UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCUS HELD

O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)

São Paulo
2021

MARCUS HELD

O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

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

Área de Concentração: Musicologia.

Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção.

Orientadora: Profª Drª Mônica Isabel Lucas

São Paulo

2021

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.

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

Held, Marcus
O caminho para a emulação:: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762) / Marcus Held; orientadora, Mônica Lucas. - São Paulo, 2021.
318 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Francesco Geminiani. 2. Música Inglesa. 3. Gostos Reunidos. 4. Estilo. 5. Didascalia. I. Lucas, Mônica. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

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

Nome: Marcus Vinicius Sant'Anna Held Neves

Título: **O caminho para a emulação**: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762)

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Maria Elza de Sant'Anna Held (in memoriam)
e Margareth Held

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro a este trabalho (processo número 2017/25714-7);

À Profª Drª Mônica Isabel Lucas, por ter disponibilizado tanto de seu tempo, tanto de sua energia e tanto de sua generosidade em minha formação acadêmica. Sua confiança em mim depositada em todos esses anos permitiu-me crescer não apenas como pesquisador, mas também como cidadão;

Ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal, pela amizade e generosidade ao longo de minha formação acadêmica;

Ao Prof. Dr. Emilio Moreno, por me ouvir falar e tocar, estando sempre disposto a contribuir;

Aos professores(as) e pesquisadores(as) que, com conversas, debates, reflexões e ensinamentos contribuíram sobremaneira ao aprofundamento desta pesquisa e proporcionaram melhores resultados: Adonhiran Reis, Alexandre Razera, Beatriz Pavan, David Castelo, Francisco Javier Lupiañez Luiz, Julia Kuhn, Gabriel Marin, Gustavo Freccia, , Jennifer Morsches, Luiz Henrique Fiaminghi, Mário Videira, Patrícia Michellini, Renato Bandel, Rudolf Rasch, Rodolfo Richter, Peter Sykes, Peter Walls e Walter Reiter;

Aos amigos Roberta Marcinkowski, Luca Raele, Júlia Raele e Pedro Visockas, pelos inúmeros encontros e disposição para debate;

Aos amigos Daniel Figueiredo, Alfredo Zaine, Roger Ribeiro, Fernando Schilittler (*in memoriam*), Juliana Vasques, Nathalia Domingos, Felipe Galhardi, Lucas Raulino, Manoela Bonina, Matheus Sousa, Luciano Pereira, Dagma Eid, Gustavo Freccia, Raquel Aranha, Osny Fonseca, Clara Couto, Maíra Alves, Rui Cabral Lopes e família, Claudia Nayelli, Lisa Rodríguez, Ignacio Ramal, Alaia Ferran e Vinicius Chiaronni;

À Mariana Utzig e Lucas Oliveira, pela amizade;

Ao meu irmão, Felipe Held, pelo apoio incondicional;

À minha mãe, Margareth Held, por ser a verdadeira responsável por quem sou pelo que faço;

À Vanessa Bormann, minha grande companheira, pela paciência, companheirismo e amor.

Vivitur ingenio, cætera mortis ervnt.

Andreas Vesalius, 1543

RESUMO

HELD, M. **O caminho para a emulação**: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762). Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A presente pesquisa se propõe a investigar de que maneira o compositor italiano Francesco Geminiani contribuiu no processo de consolidação do estilo da música instrumental praticada na Inglaterra no período delimitado por sua residência na ilha. Analisaremos o conjunto de acepções das tópicas de gosto e estilo no pensamento filosófico-musical do século XVIII, visando compreender suas correspondências continentais e insulares. Concebemos o conceito de bom gosto, sua relação com o empirismo e suas formas de transmissão. A análise dessas informações nos possibilita constatar que a reunião dos estilos italiano – representado por Arcangelo Corelli (1653-1713) – e francês – representado por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) – implica, também, na emulação não apenas de suas características, mas também de seus modelos de autoridade. A música instrumental da Inglaterra, com sua história singular, é abordada desde o século XVII para que se possibilite entender de que maneira seus gêneros representativos – *consort*, fantasia-suíte, *division-musick*, trio-sonata e sonata –, suas *auctoritates* e seu *corpus* didascálico pavimentaram o caminho da emulação percorrido por Geminiani. A verificação de sua música de câmara – sonatas para violino e peças para cravo – bem como de seus tratados musicais viabilizam compreendê-lo como modelo de referência no contexto da consolidação da música instrumental inglesa entre os anos de 1714 e 1762.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Música Inglesa. Gostos Reunidos. Estilo. Didascalia.

ABSTRACT

HELD, M. **The Road to Emulation**: Francesco Geminiani and the consolidation of the eighteenth-century English style (1714-1762). Dissertation (PhD in Musicology) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

The present research proposes to investigate the in which manner the Italian composer Francesco Geminiani contributed to the consolidation process of the instrumental music style practiced in England throughout the period delimited by his residence in the Isle. We will analyze the meanings of taste and style in the eighteenth-century philosophical and musical thought, aiming to understand their continental and insular correspondences. We conceive the concept of good taste, its relation to empiricism and its ways of transmission. The analysis of this information enables us to verify that the reunion of Italian – represented by Arcangelo Corelli (1653-1713) – and French – represented by Jean-Baptiste Lully (1632-1687) – musical styles implies also on the emulation not only of their characteristics, but also of their authoritative models. English instrumental music, with its singular history, will be approached since the seventeenth-century in order to enable us to understand the manner in which its representative genres – consort, fantasia-suite, division-musick, trio sonata and sonata –, its *auctoritates* and its didascalic *corpus* guided the road do emulation travelled by Geminiani. The study of his chamber music – sonatas for violin and pieces for the harpsichord –, as well as his musical treatises allows us to perceive him as an authoritative model in the context of the consolidation of English instrumental music between the 1714 and 1762.

Keywords: Francesco Geminiani. English Music. Mixed Tastes. Style. Didascalia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Fig. 1 – Couperin, *Les goûts-réünis ou Nouveaux Concerts* (1724). *Septième concert, Allemande*.....62
Fig. 2 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 1º movimento.....64
Fig. 3 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 8º movimento.....64
Fig. 4 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 10º movimento.....64
Fig. 5 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 13º movimento.....65
Fig. 6 – Anônimo. *Sir Henry Unton* (detalhe), c.1596.....72
Fig. 7 – Holborne, *Pauans, galliards, almains, and other short æirs both graue, and light, in fiue parts, for viols, violins, or other musicall winde instruments* (1599), frontispício.....75
Fig. 8 – Holborne, *Almaine* (1599), *Cantus, Altus, Quintus*, *Tenor* e *Bassus*.....76
Fig. 9 – Holborne, *Infernum* (1599), *Cantus, Altus, Quintus, Tenor* e *Bassus*.....78
Fig. 10 – Dowland, *Lachrimæ or Seven Teares* (c.1604), frontispício.....79
Fig. 11 – Dowland, *Lachrimæ Antiquæ* (c.1604), página 1.....81
Fig. 12 – Dowland, *Lachrimæ Antiquæ* (c.1604), página 2.....82
Fig. 13 – Dowland, *The King of Denmarks Galiard* (c.1604), página 1.....83
Fig. 14 – Dowland, *The King of Denmarks Galiard* (c.1604), página 2.....84
Fig. 15 – Playford, *The Division-Violin* (1684), frontispício.....100
Fig. 16 – Playford, *Duke of Norfolk or Pauls Steeple* (1684).....101
Fig. 17 – Mell, *John Come Kiss Me Now* (1684).....103
Fig. 18 – Baltzar, *John Come Kiss Me Now* (1684), parte 1.....104
Fig. 19 – Baltzar, *John Come Kiss Me Now* (1684), parte 2.....105
Fig. 20 – Corelli, *Sonata a trè* op. 1 (1681), frontispício.....112
Fig. 21 – Purcell, *Sonnata's of III Parts* (1683), frontispício.....113
Fig. 22 – Purcell, *Sonnata 3* (1683), detalhe.....114
Fig. 23 – Gaywood, *John Playford* (1621/3-1686/7) (1663).....120
Fig. 24 – Playford, *The English Dancing Master* (1651).....121
Fig. 25 – Playford, *Short lessons to begin* (1655).....123
Fig. 26 – Playford, *A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol* (1656) e *A Brief Introduction to the Playing on the Treble-Violin* (1656).....125

Fig. 27 – Playford, Demonstrações do posicionamento dos dedos da viola da gamba e do violino (1656), detalhe……126
Fig. 28 – Playford, Demonstrações do posicionamento dos dedos da viola da gamba e do violino (1656), detalhe……126
Fig. 29 – Playford, Demonstrações dos procedimentos de afinação da viola da gamba e do violino (1656), detalhe……126
Fig. 30 – Playford, Demonstrações das tessituras da viola da gamba e do violino (1656), detalhe……127
Fig. 31 – Playford, Tabela de ornamentos apropriados à viola da gamba e ao violino (1656), detalhe……127
Fig. 32 – Playford, *The Dancing Master* (1686), 7ª edição, frontispício……130
Fig. 33 – Playford, H.; *The Sprightly Companion* (1695), frontispício……131
Fig. 34 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em partitura (1695)……132
Fig. 35 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em tablatura (1695)……132
Fig. 36 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em tablatura (1695)……133
Fig. 37 – Corelli, *Sonate a violino e violone o cimbalo* op. 5 (1700), frontispício……144
Fig. 38 – Geminiani, *Sonate a violino, violone, e cembalo* op. 1 (1716), frontispício……144
Fig. 39 – Corelli, Sonata op. 5, n. 1, mov. 2 (1700)……145
Fig. 40 – Geminiani, Sonata op. 1, n. 3, mov. 2 (1716)……145
Fig. 41 – Corelli, Sonata op. 5, n. 1, mov. 1 (1700)……146
Fig. 42 – Geminiani, Sonata op. 1, n. 1, mov. 1 (1716)……147
Fig. 43 – Geminiani, Cordas duplas (Sonatas op.1, 1716) ……148
Fig. 44 – Geminiani, *Bariolage* (Sonatas op.1, 1716) ……148
Fig. 45 – Geminiani, *Moto perpetuum* (Sonatas op.1, 1716) ……149
Fig. 46 – Geminiani, Mudanças de posição (Sonatas op.1, 1716) ……149
Fig. 47 – Geminiani, Sonata op.1, n. 2 (1716 e 1739)……152
Fig. 48 – Geminiani, Sonata op.1, n. 3 (1716 e 1739)……152
Fig. 49 – Geminiani, Sonata op.1, n. 3 (1716 e 1739)……153
Fig. 50 – Geminiani, Sonata op.4, n. 3, mov. 1 (1739) ……154
Fig. 51 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Prelude*……157
Fig. 52 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Tendrement*……157
Fig. 53 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Gracieusement*……158
Fig. 54 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733)……159
Fig. 55 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733)……160

Fig. 56 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733).....160
Fig. 57 – Festing, Sonata op. ,1 n. 3 (1733).....160
Fig. 58 – Festing, Sonata op. 1, n. 4 (1733).....160
Fig. 59 – Festing, Sonata op. 1, n. 2 (1733).....161
Fig. 60 – Festing, Sonata op. 7, n. 2 (1744).....162
Fig. 61 – Festing, Sonata op. 7, n. 3 (1744).....162
Fig. 62 – Festing, Sonata op. 7, n. 4 (1744).....163
Fig. 63 – Festing, Sonata op. 7, n. 2 (1744).....163
Fig. 64 – Holcombe, Sonata op. 1, n. 1 (1745).....164
Fig. 65 – Gibbs, Sonata op. 1, n. 2 (1746).....164
Fig. 66 – Gibbs, Sonata op. 1, n. 8 (1746).....165
Fig. 67 – McLean, Sonata op. 1, n. 2 (1746)……165
Fig. 68 – Pipe, *The Murder of Rizzio* (1787)……....170
Fig. 69 – *London Country Journal,* 14/12/1734……...171
Fig. 70 – Rizzio, *Ann thou were my Ain thing* (1733)……...173
Fig. 71 – Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *Subject*……..174
Fig. 72 – Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *Cantabile*……..174
Fig. 73 – Geminiani, Tabela de Ornamentos (1749).....175
Fig. 74 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (1748)……176
Fig. 75 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (1748) – *moto perpetuum*……..176
Fig. 76 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *moto perpetuum*……..……..176
Fig. 77 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – baixo contínuo……177
Fig. 78 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Affetuoso*……177
Fig. 79 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Legato e sciolto*…….……178
Fig. 80 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Andante*……..…178
Fig. 81 – Retratos de Francesco Geminiani. Em sentido horário: William Hoare (c.1735), Andreas Soldi (c.1736), James Latham (c.1730-1739) e Jenkins (c.1750).....187
Fig. 82 – Representação de Corelli por Vanderucht/Howard (1697) e de Lully por Mignard (c.1650).....188
Fig. 83 – Bouchardon/Pierre-Alexandre, *Debent Charites hæc pignora Vati* (1738)……...191
Fig. 84 – Laurie, *Henry Purcell e Francesco Geminiani* (c.1785)……...192
Fig. 85 – Scotti, *Professori Celebri di Suono* (c.1805)……193
Fig. 86 – Gainsborough, *Joseph Gibbs* (c.1755) e detalhe……...194
Fig. 87 – Mercier, *The Sense of Hearing* (c.1740-1747) e detalhe……195

EXEMPLOS

Exemplo 1 – Lawes, Fantasia-suíte n. 1, mov. 1 (compassos 1 a 18).....88
Exemplo 2 – Lawes, Fantasia-suíte n. 1, mov. 1 (compassos 43 a 63).....89
Exemplo 3 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 15 a 28).....90
Exemplo 4 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 46 a 61).....91
Exemplo 5 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 117 a 124).....91
Exemplo 6 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 129 a 134).....92
Exemplo 7 – Ravenscroft, Trio-sonata 1, mov. 1 (compassos 1 a 5).....115

TABELAS

T1 – Geminiani, *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748).....179
T2 – Geminiani, *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749).....180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……..……..……...……. 18

1 Gosto e estilo na música dos séculos XVII e XVIII…….....….23

1.1. Acepções de gosto e estilo na literatura filosófico-musical dos séculos XVII e XVIII.....23

1.1.1. O conceito de gosto como fenômeno sensorial.....24

1.1.2. Gosto como elemento percebido e qualificado pela razão.....30

1.1.3. Bom gosto como consequência da experiência, da observação, da prática e da imitação de modelos.....35

1.2. Arcangelo Corelli (1653-1713) e o estilo italiano.....46

1.3. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e o estilo francês.....53

1.4. Gostos reunidos.....57

1.5. Gostos reunidos na Inglaterra.....65

2 A música instrumental inglesa pré-Geminiani…….....71

2.1. *Consort*.....72

2.2. *Division-Musick*.....97

2.3. Sonata.....107

2.4. *Didascalia*.....116

3 Francesco Geminiani e a música instrumental inglesa (1714-1762).....135

3.1. Música de câmara – Sonatas opp. 1 (1716, 1739) e 4 (1739); *Pièces de Clavecin* (1743, 1762).....141

3.2. *Didascalia* – o estilo consolidado.....166

3.3. Francesco Geminiani como modelo.....183

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....197

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....201

ANEXOS.....213

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a obra de Francesco Geminiani (1687-1762), "o grande mestre" [1] (*Whitehall Evening Post*, 1749), tem despertado grande interesse nos contextos dos concertos e das gravações, bem como tem protagonizado projetos de pesquisas acadêmicas com frequência crescente. A longevidade de sua relevância, no entanto, pode ser observada sob diversos prismas.

No âmbito da fonografia, por exemplo, a presença de suas composições data desde meados do século passado, com um dos primeiros registros de seu repertório protagonizado pelo violinista Ricardo Odnoposoff (1914-2004), *spalla* da Ópera Estatal de Viena e da Orquestra Filarmônica de Viena na década de 1930. O disco, lançado em 1951 e, novamente, em 1963, reúne várias sonatas para violino e baixo contínuo de autores italianos setecentistas proeminentes, tais como Tomaso Vitali (1663-1745), Antonio Vivaldi (1678-1741) e Giuseppe Tartini (1692-1770). Nessa mesma década, Geminiani teve sua obra registrada por diversos grupos orquestrais – pertencentes ou não ao movimento de música antiga ou interpretação historicamente orientada: *Pro Musica Streichorchester Stuttgart* (c.1950, 1954 e 1962), *Società C*orelli (1955), *English Baroque Orchestra* (1955), *The Boyd New Orchestra* (1956, sob direção de Thurston Dart), *Collegium Musicum de Paris* (1959, 1969 e 1981), *I Musici* (1958 e 1966) e *Gli Accademici di Milano* (1959). Ao longo das décadas subsequentes, foram dezenas de gravações de sonatas, *concerti grossi* e peças para cravo, tendo elas sido objeto de interesse recorrente, também, de instrumentistas emblemáticos, como os violinistas Nathan Milstein (1959 e 1984), Steven Staryk (c.1965) e Gidon Kremer (1968, 1975 e 1976); e do flautista Jean-Pierre Rampal (c.1975 e 1978). Além disso, intérpretes, diretores e grupos consagrados têm, cada vez mais, enriquecido a discografia com gravações inteiramente dedicadas às obras de Geminiani, como *Europa Galante* (Fabio Biondi, 1997), *La Petite Bande* (Sigiswald Kuijken, 1987, 1988 e 1990), *The Academy of Ancient Music* (Andrew Manze, 2000 e 2007), *Ensemble 415* (Chiara Banchini, 2004, 2007 e 2013), *The Avison Ensemble* (Pavlo Beznosiuk, 2007) e *The London Handel Players* (2012), Francesco Baroni (2014), Gottfried von der Goltz (2017) e *Ensemble Café Zimmermann* (Pablo Valetti, 2017 e 2018).

No âmbito acadêmico, David Boyden (1910-1986) foi, sem dúvida, o maior expoente das pesquisas sobre o compositor no século XX, sendo que sua principal contribuição foi

[1] "that great master". Todas as traduções de textos originais foram realizadas pelo autor desta tese.

posicionar a tratadística de Geminiani em pé de igualdade à dos principais autores do século XVIII, como Johann Joachim Quantz (1752), Leopold Mozart (1756) e Carl Philipp Emanuel Bach (1753/1762). Ao publicar a primeira edição fac-similar de *The Art of Playing on the Violin* (1751), em 1952, o musicólogo forneceu uma rica fonte de informação aos instrumentistas dedicados à interpretação histórica e fomentou o desenvolvimento desse viés interpretativo. Suas análises e reflexões publicadas em diversos artigos entre as décadas de 1960 e 1980, bem como sua obra mais consagrada, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (1965), possibilitaram uma compreensão mais abrangente e contextualizada de Geminiani, propagando suas produções aos diversos ramos das atividades musicais. A partir do trabalho de Boyden, vários musicólogos colaboraram para o desenvolvimento do campo de investigação em torno da obra do compositor. Pesquisadores como Clive Brown, Enrico Careri, Fulvia Morabito, Michael Talbot, Neal Zaslaw, Peter Holman, Peter Walls, Peter Williams, Robin Stowell, Rupert Ridgewell e Sandra Mangsen, com o apoio da *Ut Orpheus Edizioni*, da *Ad Parnassum* e do *Centro Studi Luigi Boccherini,* têm contribuído definitivamente para um melhor entendimento de Geminiani e de sua atividade no devido contexto histórico-filosófico-cultural com o advento da publicação de sua *opera omnia*, idealizada por Christopher Hogwood (1941-2014) e liderada atualmente por Rudolf Rasch.

No Brasil, Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC) e Teresa Cristina Rodrigues Silva (IFPB) foram os pioneiros nos estudos sobre o compositor e tratadista. Com a tese "Ao gosto de *il Foribundo*: um estudo das Seis *Sonate pour le Violoncelle et Basse Continue* de Francesco Geminiani" (2009), Silva forneceu informações e promoveu reflexões substanciais para a compreensão do horizonte de sentido de Geminiani sob a perspectiva das sonatas para violoncelo, publicadas em 1746. Em 2017, concluímos a Dissertação de Mestrado "Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa"[2]. Como resultado, fornecemos o *corpus* tratadístico, pela primeira vez, traduzido à língua portuguesa em sua integralidade, acompanhado por um estudo extenso e aprofundado dessas obras no contexto do pensamento do século XVIII. Além de traçar diversos pontos de convergência entre seus escritos, detectamos a relação muito próxima entre sua produção teórica e a tópica do Gosto, tão cara ao contexto filosófico britânico setecentista. Todas essas investigações proporcionaram o desenvolvimento da tese de que, como procuraremos demonstrar, Geminiani teria contribuído definitivamente, como um modelo de autoridade, para a consolidação do estilo da música instrumental inglesa entre os anos de 1714 e 1762.

[2] Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processos 15/06668-9 e 16/07623-1.

Já no âmbito histórico, a constatação da pertinência de Francesco Geminiani, no que diz respeito às suas ações como instrumentista, compositor, preceptor e tratadista, é abundante no próprio século XVIII. Italiano natural de Lucca, Francesco (Francis) Saverio (Xaverio, Xavier, Zaverio) Geminiani (Gemignani, Giomignani) estudou em Roma com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Arcangelo Corelli (1653-1713). Tendo trabalhado por um breve período como violinista da *Cappella Palatina*, a única instituição musical de sua cidade natal, foi na capital britânica que sua carreira floresceu. A escolha por Londres foi certeira, uma vez que o interesse pela música italiana cativava a atenção desde a década de 1680. Nos primeiros anos no século XVIII, a obra de Corelli era amplamente conhecida, divulgada e estabelecida como referência de sofisticação e de bom gosto. Em Londres, desenvolveu intensa carreira a partir de 1714 e, desde então, foi considerado uma autoridade nos círculos musicais ingleses, como se pode constatar pelo tom alegórico das palavras do tratadista Le Blanc:

> Geminiani [...] tocou as sonatas de Corelli, e tanto o seu desempenho musical quanto as sonatas foram admiradas. Elas fornecem o fundamento da harmonia mais comovente que põe em movimento corpos sonoros como a voz. Geminiani ornamentou as notas de sonoridade crua com todas as formas e desenhos. O espírito era encantador, os ouvidos estavam satisfeitos. As belas ouvintes estavam prestes a desfalecer, a alma lhes vinha aos lábios e não se sabia onde acudir, aonde levar remédio para as feridas feitas à moda de Ovídio. Os sons de Geminiani eram os timbres da Inglaterra e da Alemanha. Uma pausa para ruminar o som de ouro potável [importante remédio, gelatinoso, vendido pelos farmacêuticos da época] que acabou de fazer uma infusão pela orelha, como qualquer um de nosso planeta que come com os olhos alimentos aparentemente mais aconselháveis ao organismo. Alguém terá confessado, escutado relatos, lido algumas observações, feito alguns comentários, para saber a que tem que se opor quando alguém quiser ser totalmente correto (LE BLANC, 1740 *apud* AUGUSTIN, 2001: 131).

Como podemos observar, Le Blanc evidencia que a sonoridade emanada por Geminiani nas sonatas de seu preceptor não é apenas italiana, mas também inglesa. Enquanto o repertório comove, a execução ornamentada embeleza e aprimora a já tão admirada música, que atua como um remédio para a alma dos ouvintes. Por isso, expõe o tratadista, o violinista tornou-se parâmetro de excelência.

Esse parece ter sido, de fato, seu real intento. No *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749 *apud* HELD, 2017: 194), Geminiani declara 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 para com uma ciência aquele que melhor contribui para o seu avanço". Isto é, tomar modelos de referência com vistas a sobrepujá-los – projeto constante de diversos compositores setecentistas – foi o ponto de partida de suas produções musicais e tratadísticas.

Ademais, foi pela emulação de autoridades que os gostos e estilos musicais daquele século se consolidaram.

Para o século XVIII, "gosto" se refere à avaliação de uma obra artística mediante a utilização da faculdade do juízo. Ao ser recebida, a obra de arte será apreciada pelo receptor, que emitirá uma avaliação – como *belo* ou *feio*; *bom* ou *ruim* – de acordo com os afetos aflorados em si. Pertencem às discussões sobre gosto as questões sobre sua natureza (se é uma habilidade natural ou adquirida), sua atuação sobre as faculdades da alma (se é sensorial ou racional) e sua decorrência (se é individual ou coletivo). Essa última questão é claramente a mais discutida nas preceptivas musicais da época, sobretudo na de Geminiani. Ao discutir o gosto pelo viés de um entendimento coletivo, esses tratados compreendem o termo como uma prática nacional (ou estilo), baseada na imitação de autores que as representem modelarmente. Por isso, salientam que a obediência às regras e a prática de exercícios, baseados na imitação (ou emulação) de modelos autoritativos são caminhos seguros para o refinamento e o aperfeiçoamento do gosto, de modo que justifica a seleção dos melhores para uma posterior reunião, adotada por preceptores germânicos e por eles denominado "gostos reunidos" (PAOLIELLO, 2017).

Portanto, é possível supor que Geminiani tenha aplicado o mesmo procedimento em sua obra, o que explicaria a menção à Alemanha na citação de Le Blanc. A partir do modelo italiano de Corelli (destacado pela ornamentação livre e exuberante, pela ênfase nos gêneros da sonata, do concerto e pela excelência instrumental, com destaque para o violino) e do francês de Lully (que se distingue pelo apreço à racionalidade, à ornamentação essencial e pelo destaque aos gêneros da suíte de danças, salientando o colorido orquestral), propõe-se investigar em que medida os gostos foram reunidos em sua obra, que parece ter incorporado tradições estabelecidas não apenas pelos compositores britânicos do século XVII, mas também pelos estrangeiros que ali atuaram. Além disso, buscaremos verificar de que maneira o autor procurou propagar esse estilo por intermédio de sua produção didática.

Posto isto, a presente pesquisa se divide em três etapas. O primeiro capítulo se dedica ao estudo dos conceitos de gosto e estilo na literatura filosófico-musical, visando aprofundar as reflexões e conclusões obtidas em nossa Dissertação de Mestrado, mencionada anteriormente. Com isso, buscaremos compreender os fundamentos de cada estilo nacional modelar para a música do século XVIII – italiano e francês – a fim de conceber o ideal de reunião dos gostos em solo britânico.

A seguir, no capítulo 2, analisaremos o repertório camerístico e os manuais ingleses do século XVII. A tradição do *consort*, estabelecida desde o período elisabetano, permaneceu fortemente presente na cultura britânica até o desenvolvimento, impulsionado por

instrumentistas estrangeiros, da técnica violinística. Portanto, procuraremos verificar em que medida o repertório da *division-musick*, considerado atualmente um gênero genuinamente insular, carregou consigo as influências continentais. Examinaremos, outrossim, os desdobramentos da sonata, gênero italiano estabelecido na Inglaterra poucas décadas antes da chegada de Geminiani. Além disso, consideraremos a ampla produção de manuais e *tutors*, e desenvolveremos o conceito de *didascalia*, referindo-se ao conjunto de obras de cunho didático que caminhavam naturalmente entre instrução musical e poética. Tendo em vista sua abundância no contexto seiscentista, estabeleceram uma tradição marcante na música inglesa, que não pode ser ignorada. Nesse sentido, é possível supor que Geminiani possa ter sido influenciado por essa rica produção na idealização de seu *corpus* tratadístico.

A partir da base estabelecida pelos capítulos anteriores, o último busca examinar a produção camerística de Geminiani. Analisaremos as sonatas para violino e baixo contínuo op. 1 (1716, 1739), op. 4 (1739) e as *pièces de clavecin* (1743, 1762) com o objetivo de compreender o caminho para a emulação traçado e percorrido pelo autor. Essas composições serviram de subsídio a diversos músicos da época e, por isso, consideramos importante averiguar em que medida tal produção influenciou seus pares e de que forma possibilitou a consolidação do estilo da música instrumental inglesa até, pelo menos, o falecimento de Geminiani em 1762. Estudaremos, também, sua produção tratadística, sobretudo no que diz respeito à maneira como ensina a reunir estilos para a edificação de um músico de bom gosto.

Finalmente, considerando que foi um dos músicos mais retratados de sua geração, sinal de grande relevância para aquele contexto histórico, buscaremos compreender a concepção de Francesco Geminiani como modelo de autoridade para a música britânica setecentista, contribuindo, assim, para que novas possibilidades de pesquisa se concretizem futuramente.

1 GOSTO E ESTILO NA MÚSICA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

1.1. ACEPÇÕES DE GOSTO E ESTILO NA LITERATURA FILOSÓFICO-MUSICAL DOS SÉCULOS XVII E XVIII

O século XVIII foi um período de grandes acontecimentos, conflitos, mudanças, rupturas e consolidações em diversos aspectos da cultura no ocidente. Conhecido por muitos como o "século das luzes", testemunhou a ascensão do pensamento iluminista. As investigações sobre o conhecimento humano, sobre a alma e sobre a racionalidade culminaram na publicação de centenas de obras que pretendiam esclarecer no que se diferencia, portanto, a humanidade das outras formas de vida. Iluminar-se-iam, afinal, os debates entre razão e emoção, intelecto e paixão, conhecimento e fé, cujos resultados puderam ser observados no ano de 1789, com a queda da Bastilha, estopim da Revolução Francesa.

Refletiu-se amplamente sobre os aspectos políticos, sociais e econômicos da sociedade europeia e, nesse contexto, surgiram obras canônicas do pensamento iluminista. Em *O Espírito das Leis*[3] (1748), Charles de Secondat Montesquieu (1689-1755) defendeu a tripartição de poderes, ou, em vez de uma monarquia absolutista como a de Luís XIV e Luís XV, a divisão de poderes em Legislativo, Executivo e Judiciário seria o regime adequado para garantir a igualdade entre os cidadãos. Da mesma forma, este mesmo senso de justiça foi defendido por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em *O Contrato Social*[4] (1762), com o argumento de que somente em um Estado com bases democráticas a equidade jurídica será garantida à *urbanitas*. No âmbito da Economia, a opulência monárquica mercantilista foi combatida nos cinco volumes da obra do filósofo britânico Adam Smith (1723-1790), *A Riqueza das Nações*[5] (1776). Nela, o pensador preza o livre jogo da oferta e da procura, inaugurando o que se vem a denominar Economia Moderna, além de tornar-se um dos mais importantes teóricos do Liberalismo Econômico.

Entretanto, a investigação sobre a beleza, o belo e suas devidas acepções, finalidades e modos de recepção foi, da mesma forma, muito cara aos filósofos desse período. O século XVIII, justamente quando se consolida a Filosofia da Arte, ou Estética, também é conhecido

[3] *L'Espirit des loix.* Genève: Barrillot & Fils, 1748.
[4] *Du Contrat Social ou Principes du droit politique.* Amsterdam: Marc Michel Rey, 1762.
[5] *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.

como o "século do gosto". Entendia-se que a obra de arte deveria ser produzida e, também, julgada de acordo com as regras daquilo que se concebia como o "bom gosto".

1.1.1. O CONCEITO DE GOSTO COMO FENÔMENO SENSORIAL

Quando se discute a respeito do gosto nas artes, os autores setecentistas se concentram, sobretudo, na ideia de prazer e efeito causado no receptor de determinada obra. Isto é, os sentidos – visão, olfato, tato, paladar e, no caso da música, a audição – recebem-na e o cérebro emite um julgamento baseado na reação que o corpo demonstrou durante sua apreciação. Ou seja, a ideia de gosto está relacionada ao diferenciar, discernir e julgar.

Pode-se afirmar que o gosto é primordialmente um conceito sensorial, referindo-se àquilo que é percebido pelos órgãos dos sentidos (PAOLIELLO, 2017). A Enciclopédia publicada por Zedler (1708) afirma que o sabor (*gustus, goût*) é percebido pelo seu órgão principal – a língua – e transmitido à alma via cérebro. Da mesma forma, é fácil transpor, metaforicamente, o mesmo raciocínio para a audição: o órgão – ouvido – como elemento receptor e o cérebro como responsável pela transferência da sensação à alma. Observa-se, portanto, que a sensação física é um elemento importante para a compreensão e entendimento justo – ou correto – de determinada obra de arte.

Na emergência da Filosofia Moderna, o racionalista René Descartes (1596-1650), ao discorrer sobre os dilemas da vida moral – assunto que será abordado consistentemente pelos britânicos – empreende uma investigação a respeito das reações do corpo e da alma mediante a exposição dos órgãos dos sentidos a fatores ou objetos externos. No artigo 13 de *As Paixões da Alma* (1649), elabora:

> [...] Todos os objetos da visão se comunicam a nós apenas porque movem localmente, por intermédio dos corpos transparentes que estão entre eles e nós, os pequenos filetes dos nervos ópticos que estão no fundo de nossos olhos, e em seguida os locais do cérebro de onde provêm esses nervos. Digo que eles os movem de tantas diversas maneiras quantas nos fazem ver diversidades nas coisas; e que não são diretamente os movimentos que ocorrem no olho, mas os que ocorrem no cérebro, que representam para a alma esses objetos (DESCARTES, 2005 [1649]: 37).

Na passagem acima, observamos a explicação cartesiana do modo como a alma percebe os objetos por meio do sentido da visão. Fica evidente que o sistema olho-cérebro, intermediado pelos nervos ópticos, protagoniza o primeiro passo antes da sensação percebida pela alma. Há, portanto, um processo de racionalização no cérebro – por seus movimentos – antes da

significação ou tradução para determinada paixão. A mesma argumentação é estendida aos demais sentidos:

> A exemplo disso, é fácil conceber que os sons, os odores, os sabores, o calor, a dor, a fome, a sede e em geral todos os objetos tanto de nossos outros sentidos externos como de nossos apetites interiores também excitam em nossos nervos algum movimento, que por meio deles passa até o cérebro. E além de esses movimentos diversos do cérebro fazerem nossa alma ter sentimentos diversos, eles também podem, sem ela, fazer que os espíritos se encaminhem para certos músculos e não para outros e assim movam nossos membros (DESCARTES, 2005 [1649]: 37).

Vemos, portanto, a impressão de sentimentos – ou paixões – na alma por meio dos órgãos sensoriais e a devida racionalização pelo cérebro. Sobre esse mecanismo, continua:

> As [percepções] que relacionamos com coisas que estão fora de nós, isto é, com os objetos de nossos sentidos, são causadas (pelo menos quando nossa opinião não está errada) por aqueles objetos que, excitando alguns movimentos nos órgãos dos sentidos externos, excitam movimentos também no cérebro por intermédio dos nervos, os quais fazem a alma senti-las (DESCARTES, 2005 [1645]: 44).

Ele discorre, posteriormente, sobre a importância do cérebro no processo da percepção, que se relaciona com agentes externos, sustentando que a alma exerce suas funções, sobretudo, em uma pequena glândula desse órgão:

> Também é preciso saber que, embora a alma esteja unida a todo o corpo, no entanto há uma parte na qual ela exerce suas funções mais especificamente que em todas as outras. E habitualmente se acredita que essa parte seja o cérebro, ou talvez o coração: o cérebro porque é com ele que se relacionam os órgãos dos sentidos; e o coração porque é como estando nele que são sentidas as paixões. Mas, examinando a coisa com cuidado, parece-me ter reconhecido de maneira evidente que a parte do corpo na qual a alma exerce diretamente suas funções não é em absoluto o coração[6]; nem tampouco todo o cérebro, mas apenas a mais interna de suas partes, que é uma certa glândula muito pequena, situada no meio de sua substância e suspensa acima do conduto pelo qual os espíritos de suas cavidades anteriores têm comunicação com os da posterior, de uma forma tal forma que os menores movimentos que acontecem nela muito podem para mudar o curso desses espíritos, e reciprocamente as menores mudanças que ocorrem no curso desses espíritos muito podem para mudar os movimentos dessa glândula (DESCARTES, 2005 [1649]: 49-50).

O mecanismo das percepções é, finalmente, exemplificado da seguinte maneira:

[6] A refutação da premissa de que o coração configura a sede das paixões é reiterada no artigo 33 de *As paixões da alma*: "quanto à opinião dos que pensam que a alma recebe suas paixões no coração, não é digna de consideração, pois se fundamenta apenas em que as paixões provocam nele alguma alteração; e é fácil observar que essa alteração é sentida como sendo no coração somente por intermédio de um pequeno nervo que desce do cérebro até ele, assim como a dor é sentida como sendo no pé por intermédio dos nervos do pé, e os astros são percebidos como estando do céu por intermédio de sua luz e dos nervos ópticos; de maneira que não é mais necessário que nossa alma exerça suas funções diretamente no coração para nele sentir suas paixões do que é necessário que esteja no céu para nele ver os astros." (DESCARTES, 2005 [1649]: 51).

> Assim, quando vemos a luz de uma tocha e quando ouvimos o som de um sino, esse som e essa luz são duas ações diferentes que, simplesmente por excitarem dois movimentos diversos em alguns de nossos nervos, e por meio deles no cérebro, dão à alma dois sentimentos diferentes, os quais relacionamos de tal forma com os sujeitos que supomos causá-los que acreditamos ver a própria tocha e ouvir o sino, e não somente sentir movimentos que provêm deles (DESCARTES, 2005 [1649]: 44).

A partir desse sistema, podemos observar o pensamento britânico do século XVII. Hobbes investiga os componentes da audição, sendo de particular interesse sua reflexão sobre o som:

> [Trata-se de um] sentido gerado pela ação do meio, quando seu movimento atinge o ouvido e os demais órgãos dos sentidos [sistema ouvido-cérebro]. Agora, o movimento do meio não é o som em si, mas sua causa, uma vez que o fantasma produzido em nós, isto é, a reação do órgão, é o que chamamos propriamente de som[7] (HOBBES, 1656: 485).

Para o filósofo, o sistema auditivo – a conjugação do ouvido com o cérebro – é reativo. O que chamamos de som se define na reação do corpo, ou, ainda, na percepção (fantasma), gerada pela movimentação do meio – "ar, água ou qualquer corpo resistente o suficiente" (HOBBES, 1656: 498). É gerado e propagado em direção ao seu receptor pelas regras da mecânica:

> Na geração do som, a primeira colisão ou rompimento de separação rebate e dirige a menor partícula de ar para fora de seu lugar a uma distância e velocidade consideráveis e, à medida em que os círculos [ondas] crescem mais e mais amplamente em seu afastamento, da mesma forma o ar, mais e mais dissipado, tem também seu movimento mais e mais enfraquecido[8] (HOBBES, 1656: 498).

Em 1677 é publicada em Londres uma obra curta, porém significativa, intitulada *A Philosophical Essay of Musick*, de Francis North (1637-1685). O autor foi uma figura de destaque da realeza britânica seiscentista. Tendo estudado Direito, ascendeu na carreira política como conselheiro real (1668), procurador-geral e cavaleiro (1671), advogado-geral (1673), chefe de justiça (1675), membro do Conselho Privado (1679), guardião do trono dos reis Carlos II (1682) e Jaime II (1685), tendo sido nomeado, em 1683, Barão de Guildford (KASSLER,

[7] "sense generated by the action of the medium, when its motion reacheth the ear and the rest of the organs of sense. Now, the motion of the medium is not the sound itself, but the cause of it. For the phantasm which is made in us, that is to say, the reaction of the organ, is properly that which we call sound."
[8] "In the generation of sound, the first collision or breaking asunder beateth away and driveth out of its place the nearest part of the air, and that to a considerable distance, and with considerable velocity; and as the circles grow by their remoteness wider and wider, so the air being more and more dissipated, hath also its motion more and more weakened."

2004). Dedicando-se brevemente à reflexão musical, seu *Ensaio* discorre sobre os aspectos físicos do som, desenvolvidos filosoficamente de maneira platônico-cartesiana, visando a busca pela verdade e certeza epistemológica por meio da dedução e ponderação matemática. Em suma, música é a ciência do som, cuja finalidade é o prazer.

Semelhantemente a Thomas Hobbes, Francis North, alinhado à preceptiva francesa de Marin Mersenne (1636) e às britânicas de Robert Hooke (c.1675-76) e de William Holder (1694), reduz a música, conforme a filosofia cartesiana, ao fenômeno (número, corpo) sonoro e a explica, do ponto de vista das ciências da natureza, tendo a física mecânica como o principal veículo de argumentação dedutiva. Ao longo de sua investigação, nota-se com facilidade a influência do pensamento pitagórico no delinear de sua preceptiva, ao explicar sensações de prazer ou desprazer pelo viés matemático. É claro, também, o princípio da conceituação de gosto ou, pelo menos, da consolidação da abrangência da faculdade do juízo (*giudizio*, segundo preceptivas quinhentistas). Por exemplo, ao escrever sobre o intervalo de quinta, afirma ser "o principal acorde [...] em que há uma separação, e, não havendo nenhum outro som para o qual se possa mudar a um ainda mais agradável, é permitido ao final [de uma frase], a fim de preencher a sonoridade"[9] (NORTH, 1677: 29). Sobre a quarta, argumenta que, pela coincidência das vibrações sonoras com o intervalo anterior, é o segundo mais importante, mas que, "por sua doçura, não é reconhecida, por muitos músicos, a configurar um acorde, uma vez que não é estável, mas subserviente a uma mudança [...][10]" (NORTH, 1677: 30). O mesmo tipo de narrativa será empregado no esclarecimento de outros intervalos musicais.

Além de sua pesquisa em relação ao som, nos são caras, também, certas observações produzidas, *a posteriori*, por seu irmão mais novo, Roger North (1651-1734). Nos debates e nas discussões sobre música, seus escritos, sobretudo *As to Musick...* (c.1695), *Memoires of Musick* (1728) e *The Musicall Grammarian* (1728), que serão abordados adiante, acabaram por ofuscar o conhecimento contemporâneo do *Ensaio*, de Francis. Por ora, alguns comentários presentes em *Some Notes upon an Essay of Musick* (c.1694) são de relevância para esta pesquisa por corroborarem não apenas, mas também, as acepções de gosto sensorial aqui abordadas que, por relacionarem-se ao elemento da razão, ou, segundo o próprio autor, do discernimento, expandem o espectro de nossa discussão.

[9] "the principal chord […] in which there is an acquiescence; there being no other sound to which it can change to a more grateful one, and therefore is allowed in the close to fill the sound".
[10] "for its sweetness allowed to be a chord by most musicians, because it is not stable but subservient to a change […]".

Roger North insiste em investigar a natureza do som, outrora explorada por seu irmão e outros preceptores seiscentistas. Pertinente, por ora, é sua reflexão a respeito da percepção dos sentidos humanos. Para North, somos capazes de distinguir aquilo que podemos enumerar ou contar, sendo que "conseguimos enumerar aquilo que podemos seguir com o movimento de qualquer parte de nosso corpo, seja física, seja mentalmente por meio da memória, que resulta igual[11]" (NORTH, 1694: 44), uma vez que não se pode representar em nossa mente aquilo que nosso corpo, segundo o autor, é incapaz de perceber. Posto isto, nota-se que o elemento racional se agrega fortemente ao funcionamento do gosto, isto é, da habilidade de julgar. Ele segue:

> Pode parecer estranho para alguns por que um som pode ser aplicado tão fortemente contra o sentido [da audição], isto é, tão estrondoso, sendo que os pulsos que o compõe são tão irrelevantes quanto aqueles de uma corda [de tripa] ou arame, de cujo um golpe poderia não ser ouvido. [...] Nossos sentidos, ou atenção, não são tão velozes para perceber tudo o que acontece. Deve-se haver algo para atrair-se e fixar-se [ao ocorrido], e, assim, o que era antes obscuro, se tornará evidente[12] (NORTH, 1694: 45).

North advoga, portanto, que nossos sentidos são limitados. A apreciação correta do fenômeno sonoro depende de uma execução organizada, prudente ou, segundo o léxico dos séculos XVII e XVIII, justa e correta. Isso pode ser testemunhado no momento em que o autor sublinha a elegância e a maravilha da harmonia e dos acordes. Na execução musical em grupo, ou *consort*, por exemplo, a percepção do som deve ser "fácil e sutil para nosso ouvido, e o oposto deve ser desagradável e difícil, pois o sentido [da audição] [...] será afetado pela natureza daquilo que o causa[13]" (NORTH, 1694: 49). Para o filósofo, o prazer e o deleite deverão surgir, portanto, da mistura e da composição de ingredientes diversos, mas que, no fim, serão avaliados após passarem pelo crivo das sensações. Finalmente, conclui:

> [...] Quando falamos de harmonia ou música em *consort*, que se recomenda sempre ser verdadeiramente aprazível ao ouvido, queremos dizer certas misturas de pulsos [vibrações, frequências] uniformes e regulares, em diversas proporções de medidas de tempo, assim como o [artífice] engenhoso busca inventar quando se almeja apresentar objetos prazerosos[14] (NORTH, 1694: 49).

---

[11] "wee can number, what wee can follow with the motion of any part of our body, either actually, or mentally by help of memory[s], which is the same thing."

[12] "It may seem strang[e] to some, why a tone should be so strong upon the sence (*sic*), that is[,] so loud, when the pulses that compose it, are so inconsiderable, as that of a small string or wyre, one stroke of which could not be heard. [...] For our senses, or attention, are not so quick, to catch every thing that occurs; there must be somewhat to draw and fix them, and then what was before obscure, shall be very manifest."

[13] "easy and smooth to our ear, and the opposition must be grating, and uneasy, for the sence (*sic*), […] will be affected from the nature of the thing causing."

[14] "[…] When wee speak of harmony or musick in consort[,] which ought allwais to be actually pleasant to the ear, wee mean some vniforme and regular mixtures of pulses, in divers proportionate measures of time, as the ingenious seek to contrive when pleasant objects are to be presented."

Em *The Musicall Grammarian*, notamos que North cada vez mais se distancia da busca pelo entendimento musical como fenômeno físico, condicionado às leis da mecânica. Vemos que está cada vez mais interessado pela investigação dos efeitos na alma após o processo de percepção. Em suma, vincula-se com as investigações sobre a natureza humana sob a égide empirista:

> A ação do som no ar é coerente para nós pelos efeitos, que excitam em nossas mentes ideias infinitamente variadas, embora nenhuma mais distinta que aquelas da aceitação e da aversão. Seja uma ou outra, e quaisquer que sejam as modificações, a causa ativa não é outra além da percussão pura do ar sobre a membrana auricular. De onde, portanto, provêm as paixões da mente? Empenhei-me para responder esta questão em um folheto anterior dedicado a fornecer uma avaliação física ou uma determinação dos fenômenos sonoros, em que, dentre outras variedades, o tópico é designado a inclinar-se sobre a distinção entre harmonia [neste caso, consonância] e dissonância (NORTH, 2003 [1728]: 95)[15].

North esclarece que essa é a continuação da teoria anterior, e que não formulará sobre especulações físicas, mas que se valerá "apenas daquilo que nosso sentido nos informa, do qual, esperamos, derivam os princípios da ciência esplêndida chamada música"[16] (NORTH, 2003 [1728]: 95).

Assim como North recomenda boa organização e variedade na disposição sonora, a mesma noção ecoa em Montesquieu, que afirma que "uma das principais causas dos prazeres da alma, quando ela vê as coisas, é a facilidade de percebê-las; e, [...] como um objeto que deve ser visto num só golpe de vista precisa ser simples, ele deve ser o único e suas partes devem remeter-se a um todo" (MONTESQUIEU, 2005 [1753]: 31-32) e que "o ritmo sempre igual e sempre uniforme numa frase desagrada extremamente. [...] O espírito encontra aí tão pouca variedade que quando se vê uma parte da frase, já se adivinha a outra [...]" (MONTESQUIEU, 2005 [1753]: 34-35).

[15] "The action of sound in the air is sensible to us by the effects, which excite in our minds ideas infinitely various, but none more egregious then those of acceptance, and aversion; whiter it be one or other, and whatever the modifications are, the active caus is no other then pure percussion of the air upon the auricular membrane; whence then proceeds the passions of the mind? I have endeavoured to answer this question, in a former tract designed to give a phisicall account or resolution of the phenomena of sounds, wherein among other varietys, the subject is drawne to lean most upon the distinction of harmony, and discord."

[16] "[…] just as our sence informes us; and from thence wee hope to derive the principles of a splendid science called musick […]".

1.1.2. GOSTO COMO ELEMENTO PERCEBIDO E QUALIFICADO PELA RAZÃO

Neste momento, está estabelecida a relação entre sensação e razão, operada pela faculdade do juízo, e depreende-se que uma concepção racionalista não exclui o prazer do ouvido, tampouco a relação entre música e sentimento (VIDEIRA, 2006). O gosto, nessa tendência, estará relacionado à razão, "constituído de elementos que percebem, distinguem e qualificam" (PAOLIELLO, 2017: 26). O pensamento iluminista se encarrega de dissertar sobre essa correspondência. De modo claro e aparente, o filósofo francês Charles Batteux (1713-1780), em *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), afirma que o gosto é "um sentimento. [...] Esse sentimento tem por objeto as obras de arte, e como as artes [...] são apenas imitações da bela natureza, o gosto deve ser um sentimento que nos advirta se a bela natureza foi bem ou mal imitada" (BATTEUX, 2009 [1746]: 50). Salienta:

> Já que todos os conhecimentos que o espírito pode adquirir na natureza tornam-se o germe de suas produções nas artes, o gênio não tem outros limites, do lado de seu objeto, senão daqueles do universo. O gênio deve, então, ter um apoio para se elevar e se sustentar, e esse apoio é a natureza. Ele não pode cria-la e não deve destruí-la, ele só pode, então, segui-la e imitá-la e, consequentemente, tudo o que ele produz só pode ser imitação (BATTEUX, 2009 [1746]: 27).

Para ele, "nossa alma é feita para conhecer o verdadeiro, e para amar o bom" (BATTEUX, 2009 [1746]: 51), e advoga que "o gosto exercido nas artes não é um gosto artificial. Trata-se de uma parte de nós mesmos que nasceu conosco e cujo ofício é nos levar àquilo que é bom. O conhecimento o precede: ele é a chama" (BATTEUX, 2009 [1746]: 51). Finalmente, conclui:

> O gênio e o gosto têm o mesmo objeto nas artes. Um o cria, o outro o julga. Assim, se é verdade que o gênio produz as obras de arte pela imitação da bela natureza [...] o gosto que julga as produções do gênio deve satisfazer-se somente quando a bela natureza é bem imitada (BATTEUX, 2009 [1746]: 47).

Neste contexto, o termo *gênio*, empregado por Batteux, possui a mesma carga semântica de *engenhoso*, conforme aplicado por North. A ambivalência sensorial-racional é exposta e explicada pelo francês:

> O gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. Seus objetos são diferentes em verdade, mas suas funções têm uma analogia tão grande entre si que uma pode servir para explicar a outra. [...] 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 também 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]: 49-50).

Entre os britânicos, aa discussões e reflexões sobre o conceito de gosto possuem relevância particular. A cultura da crítica artística, por meio de jornais e outros meios periódicos, é um fenômeno do século XVIII. O filósofo e sociólogo Habermas, para o contexto da esfera pública setecentista, com particular interesse na Inglaterra, explica:

> Por um lado, a Filosofia somente é possível como Filosofia crítica, a Literatura e a Arte somente são possíveis em vínculo com a crítica da Literatura e da Arte. Somente nos 'jornais críticos' alcança sua própria finalidade aquilo que as próprias obras criticam. Por outro lado, o próprio público só conseguiu se esclarecer graças a uma apropriação crítica da Filosofia, da Literatura e da Arte, ou seja, consegue se compreender como processo vivo do Esclarecimento (HABERMAS, 2014: 161).

Vê-se, portanto, que os hebdomadários morais são uma aparição interessante e relevante no contexto britânico, uma vez que configuram parte das discussões nos cafés e "se entendem também como uma parte da Literatura – com razão, eram chamados de ensaios periódicos" (HABERMAS, 2014: 161). Nesse sentido, o público consumidor desse veículo de comunicação se ampliou de tal maneira que, agora, esses círculos de debates apenas poderiam ser mantidos por meio de um jornal. Os artigos, ou ensaios, tornaram-se parte integrante das discussões dos círculos sociais, de modo que semanários como o *Tatler*, o *Spectator* e o *Guardian* se especializaram no que, à época, ainda estava entrelaçado: arte e crítica de arte, literatura e crítica de literatura.

Nesse cenário, Peter Kivy (2003: 40) evidencia que, no início do século XVIII, os textos de Joseph Addison (1672-1719), *Os prazeres da imaginação*, no periódico *Spectator* (*espectador*, uma terminologia, por si só, pertinente às questões já abordadas neste capítulo) configuram o pioneirismo da discussão sobre gosto não apenas da Grã-Bretanha, mas também da Europa continental. Os fundamentos da Estética como a praticamos hoje, portanto, tiveram origem em 1712, dois anos antes de Francesco Geminiani radicar-se em Londres.

Addison define gosto como aquela faculdade da alma que discerne as belezas de um autor com prazer e as imperfeições com desprazer. Nesse contexto, o termo "faculdade" está relacionado a uma *habilidade* ou, ainda, a uma propensão, tendência ou, no sentido aristotélico, a uma predisposição. Somos capazes de discernir belezas e imperfeições por intermédio do gosto, ou faculdade de julgar. Para mais, é termos a habilidade, ou gosto, para discernir a beleza

e, portanto, deleitarmo-nos; assim como para sua escassez e, por isso, afligirmo-nos. O filósofo recomenda que observemos se nós mesmos possuímos tal capacidade:

> Se alguém desejasse indagar se está de posse desta faculdade, mandá-lo-ia ler as obras célebres dos Antigos que resistiram à prova do tempo e das nações, ou as dos Modernos que receberam a sanção dos mais requintados entre os nossos contemporâneos. Se tal pessoa não se sentir extraordinariamente deliciada ao ler essas obras com atenção, ou se notar frieza e indiferença nos seus pensamentos perante os trechos mais apreciados desses autores, deverá concluir, não da inexistência em tais obras das qualidades que já mereceram elogio, como acontece amiúde entre os leitores desprovidos de gosto, mas da ausência, em si própria, da faculdade de as reconhecer (ADDISON, 2002 [1712]: 40).

Gosto, portanto, é visto como uma habilidade de discernir e de julgar o belo, o feio, o bom, o ruim, o verdadeiro e o falso. A ideia de conhecer, adquirir e aperfeiçoar uma habilidade era lugar-comum na racionalidade iluminista e, como habilidade, é passível de ser adquirida, apreendida e aperfeiçoada. Lucas (2015: 9) define como "capacidade, refinada pela razão, de apreciar música". Gosto é um elemento importante na formação do artista, uma vez que é dele que dependerão a recepção e a correta compreensão de uma obra de arte. Essa percepção não apenas é atrelada à faculdade do juízo, mas dependente dela, como vemos em Alexander Gerard (1728-1795), em *Essay on Taste* (1759: 90):

> A *união* mais completa dos *sentidos* internos não é, em si mesma, suficiente para formar o bom gosto, ainda que sejam observadas com a maior delicadeza de paixão. Eles devem ser auxiliados pelo *Juízo*, a faculdade que distingue as coisas diferentes, separa a verdade da falsidade e compara, juntamente, objetos e suas qualidades. O juízo deve, de fato, acompanhar até mesmo os esforços mais imperfeitos (GERARD, 1759: 90)[17].

Em seguida, sumariza:

> O *JUÍZO* descobre o caráter geral de *cada arte* e, por compará-las, desenvolve conclusões de acordo com as relações que subsistem entre *artes distintas*. Até que ele as tenha descoberto, nenhuma delas pode adquirir um poder adicional de agradar, que é transmitido [às artes] por suas conexões recíprocas[18] (GERARD, 1759: 90).

[17] "The compleatest *union* of the internal *senses*, is not itself sufficient to form good taste, even though they be attended with the greatest delicacy of passion. They must be aided with *Judgement*, the faculty which distinguishes things different, separates truth from falsehood, and compares together objects and their qualities. Judgement must indeed accompany even their most imperfect exertions."

[18] "*JUDGEMENT* finds out the general character of *each art*, and, by comparing them, draws conclusions concerning the relations, which subsist between *different* arts. Till it has discovered these, none of them can acquire that additional power of pleasing, which is imparted to them by their reciprocal connection."

Segundo o pensamento setecentista, a obra deverá *mover* seu espectador. A noção de moção foi trabalhada pela Retórica latina, retomada pelo Renascimento e perpetuada até o final do século XVIII. Em *Instituição Oratoria*, Quintiliano, ao tratar de música, argumenta:

> [...] 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 (I x 9, 32, 33).

Posteriormente, o compositor Giulio Caccini (1551-1618) confirma, na introdução de *As novas músicas* (2009 [1610]: 30), que a finalidade do músico é "deleitar e mover o afeto da alma". Enquanto o tratadista reflete sobre a função do músico prático, argumentando que o cantor deve saber a maneira correta de entoar o afeto correto expresso pelo texto do madrigal, o filósofo René Descartes (1596-1650), em *Compendium Musicae* (2017 [1618]: 163), atesta que a *música* tem, além do objeto – o som, portanto servindo de base à argumentação de North –, o fim de "deleitar e mover em nós paixões diversas".

A mesma ideia será propagada no século XVIII. Francesco Geminiani inicia o tratado sobre *A arte de tocar violino* (2017 [1751]: 228), afirmando que "a intenção da Música é não apenas agradar os ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões". A compleição dessas intenções da arte depende da habilidade do artífice. Logo, o tratadista apresenta uma forma de ensiná-la e aprimorá-la. No exemplo 18 do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música,* explica a ornamentação inscrita no contexto retórico:

> [...] 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. [...] 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 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. [...] [O *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 *apud* HELD, 2017: 268-273).

O uso diligente dessas informações é, naturalmente, imperativo. Na passagem a seguir, vemos que Geminiani se alinha aos preceptores de sua geração. Relaciona, engenhosamente, bom gosto com a faculdade do juízo:

> 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 os 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 *apud* HELD: 193)[19].

Poucos anos mais tarde, o tratadista Johann Joachim Quantz (1697-1773), no *Ensaio sobre como tocar a flauta transversal* (1752), confirma:

> A execução musical pode se comparar à apresentação de um orador. Tanto em vista da preparação do que será executado, quanto da apresentação em si, músico e orador têm como base o mesmo propósito, a saber: cativar a benevolência dos corações, excitar ou acalmar paixões, e transportar o ouvinte ora para este, ora para aquele afeto. Para o músico, tanto quanto para o orador, será vantajoso que tenham conhecimento um dos deveres do outro. Sabe-se, com relação ao discurso, do efeito que uma boa apresentação causa no ânimo do ouvinte; sabe-se ainda, o quanto um proferir mal prejudica o mais belo escrito no papel e, também, que, se um discurso fosse proferido por diferentes pessoas, mesmo contendo as mesmas palavras, certamente seria recebido de modo melhor ou pior por um do que por outro. O mesmo ocorre com respeito à execução musical: conforme uma peça seja cantada ou executada por uma pessoa ou por outra, sempre será produzido um efeito diferente (QUANTZ, 1752 *apud* DORIGATTI, 2019: 52).

Observa-se que a finalidade de mover, excitar e acalmar as paixões, pregada pela retórica, é muito cara à música, pois será utilizada com vistas à sensação do agradável ou, ainda, na ideia de prazer, no efeito (deleite) causado pela obra de arte no ouvinte e, posteriormente, no juízo exercido sobre ela[20]. O gosto, nesse sentido, revela-se como uma ferramenta de importância fundamental:

---

[19] Em Quintiliano (II viii 15), lemos: "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.

[20] A relação entre música e retórica ecoa em fontes oitocentistas. Pierre Baillot (1771-1842), por exemplo, atesta, em *L'Art du Violon* (1991 [1835]: 289), que as "notas são utilizadas na música como as palavras são no discurso; elas servem para construir uma frase ou para formar uma ideia. Consequentemente, devemos empregar pontos e vírgulas em música justamente como fazemos na linguagem escrita, a fim de distinguir os finais de oração e frase, bem como para facilitar seu entendimento."

> Feito unicamente para deleitar-se, ele [o gosto] é ávido de tudo que pode proporcionar-lhe algum sentimento agradável. Ora, como não há nada que nos afague mais do que aquilo que nos aproxima de nossa perfeição ou que dela podemos esperar, segue-se que nosso gosto nunca está mais satisfeito do que quando se nos apresentam objetos em um grau de perfeição que amplie nossas ideias e pareça nos prometer impressões de um caráter ou de um grau novos, que tiram nosso coração dessa espécie de torpor causado pelos objetos com os quais ele está acostumado (BATTEUX, 2009 [1746]: 59)

1.1.3. BOM GOSTO COMO CONSEQUÊNCIA DA EXPERIÊNCIA, DA OBSERVAÇÃO, DA PRÁTICA E DA IMITAÇÃO DE MODELOS

A importância da tópica do gosto na literatura filosófico-musical setecentista é notável, e diversos tratadistas se dedicaram à reflexão do conceito de *bom gosto*, isto é, aquele trabalhado e refinado por meio da experiência, do exercício e da imitação de modelos (emulação). Para Addison (2002 [1712]: 39), é a "perfeição suprema do homem completo", e reitera que a "faculdade tem, de algum modo, de nascer conosco, acontecendo com muita frequência que os detentores de outras qualidades ao mais alto nível são totalmente desprovidos desta", mas adverte que, "não obstante esta faculdade ter, em certa medida, de nascer conosco, há vários métodos de cultivá-la e melhorá-la, sem os quais se tornará incerta e de pouco uso à pessoa que a possuir" (2002 [1712]: 41). O raciocínio de Addison é complementado, dentro do viés da percepção dos sentidos discorridos anteriormente, por Gerard:

> Um BOM gosto não é nem um dom inteiramente da *natureza*, nem inteiramente um efeito da *arte*. Ele deriva sua origem de certos poderes naturais da mente, mas esses poderes não conseguem alcançar a perfeição completa, a menos que sejam auxiliados pela própria cultura. Gosto consiste, principalmente, no aperfeiçoamento desses princípios, que são comumente chamados de *poderes da imaginação* e considerados, pelos filósofos modernos, como um *sentido interno* ou *introspectivo*, provendo-nos com percepções mais aprimoradas e mais delicadas que qualquer uma a que se possa referir apropriadamente aos nossos órgãos externos (GERARD, 1759: 1-2)[21].

A investigação de Gerard objetiva, justamente, desenvolver o conceito formativo de gosto e estabelecer caminhos para seu refinamento, conquistando-se o *bom* gosto. Para ele, as percepções sensoriais exercem papel preponderante na consolidação da habilidade, mas a

[21] "A FINE taste is neither wholly the gift of *nature*, nor wholly the effect of *art*. It derives its origin from certain powers natural to the mind; but these powers cannot attain their full perfection, unless they be assisted by proper culture. Taste consists chiefly in the improvement of those principles, which are commonly called *the powers of imagination*, and are considered by modern philosophers as *internal* or *reflex senses*, supplying us with finer and more delicate perceptions, than any which can be properly referred to our external organs."

consciência (*consciousness*) também possui suas próprias operações e disposições[22]. Ou seja, é necessário perceber racionalmente: "temos uma sensação prazerosa sempre que a mente está em um temperamento vivo e elevado[23]" (GERARD, 1759: 3).

Finalmente, Paolilello (2017: 33) explica:

> O gosto adquirido diz respeito ao refinamento do lado racional e, consequentemente, do lado sensorial – que resulta no *bom gosto*, considerado fundamental por teóricos e músicos setecentistas. Esse aspecto do gosto é descrito como algo cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através do estudo e da imitação de modelos. Assim, o gosto adquirido diz respeito a questões que vão diretamente ao encontro do pensamento setecentista [...]. Nos escritos sobre o gosto encontramos também referência ao gosto natural – senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza.

Para Montesquieu, o gosto natural – inserido na tradição platônica, sustentada até o Renascimento, em que "as obras dos artistas são comparáveis a imagens perfeitas da natureza inerentes no ser" (PAOLIELLO, 2017: 36) – e o adquirido, na chave aristotélica, estão presentes na alma ao dizer que este "afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda, aumenta e diminui o gosto adquirido" (MONTESQUIEU, 2005 [1753]: 16-17). Portanto, a discussão sobre o aperfeiçoamento do lado racional, urgente à filosofia iluminista, estará presente nas preceptivas do século XVIII.

Desde o empirismo britânico, inaugurado por John Locke (1632-1704), o valor da experiência será fundamental para a concepção do refinamento da faculdade do juízo, não sendo dependente, apenas, de algo inato ao ser. Para ele, o processo de formação das ideias depende da relação entre ideias geradas pelas sensações e percepções. Essa perspectiva foi uma ferramenta importante para a transição da investigação física do fenômeno sonoro para o vínculo com a mente humana (SEMI, 2016).

A permanência desse viés filosófico é observada, por exemplo, no *Tratado da natureza humana*, de David Hume (1711-1776):

> 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

[22] Alexander Gerard se apoia nas teses estabelecidas pelo filósofo Francis Hutcheson (1694-1746), afastando-se das prerrogativas de Thomas Hobbes. Ver HUTCHESON, F. **Philosophiæ moralis**: Institutio compendiaria, Ethices et Jurisprudentiæ naturalis elementa continens, Libris III. Glasgow: Robert Foulis, 1742; e a publicação póstuma de _____. **A System of Moral Philosophy***, in Three Books*. London: Robert Foulis, 1755. Para uma análise sistemática das obras de Hutcheson e a relação com o conceito de gosto, ver KIVY, P. **The Seventh Sense**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

[23] "we have a pleasant sensation, whenever the mind is in a lively and elevated temper."

> 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 ocorrer em outras ocasiões (HUME, 2000 [1739-1740]: 142).

Podemos consultar a *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios* (editada por Diderot e d'Alembert e publicada entre 1751 e 1766), um dos maiores ícones representativos da filosofia iluminista. No verbete "experiência", de autoria do filósofo César Chesneau Dumarsais (1676-1756), lemos que o termo se atrela ao conceito de adquirir conhecimento ao longo do tempo tanto pela observação quanto pela reflexão:

> Termo abstrato de Filosofia que significa, em geral, o conhecimento adquirido por uma longa vivência, unido a reflexões feitas sobre o que se viu e sobre o que nos aconteceu de bom ou de mau. Nesse sentido, a leitura de livros de História é bastante útil para nos dar *experiência*, ensinar-nos os fatos e nos mostrar os eventos bons ou funestos que se seguiram a eles (DUMARSAIS, 2015 [1756-1766]: 276).

Também observamos a confirmação da tese lockeana, de que não existem verdades – a base da epistemologia empirista. Relações de causa e efeito são aprendidas e apreendidas com o tempo e com a experiência, desde que estejamos dispostos para tal aperfeiçoamento:

> Não chegamos ao mundo com o conhecimento das causas e dos efeitos, somente a experiência pode nos mostrar o que é causa e o que é efeito. Posteriormente, nossa própria experiência nos permitirá observar a ligação e o encadeamento entre a causa e o efeito. Cada um tira maior ou menor proveito de sua própria experiência segundo as luzes de que foi dotado ao vir ao mundo. Viagens também são muito úteis para se adquirir experiência. Mas, para que se extraia delas essa vantagem, deve-se viajar com espírito de observação. (DUMARSAIS, 2015 [1756-1766]: 276-277).

Reiterando a citação anterior, argumentando em benefício de uma relação entre observação (órgão do sentido) e conhecimento, Dumarsais sustenta que "[...] não se deve separar o fato da observação. Para ser um oficial experiente não basta ter participado de numerosas campanhas, é preciso ter participado delas com espírito de observação, sabendo tirar proveito de seus próprios erros e daqueles dos outros". Finalmente, conclui que "a razão de por que devemos nos fiar na experiência é que a natureza é uniforme na ordem moral bem como na ordem física. Todas as vezes que vemos as mesmas causas, devemos esperar pelos mesmos efeitos, dadas as mesmas circunstâncias" (DUMARSAIS, 2015 [1756-1766]: 277).

Nas preceptivas musicais, vemos uma ponderação semelhante na obra de Leopold Mozart (1719-1787), ao afirmar que "tudo o que pertence a uma performance de bom gosto

pode, apenas, ser aprendido pelo julgamento do som e pela longa experiência[24]" (MOZART, 1985 [1756]: 216). Outro germânico, Johann David Heinichen (1683-1729) expressa que a prática é fundamental para o refinamento. Para ele, o talento (propensão, aptidão) e a diligência garantirão ao compositor a conquista do senso apurado do bom gosto em música (HEINICHEN, 1711). Na Inglaterra, o mesmo espectro de argumentação é desenvolvido por Geminiani. Na *Introdução para o bom gosto em música*, sustenta:

> Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro 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 exibe 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 tão afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência [empírica] (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017: 182).

De outro modo, no prefácio às *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, expressa a importância da avaliação racional daquilo que é percebido sensorialmente na prática:

> 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, c.1748 *apud* HELD, 2017: 156)

Além de considerar a prática um elemento importante e benéfico em *Notes of Comparison between the Elder and Later Musick and Somewhat Historicall of both* (1726), North busca constituir critérios de avaliação da arte musical, estabelecendo criticamente uma relação entre o pensamento greco-romano e o de sua época, o século XVIII. Um de seus principais argumentos para a emissão de um juízo de valor justo e correto em relação à música reside na observação da natureza e da própria experiência sensorial:

> Portanto, a fim de encontrar um critério para Boa Música, devemos (como disse) olhar para a natureza em si mesma e a verdade das coisas. A música tem 2 finalidades. Primeiro, agradar o sentido [audição], e isto é feito pela pura Expressividade [*Dulcor*] da Harmonia, que é encontrada, principalmente, na música antiga [greco-romana], da

[24] "whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience."

> qual muito já foi falado e mais está por vir. Em segundo lugar, mover os afetos ou excitar as paixões, e isto é feito pelas divisões do tempo combinadas com a anterior [a harmonia] (NORTH, 1726 *apud* WILSON, 1959: 291).[25]

Em sua crítica do gosto musical, North estabelece, claramente, a relação entre percepções sensoriais e juízo de gosto (ao serem observadas nas alterações de nossos estados afetivos). Em seguida, menciona a racionalização do sentimento, além da experiência no sentido explicado por seu contemporâneo Dumarsais e alinhado a Gerard, vistos anteriormente:

> [...] como tudo em Música, além de apenas agradar o sentido [audição], devemos nos referir a um poder, pelos sons similares [consonantes], de trazer às nossas mentes ou memórias o estado da alegria, do luto ou de afetos menos importantes, como se dará conforme aquilo que ouvimos. Quem, por exemplo, consegue ouvir o clamor infeliz de alguém em aflição, sem [sentir] compaixão? E de onde que, senão pela reflexão sensata ou [pela] memória de uma circunstância igual ou semelhante? E a Música, pelo som, faz o mesmo, por meio da mesma operação da mente, visto que um selvagem [*savage*] ou um bruto que não possui pensamentos internos é, de modo algum, movido por sons compassivos. [...] Exemplifiquei com o luto, mas o caso é o mesmo para todos os estados da humanidade, pois, ao ouvir certos sons que se assemelham ao que os homens comumente utilizam para expressar suas condições presentes, nossas mentes são afetadas da mesma maneira (NORTH, 1726 *apud* WILSON, 1959: 292)[26].

Gerard sustenta:

> Na *música*, o *ouvido* imediatamente percebe o prazer resultante de cada princípio. No entanto, o *juízo*, assumindo as percepções daquele órgão, as compara e, por comparação, determina seus respectivos méritos e proporções adequadas. Ele permite ao ouvido, de sua descoberta das relações gerais, distinguir com precisão invenção e extravagância e a discernir a adequação ou inadequação das partes, bem como suas aptidões ou inaptidões para sustentar o tópico principal (GERARD, 1759: 84-85)[27].

---

[25] "Therefore in order to find a criterium of Good Musick wee must (as I sayd) look into Nature itself, and the truth of things. Musick hath 2 ends. First to please the sence, and that is done by the pure Dulcor of Harmony, which is found chiefly in the elder musick, of which much hath bin sayd, and more is to come. And secondly to move the affections, or excite passion; and that is done by measures of time joyned with the former."

[26] "[…] as to all of Musick, besides the bare pleasing the sence, it must be referred to a power, by similar sounds, of bringing to our minds or memorys the state of joy or grief, or of less important affections, as may be conforme to what wee hear. As for instance, who can hear the miserable clamor of one in affliction, without compassion? And whence that, but from a sensible reflection or memory of the same or like circumstances? And Musick by its sounds doth the same, and thro' the same operation of mind; for a savage, or brute that hath no reflex thoughts, is not at all moved by compassionate sounds. […] I have instanced in grief, but the case is the same in all the various states of humanity; for by hearing certein sounds that are like what men commonly use by way of expressing their then present condition, our minds are affected accordingly."

[27] "In *music* the *ear* immediately perceives the pleasure resulting from each principle: but *judgement*, assuming the perceptions of that organ, compares them, and by comparison determines their respective merit and due proportion. It enables the ear, from the discovery of the general relations, to distinguish with precision between invention and extravagance, to discern the suitableness or unsuitableness of the parts, and their fitness or unfitness to sustain the main subject."

Finalmente, Voltaire, Montesquieu e d'Alembert, na *Enciclopédia*, sumarizam:

> [Gosto] É um discernimento pronto como o da língua e do palato, e que se adianta, como ele, à reflexão; é, como ele, sensível e voluptuoso em relação ao bom; rejeita, como ele, o mau, com revolta. É, frequentemente, como o outro, incerto e desnorteado. Ignora se o que se lhe apresenta deve ou não agradá-lo, e às vezes precisa do hábito para se formar. Para o gosto, não basta ver, conhecer a beleza de uma obra; ele deve senti-la, ser tocado por ela. Não basta sentir, ser tocado de uma maneira confusa; é necessário discernir as diferentes nuances (VOLTAIRE; MONTESQUIEU; D'ALEMBERT, 2015 [1756-1766]: 302).

Logo, sendo o gosto a habilidade de julgar, discernir, diferenciar e selecionar, as noções de North são uma chave importante para a compreensão desse conceito na Inglaterra setecentista. O filósofo discorre sobre percepção sensorial, racionalização, afetação, experiência e memória. Sobre o discernimento, a diferenciação e a seleção da bela música, o autor defende que a razão pode determinar, mas endossa que o humor[28] – ou o estado da alma – deve governar e pronunciar:

> [...] os estados da Humanidade são infinitamente variados e admitem todos os graus de bem e mal, importante ou frívolo, são ou enlouquecido. Além disso, deve-se garantir que a música que melhor incita, sobretudo o pensamento e a ação sensatos, é, no verdadeiro julgamento, a melhor música. [Essa constatação] cairá sobre o estilo eclesiástico [*da chiesa*, estilo alto], que já possui o sufrágio dos músicos mais habilidosos. [...] E muitas pessoas que não distinguem apropriadamente o verdadeiro bem do mal, mas que se apressam pelo capricho, como em um redemoinho, pensam que tal música é a melhor, menosprezam aquele que não compartilha a mesma opinião e (como a turba), choram. É um esporte valente, mas não é a qualidade (NORTH, 1726 *apud* WILSON, 1959: 293)[29].

Vale destacar que North cita Antonio Vivaldi (1678-1741) como exemplo de mau gosto, ou, nos termos do próprio autor, da turba ou de esportista valente, fazendo uma crítica ao estilo veneziano representado pela autoridade do compositor[30]. Finalmente, conclui que a melhor

---

[28] Para o conceito de humor e suas relações com gosto e estilo na música do século XVIII, ver LUCAS, M. **Humor e Agudeza em Franz Joseph Haydn**: os quartetos op. 33. São Paulo: Annablume, 2008.

[29] "[...] the states of Humanity are infinitely various, and admit of all degrees of good and evill, important or frivolous, sane or distracted. And it must be granted that musick which excites the best, most important and sane thinking and acting is, in true judgment, the best musick; and this will fall upon the ecclesiasticall style, which hath already the suffrage of most skillfull musicians. […] And many persons that doe not well distinguish between real good and evill, but are hurryed away by caprice, as in a whirlewind, think such musick the best; and despise those who are not of the same opinion and (as the rabble) crye, It is a brave sport. But that is not the standard."

[30] Uma ponderação semelhante é encontrada no prefácio à *Arte de tocar violino* (1751 *apud* HELD, 2017: 228): "[...] 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 que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada desta natureza neste livro". Essa passagem pode ser interpretada como uma suposta menção indireta ao conjunto de concertos intitulado *Le quatro stagioni* (*As quatro estações*, 1725), de Vivaldi. Um ano mais tarde, essa mesma percepção foi endossada por Avison (1752: 30), discípulo de Geminiani: "A esta vaidade tola,

música é aquela que mais se aproxima das boas ações e dos hábitos civilizados. Para percebê-la, será da responsabilidade do avaliador cândido, habilidoso e com gosto aperfeiçoado. Geminiani (1749 *apud* HELD, 2017: 189-190) condensa:

> 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 pelo 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].

A prática ou exercício por meio de regras é, outrossim, um caminho importante, dentre os preceptores, para o aperfeiçoamento do gosto. Montesquieu (2005 [1753]: 69) considera que "todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista". Para o iluminista, o artista deve conhecer, confiar, treinar e se apoiar nas regras, mas deverá deixar, para seu discernimento, ou gosto, saber o lugar da exceção: "pode-se dizer que a arte fornece as regras e o gosto, as exceções; o gosto nos diz quando a arte deve governar e quando deve ser governada" (MONTESQUIEU, 2005 [1753]: 70). Vale notar como, um século e meio antes do francês, Caccini (2009 [1610]: 30) já havia expressado que "o discernimento especial faz de cada regra insurgirem algumas exceções". Portanto, partindo da premissa de que, "quanto maior o grau de conhecimento, mais apurada será a percepção de algo e mais claro e acertado será o discernimento e julgamento sobre a obra de arte" (PAOLIELLO, 2017: 44), músicos e teóricos do século XVIII dedicar-se-ão à publicação de diversos tratados e manuais, verdadeiros exemplos de métodos para a formação do bom gosto. Se bom gosto é resultado de estudo e exercício, encontraremos, em obras como as de Heinichen (1711), Geminiani (c.1748, 1749, 1751, 1756/7, 1756/8, 1758 e 1760), Quantz (1752), L. Mozart (1752) e C. P. E. Bach (1753/1762), diversos exemplos e regras para tal finalidade, com a presença de muitas menções a *auctoritates* – modelos a serem imitados.

---

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 desse 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 são admitidos. Esta é uma razão suficiente para condenar o todo".

O viés da emulação, ou imitação com vistas a superar modelos, configura, finalmente, outro caminho para o aperfeiçoamento do gosto. Esse conceito, enunciado por Geminiani no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749), nos instiga a investigar sua acepção, que remonta a, pelo menos, a Antiguidade Clássica. Na *Retórica* de Aristóteles, lemos:

> [...] a emulação consiste num certo mal-estar ocasionado pela presença manifesta de bens honoríficos e que se podem obter em disputa com quem é nosso igual por natureza, não porque tais bens pertençam a outrem, mas porque também não nos pertencem [...] (1388a).

Diferentemente da inveja – para o filósofo, um sentimento desprezível, na medida em que aquele que a possui deseja impedir a conquista alheia –, a emulação é conveniente e equilibrada, desejada por boas pessoas, com grandeza de alma: "êmulos são aqueles que se julgam dignos de bens que não têm mas que lhes seria possível vir a obter, uma vez que ninguém ambiciona aquilo que lhe é manifestamente impossível. (É por isso que os jovens e os magnânimos são levados à emulação) (1388b). Aristóteles conclui que a emulação é despertada pelas pessoas às quais muitos querem se assemelhar – isto é, um modelo ou *auctoritas*: "aqueles a quem muitos desejam igualar-se, ou de quem muitos querem ser conhecidos ou amigos, ou que muitos admiram ou nós próprios admiramos. E ainda aqueles a quem se tecem elogios ou encômios, seja pelos poetas, seja pelos logógrafos" (1388b). A noção de admiração de uma referência, exemplo ou paradigma é fundamental para a compreensão da ideia e sua correlação ao refinamento do gosto.

O conceito é retomado na latinidade. Dionísio de Halicarnasso (1986: 48), figura importante e contemporânea à de Cícero, afirma que "a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos". Para ele, o anseio de superar as características das obras imitadas é um estágio importante no processo de imitação. Posto isto, imitar não se refere a uma cópia, mas sim à aprendizagem e ao exercício de tratar a técnica de autores antigos com o fim de gerar algo novo. Quintiliano reitera:

> 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 que quando inspirados pela multidão de ouvintes (I ii 29).

Louis de Jaucourt (1704-1709), filósofo francês que estudou ciências naturais na Universidade de Cambridge, Inglaterra, contribuiu com o verbete *imitação* na *Enciclopédia*. O autor define o conceito "como o empréstimo de imagens, pensamentos, sentimentos, que se extrai dos escritos de algum autor e dos quais se faz um uso distinto, aproximando ou indo além

do original" (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 345). Afirma que "a primeira coisa a fazer é escolher um bom modelo. [...] É preciso sagacidade para discernir aqueles aos quais devemos nos entregar" (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 346). Em defesa do artifício do imitar, declara, reiterando o retórico supracitado:

> Nada é mais permitido do que fazer uso das obras que estão à mão de todo o mundo. Copiá-las não é um crime. Ao contrário, segundo Quintiliano, é nelas que é preciso recolher a abundância e a riqueza dos termos, a variedade das figuras e a maneira de compor. Em seguida, acrescenta esse orador, temos de nos aplicar com afinco à imitação das perfeições que neles vemos, pois não se deve duvidar que uma boa parte da arte consiste na imitação habilmente disfarçada (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 345).

No entanto, adverte-nos que se faz necessária atenção ao escolhermos nossos modelos. Embora afirme que, "como uma abelha diligente, é preciso voar por todos os lados e abastar-se do néctar de todas as flores", Jaucourt estabelece que "o discernimento não é menos necessário para colher nos modelos que escolheu as coisas que se deve imitar. Nem tudo é igualmente bom nos melhores autores [...]" (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 346), ao mesmo passo que o que é bom não é, necessariamente, universal. Conclui:

> [...] não basta escolher bem, [pois] a imitação deve ser feita de maneira nobre, generosa e plena de liberdade. A boa imitação é uma invenção contínua. É preciso, por assim dizer, transformar-se em seu modelo, embelezar seus pensamentos e, pelo feitio que lhe conferimos, adequar-se a eles, enriquecer o que dele se toma e abandonar o que não se pode aprimorar (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 347).

Estabelece-se, então, que a faculdade do juízo e escolha dos modelos de autoridade são inter-relacionados e se fortalecem mutuamente: "é à imitação que os modernos devem sua glória e que é dessa mesma imitação que os antigos tiraram sua grandeza" (JAUCOURT, 2015 [1756-1766]: 348).

Addison, ao tratar de gosto, menciona a importância do estudo da obra dos antigos, e se alinha à prerrogativa dos retóricos acima mencionados. Para ele, o método mais natural de refinamento é conhecer a obra de autores antigos e cultos:

> O método mais natural de cumprir este objectivo é o ser versado nos escritos dos autores mais cultos. Aquele que aprecia o bom gosto na escrita, de cada vez que se detém num grande autor, ou lhe descobre belezas renovadas, ou se impressiona intensamente com os traços magistrais que nele detecta, para além de se adaptar naturalmente a uma idêntica maneira de falar e de pensar (ADDISON, 2002 [1712]: 41).

O filósofo também menciona que "é de igual modo necessário que alguém em busca de um gosto refinado na escrita se familiarize com as obras dos melhores críticos, quer Antigos, quer Modernos" (ADDISON, 2002 [1712]: 42). Em North, vemos, ao mesmo tempo, uma aproximação do pensamento greco-romano quando ressalta que existe, no humano, uma tendência natural para imitar[31], e das correntes de pensamento vigentes no século XVIII, ao destacar a função do juízo para selecionar o modelo de autoridade (NORTH, c.1726 *apud* KASSLER, 2003: 102).

A investigação de Gerard completa o quadro de discussões ao refletir sobre imitação enquanto um gosto ou um sentido. Em sua abordagem aristotélica, escreve que imitar com exatidão e vivacidade as paixões e os estados da alma resulta em um estado de prazer semelhante àquele emanado pelo belo. Além disso, do ponto de vista do receptor, "nossa admiração pela habilidade e engenhosidade do artista se dispersa sobre o efeito ao qual aquela habilidade se refere e completa o deleite que a obra estimula[32]" (GERARD, 1759: 48). À maneira de Quintiliano, Jaucourt e Addison, também menciona a emulação de modelos referenciais:

> Quando excelentes originais são imitados, as cópias derivam seus encantos não meramente da exatidão da imitação, mas também da excelência que eles representam. Além disso, a gratificação que essas cópias proporcionam tanto pode ser apropriadamente atribuída ao belo ou ao sublime quanto à imitação[33] (GERARD, 1759: 49).

[31] Para Aristóteles, a imitação exerce papel fundamental na construção moral da alma, uma vez que é inerente à natureza humana. Em sua *Poética* (1448b), afirma: "[...] a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. Prova disso é o que ocorre na prática: com efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprender a contemplar e a elaborar raciocínios sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele. E desde que não tenham por acaso se deparado anteriormente com tal coisa, o prazer não se constituirá em função da mimese, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa do mesmo tipo". Observamos, portanto, que a ação mimética é, além de uma potência imanente do ser-humano, uma ferramenta fundamental de sua formação. O espectador de uma arte imitativa, seja ela a tragédia, a poesia, a música ou a dança, sente prazer ao se deparar com a variedade de paixões nela representadas. Este constitui, segundo Aristóteles, o caminho para o enobrecimento da alma e construção do *ethos*.

[32] "[When an imitation is intended], our admiration of the skill and ingenuity of the artist diffuses itself over the effect from which that skill is inferred, and completes the delight which the work inspires."

[33] "When excellent originals are imitated, the copies derive their charms, not merely from exactness of imitation, but also from the excellence which they represent; and the gratification which these copies afford may almost as properly be ascribed to beauty or sublimity as to imitation."

Ou seja, evidencia-se, aqui, a importância do apreço aos modelos de referência. As poéticas musicais setecentistas recuperaram o conceito clássico de imitação e obtiveram papel marcante no processo de formação do gosto.

Dessa forma, a obtenção e o refinamento do gosto são preocupações essenciais do século XVIII. Assim como "a tarefa do orador é a de ensinar, comover e divertir [deleitar] os ouvintes" (QUINTILIANO, VIII pr 7), o teórico e compositor setecentista procura educar o seu próprio gosto, o dos instrumentistas e o do público. Com o pressuposto de que o "julgamento segue critérios comuns de um grupo, que se apoiam em características predominantes que se perpetuam e são concebidas como modelo em um grupo ou país" (PAOLIELLO, 2017: 47), as nações europeias consolidarão, naquele momento, atributos particulares a cada uma delas, tendo em vista que, em cada ambiente cultural, critérios coletivos serão estabelecidos por meio do poder de discernir, qualificar, julgar e eleger critérios nas obras dos artistas. Logo, o gosto terá o poder de "moldar e definir uma maneira de compor – pessoal ou de um grupo" (PAOLIELLO, 2017: 47).

O gosto é, portanto, normativo, e determina a maneira de compor dos artistas. O "estilo" de cada compositor, grupo ou país, então, estará relacionado com a habilidade de discernir daqueles que os escutam. Rousseau, em seu *Dicionário de música* (2012 [1768]), define que estilo é o "caráter distintivo de composição ou de execução. Este caráter varia muito segundo o país, o gosto dos povos, o gênio dos autores; segundo as matérias, os lugares, as épocas, os temas, as expressões, etc.". Desta forma, o estilo é a maneira de compor, enquanto o gosto é seu regulador.

Na música do século XVIII, dois estilos nacionais, com suas respectivas figuras modelares, servirão de parâmetro para admiração e emulação de outras nações europeias, sobretudo a Alemanha e a Inglaterra. Com maneiras próprias e, muitas vezes, opostas entre si, são eles o estilo francês, representado pela autoridade de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), e o italiano, representado por Arcangelo Corelli (1653-1713). Os estilos nacionais foram disseminados continente afora por músicos franceses e italianos radicados em países estrangeiros, bem como pelos aprendizes que se aventuraram a estudar nesses dois principais centros da música europeia. Longe de uma arte internacional, os estilos particulares se acentuaram no transcurso das gerações, levando a cabo uma rivalidade entre si no início do daquele século. Quantz, com vistas a fundamentar o estabelecimento desses estilos como modelos de imitação para outras nações, explica:

> Há dois povos em particular que têm alcançado estima considerável por sua melhoria do gosto musical, e que, conduzidos por suas inclinações naturais, têm percorrido caminhos diferentes para alcançar este fim. Estes dois povos são os italianos e os franceses. Outras nações têm aprovado o gosto desses dois povos, e procuram adotar e imitar o que lhes agradam mais em um ou em outro. Consequentemente, os dois povos têm se deslocado como juízes soberanos do bom gosto na música; e como nenhum dos outros países tem sido capaz de contrapô-los, eles têm sido, em certo grau, os legisladores neste assunto por alguns séculos. A partir deles, o bom gosto tem sido transferido para os outros povos (QUANTZ, 1752 *apud* PAOLIELLO, 2017: 97-98).

Tendo em vista suas diferenças, Harnoncourt (1988: 183) salienta que "as razões do surgimento de estilos nacionais, tão nitidamente separados e até inimigos, não se devem unicamente à falta de [meios de] comunicação. Se assim fosse, seria mera 'coincidência' o fato de as fronteiras estilísticas coincidirem com as fronteiras nacionais". Para o musicólogo, a mentalidade, o caráter e o temperamento de uma cultura são fatores determinantes para o estreitamento de um estilo que represente uma nacionalidade em particular. No caso da música dos séculos XVII e XVIII, conclui:

> O caráter teatral e individualista do barroco resultou num tipo de exibicionismo, na verdade, numa manifestação da personalidade, do indivíduo com todas as suas propriedades, e naturalmente, em sua forma ampliada, na expressão das particularidades de um povo (HARNONCOURT, 1988: 183).

Em relação à polaridade ítalo-francesa, Harnoncourt pondera que a separação entre os estilos se baseia na mentalidade entre as duas culturas: "[os italianos,] extrovertidos, demonstrando suas alegrias e tristezas, espontâneos, sentimentais e amando o informal; [os franceses,] controlados, frios, dotados de uma lúcida perspicácia e amantes da forma (HARNONCOURT, 1988: 184). Observaremos, a seguir, a crítica e a recepção de cada estilo.

1.2. ARCANGELO CORELLI (1653-1713) E O ESTILO ITALIANO

Como demonstramos anteriormente, o gosto, com seu poder de discernir, julgar e eleger, estabelece parâmetros e modos de compor e executar música de acordo com as necessidades e anseios do ambiente cultural de cada nação. A musicóloga Margaret Seares (2015: 45) sustenta que a relevância e a importância do estilo italiano de "música instrumental, vocal e de teclado para o desenvolvimento posterior da música na Europa, [...] nos primeiros anos do século

XVIII, não podem ser subestimadas[34]". Harnoncourt afirma, ainda, que as bases da música seiscentista e setecentista foram fundamentadas pelos italianos:

> Os italianos foram praticamente os criadores do estilo barroco que, pela sua teatralidade e ilimitada riqueza formal e pelo que tem de bizarro e fantástico, correspondia plenamente ao caráter deles. As raízes da *música* barroca, portanto, se encontram naturalmente na Itália (HARNONCOURT, 1988: 184).

Assim sendo, é comum encontrar na literatura filosófico-musical setecentista a premissa de que o estilo italiano é o principal, o melhor ou favorito do público e das nações europeias. Em *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), o compositor, tratadista e crítico Johann Mattheson (1681-1764) observa:

> Disto, fica claro que, em nenhuma terra conhecida em todo o mundo, a música seja cultivada e estimada com tanta frequência, de tantas maneiras e modos e com tanto sucesso como na Itália. Certamente, é por isto que todas as outras nações que querem se distinguir na música emprestaram dela e a imitaram em todas as coisas[35] (MATTHESON, 1713: §6).

Ele também confirma que a música italiana recebe os maiores elogios, sendo aprovada pelo juízo de gosto da maioria do público europeu:

> Os italianos, que hoje em dia parecem ganhar maior elogio, estando à frente de todas as outras nações pela beleza essencial de suas obras e também pelo entendimento artístico insinuante e sobrepujante nelas, e por ter o gosto geral na maior parte a seu lado, diferenciam-se não apenas do estilo dos franceses, dos alemães e dos ingleses, mas ainda, em certas peças, entre si[36] (MATTHESON, 1713: §5).

Embora a música italiana atenda ao *gosto geral*, Mattheson escreve que não existe apenas um estilo de música, mas sim vários subestilos – o que não acontece nas demais nações europeias – resultantes de uma mesma fundação:

> Por ex., um veneziano comporá diferente de um toscano, e este novamente diferente de um napolitano ou siciliano etc., de modo que não haverá melhor comparação destas discrepâncias, do que [por meio de uma analogia] entre

[34] "[...] instrumental, vocal and keyboard music for the later development of music in Europe, […] in the early years of the eighteenth century can scarcely be exaggerated."
[35] "Woraus denn erhellet daß in keinem noch bekanten Lande in der ganzen Welt die *Music* so häuffig auf so mancherley Art und Weise und mit solchen *Succes* als in Italien *excoliret* und *æstimiret* werde. Es ist dieses so gewiß daß auch alle übrige *Nationes*, die sich in der *Music* jemahls haben *distinguiren* wollen den Italiänern fast alles abgeborget und sie schier in allen Stücken nachgeäffet haben."
[36] "Die Italiäner welche heutiges Tages theils durch die wesentliche Schönheit ihrer Werke theils auch durch die übertünchte und *insinuante* Kunst-Griffe in der *Composition,* den Preiß vor allen andern *Nationen* davon zu tragen scheinen und den *generallen Gout* mehrentheils auff ihrer Seiten haben sind nicht nur ihrem *Stylo* von den Französen Teutschen und Engelländern; sondern in gewissen Stücken unter sich selbst merklich unterschieden."

> uma língua e seus dialetos. Esses [estilos musicais] diferenciam-se entre si, e podemos dizer que o *genius musicus* desta ou daquela província traz algo estrangeiro. No entanto, em princípio, [esses estilos] são todos frutos diversos de um galho único[37] (MATTHESON, 1713: §5).

Mattheson destaca, finalmente, a qualidade dos músicos italianos. Segundo o autor, o estilo deve muito à qualidade de seus intérpretes que, sob a égide da boa formação, garantem a qualidade do estilo:

> Os senhores italianos devem esta preferência, em grande parte, à maravilhosa execução de suas obras, pois entre eles estão as melhores vozes, que são cultivadas com o maior cuidado desde a juventude até nos mosteiros, igrejas e hospitais, com aulas suficientes, com prazer e com a maior atenção, o que contribui, e encoraja [os aprendizes] [...][38] (MATTHESON, 1713: §7).

A isso podemos adicionar a importância dos músicos itinerantes. Tendo viajado por todo o continente, disseminaram as normas do estilo italiano, angariando admiradores e, claro, imitadores. Por outro lado, a Itália também era atraente do ponto de vista da formação cultural, tendo sido destino de diversos estudiosos. Rose explica:

> A dominação musical italiana no início do século XVIII foi reforçada pelas diversas jornadas ali realizadas por aristocratas, estudiosos e músicos do norte. As cidades da Itália estavam entre os principais destinos da *Grand Tour*, empreendida por diversos jovens com vistas a ampliar sua cultura, bem como para deleite geral (ROSE, 2014: 17)[39].

Em 1702, o crítico musical François Raguenet (c.1660-1722) dedicou-se a escrever sobre os paradigmas da estilística musical do século XVIII. Para ele, "os italianos são mais audazes e destemidos em suas melodias [...]; eles carregam seu objetivo mais adiante, tanto em suas canções delicadas quanto nas mais alegres, assim como em suas outras composições [...][40]"

---

[37] "Ein *Venetianer,*wird anders setzen als ein *Toscaner,* dieser wieder anders als ein *Neapolitaner* oder *Sicilianer* &c. also daß ich keine bessere Vergleichung dieser *Discrepanz* wüste als etwan mit den *Dialectis* ihrer Sprache; denn wie selbige von einander *differiren* so könte man auch sagen daß der *Genius Musicus* in dieser oder jener *Province* etwas frembdes hervorbringe ob gleich im Grunde alles einen Stamm aber *diverse* Früchte hat."

[38] "Es werden aber die Herren Italiäner solche *Præference* grossen theils der wunderschönen *Excecution* ihrer Arbeit zu danken haben alldieweil bey ihnen die besten Stimmen mit grosser Sorgfalt von Jugend auf *cultiviret* auch in den Klöstern Kirchen und Hospitälern mit gnugsamen Unterricht und *honorablen* Unterhalt versehen und verpfleget daneben mit der größten *Attention,* welche viel zum *Encouragement* beyträgt behorchet und behöret werden […]."

[39] "The musical dominance of Italy in the early eighteenth century was reinforced by the many journeys made there by northern aristocrats, scholars and musicians. The cities of Italy were among the main destinations on the Grand Tour, undertaken by many young men and a few women to broaden their culture and for general amusement."

[40] "the *Italians* are more bold and hardy in their Airs […]; they carry their Point farther, both in their tender Songs, and those that are more sprightly, as well in their other Compositions […]".

(RAGUENET, 1709 *apud* FUBINI, 1994: 68)[41]. Enquanto os franceses são, sob seu ponto de vista, limitados e constrangidos, os italianos possuem invenção (*inventio*) inesgotável. O autor também observa a beleza do arrojo no tratamento das modulações tonais, no virtuosismo empregado nas cadências e no modo irregular – ou heterodoxo – do uso das dissonâncias:

> Quão mais corajosamente o italiano muda o tom e o modo sem temor ou hesitação, ele produz cadências duplas ou triplas com a união de sete ou oito compassos sobre tons que deveríamos pensar como incapazes da menor possibilidade. Ele produzirá uma turgescência [chamada, pelos italianos, de *messa di voce*] de duração tão prodigiosa que seus desconhecedores, *a priori*, não poderão evitar de se sentirem ofendidos ao vê-lo tão aventuroso; no entanto, depois que [o italiano] o fez, concluirão que não podem admirá-lo suficientemente. Haverá passagens de tamanha dimensão que confundirão, de início, o ouvinte e, sobre tantos tons irregulares que deverão inculcar o terror, bem como a surpresa na audiência, concluir-se-á imediatamente que todo o concerto está declinando para uma dissonância terrível. [A expectativa será] traída por uma preocupação, pois a música, que parece estar na beira da ruína, será imediatamente reconciliada por cadências regulares que todos se surpreenderão ao ver a harmonia surgir novamente de dentro da dissonância em si, devendo suas maiores belezas a tais irregularidades que parecem ameaçá-la com destruição[42] (RAGUENET, 1709 *apud* FUBINI, 1994: 69).

A ideia de que o estilo italiano é, portanto, audacioso, vibrante e imprevisível nos faz refletir sobre o uso das particularidades dos afetos. Já observado por Aristóteles na *Poética* e na *Política*, a imitação dos afetos humanos será, na música dos séculos XVII e XVIII, um lugar-comum. A música italiana será reconhecidamente proficiente no trabalho musical afetivo. Raguenet nos mostra que a natureza italiana é mais viva, ativa e rápida que a dos franceses, de modo a estarem mais dispostos à racionalização das paixões e, consequentemente, mais propensos a representá-las no discurso sonoro. O autor, dentro da chave do pensamento catártico do filósofo grego, pondera:

> Se uma tempestade, ou furor, deve ser descrita em uma sinfonia [termo compreendido como música instrumental], suas notas nos proporcionam uma ideia tão natural que nossas almas, dificilmente, recebem uma impressão mais forte da realidade do que

[41] As referências de François Raguenet são extraídas da edição britânica, publicada em Londres no ano de 1709, intitulada *A Comparison between the French and Italian Musick and Opera's. Translated from the French; With some Remarks.* A tradução inglesa apresenta diferenças e alterações lexicais importantes em relação ao original em francês e, uma vez que esta tese se dedica ao pensamento insular, demos preferência a essa fonte.

[42] "The more hardy *Italian* changes the Tone and the Mode without any Awe or Hesitation, he makes double or treble Cadences of seven or eight Bars together, upon Tones we shou'd think incapable of the least Division. He'll make a *Swelling* [*By the Italians call'd* Messe di Voce] of so prodigious a Length, that they who are unacquainted with it can't chuse be offended at first to see him so adventurous; but before he has done, they'll think they can't sufficiently admire him: He'll have Passages of such an Extent, as will perfectly confound his Auditors at first; and upon such irregular Tones as shall instill a Terror as well as Surprize into the Audience, who will immediately conclude, that the whole Concert is degenerating into a dreadful Dissonance, and betraying 'em by that means into a concern for the Musick, which seems to be upon the brink of Ruin, he immediately reconciles 'em by such regular Cadences that ev'ry one is supriz'd to see Harmony rising again in a manner out of Discord it self, and owing its greatest Beauties to those Irregularities which seem'd to threaten it with Destruction."

> elas fazem descritivamente. Tudo é tão rápido e penetrante, tão impetuoso e comovente, que a imaginação, os sentidos, a alma e o corpo em si são traídos rumo a um arrebatamento geral. É impossível não se deixar levar pela rapidez desses movimentos: uma sinfonia sobre fúrias agita a alma, ela a debilita e a derruba apesar de todo seu cuidado. O artista em si, enquanto a interpreta, é capturado por uma agonia inevitável: ele tortura o violino, atormenta seu corpo; não é mais mestre de si, somente agitado como uma pessoa possuída por um impulso irresistível[43] (RAGUENET, 1709 *apud* FUBINI, 1994: 70).

Em nota de rodapé, Raguenet (*apud* FUBINI, 1994: 70) menciona a *auctoritas* do estilo italiano, Arcangelo Corelli, e salienta que nunca conheceu alguém que sofria mais dos afetos que ele, pois, enquanto tocava, seus olhos tornavam-se vermelhos como fogo, seu semblante era distorcido, seus globos oculares rolavam como em agonia e tanta energia era investida na execução que ele não parecia mais o mesmo homem. Posto isto, podemos concluir que o trabalho sobre a representação afetiva possui importância significativa na consolidação do estilo.

Corelli é citado como modelo de autoridade não apenas no *Dictionnaire de Musique* (1703), de Brossard, mas também nas preceptivas de Muffat, Mattheson e Quantz. Para esses autores, o violinista e compositor italiano é considerado mestre na eloquência musical, capaz de representar toda a gama de afetos que a alma pode sentir, além de fazê-la com destreza na técnica inigualável. O lirismo se torna característica principal do estilo corelliano em detrimento do virtuosismo oco e da exuberância artificial que pôde ter sido desenvolvida na primeira metade do século XVII. Tendo desempenhado a maior parte de sua carreira em Roma, vale destacar a avaliação de Mattheson sobre o estilo romano:

> O estilo romano é mais grave [ou austero] que o veneziano; este [último] geralmente se concentra mais em uma melodia simples e fácil; aquele, contudo, em uma harmonia contínua; este penetra mais rapidamente no ouvido, agradando logo, do que aquele, que tem mais em si; neste, encontraremos algo mais galante, naquele, [algo] mais real[44] (MATTHESON, 1713: §5).

[43] "If a Storm, or Rage, is to be describ'd in a Symphony, their Notes give us so natural an Idea of it, that our Souls can hardly receive a stronger Impression from the Reality than they do from the Description; every thing is so brisk and piercing, so impetuous and affecting, that the Imagination, the Senses, the Soul, and the Body itself are all betray'd into a general Transport; 'tis impossible not to be born down with the Rapidity of these Movements: A Symphony of Furies shakes the Soul; it undermines and overthrows it in spite of all its Care; the Artist himself, whilst he is performing it, is seiz'd with and unavoidable Agony, he tortures his Violin, he racks his Body; he is no longer Master of himself, but is agitated like one possessed with an irresistable Motion."

[44] "Der *Romanische Stylus* wird wol *gravitætischer* seyn als der *Venetianische;* dieser wird gemeiniglich mehr auf eine blosse leichte *Melodie;* jener aber mehr auf eine durchgehende *Harmonie reflectiren;* dieser wird ehender ins Gehört dringen und nicht so langsam gefallen als jener der etwas mehr auf sich hat; bey diesem wird man mehr *galantes,* bey jenem mehr *reelles* finden."

Corelli, embora tenha sido um compositor reconhecidamente prolífico, foi seletivo em suas publicações:

> Registrada entre os anos de 1681 e 1714, sua obra se resume a seis coleções: quatro volumes de trio-sonatas (opp. 1 a 4), um de sonatas para violino e baixo contínuo (op. 5) e um de *concerti grossi* (op. 6). Seu estilo, considerado ainda no século XVIII como livre, florido, audacioso e belo, tornou-se paradigma de qualidade e bom gosto perante a audiência europeia (REIS; HELD, 2021: 3).

"As diversas reedições que sua música obteve em curto espaço de tempo também corroboram nosso entendimento de Corelli como figura modelar" (REIS; HELD, 2021: 3). Paoliello, em relação às *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* (op. 5), publicadas propositalmente no primeiro dia de janeiro de 1700 em Roma, comenta:

> [...] essa série de sonatas foi reeditada inúmeras vezes durante a vida do compositor em diversos países da Europa. No decorrer de 11 anos a série foi reeditada em Roma (1700), Bologna (1700), Londres (1700, 1711), Amsterdam (1700, 1708, 1709, 1710) e Paris (1708). Apesar de todas as composições de Corelli terem sido populares na Europa, a *opera quinta* foi a obra que obteve maior sucesso, sendo utilizada como um método em diversos países (PAOLIELLO, 2017: 104).

O argumento é endossado por Quantz:

> Todavia, é mais provável crer que as cadências se tornaram usuais apenas depois que Corelli publicou seus 12 solos para violino, editados em placas de cobre. Esta é a informação mais segura que se pode dar sobre a origem das cadências: que desde alguns anos antes do final do século passado, e nos dez primeiros anos do atual, fazia-se ao final de uma voz concertante uma pequena passagem, anexada a um bom trinado, sobre o baixo contínuo (QUANTZ, 1752 *apud* DORIGATTI, 2019: 130).

Observa-se, portanto, que o compositor consolidou uma maneira de pensar, compor e executar. Estabeleceu parâmetros e tornou-se referência. Suas sonatas foram imitadas em vários aspectos, sobretudo na disposição e estilo de cada movimento. A ornamentação, reconhecidamente livre – ou florida, segundo o léxico setecentista – ainda em época, representa uma característica fundamental na compreensão do estilo italiano, e será explorada especialmente nos movimentos lentos (ver REIS; HELD, 2021). Justamente nesse aspecto, Quantz, ao diferenciar o estilo francês (que veremos adiante) do italiano explica:

> Já foi dito que os compositores franceses, na maioria das vezes, escrevem já com as ornamentações, e que o bom executante, logo, não tem mais nada a pensar além de que eles as apresentem bem. No gosto italiano, nos tempos passados, nenhuma ornamentação era sequer escrita; e tudo era deixado ao livre arbítrio do músico executante. [...] Há algum tempo, porém, aqueles que se orientam segundo os italianos, também começaram a indicar os ornamentos necessários. Supostamente

> porque se achou que o Adagio havia se tornado deveras deturpado pelos executantes inexperientes, e, por conta disso, os compositores receberiam menos mérito. Assim, não se pode negar – para que a peça possa causar seu efeito máximo – que a música italiana depende em grande parte do executante, quanto do compositor; a francesa, contudo, depende muito mais do compositor que do executante (QUANTZ, 1752 *apud* DORIGATTI, 2019: 100-101).

Embora exaltado por pensadores como Raguenet, autores como Lecerf de la Viéville (1674-1707) teceram críticas duras contra o estilo italiano. Isso, na verdade, evidencia sua importância, bem como exibe suas características com maior precisão. Em sua *Comparação das músicas Francesa e Italiana* (1704), Viéville (*apud* FUBINI, 1994: 73) comenta positivamente que os "italianos gorjeiam formosamente quando o assunto é amor: o idioma possui palavras doces e lisonjeiras que o expressam perfeitamente[45]". Afirma, porém, que o idioma possui a desvantagem de ser insípido e excessivamente doce – imaturo, diferentemente da nobreza e vivacidade do francês. Enquanto a irregularidade e a ousadia foram elogiadas e aclamadas por Raguenet, o crítico advoga que os italianos "arruinaram seu gosto pelo uso constante de suas harmonias refinadas e mordazes[46]" (VIÉVILLE, *apud* FUBINI, 1994: 75). Seu incômodo pelo livre desvio das regras da composição, bem como a coragem empregada pelos compositores da nação rival levam Viéville a concluir, categoricamente, que "a primeira vez que a ouvimos nas obras de compositores italianos é encantador; a segunda vez, tolerável; a terceira vez, desagradável; a quarta, revoltante. Eles levam tudo ao excesso[47]" (VIÉVILLE, 1704 *apud* FUBINI, 1994: 78). Vale mencionar que o crítico não refuta a autoridade, tampouco a qualidade de Corelli.

A despeito das críticas recebidas, a importância e a relevância do estilo italiano para o desenvolvimento da música europeia no século XVIII são inegáveis. Marcado pelo senso de aventura e exuberância, destaca-se pela emotividade de sua escrita florida, pungente e expressiva. O lirismo da música vocal é emulado pelos instrumentistas, de modo que a flexibilidade do idioma é incorporada pelos gêneros principais – sonatas *da chiesa* e *da camera* e *concerto grosso*. Descrito como livre, ousado e fora de regra, o tratamento da harmonia e da ornamentação garante ao estilo uma característica comovente e provocadora, suscitando a admiração das demais nações europeias.

[45] "italian warbles in a pretty fashion on the subject of love: this language has sweet and flattering words that express it perfectly."
[46] "they have ruined their taste by the constant use of their piquant and refined harmonies."
[47] "the first time you hear them in the works of Italian composers, they are enchanting; the second time, they are tolerable; the third time, they are displeasing; the fourth, revolting. They carry everything to excess."

1.3. JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687) E O ESTILO FRANCÊS

O estilo francês, que desponta quase como reação à erupção musical italiana (HARNONCOURT, 1988), foi estabelecido no século XVII pela figura modelar de Jean-Baptiste Lully. Como exemplo que serviu de referência para observação, admiração e emulação para nações como a Alemanha e a Inglaterra, dedicar-nos-emos à investigação de suas características à luz das fontes primárias, bem como verificaremos a recepção desse estilo por autores de outras nações europeias.

Natural de Florença, Itália, e batizado Giovanni Battista Lulli, radicou-se na França em 1646. Ainda jovem, conquistou o apreço e admiração do rei e, em 1653, foi nomeado "compositor da música instrumental", estreitando suas relações com a nobreza (LA GORCE, 2001). A proximidade de Lully com Luís XIV e seu controle de todo o aparato musical real daquela monarquia absolutista proveram ao estilo do compositor, violinista e bailarino o prestígio de sinônimo de música francesa. Dentre suas muitas contribuições, podemos destacar o desenvolvimento do gênero da *ouverture* francesa, imitada extensivamente pelos alemães e ingleses de gerações posteriores. Adotada em toda a Europa como música introdutória de suítes instrumentais, espetáculos teatrais, óperas, oratórios e, por vezes, cantatas, divide-se em duas partes: a primeira, de caráter grave e austero com figuras pontuadas e escalas ascendentes; a segunda, com estilo imitativo. Rose sumariza:

> Aspectos do estilo francês epitomizados pela produção de Lully incluíram a *ouverture* francesa (com os grandiosos ritmos pontuados marcando a entrada do monarca) e um assortimento de movimentos de dança (incluindo a *bourrée, gavotte, loure, minuet* e *rigaudon*). [...] As melodias francesas eram amiúde líricas, com uma qualidade simples e doce (*douceur*); os ornamentos eram, frequentemente, especificados pelo compositor[48] (ROSE, 2014: 13).

Posto isto, afirma-se que a forma clara e concisa – também absorvida pelo *ballet de cour* – e a música instrumental de representação afetiva concentrada em movimentos curtos e simples consolidam as bases do estilo francês, que se opõe ao italiano. O apreço à racionalidade cartesiana na forma remete à arquitetura dos jardins e palácios de Luís XIV: "era como se a forma clara e rígida das danças tivesse sido criada especialmente para que se pusesse em música o estilo desta nação" (HARNONCOURT, 1988: 186). Quantz (2001 [1752]: 329) mencionara

[48] "Aspects of the French style epitomized by Lully's output included the French overture (with its grand dotted rhythms marking the entry of the monarch) and an array of dance movements (including the bourrée, gavotte, loure, minuet and rigaudon). […] French melodies were often lyrical, with a simple and sweet (douceur) quality; ornaments were frequently specified by the composer."

que a música francesa, quando considerada em sua perfeição, é, mais que qualquer outra coisa, adequada à dança, enquanto o estilo italiano é mais eficaz para cantar e tocar. Em relação à ornamentação, respeitava-se um código, hábito ou *decoro* que devia ser empregado nos lugares corretos, seguindo as regras estabelecidas pelo bom gosto, em contraste à liberdade do estilo italiano.

Quantz, sobre a maneira francesa, salienta:

> [É necessária uma] execução conexa e clara da melodia, e uma ornamentação com os ornamentos básicos, tais como: apojaturas, trinados inteiros e meio-trinados, mordentes, grupetos, *battements*, *flattements*, etc.; não requerem, no entanto, passagens rápidas extensas, ou grande adição de ornamentações livres (QUANTZ, 1752 *apud* DORIGATTI, 2019: 99-100).

Carl Phillip Emmanuel Bach (1715-1788), em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado,* complementa:

> Desenvolveu-se um absurdo preconceito principalmente contra peças francesas para teclado, que sempre foram uma ótima escola para tecladistas, uma vez que a França se distingue de outros países pela maneira coerente e correta de tocar. Todos os ornamentos necessários são indicados claramente, não se negligencia a mão esquerda e não faltam as notas sustentadas (BACH, 2009 [1753/1762]: 22).

C. P. E. Bach argumenta que "ninguém coloca em dúvida a necessidade dos ornamentos", pois "ajudam na expressão, seja em uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo; em grande parte, é neles que se encontra a oportunidade para uma boa execução". O tratadista conclui que "deve-se fazer justiça aos franceses, por serem particularmente meticulosos na notação de suas peças" (2009 [1753/1762]: 69).

Raguenet (1709 *apud* FUBINI, 1994: 68) observa que os compositores franceses objetivam a melodia suave, fácil, fluente e coerente. Elogia os trajes, a dança, a teatralidade e o lirismo da música de Lully, mas adverte também de sua palidez. Diferentemente dos italianos, os franceses compõem de modo "natural e consistente como se tivessem tentado não variar nada; não há nada audacioso e aventureiro. É tudo igual […][49]". O crítico afirma que a música francesa, estritamente atenta às regras, agrada e corteja o ouvido, mas tamanha rigidez a mantém limitada: não trabalha com os afetos e paixões da alma com a mesma profundidade que os italianos, o que viria a ser confirmado por Rousseau (2009 [1768]: 88), quando afirmou que

[49] "natural and consistent as if they had attempted no change at all; there is nothing bold and adventurous in it, it's all equal […]".

"o Estilo das composições francesas é insípido, sem graça ou duro, mal cadenciado, monótono", em oposição à energia de seus rivais. Raguenet reconhece qualidade na música da *auctoritas* francesa, mas afirma que não houve mais "composições magistrais na França" (RAGUENET, 1709 *apud* FUBINI, 1994: 73) desde a morte de Lully – segundo ele, o único homem de engenho musical superior que apareceu no país –, de modo que todos os verdadeiros amantes da música resvalam no desespero de confrontarem-se com a escassez de novos divertimentos. Na verdade, sustenta que a nação nunca produziu um mestre de talento semelhante, algo abundante na Itália: "eles tiveram seu *Luigi* [Rossi], seu *Carissimi*, seu *Melani*, e seu *Legrenzi*; a esses sucederam seu *Buononcini*, seu *Corelli* e seu *Bassani*, que ainda vivem e encantam toda a *Europa* com suas produções excelentes[50]" (RAGUENET, 1709 *apud* FUBINI, 1994: 72).

Lecerf de la Viéville diverge de Raguenet. Como resposta ao crítico, estabelece um paralelo em relação aos modelos de autoridade citados no parágrafo acima: "não tenho dúvida que Lully foi, pelo menos, tão douto quanto Luigi [Rossi] e Carissimi, e estou convencido de que Charpentier, na Sainte Chapelle, e Collasse são equivalentes a Bassani e Corelli[51]" (VIEVILLE, 1704, *apud* FUBINI, 1994: 76). Embora concorde que a música francesa, quando comparada à italiana, possa ser demasiadamente calma, rebate ao afirmar que, em oposição, se trata uma arte positivamente "doce, fácil, fluente, conectada, natural, coerente, unificada e igual[52]" (VIEVILLE, 1704 *apud* FUBINI, 1994: 74). No texto, considera a cultura francesa, em termos de gosto, superior:

> Somos um povo que se nutre das coisas mais deliciosas e requintadas que a natureza nos proveu, e que às vezes até come cogumelos e trufas, mas não liga para licores, molhos ou especiarias. Os italianos são um povo que come nada mais que doces, ensopados e geleias cor-de-âmbar[53] (VIEVILLE, 1704 *apud* FUBINI, 1994: 74).

Essa menção ao gosto alimentar será utilizada, em seu discurso, para sustentar a superioridade da música francesa. Em sua argumentação, discorda que ensopados são mais aprazíveis ao paladar judicioso que uma perdiz, ou uma narceja requintada e bem aromática, uma vez que são mais excitantes que agradáveis. Da mesma maneira, o estilo musical francês

[50] "they have had their *Luigi* [Rossi], their *Carissimi*, their *Melani*, and their *Legrenzi*; to these Succeeded their *Buononcini*, their *Corelli*, and their *Bassani*, who are still Living, and Charm all *Europe* with their Excellent Productions."
[51] "I have no doubt that Lully was at least as learned as Luigi [Rossi] and Carissimi, and I am convinced that Charpentier at the Sainte Chapelle and Collasse are as much so as Bassani and Corelli."
[52] "sweet, easy, flowing, connected, natural, coherent, unified, and equal."
[53] "We are people who nourish ourselves with all the most delicious and exquisite things nature has given us, and who sometimes even eat morels and truffles, but who don't care for liqueurs, sauces, or spices. And the Italians are people who like pastries, stews, and amber-colored jams, and eat nothing else."

é, para Viéville, prudente e natural e tolera, apenas de quando em vez, harmonias e ornamentos fora do comum. Em relação aos afetos, assunto no qual os italianos são reconhecidamente hábeis segundo a literatura setecentista, o autor pontua que tais artífices "moldam, curvam e esculpem suas peças mais finamente que nossos compositores de ópera [os franceses] o fazem. No entanto, devemos considerar se os italianos não as moldam e esculpem demasiadamente[54]" (VIEVILLE, 1704 *apud* FUBINI, 1994: 76). Afirma que os franceses produzem obras melhores, de beleza verdadeira e sólida, por estarem mais atrelados ao princípio da imitação da natureza (defendido por filósofos iluministas, a exemplo de Batteux) do que as obras italianas. Além disso, preocupam-se de maneira muito mais eficaz com a declamação correta do idioma, bem como com o refinamento da poesia e da dramaturgia. Quanto ao tratamento da melodia, Quantz (2001 [1752]: 329) expõe que são "mais diretos que os italianos, pois a sequência de ideias quase sempre pode ser adivinhada, embora sejam menos ricos em invenção. Eles são mais preocupados com a expressão das palavras que com uma melodia que encanta ou deleita[55]". Viéville conclui que o estilo de francês foi definido por um senso de beleza e bom gosto (*bon goût*), conquistado de modo ordenado, natural e racional.

Embora a qualidade da música francesa seja reconhecidamente boa e com recepção positiva, seu estilo, aparentemente, não chegou a conquistar a mesma força de repercussão internacional que o dos italianos. Mattheson afirma que "os franceses ainda não obtiveram uma aprovação geral de sua música, como [a aprovação] conquistada por sua língua, e seu elogio possivelmente só se espalha dentro, mas não muito além, dos limites da França". Contudo, defende que "tanto a composição quanto a execução francesa merecem, a seu modo, seus próprios louvores e possivelmente não deixam nada a desejar aos italianos". Pelo contrário: "é preciso conceder que na música instrumental, em especial na música coral ou de dança, os franceses são mestres e são imitados em todos os lugares, sem serem equiparados[56]" (MATTHESON, 1713, §8). Observa-se, então, que o compositor e tratadista alemão enxerga uma importância ímpar na música francesa, considerando-a, em certos aspectos, superior:

---

[54] "the Italian masters shape, turn, and carve their pieces more finely then our opera composers do. But we must consider whether the Italians do not shape and carve them too much."

[55] "[In melody] they are more straightforward than the Italians, for the sequence of the ideas can nearly always be divined, but they are less rich in invention. They are more concerned with the expression of the words than with a melody that charms or flatters."

[56] "Man streitet hierbei nicht daß nicht so wol die Französische *Composition* als *Execution,* in ihrer *Art* ihr eigenes Lob verdiene und vielleicht der Italiänischen nich viel nachgiebet; allein weil ein grosses Theil in solchen Sachen von dem *Gout dependiret* und aber die Französen noch keine solche *generale Approbation* ihrer *Music,* als vol ihrer Sprache in der Welt erhalten haben so wird sich vermuhtlich das davon etwa zu machende *Elogium* hauptsächlich intra, und nicht gar weit *extra fines Galliae* erstrecken können. So viel muß man gerne gestehen: In der *Instrumental,* insonderheit aber in der *Choraischen* oder Tantz-*Music* sind die Französen Meister und werden überall ohne *imitiret* zu werden *imitiret*."

> Deixemos, no entanto, os italianos ostentarem e se vangloriarem o quanto quiserem a respeito de suas vozes e de suas artes. Em vão será pedido a eles que componham uma abertura francesa como se deve. Isto basta para dizer que, geralmente, a música instrumental dos franceses se destaca sobremaneira[57] (MATTHESON, 1713: §16).

O tratadista, ao mencionar a magnificência do gênero da *ouverture* acoplada à suíte de danças, tão cara aos gostos franceses, conclui que, "[...] ao lado da composição de uma *pièce* destas com sua suite *à la françoise*, sua execução no seu gênero, feita pelos próprios franceses, é tão *admirável*, tão *unida* e tão *firme*, que nada pode sobrepô-la[58]" (MATTHESON, 1713: §16).

Assim como Mattheson, e a despeito das críticas exercidas por teóricos como Raguenet, podemos afirmar que a música francesa foi bem-sucedida ao servir como modelo de inspiração para a consolidação dos estilos musicais de outras nações, inclusive, como veremos, a inglesa dos séculos XVII e XVIII. Suas principais características, portanto, concentram-se em uma linguagem natural, fluente e delicada, baseada no pensamento racional. Ao lado de seu principal gênero de música orquestral – a *ouverture* –, a dança constitui a força-motriz do estilo, além, é claro, da ornamentação controlada, elaborada e refinada, indicada explícita e cuidadosamente na partitura.

1.4. GOSTOS REUNIDOS

Ao longo deste capítulo, observamos que o gosto é uma ferramenta fundamental do pensamento estético setecentista. Normativo, determina maneiras e forma modelos para a consolidação de estilos próprios a um grupo, país ou nação, tendo seus representantes vistos como modelos ou autoridades (*auctoritas*) (PAOLIELLO, 2017). Na música do século XVIII, vimos que os estilos italiano e francês são os dois principais paradigmas da música europeia.

No entanto, encontra-se, em algumas fontes, a menção a um terceiro gosto nacional – o alemão. Para Paoliello (2017: 119), "formado a partir de um processo de imitação dos modelos estrangeiros, somados à sua própria tradição, configurou o que autores setecentistas alemães denominam como *Vermischter Geschmack* [Gosto Misto]". Como bem lembrou a

[57] "Es mögen nun aber die Italiäner mit ihren Stimmen und Künsten prahlen und prangen wie sie immer wollen Trotz sey ihnen geboten daß sie mir eine rechte Französische *Ouverture* machen oder auch einmal wie sichs gebühret herausbringen solten. Daß wil so viel sagen daß *generalement* die *Instrumental-Music* der Französen recht was sonderlichs voraus habe."

[58] "[...] nechst der *Composition* einer solchen *Pieçe* mit ihrer *Suite à la Francoise*, ist die *Execution* in ihrem *Genere* welche die Französen derselbigen geben so *admirable,* so *unie* und so *ferme,* daß nichts darüber seyn kan."

pesquisadora, embora François Couperin (1688-1733) seja o autor do famoso conjunto de concertos intitulado *Les Goûts Reunis* (1724) e, por isso, considerado por alguns, o pioneiro dessa expressão, a alusão a uma reunião de gostos remonta a uma tradição mais antiga, que data pelo menos desde o século XVII, como em Muffat (1695, 1698 e 1701). Ademais, Telemann, em sua autobiografia (1718), utilizou a expressão *Gemischter Goût*.

Como vimos anteriormente, o conceito de emulação, ou a imitação com o anseio de superar um modelo admirado, remonta ao tempo de Aristóteles. Retomado pela latinidade, está presente nas retóricas clássicas. A noção fundamental dos gostos reunidos pode ser observada na história de Zêuxis. Pintor grego atuante entre 435-390 a.C., cuja fama reside na pintura de uvas que enganavam até os pássaros, teria recebido a incumbência de pintar a beleza de Afrodite (ou de Helena de Troia, a depender da fonte), retratando, portanto, a beleza perfeita. O conto foi recuperado por Plínio[59], Cícero[60] e Dionísio de Halicarnasso. O último autor relata:

> Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintado reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela (HALICARNASSO, 1986: 46).

A mesma história é retomada pela filosofia iluminista, como em Charles Batteux:

> O que fez Zêuxis quando quis pintar uma beleza perfeita? Fez o quadro de alguma beleza particular, da qual sua pintura fosse a história? Não. Ele reuniu os traços separados de várias belezas existentes. Ele formou em seu espírito uma imagem artificial que resultou de todos esses traços reunidos, e essa imagem foi o protótipo ou o modelo de seu quadro, que foi verossímil e poético em sua totalidade, e só foi verdadeiro e histórico em suas partes tomadas separadamente (BATTEUX, 2009 [1746]: 32).

Essa concepção de beleza será tida como a base do pensamento em relação à união de gostos. Mônica Lucas argumenta:

> Os autores que defendem o "gosto misto" reproduzem, de certo modo, a história atribuída pela tratadística grega e latina ao pintor Zêuxis [...]. Constitui, assim, um novo modelo, que supera a todos aqueles já existentes. A argumentação alemã a respeito do "estilo misto" é exatamente a mesma: retirando-se o que de melhor existe nos estilos modernos consagrados (italiano e francês) e no estilo antigo (ou contrapontístico), preservado no mundo germânico, foi possível a compositores alemães constituir um novo gosto, que sobrepuja seus modelos (LUCAS, 2017: 10).

[59] cf. *Naturalis Hitoria*, XXXV, 64.
[60] cf. *De Inventione*, II, 1, 1.

Semelhantemente, Georg Muffat (1653-1704), na vanguarda do pensamento, estabelece a seleção dos melhores gostos de cada nação a fim de uni-los com vistas à criação de um estilo superior. Mais jovem que Lully e contemporâneo de Corelli, pôde conhecer o trabalho da autoridade francesa pessoalmente entre os anos 1663 e 1669. Na dedicatória ao príncipe-bispo Johann Philipp von Lamberg (1651-1712) de seu *Florilegium Primum* (1695), Muffat explica o título remetendo seu conjunto de concertos à metáfora de um buquê, cujas flores foram cuidadosamente colhidas do jardim. Remetendo-se à benevolência do nobre, atesta, retoricamente:

> Devo, verdadeiramente, este meu buquê a ninguém mais que Vossa Estimada Graça, por quem, pela influência benevolente, tais flores começaram não apenas a prosperar, mas também a resplandecer e a crescer vagarosamente. Música e flores têm isso em comum: o temor às sombras e ao frio; mas, com o benefício da luz e do calor, crescem e sustentam-se. Tivessem estas flores sido semeadas e plantadas em algum outro lugar, jamais teriam prosperado: as raízes teriam sido sufocadas, seja pela sombra de ramos invejosos, seja por meio da malevolência de tempestades terríveis. [Isto aconteceria] se Vossa Estimada Graça não as tivesse demonstrado benevolência, e [se não as tivesse] libertado da areia e dos torrões infrutíferos, bem como se não as tivesse plantado em vossa cama do jardim de Passau. A respeito deste feliz plantio, encontrei-me consideravelmente coberto de bondade, assim como a bondade do ar e da terra se rende às flores[61] (MUFFAT, 1695 *apud* WILSON, 2001: 12).

Muffat, utilizando a figura de linguagem segundo a qual seu soberano representa a própria cultura germânica, afirma que lhe foi fornecida a nova, fresca e mais necessária essência da vida que seus empreendimentos na arte da composição requerem. O músico, claramente, almeja estabelecer um novo parâmetro de beleza musical, tarefa que será realizada por meio da mistura das melhores características dos estilos musicais vigentes no final do século XVII. Assim como um buquê reúne a beleza de várias flores, a bela música compreende as melhores qualidades de diversos estilos:

> Não apenas um estilo, mas uma coleção dos melhores estilos de várias nações seria o apropriado a fim de deleitarmo-nos com diferentes formas de música e maneiras de execução. [...] Visto que logrei o início [de meus estudos] na França com os mestres mais experientes da arte musical [dentre eles, Lully], compreendo que poderia ser acusado de favorecer, mais que o conveniente, aquela nação e, neste tempo de guerra com a França, eu poderia ser considerado indigno dos ouvidos gentilmente dispostos dos alemães. [...] As armas de guerra e suas razões estão distantes de mim: notas,

[61] "In truth, I owe this my bouquet to none other than Your Esteemed Grace, through whose benevolent influence these flowers began not only to flourish, but also to bloom and to gently grow. Music and flowers have this in common, that they fear shadows and cold, but with the benefit of light and warmth they grow and are sustained. Had these flowers been set out and planted in some other place, they could never have prospered; the roots would have been all but smothered, either because of harmful shade from envious branches, or through the spite of awful storms, had not Your Esteemed Grace shown them favor and freed them from the sand and the unfruitful clods, and set them out in his Passau garden bed. Upon this happy planting, I soon found myself quite covered with goodness, just as the goodness of the air and the earth yields itself up to the flowers."

> cordas e adoráveis sons musicais ditam meu curso e, quando misturo a maneira francesa com a alemã e a italiana, não inicio uma guerra, mas talvez sim um prelúdio à unidade, à estimada paz, desejada por todos os povos[62] (MUFFAT, 1695 *apud* WILSON, 2001: 13-14).

A mesma ideia será encontrada nos textos introdutórios ao seu segundo buquê, *Florilegium Secundum* (1698). Ao que parece, sua realização foi obteve bons resultados. Na coleção intitulada *Auserlesene Instrumentalmusik*, ou *Música instrumental selecionada* (1701), Muffat apresenta novos concertos como obras excelentes, trabalhadas com grande diligência, esmero e empenho para o deleite dos ouvidos, embora de modo inusitado. Posto isto, observamos que, nos primeiros anos do século XVIII, a reunião de gostos, pelo menos na Alemanha, foi uma novidade bem recebida pelo público. O compositor atesta que teve a oportunidade de conhecer a cidade de Roma no mesmo período em que Corelli estava em plena atividade (c.1682). Muffat estudou o estilo italiano ao cravo com Bernardo Pasquini (1637-1710) e informou-se a respeito de seu modelo de autoridade. No prefácio, comenta a impressão que teve ao conhecê-lo, bem como vangloria-se de ter sido pioneiro ao trazer esse estilo ao seu país de origem:

> As primeiras considerações sobre essa mistura engenhosa [de estilos] veio a mim há um tempo em Roma, onde estava aprendendo o estilo italiano ao teclado sob a orientação do mundialmente famoso Bernardo Pasquini, quando ouvi com grande excitação e deslumbramento alguns concertos do talentoso Archangelo (sic) Corelli interpretados muito lindamente e com grande precisão por um vasto número de instrumentistas. Como notei diversos contrastes nessas peças, compus alguns dos presentes concertos e os experimentei na casa do já mencionado Archangelo Corelli (por quem sinto-me enormemente grato por transmitir, generosamente, muitas observações valiosas sobre esse estilo). E, com sua aprovação, fui o primeiro a trazer algumas amostras dessa ainda desconhecida harmonia para a Alemanha, assim como, anteriormente, em meu regresso da França, havia sido o primeiro a introduzir o estilo de ballet de Lully [estilo francês][63] (MUFFAT, 1701 *apud* WILSON, 2001: 71-72).

[62] "Not only one style, but a collection of the best styles of various nations would be appropriate in order to amuse you with different forms of music and manners of playing. […]. Since I had my start in France with the most experienced masters of this art of music, I realize that I could be accused of favoring that nation more than is appropriate, and in this time of war with France I could be considered unworthy of the kindly disposed ear of the Germans […]. The weapons of war and the reasons for them are far from me; notes, strings and lovely musical tones dictate my course, and as I mix the French manner with the German and Italian, I do not begin a war, but perhaps rather a prelude to the unity, the dear peace, desired by all the peoples."

[63] "The first thoughts of this ingenious mixture came to me some time ago in Rome, where I was learning the Italian style on the keyboard under the world-famous Bernardo Pasquini, when I heard with great excitement and amazement some concertos of the talented Archangelo Corelli performed most beautifully and with great precision by a large number of instrumentalists. As I noticed the many contrasts in those pieces, I composed some of these present concertos, and I tried them out in the home of the above-mentioned Archangelo Corelli (to whom I feel greatly obliged for generously conveying to me many useful observations concerning this style); and with his approval, I was the first to bring some samples of this hitherto unknown harmony to Germany, just as previously, upon my return from France, I was the first to introduce the Lullian Ballet Style."

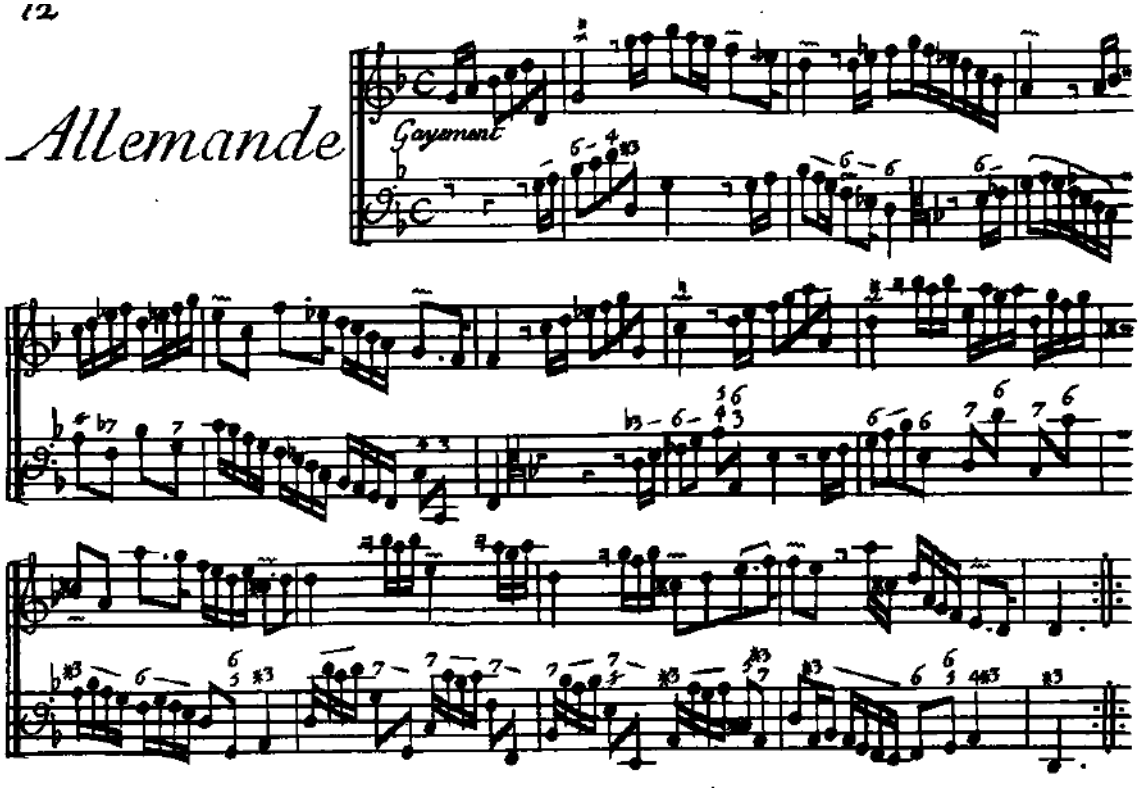
Muffat também explica que nomeou seus concertos sob a égide do léxico "selecionados", pois contêm a vivacidade intacta do estilo de dança de Lully unida à melancolia e aos afetos requintados do estilo de Corelli.

Pouco mais de duas décadas adiante, Couperin, no prefácio à coletânea *Les goûts-réünis, ou Nouveaux Concerts*, escreve:

> Os estilos italiano e francês vêm há muito dividindo a república da música na França. Quanto a mim, sempre estimei as coisas que o mereciam, sem olhar a compositores ou a nações, e as primeiras sonatas italianas que apareceram em Paris há trinta anos atrás (sic) e que me encorajaram a compor algumas, a meu ver, não causaram dano às obras de *Monsieur de Lully* nem às dos meus antepassados, que sempre serão mais admiráveis do que susceptíveis de serem imitadas. Assim, mercê de um direito que minha neutralidade me confere, navego sob a afortunada estrela que até agora me guiou. Uma vez que a música italiana tem sobre a nossa o direito de primogenitura, no final deste volume encontra-se uma grande *trio-sonata* intitulada *L'Apothéose de Corelli*. Se algum dia a minha musa se ultrapassar a si própria, atrever-me-ei a realizar igualmente alguma coisa no estilo do incomparável Lully, embora as suas obras decerto bastem, por si sós, para o imortalizarem (COUPERIN, 1724 *apud* GROUT, D., PALISCA, C., 2007: 413).

Como podemos observar, Couperin demonstra respeito à obra e à trajetória do modelo de referência francês, Lully. Menciona, também, a rivalidade existente entre os defensores e seguidores de cada estilo – querela que pudemos observar nos textos de Raguenet e de Viéville. O estilo reunido do compositor, no entanto, não é claramente detectável. Como aponta Paoliello (2017: 120-121), "Couperin utiliza uma escrita predominantemente francesa da tradição de peças de teclado e, apesar do título, essas peças são na verdade suítes de danças francesas". Como sabemos, a música de dança exerce papel fundamental na construção do gosto musical francês, o que explica o compositor ter escrito diversas suítes. Todavia, reunião de gostos aparecerá, ainda que discretamente, no tratamento do baixo contínuo e na estrutura de certos movimentos. Por exemplo, em seu sétimo *concert*, o francês escreve uma *allemande* em estilo imitativo, que, à medida em que se distancia da tradição francesa, se aproxima do estilo da sonata *da chiesa* consolidada por Corelli (Fig. 1). O mesmo procedimento é encontrado em vários movimentos do mesmo *opus*.

Fig. 1 – Couperin, *Les goûts-réünis ou Nouveaux Concerts* (1724). *Septième concert, Allemande.*



Ao final da coletânea, deparamo-nos com a trio-sonata acima mencionada, *L'Apothéose de Corelli*, cuja primeira parte do título é *Le Parnasse* (O Parnasso – a residência de Apolo e de suas nove musas, segundo a mitologia grega). Elevando Corelli à entidade mitológica, Couperin constrói a sonata a partir da concepção retórica da galanteria, entendida pela literatura setecentista sob os aspectos da engenhosidade, inteligência, discrição, polidez, jovialidade e deleitabilidade. Nos dois primeiros movimentos, Corelli é apresentado e bem recebido pelas musas e, após algumas cenas em que lhe é apresentada Hipocrene – ou fonte de Hélicon – (terceiro a quinto movimentos), a autoridade é, finalmente, apresentada a Apolo (sexto movimento). O sétimo movimento representa o agradecimento do compositor italiano. Todos os movimentos da sonata são escritos, nas partes dos violinos, com a clave de sol nos moldes da tradição italiana.

Em 1725, é publicada *L'Apothéose de Lully* ("composta à memória imortal do incomparável Sr. Lully"). Assim como na trio-sonata anterior, o modelo de referência – agora francês – é elevado à entidade mitológica. Embora muito semelhante no tratamento respeitoso e laudatório para com a *auctoritas*, esaa obra possui uma estrutura mais complexa, uma vez que representa Lully ainda em vida e retrata seu encontro com Corelli. O compositor demonstra maior veneração à música francesa ao representar a descida do Deus Apolo à França,

oferecendo à sua autoridade seu próprio violino e um lugar no Parnasso. Os gostos reunidos, outrossim, são representados retoricamente. A *dispositio*, em 15 movimentos, se organiza da seguinte forma:

- 1º e 2º movimentos: Lulli (nome de batismo) é representado em vida, nos *Campos Elíseos*. Couperin utiliza-se de claves francesas para as vozes superiores (Fig. 2);
- 3º movimento: Mercúrio vai ao encontro de Lulli para avisar que Apolo irá buscá-lo. Claves francesas;
- 4º movimento: Apolo desce ao encontro de Lulli, oferecendo-lhe seu violino e seu lugar no Parnasso. Claves francesas;
- 5º e 6º movimentos: rumor subterrâneo causado pelos autores contemporâneos de Lulli, que lamentam. Claves de soprano e claves francesas;
- 7º movimento: elevação de Lulli ao Parnasso. Claves francesas;
- 8º movimento: já no Parnasso, Lulli dá as boas-vindas a Corelli e às musas italianas. Claves italianas (Fig. 3);
- 9º movimento: Lulli agradece a Apolo. Retomada das claves francesas;
- 10º movimento: Apolo persuade Lulli e Corelli que a reunião dos gostos franceses e italianos deve produzir a perfeição da música. Ensaio em forma de *ouverture* francesa. O primeiro violino representa Lulli e as musas francesas e o segundo movimento retrata Corelli e as musas italianas. A música acontece em uníssono entre as vozes superiores, embora o compositor escreva, para cada nação, a clave e a maneira correspondentes de notação ornamental (Fig. 4);
- 11º movimento: Lulli executa a voz principal enquanto Corelli o acompanha. Clave francesa e de soprano;
- 12º movimento: Corelli executa a voz principal enquanto Lulli o acompanha. Clave italiana e de soprano;
- 13º, 14º e 15º movimentos: A paz do Parnasso. Em forma de pequena suíte (que leva o nome de sonata), a mesma lógica de construção do décimo movimento é empregada, mas com vozes independentes, representando um consenso entre os modelos europeus (Fig. 5).

Fig. 2 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 1º movimento.

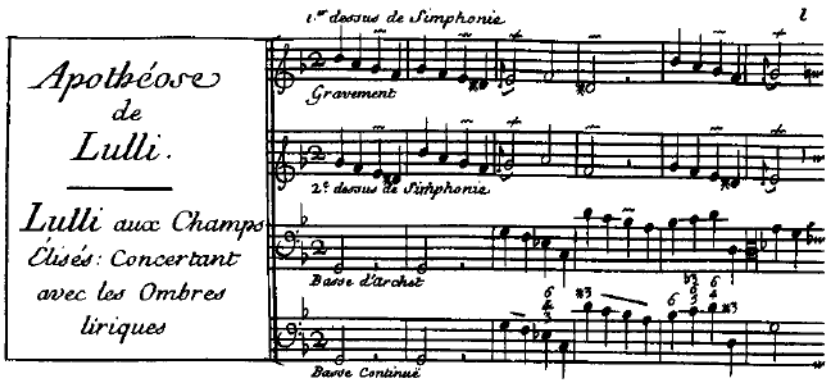


Fig. 3 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 8º movimento.

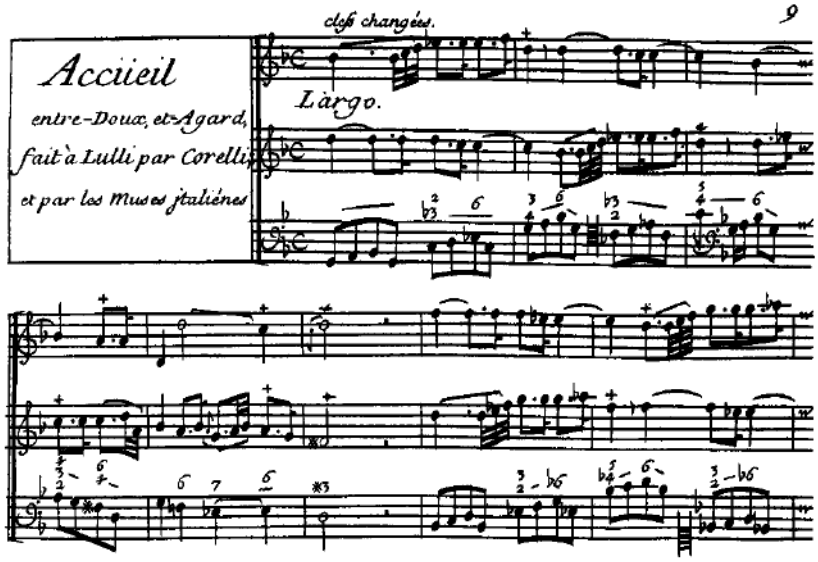


Fig. 4 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 10º movimento.

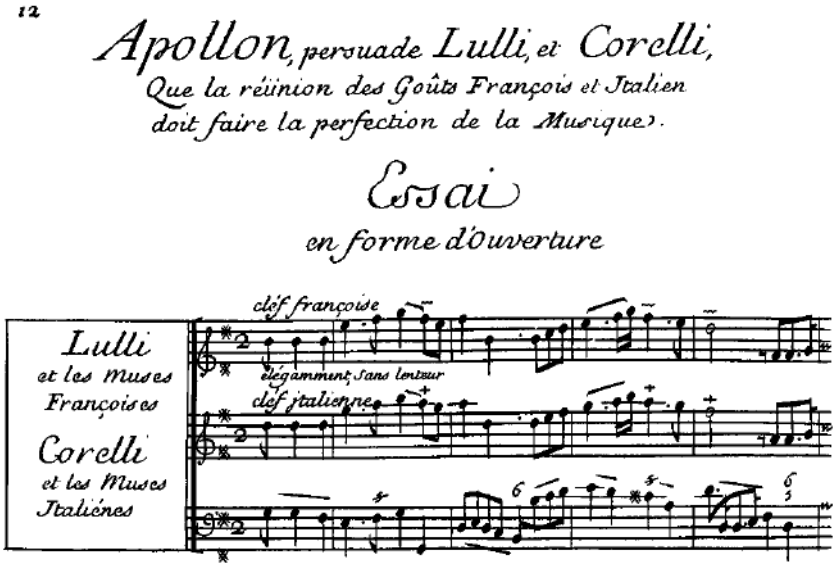
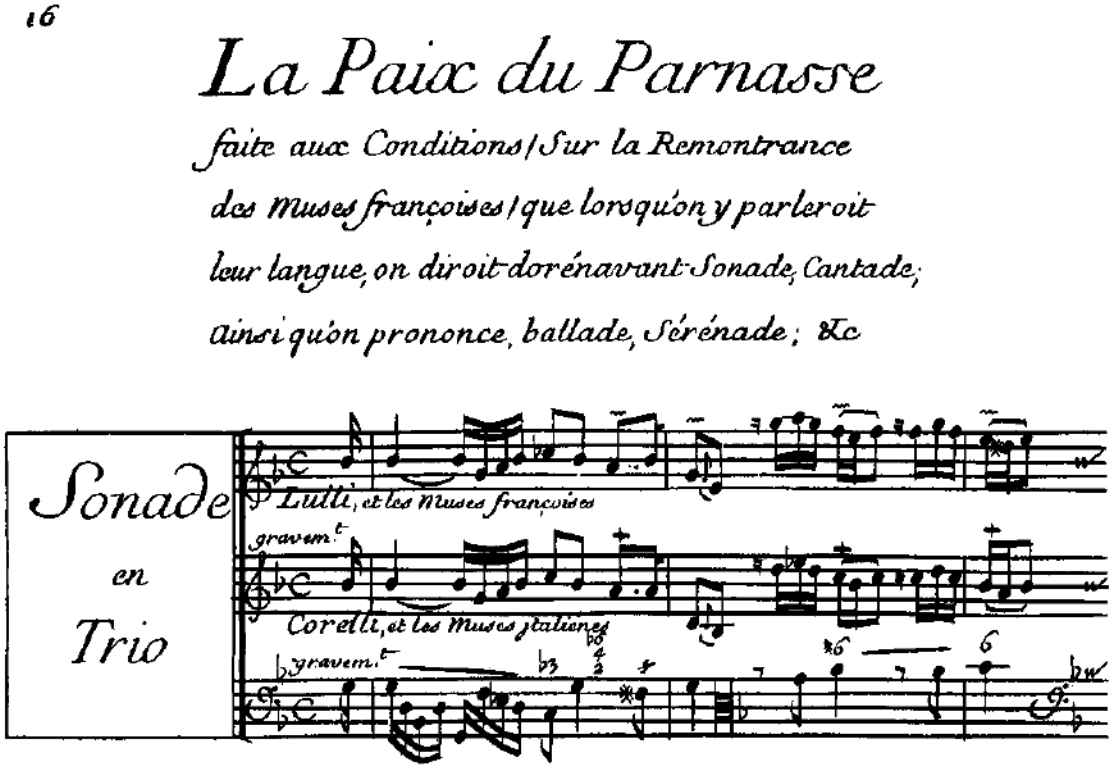


Fig. 5 – Couperin, *L'Apothéose de Lully* (1725), 13º movimento.



Com essa obra, é nítida a relevância da reunião dos estilos modelares para a consolidação de outros estilos europeus. Em meados do século XVIII, lemos em Quantz (2001 [1752]) que os alemães foram bem-sucedidos na longa empreitada da emulação, tendo consolidado o terceiro e melhor estilo de todos. Para o tratadista, este é o momento em que italianos e franceses deveriam imitá-los. Já consolidado, afirma que o estilo alemão poderá deleitar o resto do continente.

1.5. GOSTOS REUNIDOS NA INGLATERRA

Embora não tão explicitamente, o mesmo mecanismo de influências pode ser detectado, no século XVII, na música inglesa. Roger North comenta a influência do processo de Restauração da monarquia no que ele denomina "metamorfose musical". Marcada pelo retorno do rei Charles II em 1660 de seu exílio na França, foi um marco decisivo de transição na música inglesa, tendo recebido forte influência e emulado os gostos e estilos da corte de Luís XIV. Entre 1695 e 1700, relata:

> Com Charles II se estabeleceu um tipo de música conforme o padrão francês, apropriado para jantares e bailes [de corte]. *Monsieur* [Jean-] Baptiste [Lully] havia refinado o estilo insípido do baile [de corte] de seu país com o espírito italiano, bem como introduzira uma nobre harmonia em suas *ouvertures*, além de melodias excelentes às *branles* e aos *ballets*, penso, jamais igualadas por nenhum de seus imitadores. Aqui [na Inglaterra] havia muitos instrumentos, todos a serviço do violino, que era predominante, tendo em seu grande volume um ingrediente notável, junto a uma maneira forte e arrebatadora de tocar a fim de fazer a música vigorosa e boa[64] (NORTH, c.1695-1700 *apud* WILSON, 1959: p. 221).

Em 1728, complementa:

> Observemos agora os passos da grande metamorfose musical, a qual foi montada sobre a grande estima que agora ela desfruta. Devo lembrar-me que, durante a Restauração do Rei Carlos [II], o estilo antigo dos *consorts* foi posto de lado na corte, e o Rei estabeleceu, ao modelo francês, [os] 24 Violinos, cujo estilo musical estava de acordo [com os gostos franceses]. Assim se tornou a música habitual da corte, dos teatros e outros, assim como cortejou o violino. [...] Durante os primeiros anos [do reinado] de Carlos II, toda a música foi afetada pela caminhada ao *beau-mond* da maneira francesa, sobretudo porque, naquele tempo, o mestre de música da corte francesa, cujo nome era Baptista [Jean-Baptiste Lully] (um italiano afrancesado), influenciara o estilo francês ao nele despejar uma porção considerável de harmonia italiana, com a qual a melodia foi extremamente aperfeiçoada. [...] Essa maneira francesa de música instrumental não permeou [a música inglesa] tão rapidamente a ponto de provocar uma revolução repentina: durante grande parte do reinado [de Carlos II], a música antiga era praticada no interior e nos encontros sociais em Londres. No entanto, a viola da gamba soprano foi descartada e o violino tomou seu lugar[65] (NORTH, 1728 *apud* STRUNK, 1998: 77-78).

North refere-se a Lully tanto como um "italiano afrancesado", como vimos acima, quanto como um "francês italianizado". Em *The Comon Caracters of Musick* (1728), na seção *Of the Grave, by Start or Stopp*, North instrui o leitor sobre como abordar movimentos lentos, fazendo a distinção entre dois "modos" de *grave*, nomeando-os *start* e *stopp*. Ao mencionar a anacruse de semicolcheia [*start*] (no contexto do estilo francês das suítes de danças executadas no círculo de seu convívio na década de 1670), o autor comenta que "o estilo [*manner*] foi

[64] "With Charles II came in a sort of musick after the Frenche patterne proper for dinner and a ball. Monsr Baptist [Lully] had refined his country's jejune stile of the ball, with the spirit of the Italian, and introduced a noble harmony in his overtures, and excellent aires in the *branles* and *balletts*, I thinck not equal'd by any of his imitators. Here were many instruments, all waiters upon the violin, which was predominant, and lowdness a great ingredient, together with a strong snatching way of playing, to make the musick brisk and good."

[65] "But now to observe the stepps of the grand metamorforsis of musick, whereby it hath mounted into those altitudes of esteem it now enjoys: I must remember that upon the Restauration of King Charles, the old way of consorts were layd aside at Court, and the King made an establishment, after French model, of 24 violins, and the style of the musick was accordingly. So that became the ordinary musick of the Court, Theaters, and such as courted the violin. […] During the first years of Charles II all musick affected by the *beau-mond* run into the French way; and the rather, because at that time the master of the Court musick in France, whose name was Babtista (an Itallian frenchifyed) had influenced the French style by infusing a great proportion of the Italian harmony into it; whereby the Ayre was exceedingly improved. […] This French manner of instrumental musick did not gather so fast as to make a revolution all at once, but during the greatest part of that King's reigne, the old musick was used in the countrys, and in the many meetings and societys in London; but the treble violl was discarded, and the violin took its place."

introduzido pelo Sr. Baptist [Lully], um francês italianizado, e todas as *entrées* de suas *branles*, como eram denominadas, recebiam esta ação, mas com toda música irrepreensível[66]" (NORTH, 1728 *apud* WILSON, 1959: 185). Outro ponto de grande interesse nesse texto é sua observação das influências do estilo italiano na música inglesa: "imagino que isso se deva, originalmente, à capacidade [*genius*] do violino, do qual uma das belezas é a *stabb*, ou *stoccata*[67], e a outra é a *arcata*[68], [sendo] que a primeira cedeu e a última prevalece principalmente[69]" (NORTH, 1728 *apud* WILSON, 1959: 185).

Deve-se ressaltar, entretanto, que a presença da influência italiana na Grã-Bretanha remonta, pelo menos, à era elisabetana. Se partirmos de Mattheson (1713: §9), veremos que sua argumentação sustenta, retoricamente, que a principal referência inglesa reside na emulação dos italianos (iniciada pela obra de Purcell): "os alemães se esforçam para combinar os estilos italiano e o francês; já os ingleses (embora tenham experimentado essa mistura), preferem imitar o primeiro em todas as suas maneiras[70]". Desde a primeira metade do século XVI, no entanto, a Inglaterra passou por uma moda de produções italianas, principalmente música e poesia. Myrna Herzog (2016) menciona que madrigais italianos foram traduzidos ao inglês, parafraseados e parodiados. William Byrd (1543-1623) publica, em 1590, uma coleção de madrigais intitulada *The first sett, of Italian madrigalls Englished, not to the sense of the originall dittie, but after the affection of the noate*. É interessante observar que, além de o título expor que a versão inglesa de madrigais italianos traria consigo a dramaticidade e a teatralidade das composições, o compositor se utiliza, em vez de *translated* [*into English*][71], o termo *Englished*. Isto posto, é de se considerar que Byrd tivesse o objetivo de transferir o conteúdo dessas obras ao ideário britânico. Não apenas uma transferência lexical, mas cultural, consolidando a prevalência do madrigal na Inglaterra. Esse florescimento impulsionou e estimulou, gradual e naturalmente, a ramificação da música instrumental.

---

[66] "The manner was introduced by Mr Baptist [Lully], an Italianised Frenchman, and all the Entrys of his *Branles,* as they were called, were of this action, but withal unexceptionable musick."

[67] Termo utilizado por North para designar uma concepção ornamental de nota curta ou destacada (*staccato*) executada com energia e precisão. Essa concepção está diretamente relacionada aos movimentos rápidos ou aos afetos de ira e furor do estilo italiano.

[68] Termo utilizado por North para designar uma nota longa executada em apenas um golpe de arco. Essa era uma das principais marcas da música italiana, e uma das que mais surpreenderam os ingleses na segunda metade do século XVII.

[69] "I fancy it is originally owing to the genius of the violin, of which one of the bautys is the stabb, or *stoccata,* and the other is the *arcata*, which latter hath given way and the other cheifly prevailes."

[70] "Denn da befleißigen sich die Teutschen den Italiänischen und Französischen *Stylum* zu *combiniren;* die heutigen Engelländer aber (ob sie gleich vor diesen auch auff die *Mixtur* gegangen) den ersten auff all Weise zu *imitiren*."

[71] Como encontramos nos dois livros de madrigais (1588 e 1597) intitulados *Musica Transalpina*, de Nicholas Yonge (1560-1619).

Na corte, onde tradicionalmente havia a presença de instrumentos de cordas friccionadas (vielas, rabecas, liras *da braccio*) desde o século XIV, o violino (recém desenvolvido pelos construtores italianos[72]) passou a ser utilizado consistentemente, dentro e fora da cortesania, por volta de 1550[73] (HOLMAN, 1993: 77). A partir desse período,

> A música inglesa [...] solidificou os aspectos estilísticos enganosos daquelas qualidades "inglesas" com uma grande explosão de música. Foi um período especialmente de música secular. O madrigal importado da Itália foi recriado dentro de um conceito inglês, e formas vocais como canções em *consort* e outras canções polifônicas floresceram. Música instrumental para alaúde, cistre, pandora, para *consort* de cordas, [para] virginais, todas foram compostas em grande número, e essas formas continuaram a existir, sem interrupção, no século XVII[74] (BUELOW, 2004: 293).

A confluência estilística nas ilhas britânicas antecede, portanto, o século XVIII. Rose (2014: 16) afirma que violinistas italianos foram particularmente populares e bem recebidos na Inglaterra, uma vez que, por sua qualidade já observada, praticavam o estilo italiano tão cobiçado pelas primeiras décadas daquele século. Em Held (2017), explicamos que a técnica violinística corrente no país era muito menos sofisticada em relação às nações italiana e francesa. Da mesma forma, a música de Corelli estava em voga em todo o continente europeu.

No campo britânico da Estética, observamos filósofos como Shaftesbury (1671-1713) refletirem a respeito da emulação dos estilos continentais. Ao discorrer sobre música – a arte mais importante em sua argumentação –, diverge do pensamento de North ao afirmar que os gostos ingleses não sofreram grandes alterações – ao menos positivas – com o advento da Restauração:

> Consigo lembrar-me pessoalmente do tempo em que, em relação à música, nosso gosto predominante era, em vários graus, inferior ao dos *franceses*. O longo reinado de luxo e prazer de Carlos II, bem como os auxílios e vantagens estudadas pelos

[72] O violino é sempre lembrado e referido como um instrumento genuinamente italiano. Judy Tarling (2000: 238) endossa essa característica ao sugerir o norte do país como local de origem, enquanto Peter Holman (1993: 4) sugere que tenha acontecido nas primeiras décadas do século XVI, embora reconheça que a primeira descrição detalhada de um violino e sua técnica date apenas de 1556, presente em *Épitome Musical*, de Philibert Jambe de Fer. A dinastia Amati, segundo a pesquisadora, conduziu a luteria desse instrumento e de sua família (viola e violoncelo) desde a primeira metade do século XVI até o final do século XVII: Andrea Amati (c.1505-1577), seus filhos Antonio (n. 1540) e Girolamo (n. 1561), Linarol (c.1540-c.1591), Gasparo da Salo (1542-1609) e Maggini (c. 1580-1632) definiram o padrão de qualidade do artesanato dos melhores instrumentos e das decorrentes escolas de luteria (incluindo a de Stradivari) no período de emancipação do violino e de seu repertório.

[73] Vale lembrar que Isabel I coroou-se rainha em 1558.

[74] "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."

> estrangeiros direcionados à *música* no reinado seguinte, não foram capazes de elevar minimamente nosso engenho quanto a isso[75] (SHAFTESBURY 2001 [1711]: 245).

Pimenta (2007: 138) afirma que "a escuta musical dos ingleses, refinada pelo gosto pelas obras italianas, promete desenvolvimentos de seu gosto pelas artes que ainda não cultivam", como a arquitetura, a pintura e a escultura. Por conseguinte, o pensamento do filósofo explica a preferência aos italianos abordada por Mattheson. Para Shaftesbury, emulá-los foi decisivo para o desenvolvimento de uma linguagem inglesa:

> No entanto, quando o espírito da nação cresceu mais *livremente*, embora comprometido à época com a guerra mais feroz com a mais duvidosa possibilidade de sucesso, tão logo nos voltamos em direção à *música* e [passamos] a investigar o que a Itália, em particular, produzia. Em um instante, ultrapassamos nossos vizinhos franceses, conquistamos um engenho muito superior ao deles e cultivamos um *ouvido* e um *juízo* [ou seja, um gosto] não inferior ao melhor vigente no mundo[76] (SHAFTESBURY, 2001 [1711]: 245).

Finalmente, o conceito de imitação elaborado pelo filósofo configura-se como algo sério e nobre, "que diz respeito à *história*, à *natureza humana* e ao mais importante grau ou ordem de *beleza*, que se refere à vida *racional*" (SHAFTESBURY, 1711 *apud* PIMENTA, 2007: 138).

Vemos que, ao passo que os germânicos buscam a consolidação de uma reunião de gosto e estilo próprios por meio da imitação dos principais modelos, podemos identificar o mesmo tipo de anseio no pensamento britânico. Observamos que os estilos italiano e francês regularam os gostos musicais das demais nações europeias. Por um lado, a irregularidade, a ousadia e a afetação, acoplados à qualidade dos intérpretes da música italiana, influenciaram outras culturas a buscarem pelo mesmo efeito obtido por tais composições; por outro, a elegância, a simplicidade e a nobreza da sonoridade francesa, aliadas à precisão da escrita e da execução, também serviram de modelo e objeto para emulação. Tanto alemães quanto ingleses dedicaram-se à reflexão e à busca de estilos próprios, tendo como bases a própria cultura e os parâmetros continentais. No capítulo seguinte, estudaremos os principais gêneros da música instrumental inglesa do século XVII. Observaremos, portanto, o processo de consolidação dos gostos ingleses na música instrumental antes da chegada de Francesco Geminiani em Londres, com o

[75] "I can my-self remember the Time, when, in respect of Musick, our reigning Taste was in many degrees inferior to the *French*. The long Reign of Luxury and Pleasure under King Charles the Second, and the foreign Helps and study'd Advantages given to *Musick* in a following Reign, cou'd not raise our Genius the least in this respect."
[76] "But when the Spirit of the Nation was grown more *free*, tho engag'd at that time in the fiercest War, and with the most doubtful Success, we no sooner began to turn our-selves towards *Musick*, and enquire what Italy in particular produc'd, than in an instant we outstrip'd our Neighbours the French, enter'd in a Genius far beyond theirs, and rais'd our-selves an *Ear*, *Judgement*, not inferior to the best now in the World."

intuito de perceber em que medida a cultura britânica se deixou influenciar pelos paradigmas estilísticos da Europa continental.

2 A MÚSICA INSTRUMENTAL INGLESA PRÉ-GEMINIANI

Desde o reinado de Isabel I (1558-1603), a música instrumental inglesa conquistou atenção, prestígio e dedicação dos compositores e dos instrumentistas, profissionais e amadores. Vasques (2018: 14) aponta que "a Inglaterra dos séculos XVI-XVII, em especial a era elisabetana, é marcada pelo advento da Reforma Protestante, pela prosperidade artística e pelo estudo das ciências [...]". A pesquisadora também menciona "o uso da música como deleite ou recreação", uma vez que "era visto como um escape das tragédias do mundo e também como uma compensação pelo trabalho exaustivo, pelas dificuldades ou após longas rezas".

O século XVII inglês foi palco do florescimento do processo de urbanização e do fortalecimento do ambiente secular. Hume relata:

> O crescimento de Londres, em riquezas e em beleza, bem como em número de habitantes, foi prodigioso. A partir de 1600, a população dobrou a cada quarenta anos; em 1680 a cidade tinha quatro vezes mais habitantes que no início do século. Foi desde sempre o centro comercial do reino e praticamente a única cidade a oferecer vida social e distrações (HUME, 2014 [1754-1761]: 269).

Com o enfraquecimento do regime monárquico na segunda metade do século, músicos profissionais que trabalhavam na corte tinham permissão para atuar fora dela em concertos públicos e privados, sob a venda de ingressos. Além disso, atividades como editoração musical, venda de manuais, tratados e instrumentos tomaram conta de todo o território britânico. O repertório de música instrumental atingiu elevado grau de independência da música vocal, ramificando-se em diversos gêneros e atendendo às demandas da população britânica, palaciana ou não.

Tendo em vista que o compositor, violinista e teórico Francesco Geminiani radicou-se em Londres em 1714, contribuindo, ao longo de sua carreira, para o estabelecimento do estilo da música inglesa, dedicaremos o presente capítulo ao repertório instrumental do século XVII. Considerando o instrumento principal de Geminiani, o violino, nossas ponderações serão, inevitavelmente, norteadas por ele. Desta maneira, poderemos entender no que consiste a sonoridade da música com a qual o italiano se deparou em sua chegada. Do mesmo modo, no capítulo seguinte seremos capazes de compreender a importância e a repercussão de suas atividades nas ilhas britânicas.

2.1. *CONSORT*

A música para conjunto de instrumentos – *consort* – esteve em voga na Inglaterra, como vimos em Buelow (2004), até meados do século XVII, e dividia-se em dois tipos: *whole consort* e *broken consort*. O primeiro – instrumentos de diversos tamanhos pertencentes a uma mesma família – era muito comum em formação de cornetos ou de sacabuxas (instrumentos fortes), ou de cordas dedilhadas, flautas doces e, sobretudo, de violas da gamba (instrumentos fracos). O segundo consistia na mistura de instrumentos de famílias diferentes. Uma formação em particular se popularizou entre os séculos XVI e XVII: traverso (ou flauta doce), violino (ou viola da gamba soprano), cistre, alaúde, pandora e uma viola da gamba baixo (Fig. 6) (ATLAS, 1998: 687). A formação instrumental tipicamente inglesa, também conhecida como *six severall instruments*, teve Thomas Morley (1557-1602) e Philip Rosseter (1567-1623) como compositores modelares. De acordo com a extensa pesquisa de Zwilling sobre a música na época de Shakespeare, o *consort* "teve uma atuação proeminente, principalmente como grupo instrumental acompanhante das danças, festividades, além das mascaradas tão apreciadas pelo público" (ZWILLING, 2010: 73).

Fig. 6 – Anônimo. *Sir Henry Unton* (detalhe), c.1596.

Thomas Thomas (1553-1588), em *Dictionarium Linguæ Latinæ et Anglicanæ* (1587), define o termo como "harmonia, melodia, afinação de diversos sons ou notas [musicais]; um *consort* de música tanto vocal quanto instrumental. Também, a proporção adequada[77]". Para John Kersey (c.1660-c.1721?), em *Dictionarium Anglo-Britanicum* (1708), significa "pertencer à mesma condição [social]; a esposa de um príncipe soberano ou outra grande personalidade. Além disso, harmonia produzida por diversas vozes ou instrumentos musicais. Consorciar: fazer companhia ou associação [*society*] a alguém[78]" (KERSEY, 1708: 155). O vocábulo, no entanto, será encontrado com muito mais frequência nos dicionários do século XVII, sempre relacionado a acordo, convívio, sociedade (principalmente de corte), e música em conjunto, como em Cawdrey (1604, 1613, 1617), Florio (1611), Cotgrave (1611), Bullokar (1616, 1621, 1641), Minsheu (1617), Mainwaring (1620-1623), Evans (1621), Smith (1627), Hexham (1647-1648), Blount (1656), Phillips (1658), Wilkins (1668), Ray (1674), Coles (1674, 1677), Ercker (1685) e Hogarth (1689).

Ray insere o termo em *A Collection of English Words not Generally Used* (1691), apontando para o enfraquecimento do gênero. A partir de então, as entradas nos dicionários britânicos do final do século XVII e da primeira metade do século XVIII são cada vez mais rarefeitas e com cada vez menos relação com música, aparecendo em Bohun (1693), Kersey (1708), Defoe (1735), Bailey (1737), Johnson (1755) e Scott (1755).

Assim, a palavra, na origem, está relacionada não apenas à música, mas também ao convívio social. A prática musical informal em pequenos grupos foi uma atividade altamente presente entre os músicos britânicos do século XVIII, tanto amadores, quanto profissionais. Herissone (2018: 260) aponta para a diversidade de formações instrumentais pertinentes à prática, estendendo-se desde a família, e passando pela comunidade litúrgica e por universidades. Esse ambiente musical era composto, principalmente, por instrumentistas e cantores homens e poucas mulheres. O deleite é resultado da própria experiência do fazer, do praticar e do conviver. Essa atividade, defende a musicóloga, é de fundamental importância para o desenvolvimento musical seiscentista. Embora não seja reconhecido pela complexidade técnica, o repertório gozava de virtuosismo composicional, aproveitando-se do exibicionismo intelectual do contraponto formal estrito, que caminhava lado a lado com o repertório de dança: "aspectos tão complexos poderiam ter sido apreciados somente por músicos bem treinados, e

[77] "Harmonie, melodie, the accord of diuerse sounds or notes: a consort of musick either vocall or instrumentall: also the apt proportion […]."
[78] "Partaker of the same Condition; the Wife of a Soveraign Prince, or other great Person: Also Harmony made by several Voices or Musical Instruments. To Consort, to keep Company, or Society with."

eles selecionavam os membros do grupo com vistas à exploração e apreciação mútuas da habilidade do compositor[79]" (HERISSONE, 2018: 260-261).

Caldwell (1991: 460) comenta que os *consorts* de violas da gamba, com ou sem acompanhamento de órgão, eram os principais *ensembles* do cotidiano britânico pelo menos até o primeiro quartel do século XVII, embora sua presença ecoe até finais da década de 1690. O autor ressalta a versatilidade do gênero, mas aponta para uma mudança importante com o advento do violino, popularizando-se rapidamente na ilha como resultado das influências francesas e italianas contundentes na segunda metade daquele século. A informação se confirma principalmente pelo fato de encontrarmos referências ao violino nos frontispícios de obras dos principais compositores da era elisabetana: Antony Holborne (c.1545-1602) e John Dowland (1563-1626):

> Os instrumentos soprano, tenor e baixo eram utilizados individualmente, em pares ou em grupos de três para fornecer música de duas a sete partes, como fora feito anteriormente e permaneceria até a época de Purcell. No entanto, a supremacia [do *consort* de viola da gamba] estava sendo desafiada por outras combinações, como o *consort* de violinos[80] (CALDWELL, 1991: 460).

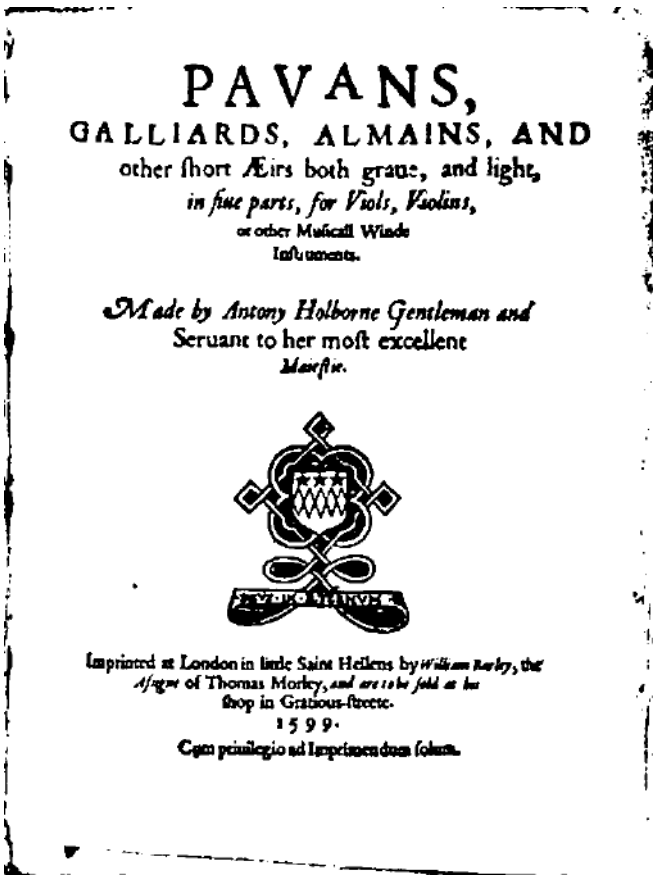
Tão logo em Holborne encontramos a indicação do violino no frontispício de sua coleção de danças para *consort*, intitulada *Pavans, galliards, almains, and other short æirs both graue, and light, in fiue parts, for viols, violins, or other musicall winde instruments* (1599) (Fig. 7). Em seguida, consta a informação de que o autor está a serviço da rainha Isabel I[81]. No prefácio, dedicado ao aristocrata Richard Champernowne (c.1558-1622), o compositor frisa a versatilidade das peças contidas naquele volume, bem como a possibilidade de diversas combinações instrumentais.

A coleção – disposta em livros com partes separadas – congrega um total de 65 composições curtas, entre danças e peças instrumentais advindas do repertório vocal tanto secular quanto eclesiástico. Nela, estão presentes muitas obras criadas a partir do repertório estrangeiro; mais destacadamente da Itália (via *intermedii* e madrigais), mas também da Espanha, exemplificados por *Bona speranza* (1), *Paradizo* (17), *Spero* (23), *Patienza* (25), *Hermoza* (26), *Muy linda* (34) e *Amoretta* (43). Dentre os modos de compor previstos pelo autor

[79] "such complex features could only be appreciated by well-trained musicians, and the drew together group members in mutual exploration and appreciation of the composer's skill".
[80] "The treble, the tenor and the bass instruments were used singly, in pairs, or in groups of three to provide music in from two to seven parts, as they had done previously and were to do until the time of Purcell. But the supremacy was being challenged by other combinations such as the consort of violins"
[81] Segundo Holman (1993: 147), Holborne esteve na corte, pelo menos, de 1597 a 1602.

no frontispício (*graue* e *light*), notamos que o estilo sério (e alto) se reserva à música lenta e de afeto austero ou melancólico, utilizando-se de técnicas do contraponto estrito, da homofonia ou uma mistura de ambos (principalmente nas pavanas). Por outro lado, o estilo leve (e baixo), se agrega a danças como *allemandas* e galhardas, prevalecendo a progressão homofônica. Sobre as últimas, Holman (1993: 150) ressalta a influência da linguagem musical florentina, sobretudo em relação à peça 16, por se tratar de um arranjo de uma música dos *intermedii* de Emilio de' Cavalieri (1550-1602) para *La Pellegerina*[82].

Fig. 7 – Holborne, *Pavans, galliards, almains, and other short œirs both graue, and light, in fiue parts, for viols, violins, or other musicall winde instruments* (1599), frontispício.


PAVANS,
GALLIARDS, ALMAINS, AND
other ſhort Æirs both graue, and light,
in fiue parts, for Viols, Violins,
or other Muſicall Winde
Inſtruments.

Made by Antony Holborne Gentleman and
Seruant to her moſt excellent
Maieſtie.

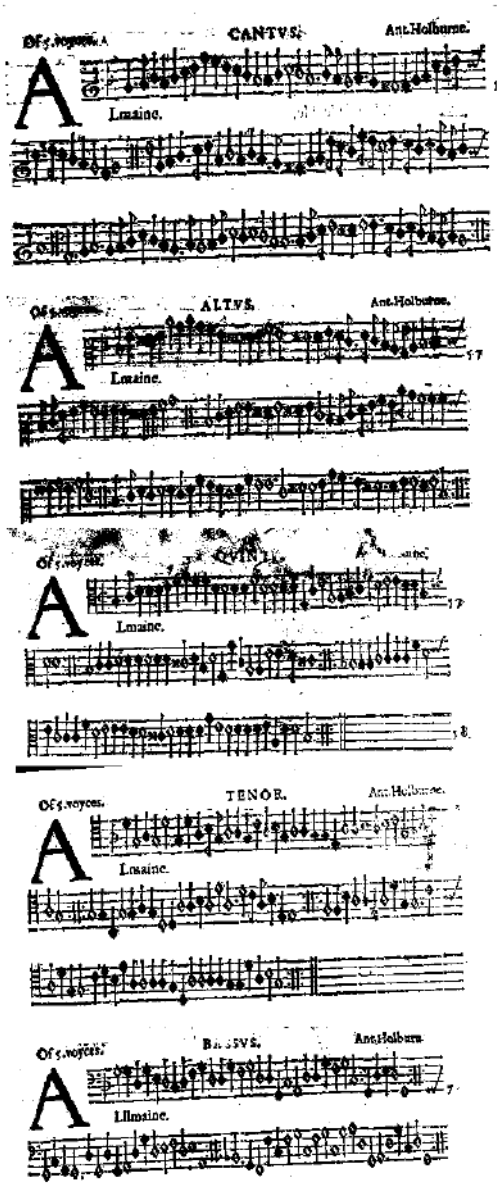
Imprinted at London in little Saint Hellens by *William Barley*, the
Aſſigne of Thomas Morley, *and are to be ſold at his*
ſhop in Gratious-ſtreete.
1599.
Cum priuilegio ad Imprimendum ſolum.

Na *almaine* (57) (Fig. 8), por exemplo, é possível observar certa desenvoltura melódica das partes superiores, *cantus* e *altus*, embora permanecendo dentro do registro de uma oitava

[82] Peter Holman traça a genealogia de muitas das danças presentes nesse *opus*. O musicólogo evidencia a transcrição e o arranjo de música composta e publicada na Inglaterra, mas também na Holanda e na Itália. Além disso, contém danças inspiradas em madrigais presentes na coletânea *Musica Transalpina*, publicada em Londres em 1588. Ver HOLMAN, P. **Four and Twenty Fiddlers**: The Violin at the English Court (1540-1690). Oxford: Clarendon Press, 1993.

na região média. Embora as repetições permitam a inserção de diminuições (*passages* ou *divisions*, no léxico britânico), a fluência da tradição não se assemelha à de seus contemporâneos venezianos. As partes intermediárias, *quintus* e *tenor*, além de não desempenharem papel melódico, empregam, com maior frequência, a repetição de notas e padrões rítmicos (semínima e duas semínimas). Esse recurso proverá a percepção da textura homofônica e do senso harmônico com muito mais clareza. No *bassus*, temos a linha fundamental constituída de frequentes saltos intervalares de quarta e quinta justas em mínimas e semínimas (na primeira seção) e de notas mais longas, mínimas e semibreves (na segunda seção).

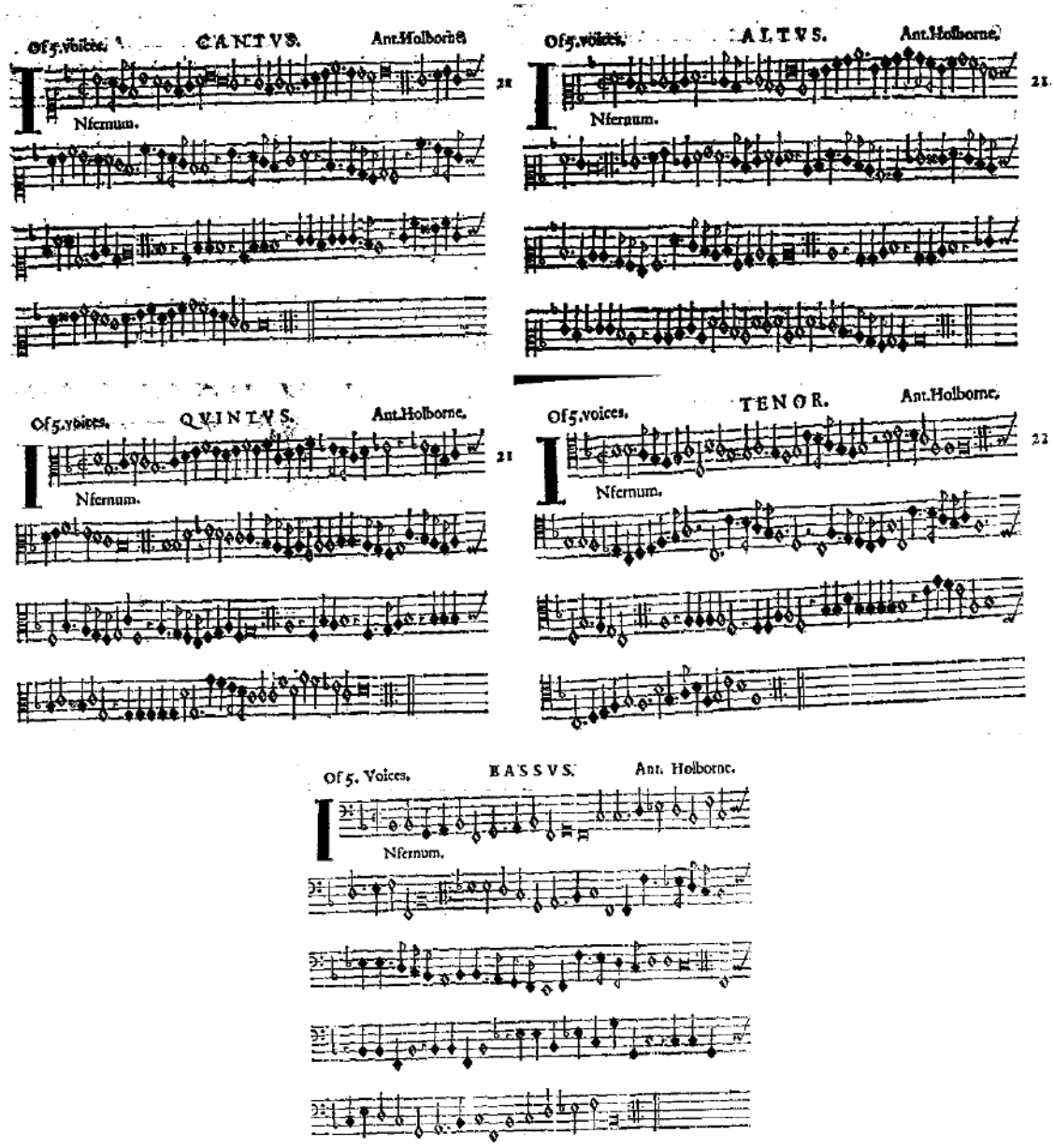
Fig. 8 – Holborne, *Almaine* (1599), *Cantus, Altus, Quintus*, *Tenor* e *Bassus*



Em *Infernum* (21) (Fig. 9), não percebemos um estilo leve, jocoso, alegre e espirituoso (ocasionado, sobretudo, pelas articulações das notas repetidas nos padrões rítmicos de dança, bem como pela melodia das partes superiores), como na obra anterior. O modo maior desse exemplo não impede que se desenvolva um outro afeto dentro de um estilo de escrita mais sofisticado. A presença do contraponto é facilmente detectável nas duas primeiras seções, com destaque especial para as imitações constantes na segunda. Embora o ritmo, tanto métrico quanto harmônico, seja lento e o registro ultrapasse o espectro de uma oitava (por exemplo no *altus)*, o decoro não permite *divisions* tão facilmente como na dança supracitada.

Vale destacar, também, a escrita do *cantus* em clave de Dó, diferentemente da dança anterior, na clave de Sol. Holborne escreve, nessa coletânea, um total de cinco peças com essa característica: *Pavan* (9), *Infernum* (21), *Spero* (23), *The Funerals* (31) e *Heres paternus* (33). Todas essas composições compartilham uma linguagem contrapontística bem desenvolvida, além do afeto carregado de nobreza e austeridade (*grave*). Trata-se de obras escritas em um estilo sofisticado, contrapontisticamente bem desenvolvido e condizente com o virtuosismo composicional mencionado por Herissone (2018). Conforme a musicóloga, o deleite não resulta da exibição de técnicas instrumentais, mas da percepção e apreciação dos caminhos criativos. A clave, nesse sentido, pode ser lida como um indicativo de preferência. A de Dó, na primeira linha, pode ser facilmente compreendida nesse caso como uma inclinação de Holborne pelo uso da viola da gamba em todas as partes, embora não o explicite. A clave de Sol, claro, não restringe a música ao violino, tampouco ao *broken consort*, embora exemplos como a *almaine* (57) e muitas outras danças do tipo possam, naturalmente, ser compreendidas em um espectro menos restritivo. É seguro supor que, nas fantasias e demais gêneros contrapontísticos, no início do século XVII, haja preferência pela viola da gamba à medida em que o violino se populariza nas ocasiões de dança.

Fig. 9 – Holborne, *Infernum* (1599), *Cantus, Altus, Quintus, Tenor* e *Bassus*



O exemplo de Dowland enriquece a discussão. No frontispício da célebre *Lachrimæ, or Seven Teares* (c.1604) (Fig. 10), além da dedicatória à nobreza de Christian IV da Dinamarca (1577-1648), lemos a informação de que as diversas danças ali presentes foram escritas para alaúdes, violas da gamba *ou* violinos: *Lachrimæ or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and almands, set forth for the lute, viols, or violons, in five parts*. Nesse contexto, o autor nos oferece a troca de um pelo outro, algo que não está claro no compositor anterior. Boyden (1990: 139) ressalta que o estilo de Dowland – e agora podemos incluir também o de Holborne – é idiomaticamente neutro, de modo que tais composições possam ser executadas por um instrumento de mesmo registro.

Fig. 10 – Dowland, *Lachrimæ or Seven Teares* (c.1604), frontispício.

LACHRIMÆ,

OR SEAVEN TEARES

FIGVRED IN SEAVEN PASSIO-

nate Pauans, with diuers other Pauans, Gali-

ards, and Almands, set forth for the Lute, Viols, or

Violons, in fiue parts:

By Iohn Dowland Bacheler of Muſicke, and Lute-

nist to the moſt Royall and Magnificent, *Chriſtian* the fourth, King of

Denmarke, Norway, Vandales, and Gothes, Duke

of Sleſwicke, Holſten, Stormaria, and Ditmarſh:

Earle of Oldenburge and

Delmenhorſt.

Aut Furit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beauit.

LONDON

Printed by Iohn VVindet, dwelling at

the Signe of the Croſſe Keyes at Powles Wharfe,

and are to be ſolde at the Authors houſe in Fetter-lane

neare Fleet-ſtreete.

A publicação de Dowland contém as sete *Lachrimæ* (*antiquæ, antiquæ noue, gementes, tristes, coactæ, amantis* e *veræ)*, duas fantasias (*Semper Dowland semper dolens* e *Sir Henry Umptons funerall*), uma pavana, nove galhardas e duas *allemandas*, totalizando, nessa ordem, 21 composições. Um olhar mais aproximado para a partitura nos permite observar, em sua própria materialidade, o ambiente de câmara (Figs. 11-14). Com o códice aberto sobre uma superfície retangular, é fácil deduzir a disposição do *consort* pretendida por Dowland: *bassus* e alaudista nas extremidades (provendo suporte aos demais integrantes); *cantus* e *altus* lado a lado, ambos contrapostos, respectivamente, ao *quintus* e ao *tenor*. No mesmo exemplo (*Lachrimæ antiquæ*), identificamos o estilo contrapontístico dessa fantasia, que será empregado nas 9 primeiras composições, destacando-se a independência das vozes, as seções imitativas, a desenvoltura proporcional e equilibrada da música para todos os instrumentos (com certo enfoque à parte de alaúde, pois executa diminuições), a preparação e resolução de dissonâncias, e das cadências suspensivas e conclusivas com seus entrelaçamentos de novas frases. Embora não ofereçam grandes desafios de execução técnica, destacam-se pelo refinamento da elaboração, sendo mais bem desfrutadas, como apontou Herissone, pelo músico engenhoso.

Além de mais curtas em extensão, as danças apresentam maior predominância homofônica. Ainda há, em algumas, correspondência entre as partes e seções imitativas, mas com muito menos clareza que nas obras anteriores. Em *The King of Denmarks*[83] *Galiard* (11) (Figs. 13 e 14), é possível detectar o contraste estilístico. Repetição de notas, padrões rítmicos e destaque para a desenvoltura do *cantus* são a base da composição (a parte do alaúde executa muito mais diminuições que nas obras anteriores). As demais partes exercem papel de acompanhamento, utilizando-se de pouca variabilidade rítmica e melódica. Muito frequentes, as repetições de notas serão substituídas por graus conjuntos apenas nas transições entre uma frase e outra ou por saltos de quarta e quinta justas, que possuem função de estabelecimento harmônico. É importante destacar que, nas danças, existe um contraste composicional importante entre as extremidades, *cantus* e *bassus*.

[83] O mesmo Christian IV da Dinamarca, mencionado na dedicatória.

Fig. 11 – Dowland, *Lachrimæ Antiquæ* (c.1604), página 1

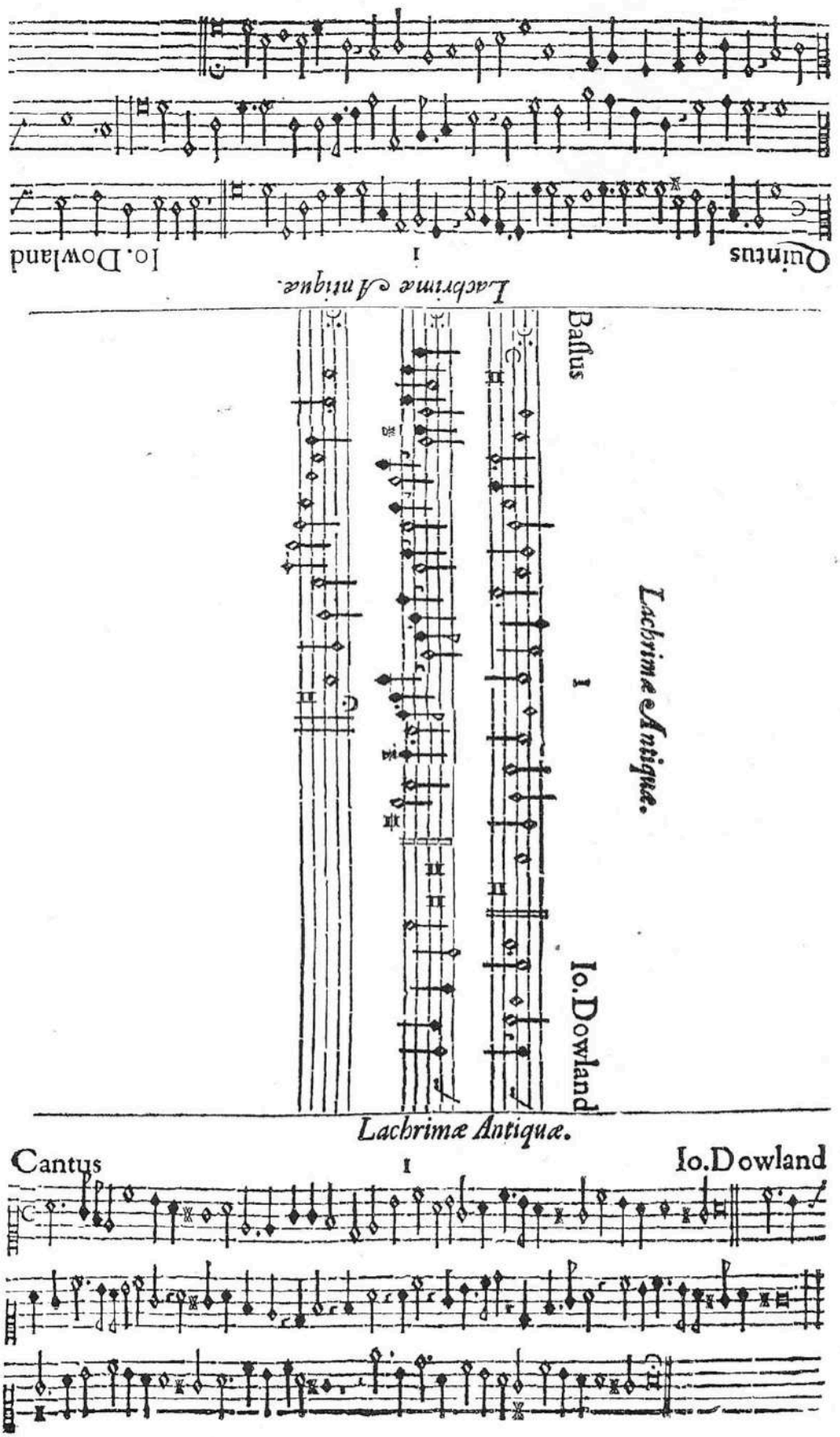


Fig. 12 – Dowland, *Lachrimæ Antiquæ* (c.1604), página 2

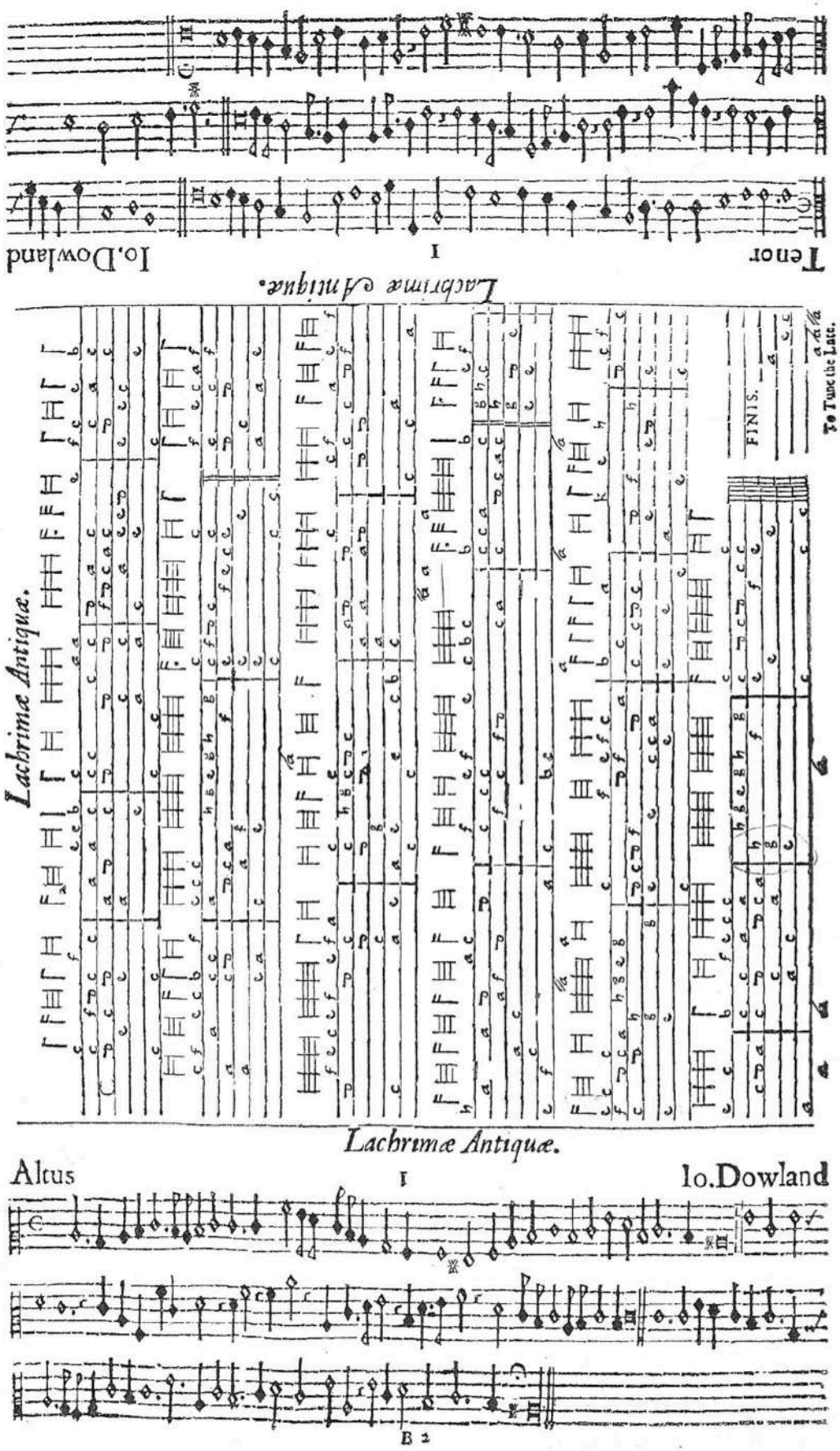


Fig. 13 – Dowland, *The King of Denmarks Galiard* (c.1604), página 1

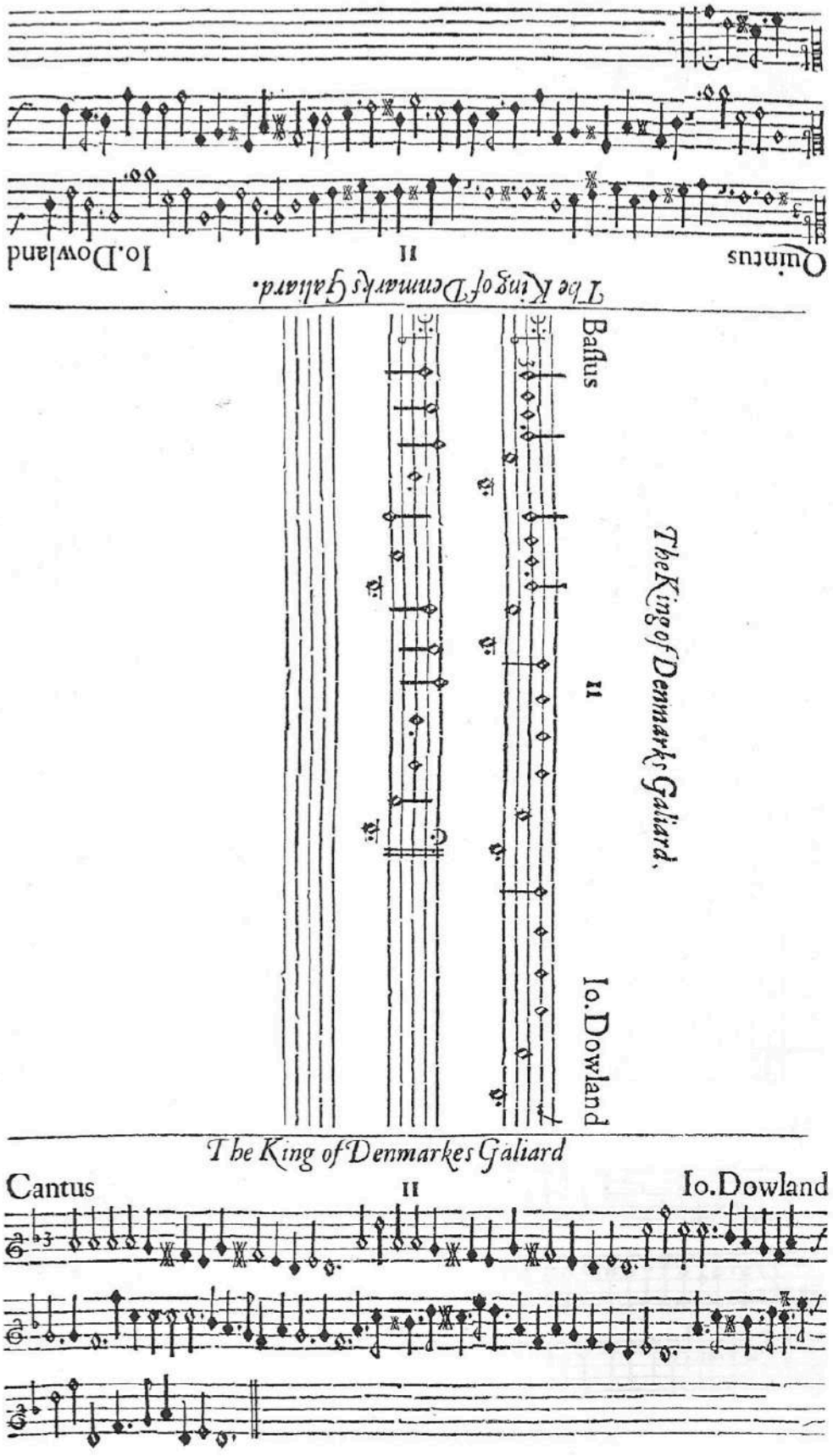
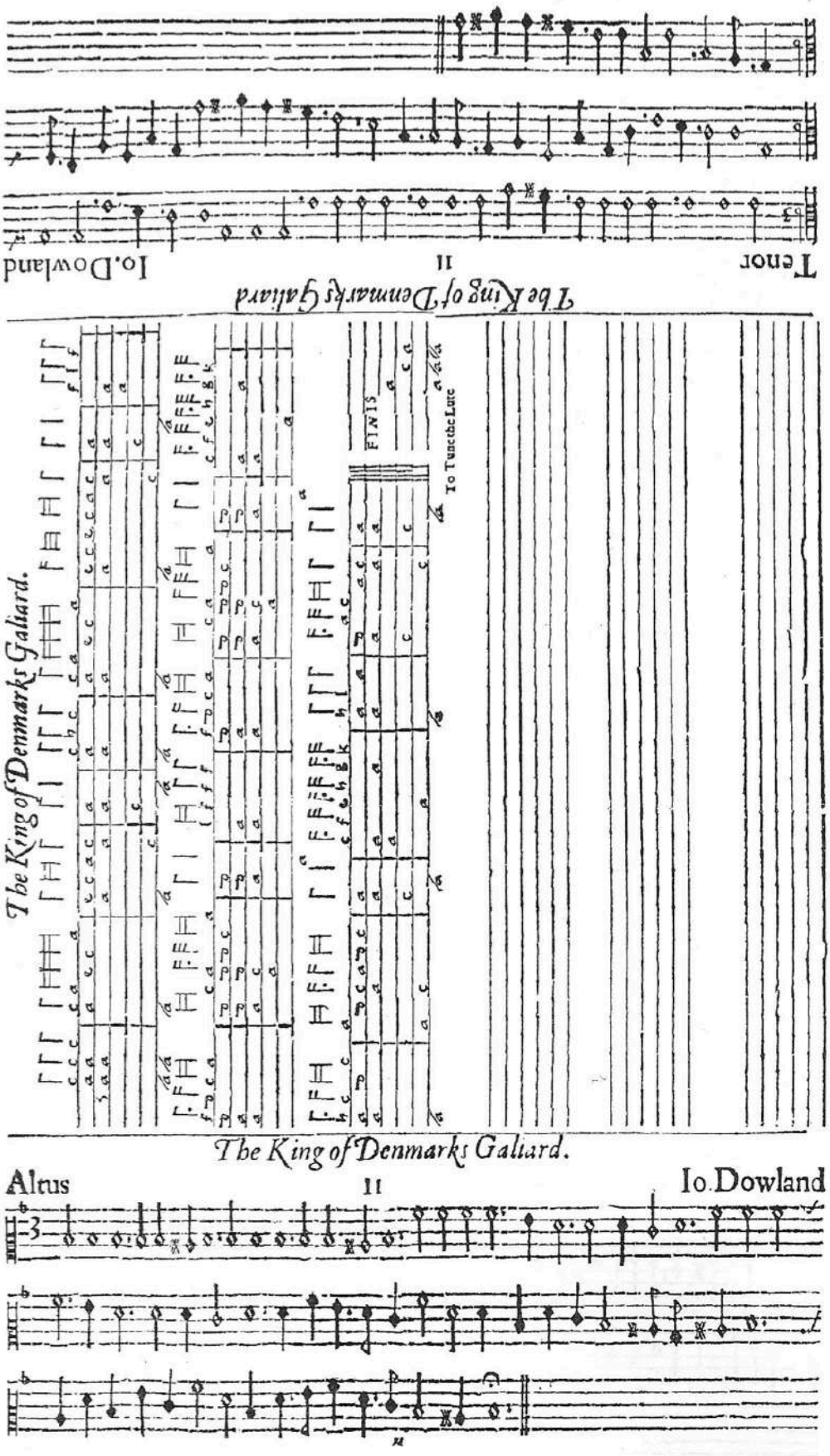


Fig. 14 – Dowland, *The King of Denmarks Galiard* (c.1604), página 2



Semelhantemente a Holborne, o autor também utiliza tanto a clave de Dó quanto a de Sol para o *cantus*. Ele parece, no entanto, ser mais claro que seu contemporâneo a serviço da rainha. Dowland emprega a clave de Dó em todas as *Lachrimæ* (1 a 7), nas duas fantasias (8 e 9) e em apenas uma galharda (13). A clave de Sol está presente na pavana (10), nas demais galhardas (11, 12, 14, 15, 16, 17, 18 e 19) e nas *allemandas* (20 e 21). Embora não seja especificado, podemos inferir, tendo em vista as análises da música de Holborne, que o estilo contrapontístico esteja, no início do século XVII, mais vinculado à viola da gamba (tanto no *cantus* quanto no *consort* como um todo). Concluímos, então, que as danças são mais dedicadas ao *consort* de violinos. Posto isto, lembramos que o compositor oferece, em seu frontispício, a permuta da viola da gamba para o violino. Essa sugestão pode ser compreendida de forma mais ampla: pode-se valer, talvez com maior preferência às danças, da família dos violinos como um todo – não apenas do protagonista mais agudo. Podemos, também, interpretar a indicação do autor como a possibilidade de se realizar a permuta no *cantus* mesmo nas peças contrapontísticas, ainda que, na primeira década do século XVII, com menor frequência. Holman (1993: 137) sumariza: "a dança pediria o violino; a 'música de câmara' mais refinada, a viola da gamba. Certamente, haveria muitas ocasiões em que qualquer um dos dois instrumentos seria apropriado"[84].

A atuação do violino dentro do *consort* esteve relacionada – desde seu início, no contexto aristocrático britânico – à dança. Além do apreço pessoal da rainha Isabel I (HOLMAN, 1993: 114), a música para dança foi amplamente solicitada na corte para aulas e estudos, bem como para eventos formais ou informais, além de ser parte integrante dos hábitos da cortesania, delineados pela pena de Baldassare Castiglione (1478-1529) em seu *Il libro del cortegiano* (1528), que mais tarde seriam emulados pela população extrínseca à aristocracia[85].

Os casos de Holborne e Dowland[86], advindos de autoridades inequívocas da música elisabetana, mostram que o violino está presente no ambiente de corte, com potencial participação dos próprios monarcas na execução desse tipo de repertório. Trata-se de uma evidência importante de que o instrumento e sua família gozavam de boa recepção na

[84] "Dancing would have called for the violin, more refined 'chamber music' for the viol, and there must have been many occasions when either instrument would have been appropriate."

[85] Um exemplo é a alta repercussão conquistada pela obra de Castiglione, tendo obtido sucesso editorial, comercial e de emulação. Na primeira década, *Il libro del cortegiano* foi reeditado na Itália em 1533, 1538, 1541, 1545 e 1547. No século XVIII, foi editado em 1733, 1760, 1769 e 1771. Podemos também enumerar as traduções: para o espanhol, por J. de Boscán (1536); para o francês, por Colin (1537) e para o inglês, por T. Hoby (1561).

[86] Thomas Morley (c.1557-1602), outro modelo de autoridade da música elisabetana, compilou e publicou *The First Booke of Consort Lessons* (1599). Dedicado ao *broken consort*, os instrumentos especificados no frontispício são o alaúde soprano, a pandora, o cistre, a flauta e as violas da gamba baixo e soprano. Não há menção ao violino. Ainda assim, Holman argumenta que ele encontra seu lugar nesse repertório. Ver HOLMAN, 1993: 135-137.

cortesania, tendo esse fato sido crucial para o desenvolvimento de sua técnica e de seu repertório, por emulação, também fora da corte. É uma informação importante, também, para compreendermos sua função como vetor da confluência estilística em solo britânico na segunda metade do século XVII.

Danças e *ballets* em imitação à corte francesa foram integrados também às peças teatrais e, com maior força, à mascarada inglesa (*english masque*) naquele mesmo século. Após o reestabelecimento do gênero no reinado de Jaime I (de 1603 a 1625), as mascaradas eram espetáculos exuberantes, combinando dança, drama, fantasias elaboradas e adereços exóticos. Para Holman (1993: 179), eram, essencialmente, veículos para a dança palaciana, tendo desfrutado de grande popularidade. Boyden (1990: 138) completa que, uma vez que a dança e a representação teatral ocuparam posição central em suas apresentações, o violino foi um instrumento favorecido. A mascarada se desenvolveu na primeira metade do século XVII, culminando, no reinado de Carlos I (de 1625 a 1649), no trio de obras com música incidental de William Lawes: *The Triumph of Peace* (1634), *The Triumphs of the Prince d'Amour* (1636) e *Britannia Triumphans* (1638).

No auge do estilo, não só compositores modelares como Morley, Holborne e Dowland, como também John Coprario[87] (c.1570-1626), John Jenkins (1578-1678), Henry Lawes (1592-1662), William Lawes (1602-1645) e Mathew Locke[88] (c.1621-1677) consolidaram a linguagem ao escreverem, na maior parte dos casos, um movimento contrapontístico (denominado fantasia, *fantasia*, *fantazya* ou *fancy*) seguido de uma coleção de duas a quatro danças, entre tantas: *allmand, almayne, sarabrand, minoit, ayr, jig, hornpipe, branle, bransle, corant, courant, pavan e galliard.* Como demonstramos, a importância da dança na cultura britânica remonta, pelo menos, à era elisabetana.

Ainda antes da Restauração a fantasia-suíte, frequentemente associada ao violino (BOYDEN, 1990: 140), emergiu para a música de *consort*. Com formação instrumental típica e genuinamente inglesa (um ou dois violinos, viola da gamba baixo e órgão *obbligato*), representa o amálgama da tradição polifônica estabelecida na fantasia contrapontística elisabetana, com a viola da gamba, e na dança, com o violino. Ao comparar com a prática francesa, Boyden ressalta:

[87] Também John Cooper, John Cowper, John Coperario ou Giovanni Coperario. Compositor britânico que teria passado grande parte de sua juventude na Itália, o que justifica as variantes de seu sobrenome. Ver Irving, J. John Coprario, 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://bit.ly/3sGF2b3. Acesso em 2 de março de 2021.

[88] Para North (2003 [1728]: 260), Locke escreveu o último *consort* dentro do estilo antigo, isto é, antes dos impactos musicais causados pela Restauração.

> O contraste entre as posturas francesa e inglesa em relação ao violino pode ser observado no tratamento das fantasias em ambos os países. Aparentemente, os franceses não utilizavam o violino em suas *fantaisies*, restringindo-o ao simples idioma da música para dança. Por outro lado, os ingleses escreviam, ocasionalmente, partes para violino em suas fantasias, de modo que ele era tratado, por vezes, de maneira tecnicamente avançada[89] (BOYDEN, 1990: 233).

Ou seja, a música para *consort*, nas gerações seguintes, passaria por mudanças. A polifonia estrita do início do século daria vazão a um estilo semi-polifônico, imitativo e de caráter concertante, realçando a virtuosidade e o brilho instrumental, contrastando com o estilo antigo e melancólico (BOYDEN, 1990). Nesse novo momento, seus movimentos consistiam em uma fantasia seguida de dois ou três movimentos de dança (frequentemente *almain e galliard*), mas podendo ser substituídas por uma *ayre, corant* ou *saraband*). Coprario, Jenkins e W. Lawes são os principais compositores do gênero. Em suas obras, é possível notar o desenvolvimento da linguagem violinística, que contribuiu para o estabelecimento de um conglomerado de gostos formativos a um estilo ainda novo no país.

Caldwell (1991) e Cunningham (2010) se referem à emergência da fantasia-suíte como o principal desenvolvimento da música instrumental da primeira metade do século XVII. Sustentam, também, que se trata de uma nomenclatura moderna, uma vez que o termo "suíte" não era utilizado naquele contexto para designar um agrupamento de composições em um mesmo modo ou tonalidade, e sim *set* ou *sett*. Para esses pesquisadores, bem como para Holman (1994), a criação do gênero pode ser atribuída a Coprario e, tendo servido à corte de Carlos I, a fantasia-suíte esteve em voga na cortesania, mas não exclusivamente. Foi pelo interesse na própria linguagem musical em ascensão, e não pelo apreço da monarquia, que tais desenvolvimentos instrumentais foram consubstanciados:

> A forma e a textura instrumental peculiares dessas obras foram, provavelmente, mais uma resposta ao intelecto investigativo do compositor que às necessidades específicas de um patrono régio. Além disso, suas concepções e composições devem tê-lo ocupado por um longo período[90] (CALDWELL, 1991: 479).

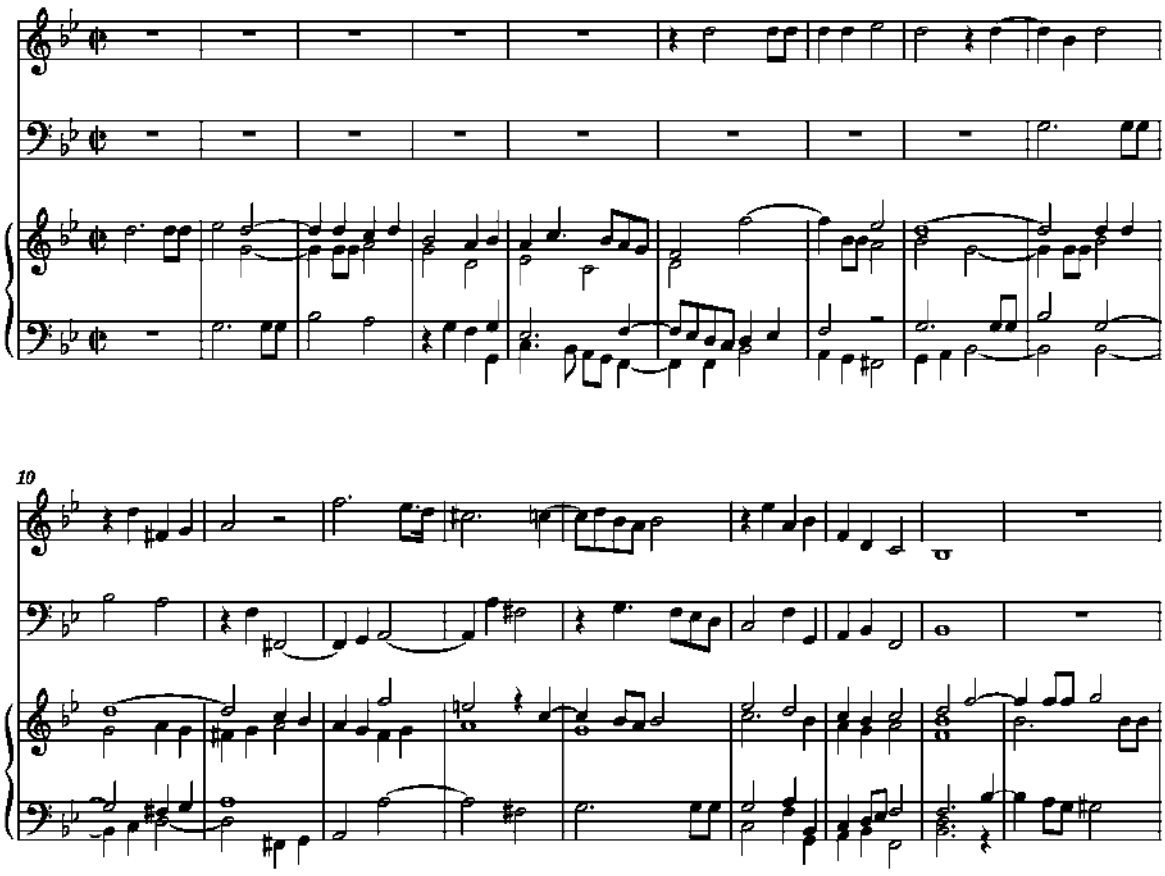
William Lawes, que estudou com Coprario, promoveu a expansão do gênero, sobretudo no que se refere ao desempenho das capacidades técnicas dos instrumentos de corda. No

[89] "The contrast between the French and the English attitude toward the violin may be observed in the treatment of the fantasias in both countries. Apparently, the French did not use the violin in their *fantaisies*, restricting the violin to the simple idiom of dance music. On the other hand, the English occasionally wrote violin parts in their fancies, in which the violin was sometimes treated in a technically advanced manner."

[90] "The peculiar form and instrumental texture of these works is more likely to have been a response to the composer's own searching intellect than to the specific needs of a royal patron, and their conception and composition must have occupied him over a lengthy period."

primeiro movimento de sua primeira fantasia-suíte para violino, viola da gamba e órgão (Exemplo 1), observamos a influência de seu preceptor quando adota um estilo menos ousado do que se poderá observar em obras posteriores. Cada seção da peça é introduzida pelo órgão e, baseando-se em imitações, o violino e a gamba exercem funções de importância equiparável. Vale destacar que, embora o movimento harmônico se fundamente em relações modais, o autor se vale de cromatismos, como no compasso 13. Recursos assim solicitam do instrumentista o emprego de ornamentos como o vibrato, que está presente nos manuais e nas preceptivas (ou na *didascalia*, como veremos adiante neste capítulo) britânicas do mesmo século[91].

Exemplo 1 – Lawes, Fantasia-suíte n. 1, mov. 1 (compassos 1 a 18)

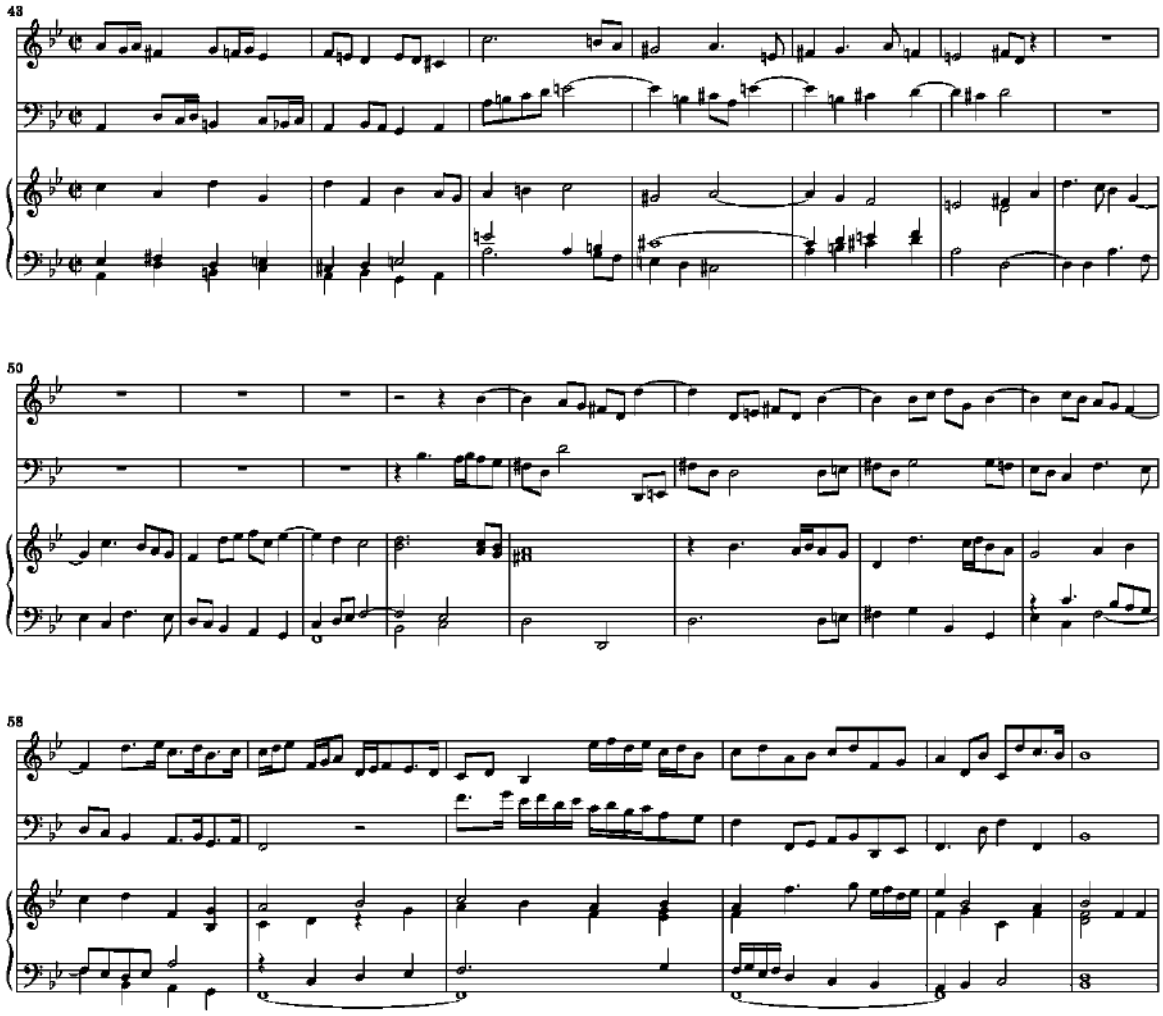


Nos compassos 43 a 63 (Exemplo 2), nota-se o emprego de recursos técnicos mais elaborados subsidiados pelo uso de figurações diminuídas, como agrupamentos de duas semicolcheias e uma colcheia (43 e 59), de colcheia pontuada e semicolcheia (58, 59 e 62) e de quatro semicolcheias (60). Além disso, o autor explora, ao longo de todo o movimento, um

[91] Ver PLAYFORD, J. **An Introduction to the Skill of Musick**. London: 1656 e SIMPSON, C. **The Division-Violist**: or an introduction to the playing upon a ground. London: W. Godbid, 1659.

recurso comum para a viola da gamba e em ascensão no violino: saltos intervalares e entre cordas. Figurações essas que estarão cada vez mais presentes no repertório do violino na segunda metade do século XVII, como veremos ao longo deste capítulo. Os movimentos de dança subsequentes, *alman* e *galliard*, mantêm o estilo elisabetano observado em Holborne e em Dowland, com repetições de notas, pouco aproveitamento da tessitura instrumental e prevalência homofônica.

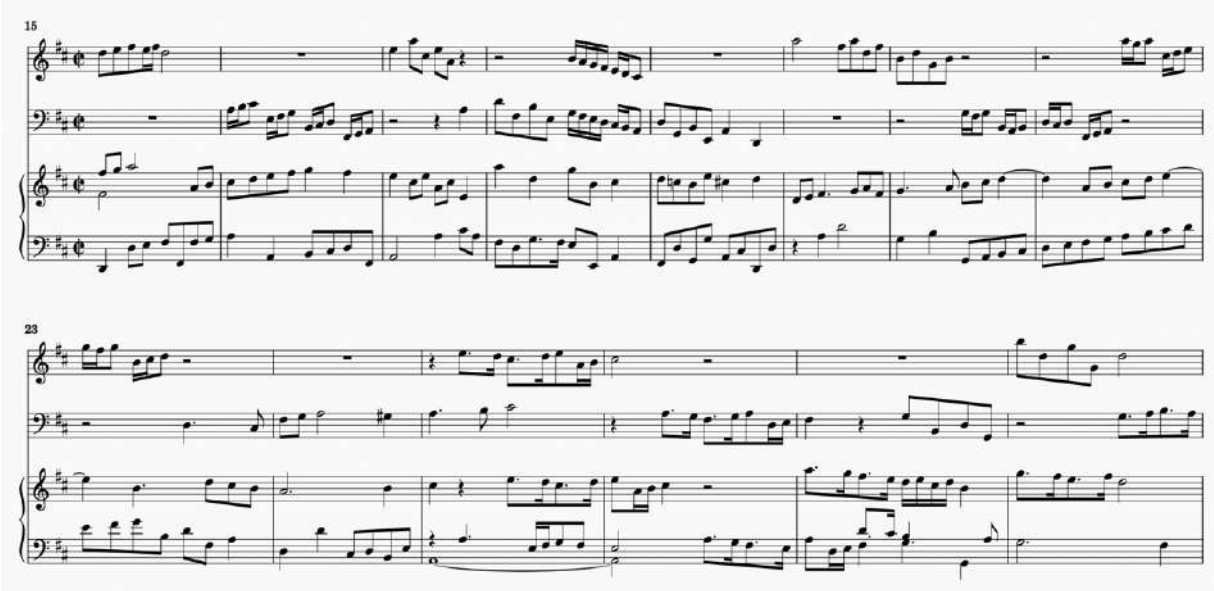
Exemplo 2 – Lawes, Fantasia-suíte n. 1, mov. 1 (compassos 43 a 63)



Como de costume nas composições para *consort*, as fantasias dão espaço à demonstração das melhores técnicas e variedades criativas de seus autores. Como já abordamos, veiculam a exibição de virtuosismo intelectual. Nesse gênero instituído por Coprario e propagado por Lawes, as contribuições para o desenvolvimento das técnicas instrumentais serão evidenciadas logo no início de cada fantasia-suíte. Tal artifício, portanto, se une à *inventio* em igual relevância para a compleição da obra.

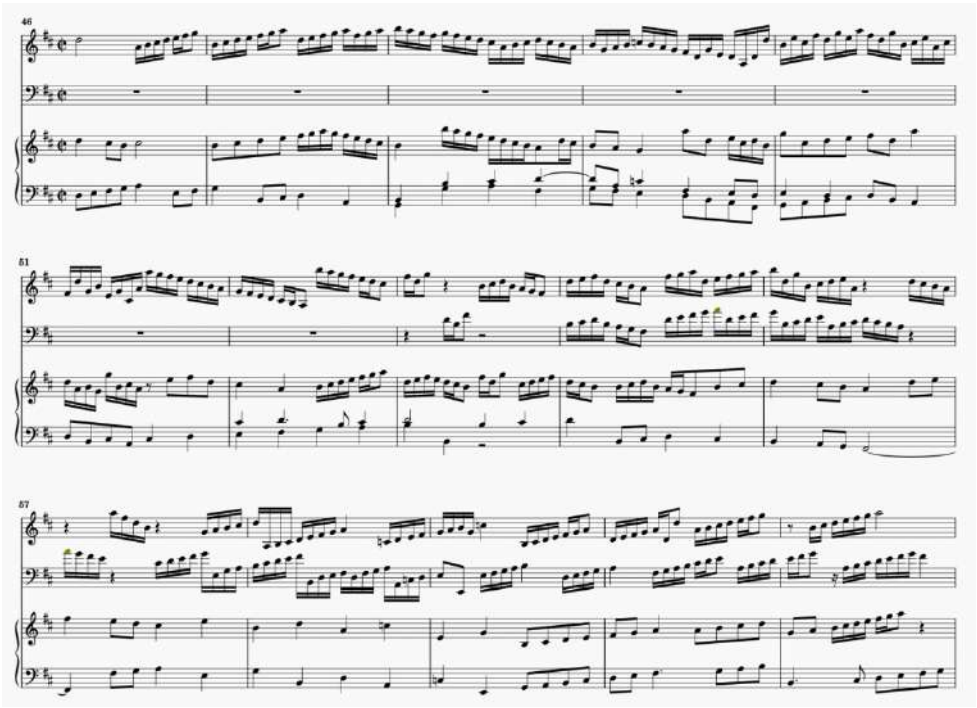
Em sua oitava fantasia-suíte, Lawes demonstra dominar esse novo conceito refinado de engenhosidade. No Exemplo 3, é possível notar o emprego dos recursos técnicos anteriores, porém com maior variabilidade e sob a égide do contraponto imitativo. Os saltos intervalares realizados pelo violino nos compassos 17, 20, 21 e 28 são um exemplo de mecanismos que serão integrados ao estilo da música de violino da segunda metade do século XVII e propagados no século XVIII.

Exemplo 3 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 15 a 28)



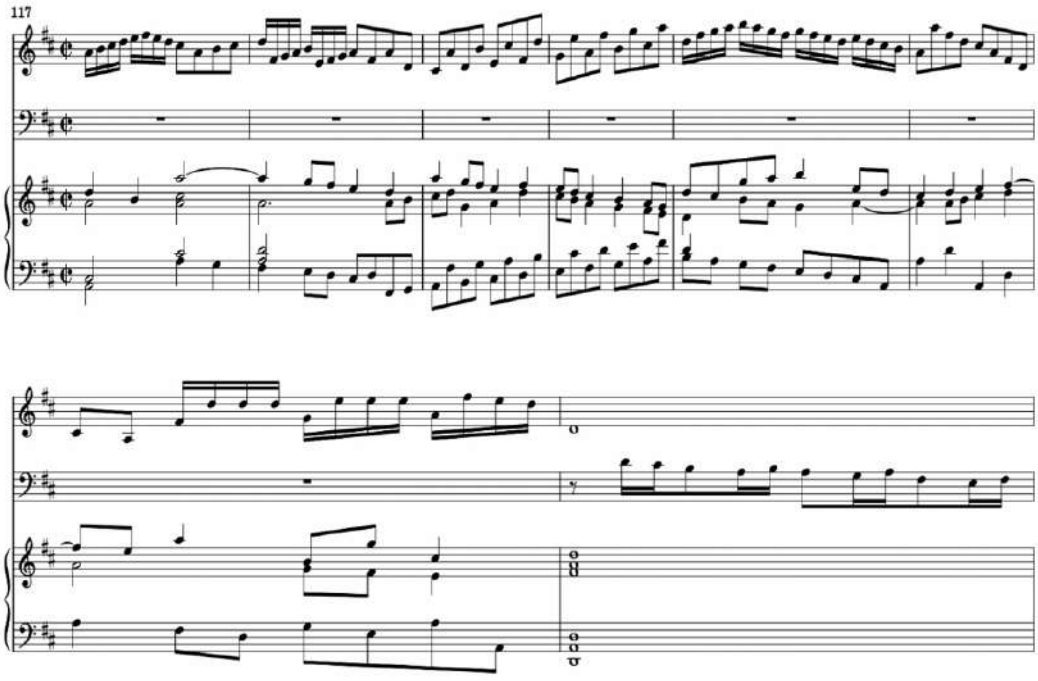
A escala descendente do compasso 18 será desenvolvida como linguagem ao longo dos compassos 46 a 61 (Exemplo 4). Vale destacar a utilização dos saltos intervalares em semicolcheias nos compassos 50 e 51, uma passagem de sofisticação particular. Mais ainda, detectamos distâncias relevantes como a de 16ª no compasso 52 e de 11ª no compasso 58. Artifícios assim empregam toda a tessitura do violino utilizada à época em poucos compassos e em alta velocidade, exigindo, tanto do intérprete quanto do ouvinte, maior refinamento em sua habilidade de julgar.

Exemplo 4 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 46 a 61)



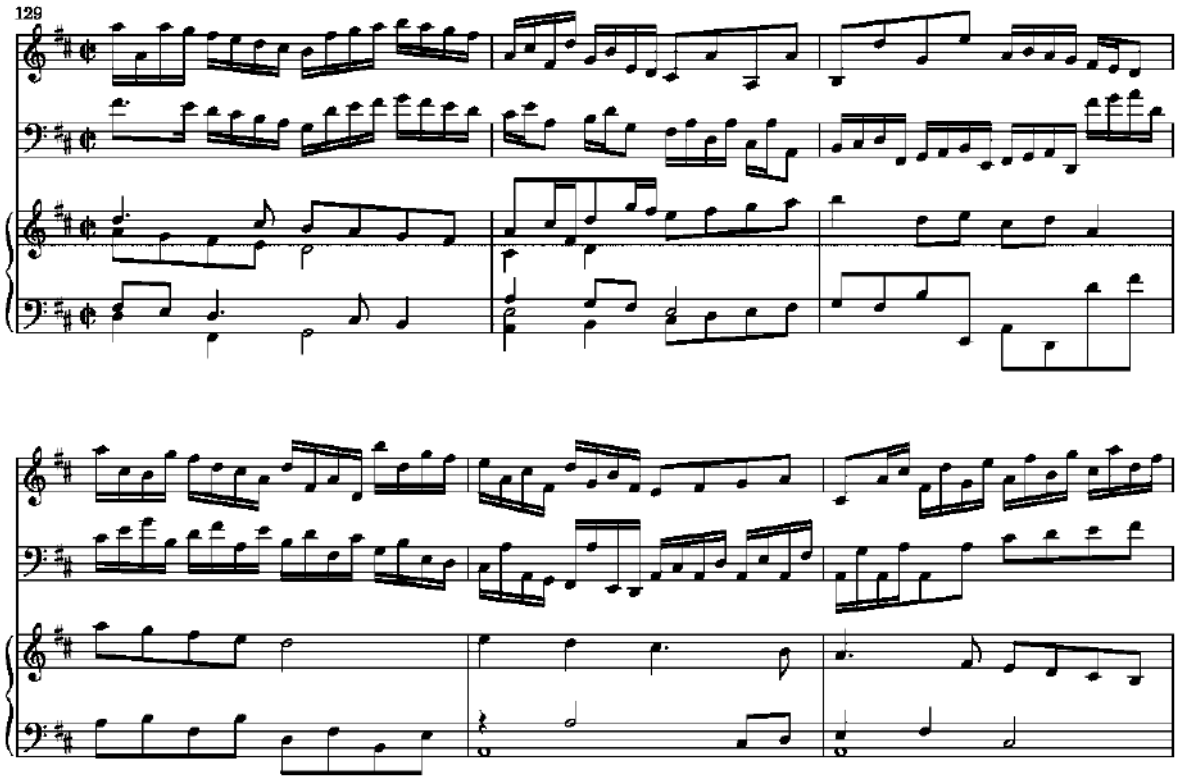
O exemplo 5 demonstra a possibilidade de variedade com o emprego de figuras rítmicas intercaladas. Nessa passagem (compassos 117 a 124), semicolcheias carregam notas repetidas, graus conjuntos ou pequenos saltos, ao passo que as colcheias conduzem a *schemata* de saltos intervalares, inclusive na parte para órgão.

Exemplo 5 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 117 a 124)



No exemplo 6, vemos a versatilidade do violino nessa passagem que combina todos os artifícios elaborados ao longo do movimento.

Exemplo 6 – Lawes, Fantasia-suíte n. 8, mov. 1 (compassos 129 a 134)



Em todos esses exemplos, é possível observar que a viola da gamba exerce o mesmo papel de protagonismo que o violino; isto é, não se trata de um acompanhamento. No entanto, apesar de termos comprovações históricas de que o repertório para gamba estivesse em franco desenvolvimento na primeira metade do século XVII em obras como as de Tobias Hume (1569-1645) e de Christopher Simpson (1605-1669), essa linguagem encontra maior exequibilidade no instrumento-novidade, que acabará, gradativamente, por substituí-la. Em certa medida, o repertório para violino emula, na Inglaterra, o da viola da gamba – algo que se concretizará, inclusive, na *dispositio* dos manuais de meados daquele século[92].

Referendando a tese de que Coprario fora o criador do gênero, North sustenta, em 1726, que a Itália tenha exercido influência no estilo de composição para *consort*[93]. Relembra:

[92] Ver a seção 2.4. deste capítulo.

[93] A essa altura, a Inglaterra já havia recebido dezenas de músicos estrangeiros, e mostrava forte apreço pelos discípulos de Corelli. Entre eles, Francesco Geminiani estava em plena atividade no circuito musical britânico e já havia publicado suas 12 sonatas op. 1 e 6 e os *concerti grossi* sobre as sonatas op. 5 de seu mentor, que obtiveram enorme prestígio e ampla circulação ao longo de várias décadas.

> E foi a partir do modelo italiano que concebemos aqueles *setts* de música, denominados *Fancys* e, em imitação [aos italianos], registrou-se *Fantazia*. Eram de natureza muito semelhante à de nossas sonatas [*sonnatas*] modernas, mas com um o selo dos tempos antigos, o que é suficiente para distingui-las[94] (NORTH, 1726 *apud* WILSON, 1959: 289).

De fato, deve-se ter bastante cautela ao comparar a fantasia-suíte com a sonata ou com a trio-sonata[95]. Embora tenham formação semelhante, não se trata do mesmo gênero. Violino, viola da gamba e órgão possuem o mesmo tom discursivo. Ademais, os instrumentos graves não exercem função de baixo contínuo, pois possuem partes próprias ao estilo *obbligato*. No entanto, embora Cunningham (2010) aponte que nada sugere que Coprario tenha tido conhecimento das sonatas de compositores como Salomone Rossi (c.1570-1630) e Biagio Marini (1594-1663), é possível compreender que a fantasia-suíte representa o resultado de influências continentais em um gênero britânico, sobretudo porque o compositor, ao que tudo indica, estivera na Itália durante longa temporada (IRVING, 2004). Hawkins (1776), outrossim, afirma que o estilo italiano esteve presente em solo britânico nessa mesma época. Sobre Jenkins, contemporâneo de W. Lawes e, também, autor de fantasia-suítes, argumenta:

> A despeito de que Jenkins fosse um mestre tão excelente e um compositor tão habilidoso para a viola da gamba, ele parece ter contribuído, em certo grau, para o banimento desse instrumento nos concertos e, em seu lugar, para a introdução da música para violino. Para dizer a verdade, o estilo italiano na música estivera fazendo seu caminho reino adentro desde o início do século XVII e, apesar de que Henry Lawes e alguns outros dessem a impressão de condená-lo [o estilo], é bem sabido que ele e outros foram levados, inconscientemente, a imitá-lo[96] (HAWKINS, 1776: v.4, p. 62).

Boyden (1990: 233) confirma essa premissa ao dizer que algumas de suas fantasias-suites "são modeladas segundo o estilo italiano, utilizando figuração relativamente elaborada[97]". Se o influxo não havia sido do gênero da sonata em si, conforme Cunningham (2010) e Boyden (1990: 140) – que afirma que o termo não fora utilizado na Inglaterra até 1650 –, é seguro supor que o modelo italiano, portanto, é descendente dos hábitos da execução instrumental.

---

[94] "And it was from the Italian model that wee framed those setts of musick, which were called Fancys, and in imitation of them inscribed *Fantazia*. These were much of the same nature with our modern Sonnatas, but had the stamp of elder times, which are enough to distinguish them."

[95] Abordaremos a sonata com mais detalhes na seção 2.3. deste capítulo.

[96] "Notwithstanding that Jenkins was so excellent a master, and so skilful a composer for the viol, he seems to have contributed in some degree to the banishment of that instrument from concerts, and to the introduction of music for the violin in its stead. To say the truth, the Italian style in music had been making its way into this kingdom even from the beginning of the seventeenth century; and though Henry Lawes and some others affected to contemn it, it is well known that he and others were unawares betrayed into an imitation of it […]."

[97] "[…] some of them are modelled on the Italian style, using rather elaborate figuration."

Os apontamentos de Hawkins e Boyden confirmam, portanto, a tese de North sobre a contribuição italiana para a música inglesa. Ele foi, de fato, uma figura de especial interesse para a compreensão da transformação do *consort*, uma vez que, pessoalmente, praticava a atividade diletante com músicos importantes do circuito britânico. Em *The Respublica of Consort*, North se posiciona de forma conservadora e crítica em relação à ascensão do violino em detrimento da viola da gamba que, de acordo com seu texto de c.1695-1700, já havia se consolidado por completo:

> Devo observar que o uso dos conjuntos de violas da gamba, que supriram todos os *consorts* instrumentais, não deixou que os ingleses caíssem rapidamente nos modos dos países estrangeiros [França e Itália], onde o violino – e não a viola da gamba soprano – estava em uso. Uma vez que o violino é muito mais adaptado ao ofício da voz superior, tanto por engenho quanto por expressão patética [advinda de *pathos*], tal música deve precisar tomar um novo rumo no lugar de onde foi inserida, como mais tarde se fará apresentar. Pois [o violino] interrompe sobremaneira as violas da gamba, de modo que ninguém aprecia tocar abaixo dele, supondo que todo o engenho e charme do *consort* repousasse sobre si e que todo o resto seja seu subordinado. Além disso, as composições foram [bem] moldadas, e as vozes internas e os baixos planejados adequadamente, ao passo que as violas da gamba tiveram, todas, partes de igual importância no *consort*. Conduzindo a mesma melodia, não havia razão para escolher uma voz sobre outra[98] (NORTH, c.1695-1700 *apud* WILSON, 1959: 222).

Vale destacar que North, apesar de reconhecer o crescente interesse pela música de violino na Inglaterra seiscentista, lamenta a dissolução da prática de *consort*, utilizando-se, inclusive, do termo *respublica*. Fazendo alusão ao significado latino, *res-publica*, ou *coisa pública*, salienta que o estilo inglês, outrora autóctone da cultura britânica (no ponto de vista do autor), agora recebe influência de culturas estrangeiras, notadamente francesa, na segunda metade do século XVII. Além disso, ele supõe que altera, de certa forma, a maneira de se pensar a prática musical em conjunto, nesse momento com o protagonismo do instrumento agudo, que instiga, inclusive, maus comportamentos por parte do instrumentista:

> No entanto, ultimamente aquela *respublica* entre os *consortiers* está desfeita, e sempre existe uma centelha violinística que se considera acima de todo resto e, também, acima da música em si; isto é, se não estragarem até o limite de sua capacidade. Para as vozes inferiores [contralto, tenor e baixo], resta apenas servi-lo. Ele não pode condescender em empregar sua arte para animar as vozes simples, que, penso, seria o mais apropriado. Mas quando isso lhe é solicitado, pensa ser injustiçado, seu tempo é pior

[98] "I must observe that the use of chests of violls, which supplyed all instrumentall consorts, kept back the English from falling soon into the modes of forrein countrys, where the violin and not the treble viol was in use. For the violin is so much more accomodated to the office of an upper part, by a spirit, as well as a pathetick expression, that musick must needs take a new turne where that was introduced, as will afterwards be made appear. For it stops the violls so much, that few or none cared to play under it, as supposing all the spirit and *lepor* of the consort lay in that, and all the rest were but subservient. And the compositions were framed, and inner parts and bases contrived accordingly; whereas the violls bore all an equall share in the consort, and carrying the same aire, there was no reason to choose one part before another."

> que perdido, olha rigidamente e age silenciosamente como se fosse um modelo incomparável de paciência e resignação. É fácil imaginar o quanto tal comportamento antissocial e malcriado é um entrave ao melhor uso da música de *consort*[99] (NORTH, c.1695-1700 *apud* WILSON, 1959: 222).

O protagonismo do violino e a influência do estilo francês na música inglesa são novamente relatados pelo autor, décadas mais tarde. De fato, a nova prática estabeleceu-se definitivamente no repertório em conjunto. Como já lemos em seus apontamentos (1728), o destino da viola da gamba na Inglaterra foi ter sido substituída pelo violino, sendo um indicativo das influências continentais que, à altura do século XVII, remontam, sobretudo, ao estilo de Lully. À época da Restauração, encontram-se indicações, como *banda de violinos* (cf. North 2001 [1728]: 263), em alusão aos grupos orquestrais da corte de Luís XIV (*24 violons, La Petite Bande*), como observamos no capítulo anterior.

Vale ressaltar, no entanto, a observação do próprio North quanto à longevidade do gênero. No primeiro terço do século XVIII, o autor se refere ao repertório como "música antiga", e afirma que permaneceu em atividade tanto fora dos centros urbanos quanto em alguns encontros e sociedades de Londres (ainda atrelados ao estilo francês). Ao final do século XVII, porém, o cenário musical inglês era outro. Assim como Newmann (1972), Holman (1993), Rose (2014) e Herzog (2016), Herissone comenta a respeito da presença de músicos estrangeiros e suas influências:

> Estilos musicais estrangeiros tornaram-se altamente influentes tanto na música de *consort* instrumental quanto vocal, encorajados pela presença na Inglaterra, desde os primeiros anos do reinado de Carlos II, de músicos não nativos, alguns dos quais foram empregados na corte, e pela disponibilidade do repertório estrangeiro na Inglaterra[100] (HERISSONE, 2018: 262).

Assim, o estilo musical, como já referendado por North, preferirá, aos poucos, o uso do instrumento-novidade, o violino, e os estilos francês (sobretudo na dança) e italiano (especialmente na virada do século, como visto em Shaftesbury e Mattheson, mas com sua presença desde o início do século XVII abordada tanto por North quanto por Hawkins),

---

[99] "But of late that *respublica* among the consortiers is dissolved, and there is always some violin spark, that thinks himself above all the rest, and above the musick itself also, if it be not screwed up to the top of his capability. It is enough for the underparts to be capable to wait upon him. He cannot condiscend to imploy his art to inspirit plaine parts, where I thinck it would be best imployed; but being put upon it, thinks himself wronged, his time worse than lost, looks woodenly, and acts silently as if he were a peerless patterne of patience and long suffering. How far this unsociable and malcreate behaviour is an hindrance to the best use of consort musick, is easily conceived."

[100] "Foreign musical styles became highly influential in both instrumental and vocal consort music, encouraged by the presence in England from early in Charles II's reign by non-native musicians, some of whom were employed at court, and by the availability in England of foreign repertory."

particularmente com a *division*, a sonata e a trio-sonata. Segundo Herissone (2018), a adoção gradativa do estilo italiano no tocar e no compor direcionou a música de *consort* ao caminho do virtuosismo instrumental, resultando no distanciamento entre solista e grupo, amador e profissional, intérprete e audiência. Finalmente, a separação natural e gradativa que o desenvolvimento técnico provocará entre os músicos amadores e profissionais culminará, para o desgosto de North, no arrefecimento da interação social promovida pelos ambientes domésticos, eclesiásticos e universitários. O nobre relembra:

> Antigamente, a corte e a cidade não eram nem muito alegres com seus prazeres, nem muito afeitas ao advento do campo, como em épocas mais recentes. Ademais, os mestres de música (que concediam suas eventuais visitas à cidade para verem as modas ou para executarem reservadamente à corte), eram, em sua maior parte, residentes do campo, e passavam o tempo ensinando e tocando nas casas dos cavalheiros, onde a música era doméstica e o número de famílias desse tipo era abundante na Inglaterra[101] (NORTH, 1728 *apud* WILSON, 1959: 222).

Desta maneira, contemplamos que o desenvolvimento técnico do violino, desde o início do século XVII, levou-o gradativamente a expandir os horizontes de sua participação no contexto musical britânico. Como uma opção à viola da gamba nos *consorts* elisabetanos, efetivou-se o gênero nos reinados de Jaime I e de Carlos I, semeando na ilha os estilos italiano e francês. A partir da Restauração, a prática enfraquece na corte, uma vez que, segundo Holman (1994), o rei daria preferência a outras formações musicais.

O violino, atrelado à dança em seu primeiro momento, ganhou notoriedade nas fantasias contrapontísticas e estabeleceu o gosto pela exuberância das diminuições, amplamente empregadas por Jenkins e Lawes, consolidando, no estilo inglês da segunda metade século XVII, sua preferência ou, pelo menos, maior prevalência em relação à viola da gamba.

Neste momento, vale abordar outros dois gêneros fundamentais para compreendermos com maior aprofundamento o estilo da música instrumental inglesa pré-Geminiani: a *division-musick* e a sonata. Uma vez tendo compreendido o violino como vetor de confluência estilística, veremos a seguir a consolidação da primeira.

[101] "In the former ages the Court and Citty were neither so gay in their pleasures, nor so much resorted to out of the country, as in latter times. And the masters of musick, (allowing they visited the towne sometimes to see fashions or to performe a waiting at Court,) were mostly resident in the country, and past their time in teaching and performing in gentlemen's houses, where musick was a domestick, and the number of such familys in England was formerly great."

2.2. *DIVISION-MUSICK*

No léxico musical britânico seiscentista, *division* se refere à técnica de improvisar variações sobre uma melodia ou sobre um baixo *ostinato* – essencialmente, uma *schemata* de baixo contínuo, segundo Apel (1972) – de quatro, oito ou dezesseis compassos. O termo, no entanto, tem origem na retórica. Em *A Scheme of Themes and Tropes*, Sherrey define-o como uma figura de linguagem:

> A repartição, também denominada *division* e distribuição retórica, ocorre quando algo, que geralmente pode ser dito de modo geral, é exposto mais amplamente e dividido em partes. Por exemplo: Ele é perfeitamente versado em todas as ciências. Essa frase, proferida sucintamente, poderia ser estendida, desde que praticadas todas as formas de erudição: Não há nenhuma doutrina em que ele não seja extraordinariamente versado. Não há ciência que ele não tenha aprendido tão minuciosamente e tão eruditamente, que poderíamos pensar que ele teria se dedicado unicamente a ela. Tão maravilhosamente conhece todas as fábulas de todos os poetas, que abunda nos floreios [*flouers*] dos oradores, [uma vez que] construiu-os sobre as dolorosas regras dos gramáticos. Tão perfeitamente conhece a sutileza dos lógicos e tanto investigou os segredos das coisas naturais [*natural thynges*], e superou os pormenores complexos da sabedoria sobrenatural: ele percorreu os segredos das divindades e percebeu intimamente as demonstrações matemáticas. Ele, que tão bem conhece os movimentos das estrelas, as proporções numéricas, as medidas da terra, as localizações, nomes e espaços de cidades, montanhas, rios e mananciais. Ele, que tão bem conhece as diferenças e as consonâncias [*harmonies*] das melodias. Ele, que tão bem se lembra de todas as histórias antigas e recentes. Ele, que conhece todos os autores, todas as antiguidades e novidades e, também, é perfeitamente versado em grego e em latim. Finalmente, qualquer que seja a erudição encontrada e ensinada dos bons autores, tudo isso ele investigou, aprendeu e se lembrou perfeitamente. Aqui, essas palavras 'ele é perfeitamente versado em todas as ciências', estão esmiuçadas em suas partes[102] (SHERREY, 1550: 63).

Além de significar figura de linguagem, floreio ou ornamentação com vistas a realçar as qualidades do discurso, adequando-o ao decoro de ocasião, como explicitado por Sherrey, infere-se, também, que a palavra carrega acepções retóricas de distribuição de ideias ou

[102] "Particion Called also diuision & distribucion rethoricall, is when a thing that mai be generally spoken, is more largely declared, and diuided into partes. Example: He is perfitely seene in all the sciences. This sentence spoken as it were in a summe, may be enlarged, if seuerally you reherse vp al the kindes of learning. There is no kynd of doctrine at al but he is exquisitely sene in it. There is no science, but he hathe learned it thorowly, and so learned it, that you wolde thynke he had labored onely in it. So maruelouslye he knoweth all the fables of al the Poetes, he so aboundeth in the floures of the Rethoricians: He hath so boulted oute the paynefull rules of the gramarians. So perfitely knoweth he the subtilnesse of the Logicians, and hath so soughte oute the priuities of natural thynges, and ouercome the harde poyntes of supernaturall wisedome: he hathe passed thorowe the secretes of the diuines, and hath thorowlie perceyued the mathematical demonstracions. He so knoweth the mocions of the starres, the reasons of numbers, the measurynges of the earth, the situacions, names & spaces of cities, mountaynes, fluddes, and fountaynes, he so knoweth the difference and harmonies of tunes: He so remembreth all hystoryes olde and late: So knoweth all good authors, all antiquities & nouelties, and also is perfitelye well seene as wel in Greke as latyne. Finallye whatsoeuer learnynge hathe bene found and taught of good authors, al that thorowlie hath he perceyued, knowen and remembred. Here these wordes, he is perfitelye seene in all the sciences, bee declared in theyr partes."

alegações (também em BARRET, 1574)[103] e de separação textual em seções (também em THOMAS, 1587 e em RIDER, 1589). É, portanto, um recurso de persuasão. No século XVII, encontraremos o conceito de *division* exposto em sua contextualização musical na *Glossographia* (1656: 190), de Thomas Blount (1618-1679), no verbete *discant* (*discanto*): "conduzir *division* ou variedade com a voz sobre um fundamento [*ground*] musical com mensura precisa; cantar sobre um *ground*. Transferido metaforicamente para parafrasear engenhosamente sobre qualquer tópico afetivo[104]". Kersey (1708) define-o, musicalmente, como comentário ou paráfrase. Scott (1755: 112), semelhantemente, pondera que o vocábulo se relaciona com a oratória, mas completa que, em música, quer dizer "[...] dividir uma melodia em várias notas menores, como colcheias e semicolcheias[105]".

A *divison-musick* tornou-se um gênero musical independente e marcante na Inglaterra seiscentista. A arte de diminuir, todavia, remonta à Itália. Como sabemos, a presença de músicos estrangeiros era constante na ilha desde, pelo menos, a era elisabetana. O trânsito de influências que temos observado ao longo deste capítulo se estende, também, à arte de improvisar. Silvestro Ganassi (1492-1565) é autor do que se considera, atualmente, o primeiro tratado sobre flauta doce e diminuição, *Opera Intitulata Fontegara* (1535)[106]. A partir dele, as publicações de Diego Ortiz (1553), Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Giovanni Luca Conforti (1593), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Giulio Caccini (1602) e Francesco Rognoni (1624) consolidaram os gostos e estabeleceram os paradigmas desse estilo tão caro aos séculos XVI e XVII.

Coprario foi o primeiro compositor britânico a descrever a arte de diminuir de maneira organizada e sistemática. Em *Rules How to Compose* (c.1610), dedica a terceira parte, intitulada *Of Division*, à demonstração dos princípios da diminuição. A escrita instrumental virtuosística de compositores representativos como Jenkins, Butler, Simpson e Gibbons promoveu a rápida propagação do gênero no país na primeira metade do século XVII, contemplando uma variedade de instrumentos, incluindo o cravo, a viola da gamba, a flauta doce, o traverso e o violino.

---

[103] Artistóteles exemplifica: "se todos os seres humanos fazem mal por três motivos (por este, por aquele e por mais aquele), é impossível que seja por dois deles, mas do terceiro nem sequer se fala" (1398a).

[104] "to run division, or variety with the voyce, upon a musical ground, in true measure; to sing off of a ground. Transferred by metaphor to paraphrasing ingenuously upon any affective subject."

[105] "[…] dividing a tune into many small notes; as quavers, semiquavers; space between the notes of music, just time."

[106] Para um estudo sistemático dessa obra e sua tradução para a língua portuguesa, ver 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. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

The Division-Violist: or an Introduction to the Playing upon a Ground (1659) é um dos tratados mais representativos do gênero. Sobre o autor, Herzog (2016: 2) salienta que "Christopher Simpson foi um instrumentista brilhante e um grande improvisador, um mestre da técnica da viola da gamba. Foi, também, um professor e intelectual respeitado[107]"; sobre a obra, completa que "é uma ferramenta pedagógica bem concebida e uma fonte de informação valiosa sobre a práxis musical inglesa da época[108]".

Dedicado à viola da gamba, Simpson ensina postura, técnicas de mão esquerda e direita, ornamentação, teoria musical e improvisação sobre um baixo *ostinato*, ou *ground*. Sobre a relevância do gênero, confirma:

> Um *ground*, *tema* ou *baixo* (chama-o como preferires) se dispõe em duas *páginas distintas*: *uma* para aquele que toca o *ground* (ao *órgão, cravo* ou qualquer outro *instrumento* que seja apto a este propósito); *a outra*, para aquele que toca a *viola da gamba* que, tendo o referido *ground* diante de seus *olhos* (como seu *tema* ou *assunto*) toca sobre ele tal variedade de melodia – e *division* – conforme sugerem, então, sua *habilidade* e *invenção hodierna*[109] (SIMPSON, 1659: 21).

O músico, portanto, poderá dominar tais ferramentas por meio da prática e do exercício de regras, refinando suas qualidades engenhosas. Dessa maneira, encontrará, na *division*, uma maneira de demonstrar a "[...] destreza e a excelência tanto de sua *mão* quanto de sua *invenção* ao *deleite* e à *admiração* daqueles que o escutam[110]" (SIMPSON, 1659: 21).

Devido a seu sucesso, o tratado foi traduzido para o latim e reimpresso em 1665. Segundo Boyden (1990), inspirou a produção de obras similares para outros instrumentos. No repertório para violino, *The Division-Violin* (1684) (Fig. 15), de Playford[111] é, para Chan (2017), a publicação mais bem sucedida da Inglaterra seiscentista. Reeditada seis vezes e reimpressa com frequência até 1730, essa coleção de mais de 30 composições estabeleceu os paradigmas da arte de improvisar sobre um *ground* ou *ground bass*. No entendimento de

---

[107] "Christopher Simpson was a brilliant instrumentalist and great improviser, a master of viol technique. He was also a teacher and a respected scholar."

[108] "is a well constructed pedagogical tool and a valuable source of information on the English musical praxis of the time."

[109] "A *Ground*, *Subject,* or *Basse*, (call it which you please,) is prickt down in two *several Papers: One*, for him who Play the *Ground* (upon an *Organ, Harpsichord,* or what other *Instrument* may be apt for that purpose;) *the Other*, for him who Playes upon the *Viol*: who, having the said *Ground* before his *Eye*; (as his *Theme,* or *Subject*;) Playes such variety of *Descant*, and *Division*, thereupon; as his *Skill*, and *present Invention*, do then suggest unto him."

[110] "[…] the dexterity, and excellency, both, of his *Hand*, and *Invention*; to the *Delight*, and *Admiration*, of those that hear him."

[111] John Playford (1621/3-1686/7) havia sido o editor de *The Division-Violist*, de Christopher Simpson. Atuou proeminentemente no cenário musical britânico seiscentista, tornando-se um modelo de autoridade. Abordaremos sua obra com maiores detalhes na seção 2.4. deste capítulo.

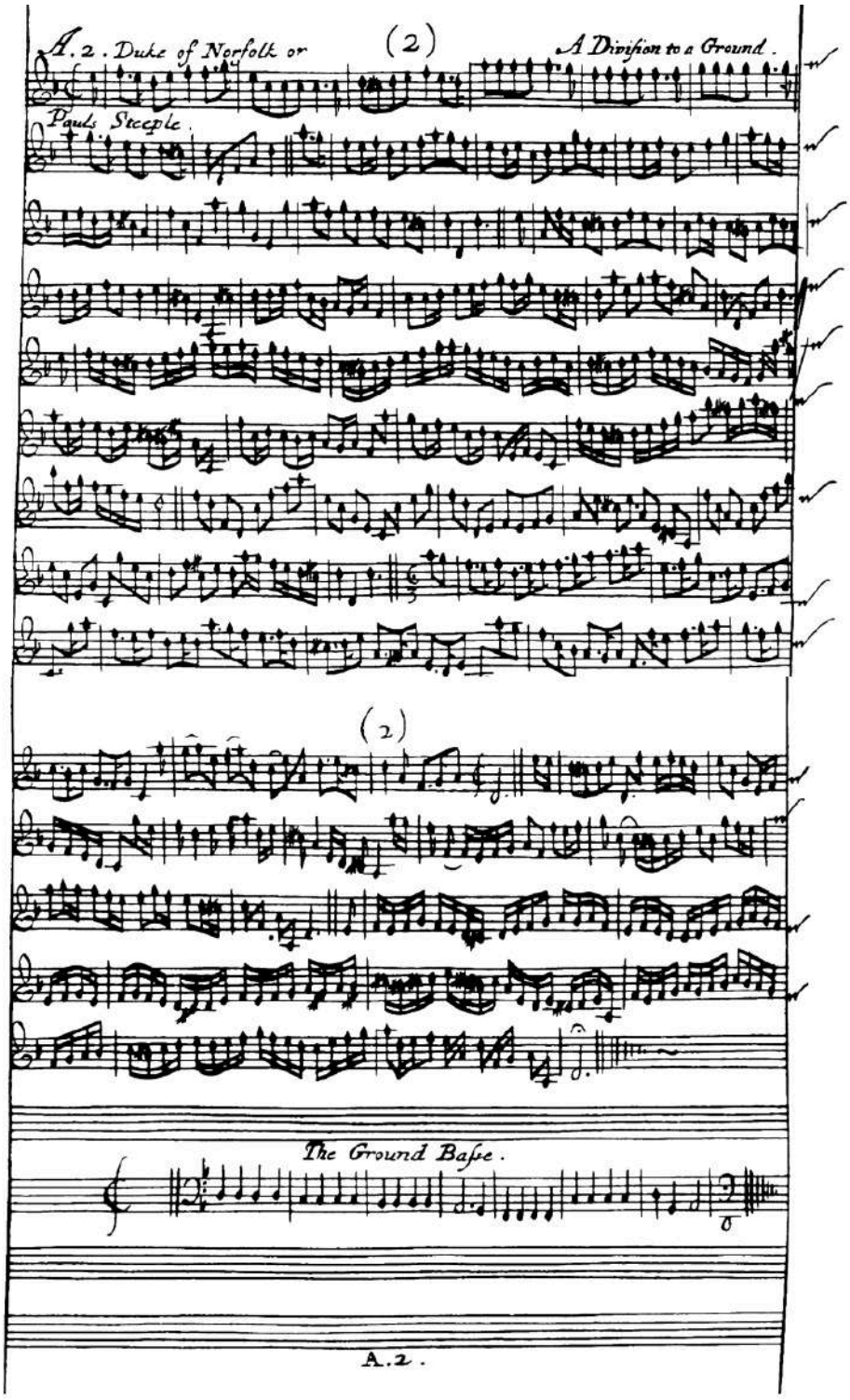
Playford, o primeiro se refere a uma melodia preexistente, muitas vezes derivada do repertório de tradição popular; o segundo, ao acompanhamento harmônico conforme definido por Simpson.

Fig. 15 – Playford, *The Division-Violin* (1684), frontispício

Duke of Norfolk or Pauls Steeple (Fig. 16) é um exemplo claro tanto da estrutura quanto do estilo da *division-musick*. Os oito compassos iniciais constituem a melodia principal sobre a qual será improvisada. As sete seções subsequentes estão organizadas entre barras duplas, facilitando sua identificação visual, e o *ground basse* está disposto separadamente ao final da página, devendo ser executado repetidamente desde o início por algum instrumento grave indicado por Simpson na citação acima. Nessa peça, podemos observar os diversos recursos de invenção adotados pelo compositor. As duas primeiras variações parafraseiam o tema, dispondo-o em sequências de colcheia ou de semicolcheias. A anacruse, que outrora era uma colcheia, é alterada para colcheia pontuada e semicolcheia, o que antes significava o primeiro tempo da melodia principal. Nas seções 6 e 7, será alterada para duas notas de valor rítmico idêntico e omitida na seção 5. Além disso, vemos que a composição percorre saltos intervalares em colcheias (seções 2 e 5), longas seções de diminuições em semicolcheias (seções 4 e 8) e

mudanças de posição (seções 4 e 5). A alteração de fórmula de compasso (seção 6) também é um recurso engenhoso para improvisar sobre o *ground* ou, retoricamente, parafraseá-lo.

Fig. 16 – Playford, *Duke of Norfolk or Pauls Steeple* (1684)



Assim como acontecera no *consort*, a viola da gamba também cedeu sua posição de destaque ao violino na *division-musick*, em grande medida como resultado do influxo de

músicos estrangeiros no país. Conforme constatamos na seção anterior, a Inglaterra recebeu muitos imigrantes italianos, franceses e alemães cujas influências pavimentaram os gostos e o estilo da música instrumental da segunda metade do século XVII. O germânico Thomas Baltzar (c.1630-1663) foi um dos primeiros violinistas forâneos a gozar de enorme prestígio no cenário musical inglês. Evelyn (1656) sanciona sua qualidade em seu diário ao registrar o arrebatamento que lhe acometera ao ouvi-lo pela primeira vez. Jovem, demonstrou destreza e habilidade incomuns até mesmo para os mestres britânicos, pois seu violino, sozinho, soava como um *consort* completo.

A novidade que Thomas Baltzar representava para a música inglesa levou-o, inevitavelmente, a ser objeto de comparação de seus pares. Davis Mell (1604-1662) foi um violinista influente, empregado nas cortes de Carlos I e Carlos II[112]. Samuel Hartlib (1649 *apud* WALLS, 2004) afirmou que "o Sr. Mell, um dos músicos do rei, é verdadeiramente excelente em sua arte e [dono] de um engenho deveras inventivo[113]". John Wood (1660), no entanto, comparou-o ao recém-chegado Baltzar, afirmando que o germânico havia superado a qualidade do colega que, até então, era considerado o melhor da Inglaterra.

As qualidades desses compositores podem ser cotejadas em *The Division-Violin*, uma vez que Playford posiciona, uma após a outra, as variações sobre *John Kiss Me Now* de cada um desses autores. Em Mell (Fig. 17), é possível detectar a utilização de recursos semelhantes aos observados em *Duke of Norfolk or Pauls Steeple*, como diminuições de semínimas em padrões de colcheias ou de semicolcheias (seções 2, 3, 4, 5, 7 e 8) e alteração da fórmula de compasso (seções 9 e 10). No entanto, diverge nas longas sequências de semicolcheias dispostas em arpejos (seção 12), não em graus conjuntos como na anterior. Vemos, também, a escrita de cordas duplas e de acordes nas seções 6, 11 e 12, uma sofisticação técnica raramente encontrada no repertório insular anterior à década de 1680.

A versão de Baltzar (Figs. 18-19), por outro lado, extrapola as complexidades técnicas empreendidas por seu contemporâneo. Enquanto Mell utiliza cordas duplas em duas de suas variações (no meio e no final), o germânico apresenta-as tão logo no início, estando presentes em outras seções ao lado de vários acordes de 3 e de 4 notas (2, 3, 4 12 e 15). Semicolcheias repetidas como na segunda metade da seção 12 de Mell são utilizadas como *inventio* das seções 8 e 13 de Baltzar. As mudanças de posição identificadas em *Duke of Norfolk or Pauls Steeple* são semelhantemente desenvolvidas pelo germânico nas seções 4 e 5 de *John Come Kiss Me*

[112] No interregno, em face às dificuldades impostas pelo Puritanismo, trabalhou paralelamente como relojoeiro.
[113] "Mr Mell one of the king's Musitians very excellent in his Art and of a very inventive genius."

Now. A mudança de fórmula de compasso é inserida nas seções 10 e 11. Finalmente, vale ressaltar que o germânico se aproxima de Lawes nas longas passagens de semicolcheias das seções 6, 9 e 14, utilizando-se de grandes saltos intervalares (até uma 19ª), percorrendo uma ampla tessitura.

Fig. 17 – Mell, *John Come Kiss Me Now* (1684)

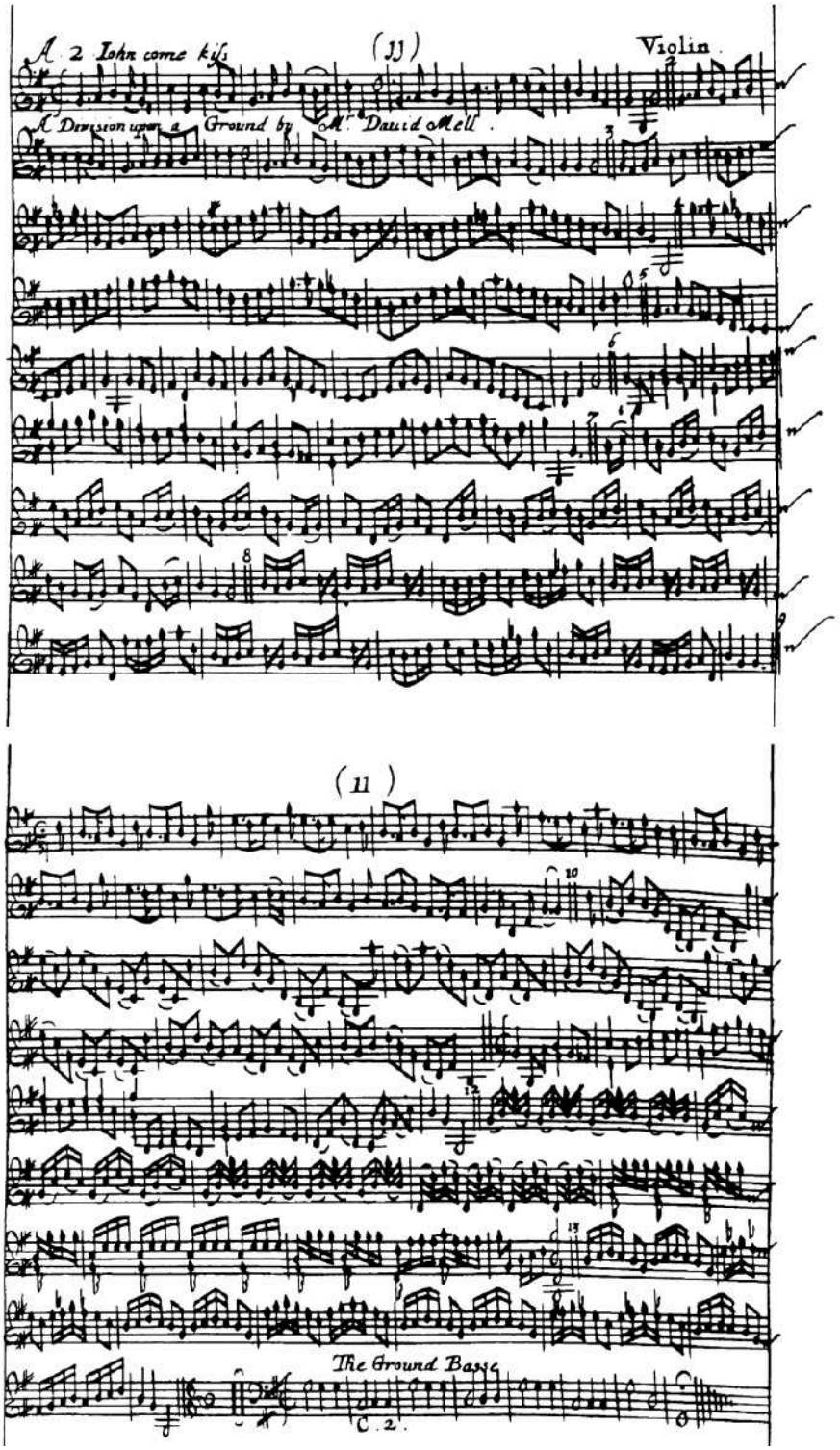


Fig. 18 – Baltzar, *John Come Kiss Me Now* (1684), parte 1

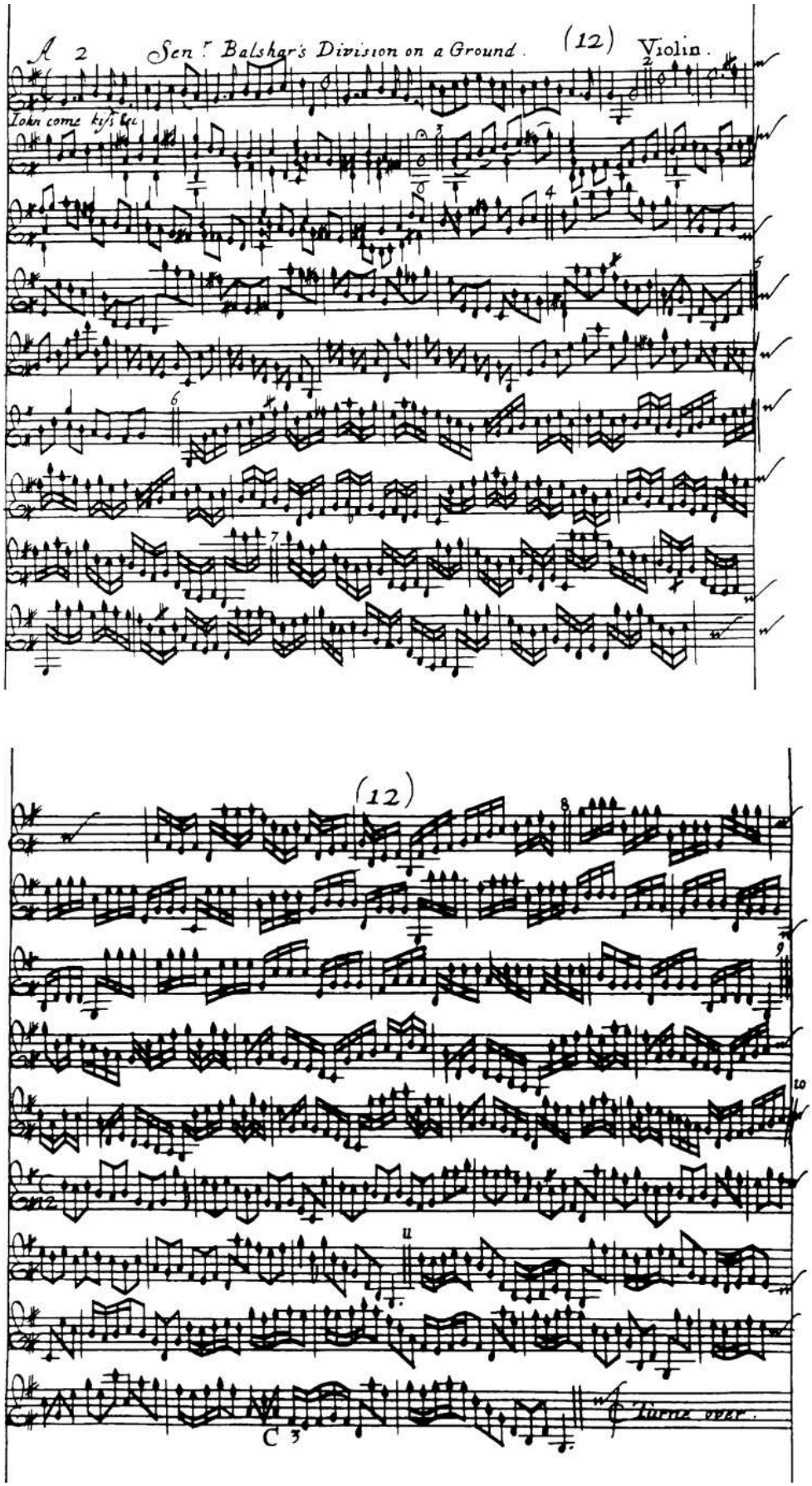
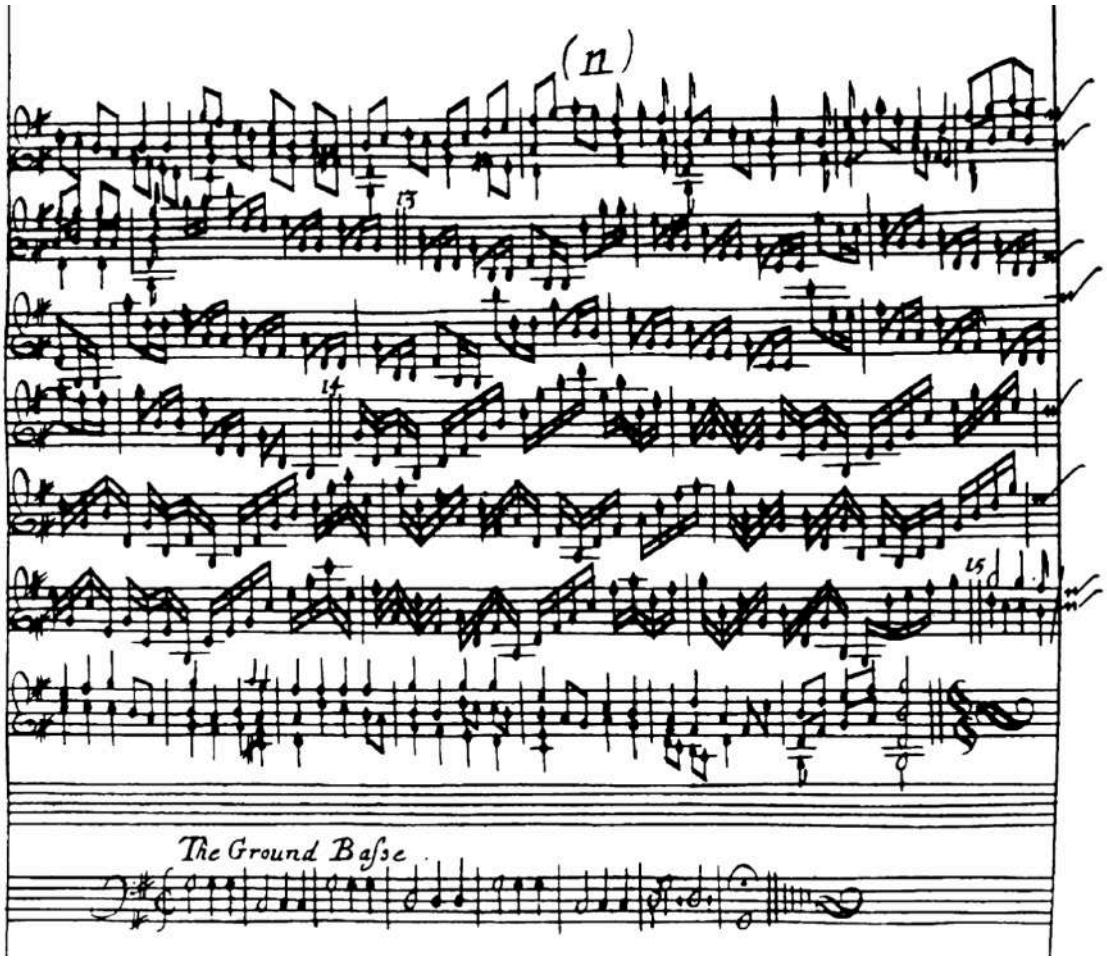


Fig. 19 – Baltzar, *John Come Kiss Me Now* (1684), parte 2



Posto isto, é seguro afirmar que Baltzar não apresentou uma maneira inédita de compor. Na realidade, diante da tradição, dos preceitos e dos exemplos disponíveis em solo britânico, o germânico pôde contribuir ao emular a linguagem que já se encontrava em franco desenvolvimento. Logo, a partir da grande qualidade do repertório e dos instrumentistas no circuito musical insular, o violinista agregou sua experiência estrangeira de executar e de abordar a técnica instrumental ao gênero marcante da *division* que, na metade do século XVII, já havia sido consolidada pelas gerações anteriores.

A despeito de sua técnica sofisticada e exuberante, North (c.1726 e 1728) relaciona Baltzar às influências do estilo francês trazidas por Carlos II na Restauração. Essa informação nos permite refletir que a qualidade dos músicos atuantes na corte emulada do modelo de Luís XIV era bastante elevada e que a confluência estilística na música britânica seiscentista era, de fato, muito relevante.

No que se refere à influência italiana exercida sobre a música instrumental nas décadas finais do século XVII, recorre-se ao napolitano Nicola Matteis (†1698). O violinista e

compositor radicou-se em Londres por volta de 1670 (quase uma década após o falecimento de Baltzar) e, rapidamente, obteve o apreço dos círculos musicais britânicos. Sobre sua qualidade, um registro contundente pode ser encontrado no diário de Evelyn:

> Ouvi o estupendo senhor do violino, Nicholao (com outros músicos excepcionais) a quem, certamente, nenhum mortal jamais poderá superar nesse instrumento: ele produzia um golpe [de arco] verdadeiramente doce. Além disso, quando lhe aprouvesse, ora fazia-o falar como a voz de uma pessoa, ora como um *consort* de vários instrumentos. Fantasiava sobre uma nota e era, também, um excelente compositor... Nada se assemelhava ao violino nas mãos de Nicholas: ele parecia estar tão inspirado que tocava aquelas passagens tão arrebatadoras sobre um *ground* que surpreendia a todos nós[114] (EVELYN, 1674 *apud* WALLS, 2004).

"O gosto italiano prevalece[115]", escreve Roger North (c.1726 *apud* WILSON, 1959: 307). O crítico registra uma transição importante de preferência estilística, relacionando-a a Matteis:

> Isso aconteceu por etapas, e a abertura foi por acidente, pois a chegada do *Sig.* Nicolai Matteis foi o primeiro estágio. Ele foi um músico excelente, e tocava violino maravilhosamente. Seu estilo [*manner*] era singular, mas, em algum aspecto, superava tudo o que jamais se havia conhecido na Inglaterra, que era a *arcata*[116]. Seus *staccati, tremolos, divisions* e, de fato, todo seu estilo [*manner*] era surpreendente, e cada uma de suas notas era uma degustação [*mouthful*][117] (NORTH, 1728 *apud* WILSON, 1959: 355).

Se, como vimos no capítulo anterior, a "metamorfose musical" em direção ao estilo francês não ocorreu repentinamente após o início da Restauração, a mesma situação se constata em relação ao estilo italiano. O trabalho desenvolvido pelo violinista, no entanto, foi decisivo. Por ter construído sua reputação sobre uma técnica instrumental extraordinária, conforme se lê nas fontes primárias, e por ter tocado apenas obras de sua própria autoria, o compositor foi considerado por North o segundo Corelli (NORTH, 1728). Walls (2004) conclui que o italiano contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento do violino na Inglaterra, estabelecendo novos

---

[114] "I heard that stupendious Violin Signor *Nicholao* (with other rare Musitians) whom certainly never mortal man Exceeded on that Instrument: he had a stroak so sweete, & made it speake like the Voice of a man; & when he pleased, like a Consort of severall Instruments: he did wonders upon a Note: was an excellent Composer also … nothing approch'd the *Violin* in *Nicholas* hand: he seem'd to be *spiritato'd* & plaied such ravishing things on a ground as astonish'd us all."

[115] "The Italian taste prevailes."

[116] Ver nota 68.

[117] "This happened by degrees, and the overture was by accident, for the coming over of Sigr Nicolai Matteis gave the first start. He was an excellent musitian, and performed wonderfully upon the violin. His manner was singular, but in one respect excelled all that had bin knowne before in England, which was the *arcata;* his *stoccatas, tremolos*, devisions, and indeed his whole manner was surprising, and every stroke of his was mouthfull."

paradigmas de virtuosismo e de expressividade naquele repertório. Ou seja, foi apreciado como um modelo de autoridade.

Walls (2004) afirma, da mesma forma, que Matteis esteve interessado na formação de jovens músicos. Suas composições foram publicadas com intentos didáticos, seja pelos diversos graus de sofisticação técnica – desde o muito elementar ao muito complexo –, seja pela estratégia editorial. Em 1676, publicou *Arie diverse per il violino*, uma coleção de 120 peças para violino e baixo contínuo. A segunda edição, acrescida de 70 novas composições, foi publicada com frontispício em inglês (*Other Ayrs*) no ano de 1678. No ano seguinte, publicou seu tratado de baixo contínuo (*Le false consonanse della musica*) e, em 1682, a tradução para o inglês (*The Falses Consonances of Musick*).

Se o primeiro momento para a prevalência do estilo italiano na Inglaterra foi promovido por Matteis, o segundo, certamente, iniciou com a disseminação das obras de Corelli no país. North comenta que "elas se tornaram a única música apreciada por um longo tempo, e não parece haver uma saturação delas, tampouco já tenham sido exauridas suas virtudes; é uma questão se alguma vez extenuar-se-ão, pois, se a música pode ser imortal, assim o serão os *consorts* de Corelli[118]" (1728 *apud* WILSON, 1959: 358). Por essa razão, o gênero sonata alcançará a Inglaterra na década de 1680, representando um momento determinante para a música instrumental daquele país.

2.3. SONATA

Se buscarmos pelo verbete *sonata* nos mesmos dicionários de língua inglesa que consultamos para *consort* e *division*, o resultado é, no mínimo, surpreendente. Florio (1611) traduz *sonáta* como "um som, um toque[119]". Após mais de um século fora dos *lexicons*, o vocábulo retorna em Johnson (1755) e em Scott (1755). Embora tenha havido uma importância expressiva para a história da música instrumental inglesa, trata-se de um gênero musical estrangeiro – italiano – com entrada tardia na ilha.

Apesar da formação semelhante (um ou dois violinos, viola da gamba e órgão), verificamos que a fantasia-suíte não se associa, enquanto gênero, à sonata. Tampouco, afirma

[118] "Those became the onely musick relished for a long time, and there seemed to be no satiety of them, nor is the virtue of then yet exhaled, and it is a question whether it will ever be spent, for if musick can be immortall, Corelli's consorts will be so."
[119] "A sounding, a ringing."

Boyden (1990), foi influenciada por ela. A música para *consort* passou, de fato, por diversas alterações estilísticas, sobretudo no que se refere ao papel exercido pelo violino e seu destaque progressivo à medida em que se aproxima do século XVIII. As contribuições dos instrumentistas italianos podem ser verificadas nessa premissa, principalmente com a presença de Matteis em Londres a partir da década de 1670. No entanto, como aferimos, a sofisticação do repertório para violino também deve, em certo nível, aos franceses e aos germânicos. Jenkins, por exemplo, escreveu 10 fantasias-suítes após tomar conhecimento das suítes de Baltzar (HOLMAN, 1994).

Ao que tudo indica, foi William Young (†1662), um gambista, o primeiro britânico a publicar peças do gênero. Segundo Andrew Ashbee (2004), o compositor pode ter passado parte de sua juventude na Itália. Se confirmado, Young "poderia ter sido um católico apostólico romano fora de sintonia com o regime Puritano[120]". Em 1652, foi admitido na corte de Ferdinand Karl, arquiduque da Áustria (1628-1662). Suas sonatas para violino foram publicadas em Innsbruck, em 1653, mas "não há sinal de que tenham sido conhecidas na Inglaterra[121]" (HOLMAN, 1994: 73). Posto isso, não foi Young, que provavelmente conhecera esse repertório na Itália, o responsável pela introdução do gênero em seu país de origem.

A confluência estilística na Inglaterra – vetorizada na música instrumental pelo violino – foi fundamental para o desenvolvimento da sonata no país, resultado daquilo que North chamou de "o fenômeno Corelli". Ele atribui

> [A]os numerosos séquitos de jovens viajantes das melhores qualidades e honrarias que, por volta dessa época [as décadas finais do século XVII], foram para a Itália e residiram em Roma e [em] Veneza, onde ouviram a melhor música e aprenderam dos melhores mestres[122] (NORTH, c1726 *apud* WILSON, 1959: 310).

Dois anos mais tarde, completa que "a maioria dos jovens da aristocracia e da nobreza que viajaram para a Itália acabou tomando conhecimento de Corelli, e trouxeram de volta tal apreço pela música italiana a ponto de franquear a ele a posse de nosso Parnasso"[123]" (NORTH, 1728 *apud* WILSON, 1959: 358-359)[124]. Na versão do texto de *Somewhat Historicall* reconheceu o mérito de Matteis, sobretudo por suas atividades como professor:

---

[120] "may have been a Roman Catholic, out of tune with the puritan regime at home."
[121] "there is no sign that they were known in England."
[122] "the numerous traine of yong travellers of the best quallity and estates, that about this time went over into Itally and resided at Rome and Venice, where they heard the best musick and learnt from the best masters."
[123] "[...] most of the yong Nobility and Gentry that have travelled into Italy affected to learne of Corelli, and brought home with them such favour for the Itallian musick as hath given it possession of our Pernassus."
[124] Assim como Couperin em *Les gouts rèunis*, North (1728 *apud* WILSON, 1958: 359) compara Corelli ao Deus grego, frisando sua relevância para a música inglesa: "E a melhor ferramenta de Apolo, o violino, é tão

> Ele deixou diversos solos e alguns *consorts* completos, que mais tendiam a engrandecer a harmonia, mas não sei dizer o que aconteceu com eles. Então (elogios à parte), resta apenas insinuar que os ensinamentos desse estrangeiro, bem como seu entrosamento indiscriminado [*promiscuous*] com os ingleses na música para *consort* e na conversação, criaram tamanha preferência pelo estilo italiano que a maioria dos cavalheiros musicais professavam abertamente possuí-lo em detrimento de qualquer outro estilo[125] (NORTH, c.1726 *apud* WILSON, 1959: 310).

Dessa forma, podemos perceber que o fomento do câmbio estilístico não se reduz à presença de músicos estrangeiros no país, mas a convivência, a troca e a participação naquela outra cultura. Matteis trouxe da Itália sua maneira de fazer música e incorporou-a ao estilo da música inglesa da época. Mais que isso, deu aulas e contribuiu para a formação de novos músicos. Inclusive, é importante destacar o ponto em que North registra que o violinista participou da música para *consorts* e de sua outra acepção no léxico britânico: as conversações; isto é, o convívio social.

O interesse gerado por Matteis, o intercâmbio entre ingleses e italianos, e a crescente visibilidade de Corelli continente afora culminaram na chegada de suas primeiras publicações tão logo quanto a década de 1680[126], fator determinante para o estabelecimento da sonata no país: "então, chegou o primeiro *consort* de Corelly (sic), que abriu caminho para todos os tipos de música. Aos poucos, chegou o restante de seus *consorts* e, por último, seus *conciertos*. Todos eles são, para os músicos, como o pão da vida[127]" (NORTH, c.1726 *apud* WILSON, 1959: 310-311). Os *consorts* indicados pelo autor são as *Sonate a trè* (1681). As demais sonatas são: opp. 2 (1685), 3 (1689), 4 (1694) e 5 (1700)[128]. Os *conciertos* mencionados por North são os *concerti grossi* op. 6, publicados postumamente em 1714 (o mesmo ano em que Geminiani se radicou em Londres[129]).

---

universalmente cortejada e requisitada por ser o melhor [instrumento musical] de seu gênero, que alguns dizem que a Inglaterra despovoou os italianos de violinos, sem dúvida depois que o grande mestre [Corelli] fez o instrumento falar como se fosse a voz humana, dizendo aos seus aprendizes: não o escuta falar? (*non udite lo parlare?*). Referências semelhantes são explicadas em ALSOPP, P. **Arcangelo Corelli**: New Orpheus of our Times. Oxford: Oxford University Press, 1999.

[125] "He left divers solos and some full consorts, which tended most to aggrandize the harmony, but what is become of the latter I know not. So (eulogys apart) it rests onely to intimate that this forreiner's teaching, and promiscuous joyining with the English in consort musick and conversation, bredd such a favour for the Itallian manner that most musicall gentleman openly professed to owne that, and not other manner."

[126] Holman (1994) afirma que as trio-sonatas de Corelli circularam na Inglaterra em manuscritos na década de 1680.

[127] "Then came over Corelly's first consort that cleared the ground of all other sorts of musick whatsoever. By degrees the rest of his consorts, and as last the conciertos came, all which are to the musitians like the bread of life."

[128] Como sabemos, a estratégia editorial de Corelli foi emulada por diversos compositores da primeira metade do século XVIII: opp. 1 e 3 são sonatas *da chiesa*; opp. 2 e 4, *da camera*. As 12 sonatas op. 5 são divididas em 6 *da chiesa* e 6 *da camera*. Esse modelo influenciará as sonatas op. 1 de Geminiani, abordadas no capítulo 3 desta tese.

[129] Abordaremos a relação entre Francesco Geminiani e as sonatas de Corelli no capítulo 3 desta tese.

A concepção de trio-sonata (*sonata a trè*) como um tipo de *consort* não escapou do principal compositor do gênero na Inglaterra seiscentista, Henry Purcell (1659-1695). Indubitavelmente um dos maiores nomes da música do século XVII, transitou por todos os tipos de escrita abordados neste capítulo. Foi compositor para os *24 violinos da corte* de Carlos II a partir de 1677 (impulsionando o repertório orquestral para além do palácio, levando-o aos teatros públicos) e organista da Abadia de Westminster a partir de 1679. O músico marca a transição estilística em sua própria biografia[130]. O conhecimento aprofundado do contraponto estrito (de seus *In Nomines* a 6 e a 7 vozes) e o gosto adquirido pelas composições de fantasias contrapontísticas (seja ao estilo elisabetano, seja ao estilo jacobeano) não o desviaram do interesse pela música dos italianos. Pelo contrário: "seu interesse no contraponto formal não cessou depois que parou de escrever fantasias. Parece ter sido, também, uma das razões – e talvez a principal – para que tenha começado a estudar e imitar as trio-sonatas italianas[131]" (HOLMAN, 1994: 85). Em suas palavras, é "a principal música instrumental em demanda atualmente […][132]" (PURCELL *apud* PLAYFORD, 1694: pref.).

Ao constatar que esse gênero, principalmente no estilo *da chiesa*, absorve a escrita contrapontística, Purcell emulará o estilo italiano, incorporando-o ao horizonte de sentido dos ingleses e adaptando-o às suas preferências. Publicou as 12 *Sonnata's of III Parts,* em 1683, por intermédio de Playford, uma figura de grande relevância para a transformação de Londres como um dos maiores centros editoriais da época. No prefácio, comenta:

> [Purcell] se empenhou fielmente para uma imitação justa dos mais famosos mestres italianos, sobretudo para trazer a seriedade e a gravidade desse tipo de música à moda, bem como à reputação entre nossos compatriotas, cujo humor, agora, deverá começar a detestar a leviandade e a frivolidade de nossos vizinhos. Quanto à tentativa, [Purcell] confessa ser ousada e audaciosa, por haver penas e artistas de habilidades mais eminentes, muito mais bem qualificados que ele para esta ocupação, e que ele bem espera que seus fracos esforços nesse sentido acabarão por provocar e inflamar, no devido tempo, uma empreitada mais apurada. Ele não se envergonha de assumir sua própria inabilidade no idioma italiano, porém esta é a desventura de sua educação, que não pode ser simplesmente considerada como sua culpa. Todavia, ele crê que pode, com toda a certeza, afirmar que não está enganado em relação ao poder das notas italianas à elegância de suas composições – que ele recomendaria aos artistas ingleses[133] (PLAYFORD *apud* PURCELL, 1683: pref.)

[130] Além, claro, de música vocal – secular e sacra. Para uma biografia detalhada e uma análise criteriosa do conjunto de suas composições, ver HOLMAN, P. **Henry Purcell**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
[131] "Purcell's interest in formal counterpoint did not cease when he stopped writing fantasias. It also seems to have been one of the reasons— perhaps the main one— why he began to study and imitate Italian trio sonatas."
[132] "the chiefest Instrumental Musick now in request."
[133] "He has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our Country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours: The attempt he confesses to be bold, and daring, there being Pens and Artists of more eminent abilities, much better qualify'd for the imployment than his, or himself, which he well hopes, these his weak endeavours, will in due time provoke, and enflame to a more

O esforço relatado por Playford nesse fragmento pressupõe que o processo de composição tenha sido iniciado antes mesmo de 1680. Essa hipótese é validada pelas pesquisas de Holman (1994) e de Thompson (2008), pois demonstraram que Purcell empreendeu diversas revisões antes de efetivar a publicação. Dessa maneira, talvez Corelli não tenha sido seu primeiro objeto de emulação, mas compositores de uma geração anterior (provavelmente, segundo os musicólogos, Maurizio Cazzati e Lelio Colista).

Entretanto, deve-se ressaltar um ponto de convergência importante. No frontispício das sonatas op. 1 de Corelli (Fig. 20), lemos a indicação de "dois violinos e *violone* ou arquialaúde, com baixo [contínuo] para órgão[134]". Isso significa que uma trio-sonata, nesse entendimento, compreende quatro instrumentos e, de fato, temos disponíveis as partes para *violino primo, violino secondo, violone ò arcil* (sic) e *organo*. Essa característica, que não é encontrada nas sonatas dos compositores indicados por Holman (1994) e Thompson (2008), é emulada por Purcell. Embora no frontispício (Fig. 21) estejam indicados apenas dois violinos e baixo (para órgão ou cravo), as partes são imitadas: *violin primo, violin secundo, basso* e *basso continuo*. Subentende-se, portanto, a solicitação de um instrumento grave de cordas friccionadas (como *violone* ou viola da gamba). Destaca-se, também, a mistura idiomática proposta pelo autor ao combinar o inglês e o italiano nas indicações de instrumentação, uma evidência bastante importante de emulação. Seu outro *opus* de sonatas foi publicado postumamente (Londres, 1697). Intitula-se *Sonata's in Four Parts* e perpetua o mesmo modelo de instrumentação. Dessa vez, o título é mais preciso, embora não se misturem os idiomas no corpo das partituras.

accurate undertaking. He is not asham'd to own his unskilfuness in the Italian Language; but that's the unhappiness of his Education, which cannot justly be accounted his fault, however he thinks he may warrantably affirm, that he is not mistaken in the power of the Italian Notes, or elegancy of their Compositions, which he would recommend to the English Artists."

[134] "doi Violini, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per l'Organo"

Fig. 20 – Corelli, *Sonata a trè* op. 1 (1681), frontispício

VIOLINO PRIMO.

SONATE

A trè, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per l' Organo.

CONSECRATE

ALLA SACRA REAL MAESTÁ DI

CRISTINA ALESSANDRA

REGINA DI SVEZIA, &c.

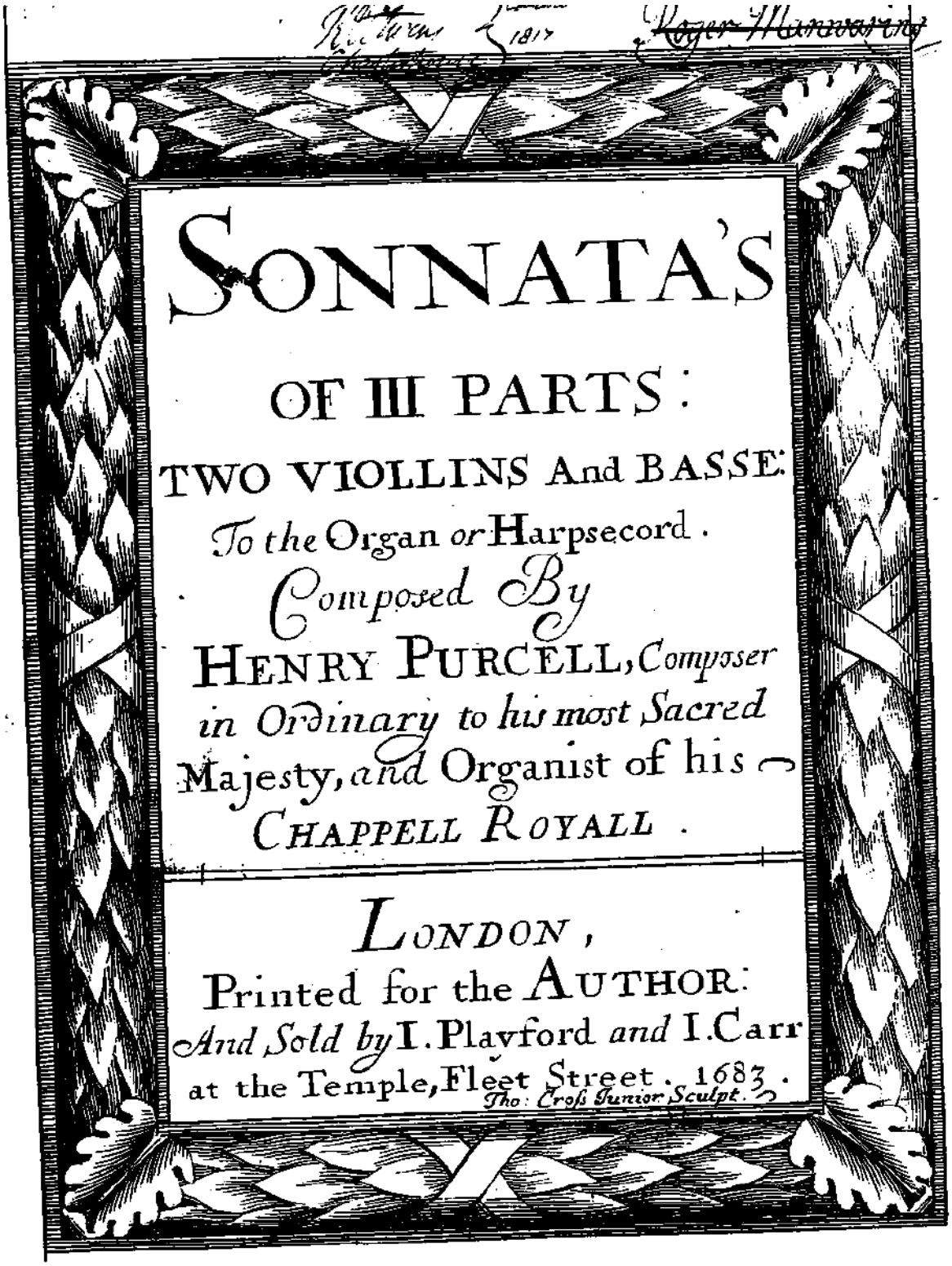
DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO, detto il Bolognese,

OPERA PRIMA.

In ROMA, Nella Stamperia di Gio. Angelo M[illegible] 1681 Con licenza de' Super.

A

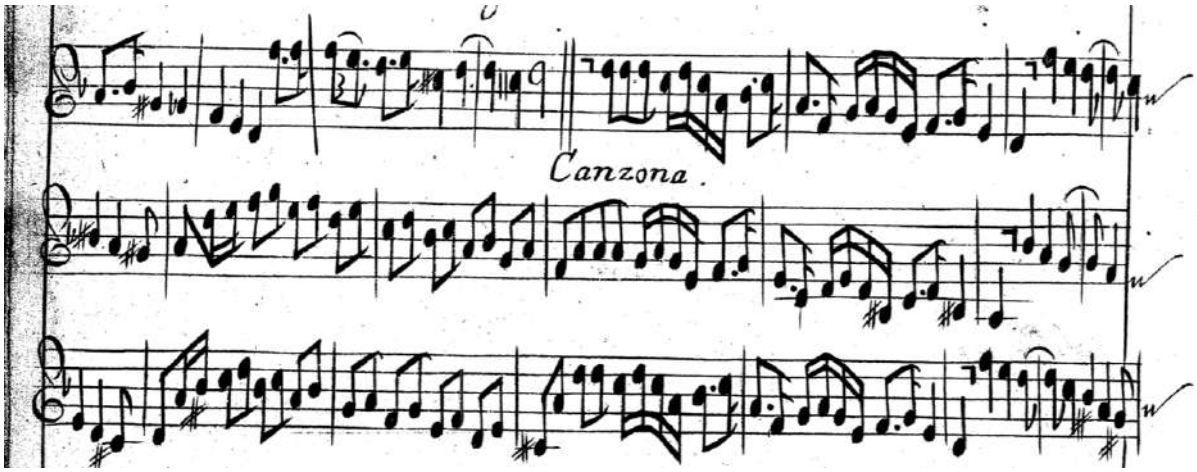
Fig. 21 – Purcell, *Sonnata's of III Parts* (1683), frontispício



A escrita de Purcell para o violino condiz com as tendências britânicas do último quartel do século XVII, e podemos detectar a idiomática instrumental em processo de consolidação desde, pelo menos, o estilo das fantasia-suítes de W. Lawes. Na Fig. 22, podemos observar os

saltos intervalares e as semicolcheias já estabelecidas no estilo inglês, porém introduzidos no gênero da *canzona*, tão cara à história da música italiana. A sonoridade das composições combina o contraponto das fantasias, a leveza das danças e os afetos italianos camuflados em uma harmonia fortemente influenciada pelo modalismo.

Fig. 22 – Purcell, *Sonnata 3* (1683), detalhe



Embora Purcell tenha consolidado a composição de sonatas na Inglaterra, o estilo de *consort* a ela agregado poderia não ser exatamente o que o público preferisse. Como vimos anteriormente, não apenas a viola da gamba, mas o tipo de convívio que a música para grupo representou na metade do século XVII já era decadente em 1690. Holman resume que, àquela altura,

> [...] o público inglês acostumou-se a ouvir música instrumental em concertos e no teatro, em vez de tocá-la em casa. Mais e mais, as coleções para *consort* foram publicadas em Londres, mas tendiam a conter mais obras recicladas de concertos e música para teatro do que música de câmara genuína[135] (HOLMAN, 1994: 93).

Finalmente, conclui:

> [...] Os músicos ingleses nos anos 1680 e 1690 tinham boas razões para acolher a clareza, a ordem e a lógica do estilo de Corelli. Eles estavam cansados das surpresas contínuas da música inglesa anterior, bem como da falta de seriedade do estilo francês [...]. Em particular, os padrões sequenciais de Corelli e os esquemas lógicos de modulação eram modelos óbvios para os compositores ingleses que tentavam

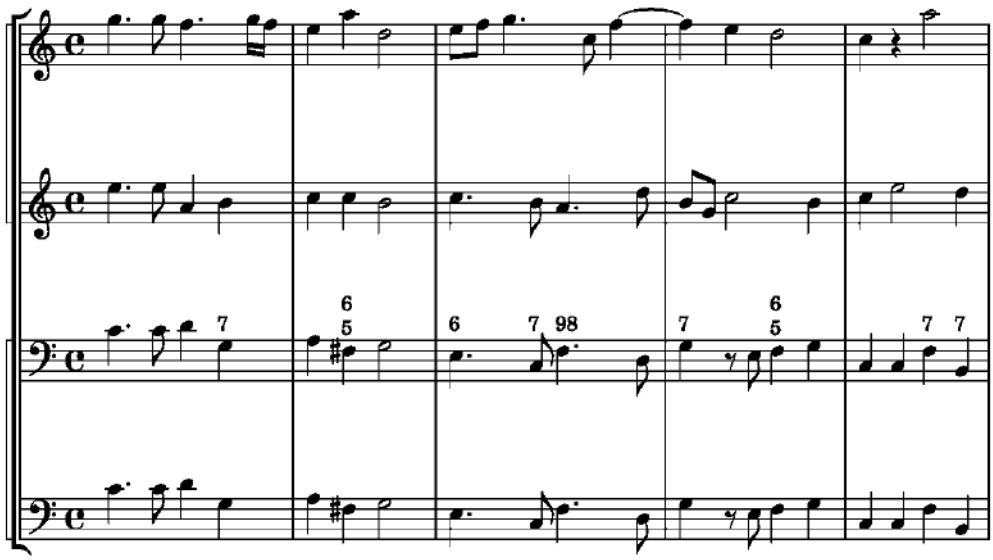
[135] "During the 1690s the English public became accustomed to listening to instrumental music in concerts and in the theatre rather than playing it at home. More and more consort collections were published in London, but they tended to contain recycled concert and theatre works rather than genuine chamber music."

> esclarecer e expandir os horizontes de seu pensamento harmônico[136] (HOLMAN, 1994: 93)

Toda a sistematização da linguagem instrumental proposta por Corelli faria de seu estilo o preferido dos britânicos, sobretudo a partir de 1690. Além da intensificação do influxo de músicos estrangeiros e dos intercâmbios promulgados pelas viagens dos ingleses à Itália, a referência dessa *auctoritas* seria facilmente encontrada nos teatros e nas casas editoriais.

John Ravenscroft (c.1665-1697) é um exemplo claro disso. Violinista, viajou a Roma especificamente para estudar com Arcangelo Corelli. Absorveu tão profundamente o estilo de seu preceptor que ficou conhecido como Giovanni Ravenscroft, *alias rederi Inglese*. Suas 12 trio-sonatas op. 1 foram publicadas em Roma, em 1695. No exemplo 7, podemos perceber sua escrita fortemente influenciada pelo mestre italiano.

Exemplo 7 – Ravenscroft, Trio-sonata 1, mov. 1 (compassos 1 a 5)



O compositor segue o mesmo pensamento harmônico de Corelli: a mesma instrumentação, as mesmas características melódico-harmônicas e os mesmos padrões afetivos nas partes de violino. A semelhança do estilo é tamanha que Hawkins (1776) detectou algumas de suas obras erroneamente atribuídas ao mestre italiano. Em 1706, suas sonatas op. 2 foram publicadas postumamente em Londres, fomentando a linguagem em ascensão.

[136] But English musicians in the 1680s and 1690s had good reason to welcome the clarity, order, and logic of the Corelli style; they were tired of the perpetual surprise of earlier English music as well as the lack of seriousness of the French style— 'the levity, and balladry of our neighbours', as the preface to the 1683 set put it. In particular, Corelli's sequential patterns and logical modulation schemes were obvious models for a generation of English composers trying to clarify and expand the horizons of their harmonic thinking.

2.4. *DIDASCALIA*[137]

Como temos visto neste capítulo, o século XVII fomentou a produção e o desenvolvimento da música instrumental britânica, alvo de antigas influências tanto de qualidades francesas quanto italianas, que se agregaram à linguagem autóctone. Em seu transcorrer, os ingleses puderam desfrutar do florescimento do repertório secular dentro e fora da cortesania. No que concerne à circulação e à educação, a segunda metade do século foi próspera ao mercado editorial de manuais, os *tutors*. Muitas vezes ignorados ou desconsiderados pelas pesquisas musicológicas, o grande volume de publicações de cunho didático e introdutório a diversos instrumentos evidencia uma relação muito importante entre a música secular, sua recepção e a formação de seus intérpretes. Além disso, pode-se perceber a emergência de uma tradição importante que posicionará a literatura tratadística de Geminiani em seu contexto setecentista[138]:

> [Esses manuais] são extremamente interessantes sob um ponto de vista social e histórico. Eles oferecem uma boa indicação do gosto musical de um dado período, mostram claramente o desenvolvimento da técnica instrumental ao longo dos anos e as mudanças das modas dos instrumentos, bem como oferecem muita informação valiosa sobre a performance[139] (SIMPSON, 1966: 25).

Certamente, obras autoritativas como as de Quantz (1752), L. Mozart (1756) e C. P. E. Bach (1753/1762), são referenciais inequívocos para a compreensão da música europeia do século XVIII, pois, além de conterem informações relevantes sobre a prática instrumental daquele tempo, são enriquecidas com ponderações de cunho retórico e filosófico; isto é, caminham entre a instrução e a poética. A leitura cuidadosa de obras intencionalmente menos ambiciosas e de menores proporções, no entanto, nos possibilita detectar informações importantes que enriquecem o debate da relação entre prática e reflexão. A fim de evidenciarmos sua pertinência à historiografia da música inglesa dos séculos XVII e XVIII, bem como para compreendermos certos parâmetros de construção de gosto e constituição de estilo dessa nação, que conquistará seu apogeu com o *corpus* tratadístico de Geminiani, lançaremos luz à *didascalia* ali desenvolvida, com atenção especial aos manuais instrumentais.

---

[137] Segundo a *Biblioteca Scholastica* (1589), de John Rider (1562-1632), *didascalia* significa doutrina, erudição, disciplina e tradição.

[138] Ver o capítulo 3 desta tese.

[139] "These tutors are extremely interesting from a social and historical point of view. They provide a good indication of the musical taste of any given period, show clearly the development in instrumental technique through the years and the changing fashions in instruments, and provide much valuable information about performance practice".

Como resultado da Primeira Guerra Civil Inglesa, travada entre a Inglaterra e o País de Gales de 1642 a 1646, o Puritanismo havia se tornado a maior força política da nação. As práticas musicais na igreja foram radicalmente alteradas com o banimento da música coral e dos instrumentos musicais. No ambiente secular, teatros haviam sido fechados, entretenimentos considerados efêmeros foram descontinuados e regulamentações severas de comportamento foram implementadas, como a proibição de danças entre homens e mulheres. Burney (1776-1789: v. 3, p. 418) comenta que, "nas violentas censuras publicadas nessa época pelos Puritanos, a música, seus patronos e seus professores não foram poupados[140]". North oferece um outro ponto de vista. Para ele, o interregno favoreceu o desenvolvimento da música em ambiente familiar:

> [...] durante as dificuldades, e quando a maior parte das boas artes definharam, a música se manteve firme, não na corte nem (conforme o jargão daquela época) nos teatros profanos, mas na sociedade privada, uma vez que muitos escolheram passar tempo em casa a ter que sair e levar uma pancada na cabeça. O entretenimento era muito mais cortejado e utilizado, não apenas nas famílias do campo, mas também nas da cidade, onde muitas das senhoras eram boas cameristas [*consortiers*]. Nesse estado, a música esteve aprimorando-se diariamente até, mais ou menos, a época (em todos os aspectos, exceto para a música) da feliz Restauração[141] (NORTH, c.1726 *apud* WILSON: 294).

Com as práticas musicais em público arrefecidas, marginalizando-se e relegando-se ou à clandestinidade ou à prática domiciliar, alguns civis, em resposta à opressão, utilizaram-se do mercado editorial para restabelecer e cultivar os costumes caros à cultura britânica, uma vez que era forte o processo de urbanização. Foi uma época importante para o fortalecimento da prática diletante.

John Playford (1621/3-1686/7) (Fig. 23) pode ser considerado uma personalidade modelar para a música do século XVII[142]. Tendo iniciado suas atividades no ramo editorial em

---

[140] "In the violent invectives published by this time by the Puritans, Music, its patrons, and professors, were not spared."

[141] "[...] during the troubles; and when most other good arts languished Musick held up her head, not at Court nor (in the cant of those times) profane Theaters, but in private society, for many chose to fidle at home, than to goe out, and be knockt on the head abroad; and the enterteinement was very much courted and made use of, not onely in country but citty familys, in which many of the Ladys were good consortiers; and in this state was Musick dayly improving more or less till the time of (in all other respects but Musick) the happy Restauration."

[142] Burney escreve que Playford se tornou, no século XVII, referência no mercado editorial musical, monopolizando-o. Foi responsável pela publicação de obras dos principais modelos de autoridade britânicos de seu tempo. Seu legado foi perpetuado pelos seus filhos John (1650-1685) e Henry Playford (1657-1709). No século XVIII, por John Walsh (1665/6-1736) e seu filho homônimo (1709-1766). Explica: "John Playford nasceu no ano de 1613 (sic) e parece, por meios que agora não são conhecidos, ter preparado um armazenamento considerável de conhecimento musical antes de ter se tornado vendedor das principais produções dos compositores mais importantes da época. Como foi o primeiro, então parece ter sido o impressor de música mais inteligente do século passado [XVII]. Além disso, ele e seu filho [provavelmente referindo-se a Henry Playford] parecem ter adquirido a estima dos principais mestres da arte [da música] e, sem uma licença especial ou monopólio autorizado, tomaram

1647, conquistou reputação ao publicar *The English Dancing Master* em 1651[143] (Fig. 24). Até 1728, a obra contava com 17 reedições, revisões e ampliações, sendo tão logo entre 1652 e 1698 as dez primeiras. Segundo Whitlock (1999), esse conjunto de publicações é o principal repositório de *country dances* anterior ao século XIX[144]. A coleção, além de resguardar o registro e contribuir para a memória da cultura britânica (inclusive das mascaradas, pois muito de seu repertório está ali preservado), nos permite entender a dança como elemento formativo. No prefácio (PLAYFORD, 1651: pref.)[145], lemos:

Ao leitor engenhoso.

> A Arte de Dançar, denominada pelos gregos antigos *Orchestice* e *Orchestis*, é uma qualidade louvável e rara, adequada aos jovens cavalheiros, desde que utilizada oportuna e civilizadamente. Além disso, Platão, o famoso filósofo, acreditava ser adequado que crianças engenhosas aprendessem a dançar[146]. Trata-se de uma qualidade outrora apreciada nas cortes dos príncipes quando executada pelos *heróis* mais nobres daqueles tempos! Os cavalheiros da *Inns of Court* [associações de advogados], cuja doce e graciosa atividade coroara suas grandes solenidades causando admiração em todos os espectadores. Dedicaram-se a esta arte, antigamente, *Athenaeus, Julius Pollux, Caelius Rhodiginus* e outros, e muitos a indicam como sendo excelente para a recreação após estudos mais sérios, tornando o corpo ativo e forte, gracioso no porte. Indicam-na ainda como uma qualidade deveras conveniente para um cavalheiro. Ainda assim, tudo isto não deveria ter sido um estímulo para que eu publicasse esta obra (sabendo que estas épocas não são consonantes com a natureza). Havia, entretanto, uma cópia falsa e clandestina na prensa móvel que – caso tivesse sido publicada – teria sido um grande descrédito para a qualidade e para os professores desta arte, bem como um obstáculo para o aprendiz! Por conseguinte, com o intuito de prevenir todas essas coisas, e possuindo uma excelente cópia comigo, bem como o auxílio de um amigo conhecido [possivelmente, Henry Lawes], atrevi-me a tornar pública a seguinte obra, bem como [aventurei-me] à gentil censura de todos os cavalheiros engenhosos, amantes desta qualidade [a dança], certo de que sua benevolência perdoará aquilo que está ausente e aceitará a honesta intenção daquele que é um fiel admirador de suas virtudes, e
>
> *Vosso servo a vosso comando,*
> *J.P.*[147]

---

para si quase todo o negócio de prover a nação com instrumentos musicais, livros e folhas pautadas da mesma maneira em que, por mais de cinquenta anos até o século atual, Walsh e seu filho tiveram posteriormente" (BURNEY, 1776-1789: v. 3, p. 418). Hawkins (1776: v. 5, p. 107) menciona a loja de Playford como tendo sido, por quase meio século, o refúgio de todos os músicos e praticantes de Londres e redondezas.

[143] No ano seguinte, a coleção passou a ser intitulada *The Dancing Master*. Whitlock analisa a obra, levando-se em consideração a alteração do título, como ferramenta de política cultural sob o ponto de vista das movimentações políticas da Revolução Inglesa (1642-1649), do Interregno (1649-1660) e da Restauração da Monarquia (1660-1666). Ver WHITLOCK, K. **John Playford's the English Dancing Master** 1650/51 as Cultural Politics. Folk Music Journal, v. 5, p. 546-578, 1999 e LINDENBAUM, P. **John Playford: Music and Politics in the Interregnum**. Huntington Library Quaterly, v. 64 n. 1, p. 124-138, 2001.

[144] De 105 danças da primeira edição, a obra alcançou, em sua última (1728), o total de 1053 composições.

[145] A autoria do prefácio é questionada por Whitlock (1999: 565-568), que sugere a redação conjunta com Richard Brome (c.1590-1652). Em todo caso, as intenções de Playford, chefe dessa e das demais publicações até a 7ª edição (1686), são igualmente expressas no texto. Ademais, identifica o pesquisador, a *dispostio* da obra realça o intento do autor de posicionar a dança como elemento essencial para a formação crítica em sociedade.

[146] Ver Platão, Leis (Livro II, 652a-674c).

[147] *To the Ingenious Reader.* The Art of Dancing called by the Ancient Greeks *Orchestice,* and *Orchestis*, is a commendable and rare Quality fit for yong Gentlemen, if opportunely and civilly used. And *Plato*, that Famous Philosopher thought it meet, that yong Ingenious Children be taught to dance. It is a quality that has been formerly

É possível observar o tom crítico do autor na citação acima, ao sustentar que seu tempo não entende a dança como outrora fora compreendida – essa premissa será recorrente no Interregno. Playford alude à *paideia*[148] citando Platão como adepto de sua transmissão; os retóricos greco-romanos Ateneu de Náucratis e Júlio Polux; e o escritor renascentista Caelius Rhodiginus (Ludovico Celio Ricchieri). Na Antiguidade Clássica, argumenta, a dança – e, portanto, todas as formas de arte – era, além de muito elogiada, incentivada e considerada uma habilidade física e moralmente edificante. Como notamos, era uma arte cultivada no ambiente da cortesania desde pelo menos a era elisabetana, permanecendo nos reinados de Jaime I e de Carlos I. O objetivo da construção e do refinamento do bom gosto também é identificado na redação, uma vez que o texto se dirige ao leitor, ao jovem cavalheiro e à criança engenhosos; conceitos esses inter-relacionados, como vimos no capítulo anterior. Vemos, outrossim, que se preocupa com a veiculação de uma edição correta para a devida apreciação de seus receptores em respeito às suas virtudes[149].

Ainda em 1651, Playford publica *A Musicall Banquet*, um manual de *lyra-viol*[150] contendo instruções relativas ao seu aprendizado (afinações, tablatura e técnicas de mão esquerda e direita), bem como à execução do canto e da viola da gamba. A obra apresenta, além disso, 27 peças de pequena extensão na primeira parte e 31 na segunda. Em sua maioria, são danças instrumentais estilizadas: *allmaine, allman, saraband, coranto, march* e *pavan* –

honoured in the Courts of Princes, when performed by the most Noble *Heroes* of the Times! The Gentlemen of the Innes of Court, whose sweet and ayry Activity has crowned their Grand Solemnities with Admiration to all Spectators. This Art has been Anciently handled by *Athenæus, Julius Pollux, Cœlius Rhodiginus*, and others, and much commend it to be Excellent for Recreation, after more serious Studies, making the body active and strong, gracefull in deportment, and a quality very much beseeming a Gentleman. Yet all this should not have been an Incitement to me for Publication of this Worke (knowing these Times and the Nature of it do not agree,) But that there was a false and surrepticious Copy at the Printing Presse, which if it had been published, would have been a disparagement to the quality and the Professors thereof, and a hinderance to the Leamer: Therefore for prevention of all which, having an Excellent Copy by me, and the assistance of a knowing Friend; I have ventured to put forth this ensuing Worke to the view, and gentle censure of all ingenious Gentlemen lovers of this Quallity; not doubting but their goodnes will pardon what may be amisse, and accept of the honest Intention of him that is a faithfull honourer of your Virtues, and *your servant to command, J.P.*

[148] Sistema de formação e educação ética da Antiguidade. Para um estudo detalhado, ver JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes: 2013.

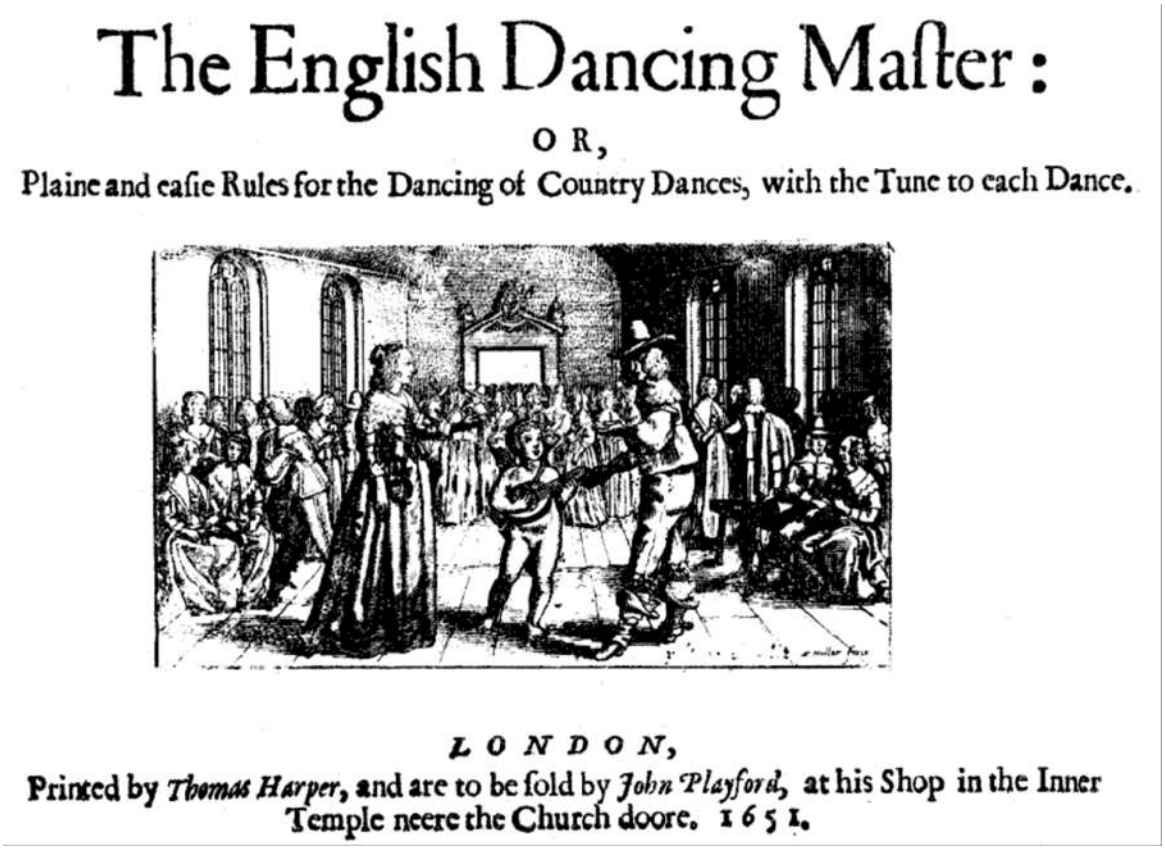
[149] A tradição consolidou um modelo (seja por questões culturais, seja por questões comerciais) para outros editores de música, a exemplo de John Walsh pai (1665/6-1736) e filho (1709-1766), sob o título *Compleat Country Dancing Master.* A primeira edição (1718) é uma cópia direta de Playford; em 1731, veicularam uma série de quatro livros, totalizando 1200 danças. Na década de 1740, Walsh filho promoveu uma série de seis volumes em publicação paulatina, reutilizando muitas chapas de impressão de números anteriores, porém em outra ordem. Divulgou o conjunto total em 1754. Os frontispícios informam que o repertório pertence tanto aos hábitos da corte quanto da vida pública. Além disso, recomenda sua performance ao cravo, ao violino, ao traverso e ao oboé.

[150] Instrumento de registro grave da família da viola da gamba, de afinação variável. A de menor tamanho entre as três representantes do baixo: *consort bass*, *division viol* e *lyra viol*. Recebe esse nome em alusão ao *lirone* devido à curvatura menos acentuada de seu cavalete, possibilitando a execução de acordes com mais facilidade e sofisticação (sua linguagem idiomática mais representativa). Foi fortemente prestigiada na primeira metade do século XVII, protagonizando muitos dos *consorts* dos irmãos Lawes.

algumas advindas do repertório tradicional e outras elaboradas por compositores representativos como Young, Jenkins, H. Lawes e Simpson. Estão presentes, também, algumas *country dances* publicadas em *The English Dancing Master*, tendo sido transcritas para esse *tutor*: *Blew Clap, Step Statley, Al a Mode de France* e *Glory of the West Flat*.

Fig. 23 – Gaywood, John Playford (1621/3-1686/7) (1663).

Fig. 24 – Playford, *The English Dancing Master* (1651).



The English Dancing Master:

OR,

Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance.

LONDON,

Printed by *Thomas Harper*, and are to be sold by *John Playford*, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 1651.

Playford também é reconhecido pelo conjunto de publicações de *An Introduction to the Skill of Musick*. Foram 18 edições, revisões e ampliações (com participações de outros nomes como Campion, Simpson e Purcell) desde a primeira, em 1654, à última, em 1730. Sua repercussão longeva é identificada por Burney:

> O livro, de fato, não contém descobertas recentes ou novas doutrinas, tanto no campo da teoria quanto da prática. No entanto, a forma, o preço e o estilo eram tão adequados a todos os tipos de leitores musicais que parece ter sido mais comumente adquirido e lido que qualquer outro livreto musical que jamais tenha aparecido neste ou em qualquer outro país[151] (BURNEY, 1776-1789: v. 3, p. 417-418).

E por Hawkins:

> Sem dúvida, o livro em si foi de grande benefício para o público, visto que disseminou o conhecimento musical entre pessoas comuns. Muitos aprenderam a cantar e a tocar viola da gamba e violino [*fiddle*], de maneira doméstica [ou diletante], é verdade; os escrivães da província adquiriram uma habilidade apropriada em salmodia sem

[151] "The book, indeed, contained no late discoveries, or new doctrines, either in the theory or practice of the art; yet the form, price and style, were so suited to every kind of musical readers, that it seems to have been more generally purchased and read, than any elementary musical tract that ever appeared in this or any other country."

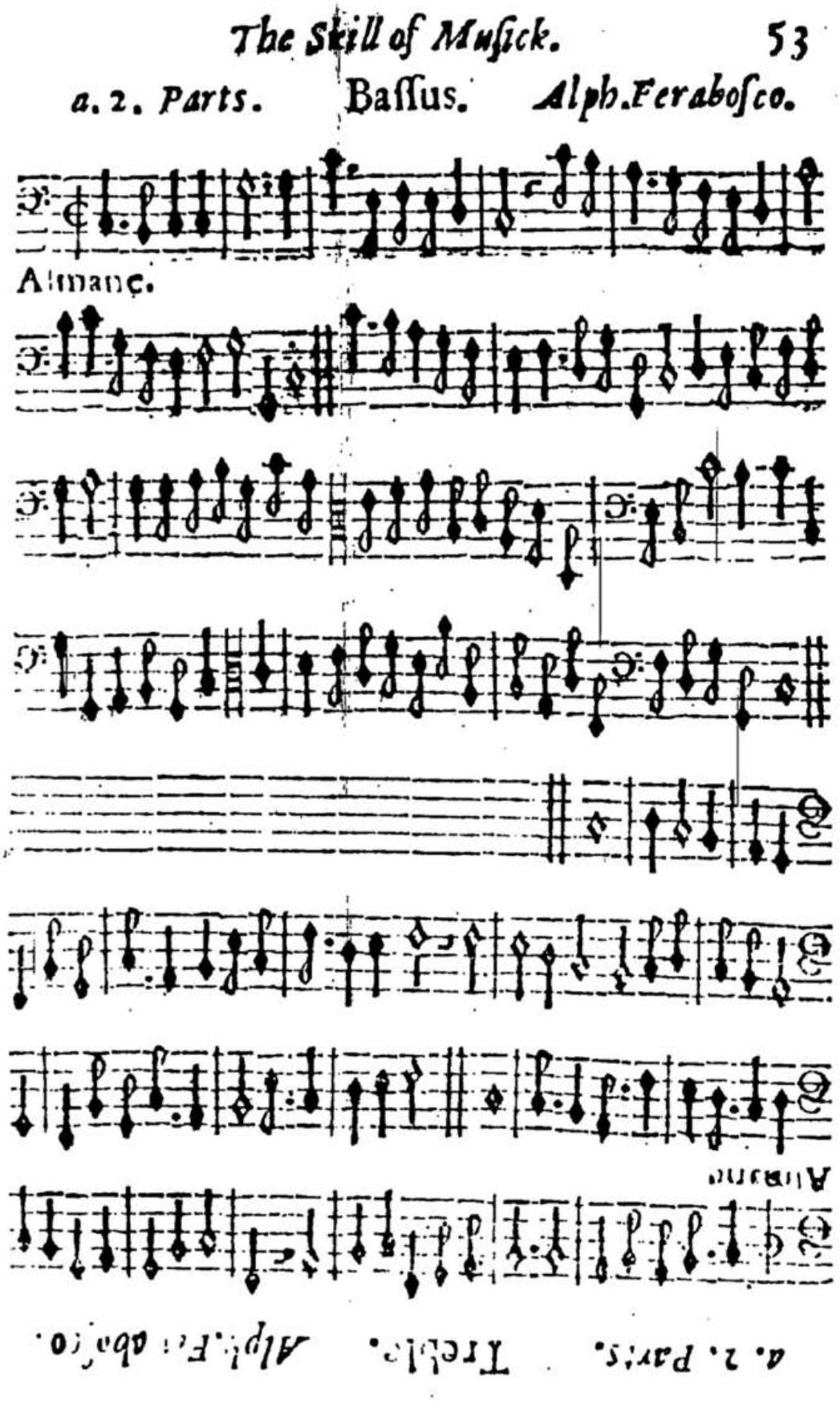
> nenhuma outra instrução além da "Introdução", de Playford[152] (HAWKINS, 1776: v. 4, p. 476).

O compêndio é dedicado a todos os amantes e praticantes da música, sendo que o prefácio é endereçado ao leitor amável (*courteous*). Fica claro que a obra não se destina à elite, como é de praxe em suas publicações, mas aos iniciantes e aos amadores comuns. O autor comenta, também, que inseriu parágrafos introdutórios à teoria musical, a fim de auxiliar os principiantes. A primeira edição abrange notação musical, claves, solmização, fórmulas de compasso, valores rítmicos, modos eclesiásticos e uma introdução à viola da gamba baixo, com a inserção de pequenas peças de Alfonso Ferrabosco (1575-1628, compositor britânico de ascendência italiana) para a prática.

A impressão de 1655 é expandida para dois livros, mas não veiculada como uma nova edição: o primeiro é do próprio Playford e o segundo, de Thomas Campion com anotações de Christopher Simpson. O prefácio do primeiro autor é mais elaborado, fazendo-se menção à Antiguidade Clássica e ao papel da música como veículo formador moral e ético. Em sua argumentação, recorre a autoridades como o Rei Davi; o retórico Quintiliano; os imperadores romanos Constantino, Teodósio I e Justiniano I; e o rei Henry VIII – fortalecendo o pensamento exposto no prefácio de *The English Dancing Master*. As explicações são expandidas, mais detalhadas e suplementadas com outros exercícios para a prática (como vimos no capítulo anterior, fundamentais para as correntes de pensamento vigentes). As lições introdutórias (*short lessons to begin*) para viola da gamba incluem *divisions*, *grounds* e uma *almaine* a 2, de Ferrabosco – com a disposição da partitura semelhante à de Dowland, citada anteriormente (Fig. 25). O livro de Campion perscruta temas relativos aos conhecimentos de teoria musical, de composição e de contraponto, com ênfase na música vocal.

[152] "Doubtless the book itself was of great benefit to the public, as it disseminated the knowledge of music among the common people; many learned to sing, and to play on the viol and the fiddle, in a homely way it is true, and parish-clerks in the country acquired a competent skill in psalmody, having no other instructor that Playford's Introduction."

Fig. 25 – Playford, *Short lessons to begin* (1655)



A fim de aprofundar as discussões sobre os manuais práticos dirigidos ao ensino introdutório de instrumentos musicais, vale destacar que o primeiro livro de 1655 termina com dois parágrafos, em tom de observação, dedicados à família do violino. Playford ressalta que o instrumento, àquela altura, é deveras requisitado e apropriado à música de seu tempo, sobretudo para dança. A partir da segunda edição (1658), a obra incluirá uma seção específica para ele, como o fizera para a viola da gamba, intitulada *A Brief Introduction to the Playing on the Treble-Violin*[153]. À medida em que o trabalho ganhava notoriedade, foi lançada uma quarta edição – muito ampliada – em 1664. Além de ter sofisticado a argumentação em prol do ensino musical, valendo-se da mitologia grega (citando Apolo, Orfeu e Lino, por exemplo), da retórica latina e de pensadores medievais e renascentistas, o autor aprofundou, também, as instruções relativas à teoria musical e à prática instrumental. A esse respeito, forneceu informações interessantes sobre sua recepção à época da Restauração:

> 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 *mecanicamente* 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 fazer, a não ser que tenha este *guia seguro*[154] (PLAYFORD, 1664: 103-104).

A estratégia de ensino do instrumento-novidade (violino) é a mesma empregada para a instrução do até então instrumento-modelo (viola da gamba), inclusive no modo de representá-lo iconograficamente (Fig. 26): com o arco posicionado ao lado, as cordas soltas são diferenciadas alfabética e numericamente, bem como exemplificadas em um fragmento de partitura que detalha os intervalos musicais gerados entre si.

---

[153] *Treble-violin* se refere ao instrumento mais agudo de sua família, o violino. Os demais membros são denominados, nesse contexto lexical, como *tenor-violin* ou *mean* (viola), e *bass-violin* ou *violone* (violoncelo e/ou contrabaixo, no entendimento atual). Sobre a complexidade de classificação dos instrumentos graves, ver BAINES, F. What exactly is a violone? A note towards a solution. **Early Music**, v. 5 n.2, p. 173-176, 1977 e TARLING, J. **Baroque string playing for ingenious learners**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

[154] "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 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."

Fig. 26 – Playford, *A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol* (1656) e *A Brief Introduction to the Playing on the Treble-Violin* (1658)

O título também é semelhante: *A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol*, para um, e *A Brief Introduction to the Playing on the Treble-Violin*, para outro. Em ambos, Playford desenvolve o início dos textos baseando-se nas estruturas físicas desses instrumentos, nas especificidades de seus registros e na utilização de claves, além da menção aos demais membros de suas respectivas famílias. Demonstra, mediante breve explanação textual, em tablatura e em partitura, a disposição das notas em seus devidos espelhos (Fig. 27), o posicionamento dos dedos da mão esquerda (Fig. 28), os procedimentos de afinação (Fig. 29) e uma tabela geral de suas tessituras (Fig. 30). Ambos contêm uma breve seção dedicada aos seus membros semelhantes de outras tessituras (violas da gamba soprano e tenor por um lado; viola *da braccio* e *bass-violin*, por outro). As instruções relativas à postura, às técnicas de mão esquerda e de mão direita e à interpretação musical estão presentes, respectivamente, nas seções intituladas *Some General Rules for the Viol* e *Some General Rules for the Treble-Violin.* Para a ornamentação, o autor desenvolve uma tabela única com 13 exemplos, sendo a maioria de origem francesa (Fig 31). Finalmente, os textos são encerrados com peças didáticas, com particular destaque às *divisions* para o violino (*John come kiss me* [*now*] e *The lark*), em plena ascensão de desenvolvimento dos anos 1660.

Fig. 27 – Playford, Demonstrações do espelho da viola da gamba e do violino (1658), detalhe

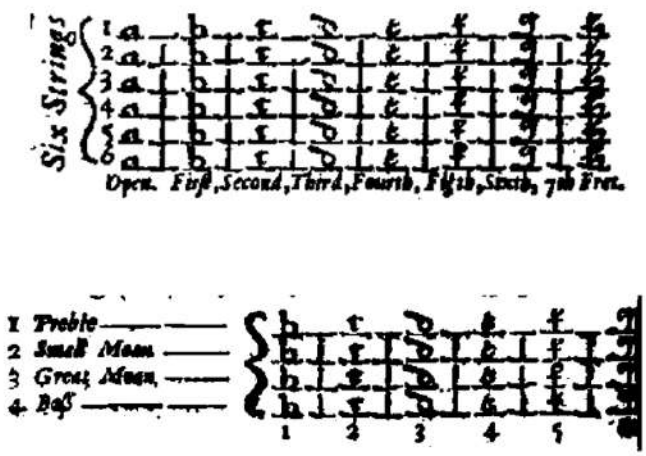


Fig. 28 – Playford, Demonstrações do posicionamento dos dedos da viola da gamba e do violino (1658), detalhe

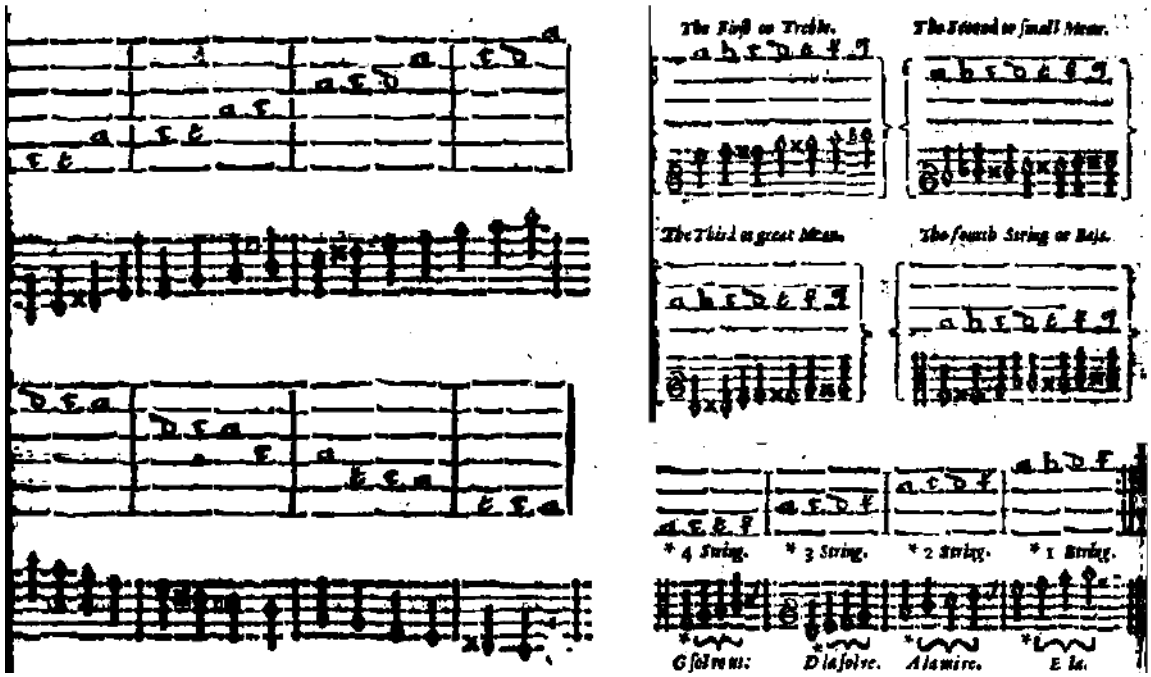


Fig. 29 – Playford, Demonstrações dos procedimentos de afinação da viola da gamba e do violino (1658), detalhe

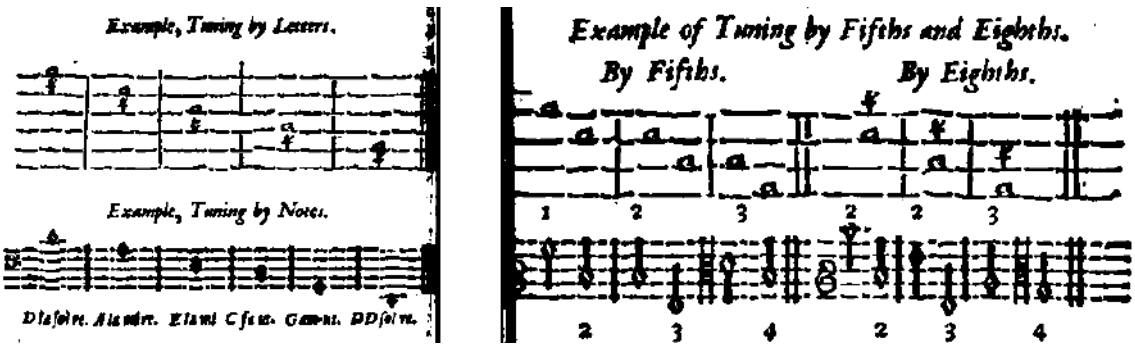


Fig. 30 – Playford, Demonstrações das tessituras da viola da gamba e do violino (1658), detalhe

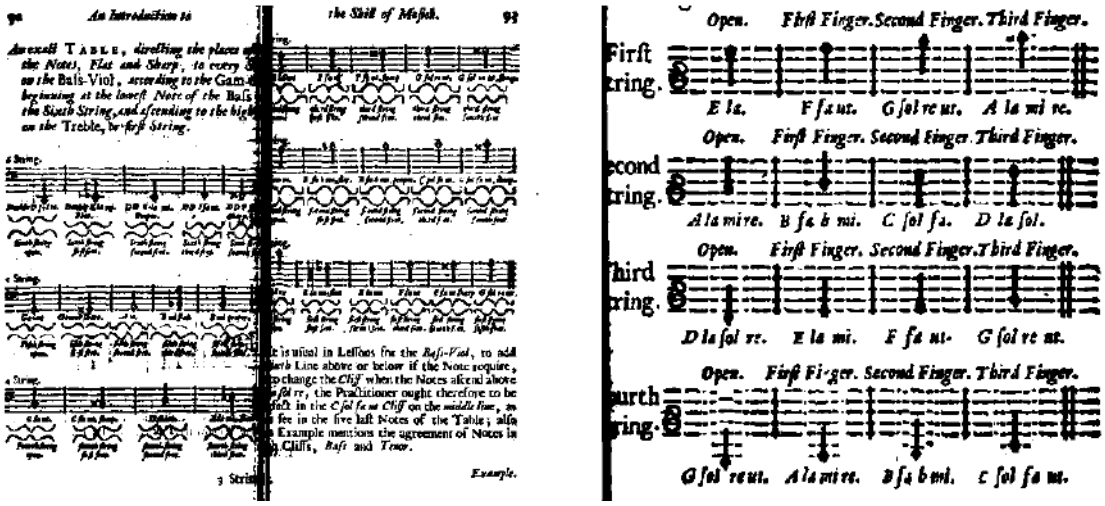
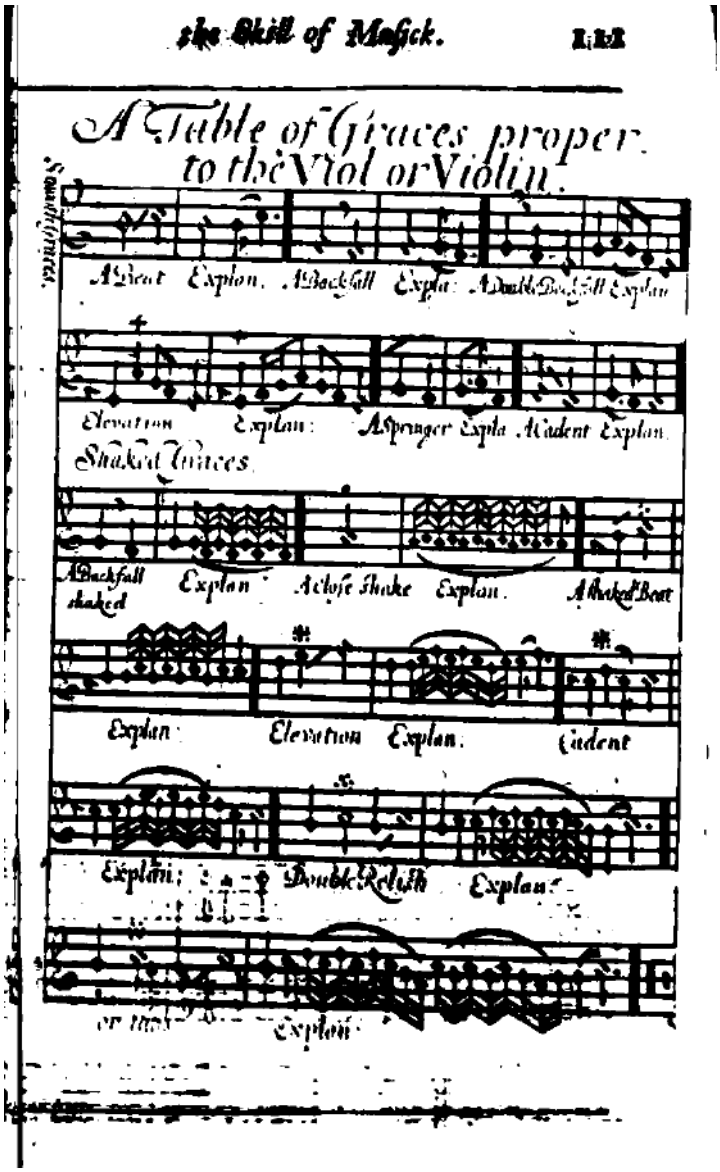


Fig. 31 – Playford, Tabela de ornamentos apropriados à viola da gamba e ao violino (1658), detalhe



Embora muitos dos ornamentos da figura anterior tenham origem francesa, é importante mencionar que o autor insere, nessa edição, um texto dedicado à música vocal italiana: *Um breve discurso sobre o estilo italiano de cantar, em que se descreve o uso dos ornamentos no canto, como o trillo e o groppo, empregados na Itália e, agora, na Inglaterra: escrito alguns anos depois que um cavalheiro inglês, que vivera muito tempo na Itália, tendo retornado, começou a ensinar o mesmo aqui*[155]. Como demonstra o próprio título, o texto não é de autoria de Playford. Segundo Grashel (1984), tampouco de um "cavalheiro inglês". Trata-se do prefácio de *Le nuove musiche* (1601), de Caccini, traduzido por Walter Porter (c.1587-1659) – compositor instruído por Claudio Monteverdi (1565-1643) que retornou à ilha com forte influência italiana para a música vocal. Nem Playford nem seu público-alvo estavam cientes da origem da tradução, visto que o texto de Caccini não estava disponível na Inglaterra (GRASHEL, 1984). Posto isto, é possível identificar a confluência dos estilos continentais registrada já nesse compêndio.

"O rompimento estilístico na música secular", afirma Lindenbaum (2001: 137), "estava por vir após a Restauração, quando Carlos II retornou à Inglaterra com gostos manifestadamente franceses [...]"[156]. O musicólogo também ressalta a importância que o trabalho de Playford obteve ao longo do Interregno para a manutenção das tradições musicais monarquistas impactadas pelo Puritanismo:

> Ele estava mantendo uma forma de arte própria e um grupo específico de artistas para uma audiência e clientela então destituídas de poder e de direitos. Durante nove anos [de 1651 a 1660], Playford não apenas estivera publicando música, mas também usando a música que publicava como bandeira para os monarquistas nela se ampararem, até que tempos melhores pudessem vir de novo[157] (LINDENBAUM, 2001: 137).

Tendo em vista a valorização da música instrumental pelo próprio rei em sua corte e o apreço público dos estilos continentais ali em voga, Playford produzirá, a partir de então, uma série de manuais instrumentais aos moldes das instruções de viola da gamba e de violino constantes em *An Introduction to the Skill of Musick*. Publica, em 1666, *Musick's Delight on*

[155] "A Brief Discourse of Italian manner of Singing; wherein is set down, the Use of those Graces in singing, as the Trill, and Gruppo, used in Italy, and now in England: written some years since an English Gentleman, who had lived long in Italy, and being returned, Taught the same here."
[156] "The stylistic break in secular music was to come after the Restorarion, when Charles II returned to England with distinctly Frenchfied tastes […]."
[157] "He was sustaining a given art form and a specific group of artists for a now disempowered and disenfranchised audience and clientele. For nine years Playford had not simply been publishing music but also holding up the music he was publishing as a flag for Royalists to rally round, until better tomes might come again."

the Cithren, um manual dedicado à prática do cistre, instrumento muito presente, conforme o próprio texto, na cultura britânica desde a corte de Isabel I[158]. No prefácio, endossa:

> Observa-se que, nos últimos anos, toda a música *solene* e *grave* é demasiadamente deixada de lado, sendo considerada deveras pesada e maçante para os calcanhares e cérebros desta era ligeira e arbitrária. Tampouco *qualquer música* é aceitável ou estimada por muitos senão aquela apresentada pelos estrangeiros [...]"[159] (PLAYFORD, 1666: pref.).

Uma crítica semelhante está presente na seção *Of Musick in General, and of its Divine and Civil Uses* da publicação anterior, embora o autor elogie Carlos II e seus investimentos musicais, que envolviam, além do aumento do número de instrumentistas e de seus honorários, a adoção de um modelo estrangeiro. Em todo caso, Playford instruirá o cistre do mesmo modo em que o fez com relação à viola da gamba baixo, instrumento representativo da cultura do *consort*, e ao violino, vetor de influências estrangeiras em vigor. Em 1669, mantém a prática ao editar um manual de viola da gamba à moda da *lyra-viol*, em decadência, e outro de violino, em ascensão, respectivamente, *Musick's Recreation on The Viol, Lyra-way* e *Appolo's Banquet*. Enquanto o primeiro obteve sua segunda edição em 1682, o outro, em 1687, já alcançava a quinta.

Na década de 1680, o violino e sua representatividade estilística estavam totalmente incorporados àquela cultura. As duas edições exitosas de *The Division Violin* foram publicadas, como vimos anteriormente, em 1684 e 1685. Em 1686, o frontispício da sétima edição de *The Dancing Master*, ainda supervisionada por Playford, foi alterado: na nova gravura, a figura angelical central toca violino, e não mais alaúde. Além disso, estão presentes dois novos personagens violinistas nas extremidades do baile, agora efetuado por quatro casais. Identificamos, também, a inscrição *the dancing schoole* na região central da imagem [160] (Fig. 32).

---

[158] Zwilling (2010) aponta seu uso já na corte de Henry VIII (r.1509-1547).

[159] "It is observed that of late years All *Solem* and *Grave Musick* is much laid aside, being esteemed too heavy and dull for the light Heels and Brains of this Nimble and wantom Age; Nor is *any Musick* redered acceptable, or esteemed by many, but what is prefesented by Forreigners […]."

[160] O vínculo do violino à execução e instrução da dança já havia sido endossado por Playford na segunda edição (1652) pela menção textual de sua utilização na performance do repertório ali presente. No entanto, o ensino dessa arte era ministrado, tradicionalmente, tanto na Itália quanto na França, por violinistas. Ver HOLMAN, P. **Four and Twenty Fiddlers:** The Violin at the English Court (1540-1690). Oxford: Clarendon Press, 1993 e RAVELHOFER, B. **The Early Stuart Masque:** Dance, Costume and Music. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2006.

Fig. 32 – Playford, *The Dancing Master* (1686), 7ª edição, frontispício

Conforme os ditames do empirismo com o intento de refinar o engenho e a faculdade do juízo, descritos no capítulo anterior, Playford investe muita energia na coleção de peças para a prática e o exercício, reunindo centenas de danças, *divisions* e transcrições do repertório tradicional. São 111 peças em *Musick's Delight on the Cithren* e 40 em *Musick's Recreation on The Viol, Lyra-way. Apollo's Banquet* está disposto em três livros: o primeiro com o modelo habitual de ensino, acrescido de 121 músicas para treino, e os dois seguintes apenas com peças, sendo 77 em um e 42 em outro. Como se pode perceber, o repertório é muito vasto, compreendendo o repertório tradicional da Inglaterra, Escócia, Irlanda e País de Gales, *country dances* e *divisions*, além de danças francesas (os livros 2 e 3 quase totalmente a elas dedicados e propagandeados), italianas, espanholas e polonesas.

É seguro supor, a partir de então, a aceitação do repertório estrangeiro. Essa hipótese é validada, por exemplo, pela leitura de *The Sprightly Companion* (1695), de Henry Playford (Fig. 33). No frontispício, lemos que o *tutor* abarca uma coleção das melhores marchas estrangeiras. Também alega que, além de ser a primeira publicação desse tipo, destina-se principalmente ao oboé, embora também seja útil aos flautistas e violinistas.

Fig. 33 – Playford, H.; *The Sprightly Companion* (1695), frontispício

The Sprightly Companion: 3

BEING A

Collection of the beſt Foreign MARCHES,

Now play'd in all CAMPS.

WITH

Two FAREWELLS at the Funeral of the late QUEEN,

One of Four Parts, by Mr. *Peaſible*; The other of Three Parts, by Mr. *Tollett*; And ſeveral other Tunes.

Deſign'd Chiefly for the *HAUTBOY*;

Yet Proper for the *FLUTE*, *VIOLIN*, and other Inſtruments:

ALSO

Plain and Eaſy *DIRECTIONS* for Playing on the *HAUTBOY*.

The Firſt of this kind Publiſh'd.

LONDON,

Printed by *J. Heptinſtall*, for *Henry Playford*, at his Shop near the *Temple*-Church, or at his Houſe in *Arundel-ſtreet* in the *Strand*. 1695.

Price Sixpence.

O autor, no prefácio, elogia o instrumento, levando em conta sua origem:

> Pode-se questionar se o *oboé francês* deve obter tão grande estima em todas as cortes da cristandade, de modo a ter a preferência em relação a qualquer outro instrumento. De fato, parece estranho à primeira vista. Por outro lado, se considerarmos sua excelência e utilidade, tal questionamento desaparecerá rapidamente [...]. Pois, além da doçura inimitavelmente encantadora de seu som (quando bem tocado) é, também, majestoso e forte, não muito inferior ao *trompete* [em parâmetros de volume]. Por essa razão, os maiores heróis desta época (que, às vezes, menosprezam *instrumentos de corda*) deleitam-se infinitamente com seu som valente e alegre[161] (PLAYFORD, 1695: pref.).

Henry Playford nos informa, também, que o oboé pode ser utilizado juntamente com o violino, uma vez que são compatíveis em suas intensidades de volume. Estilisticamente, a

[161] "One would wonder the *French Hautboy* should obtain so great an esteem in all the Courts of Christendom, as to have the Preference to any other single Instrument. Indeed it looks strange at first sight: But on the other hand, if a Man considers the Excellency and Use of it, this Wonder will soon vanish […]. For besides its Inimitable charming Sweetness of Sound (when well play'd upon) it is also Majestical and Stately, and not much Inferiour to the *Trumpet*; and for that reason the greatest Heroes of the Age (who sometimes despise *Strung-Instruments*) are infinitely pleased with This for its brave and sprightly Tone."

música francesa empregava essa conjunção em seu repertório eclesiástico, teatral e camerístico, abordagem que será emulada pelos compositores britânicos na primeira metade do século XVIII[162]. Os recursos de ensino são semelhantes aos utilizados nas publicações mencionadas até então: breve explanação textual, demonstração da tessitura do instrumento mediante partitura (Fig. 34) e representação visual de sua digitação (Figs. 35 e 36). Diferentemente de *Musick's Delight on the Cithren* e *Apollo's Banquet*, não se ensina teoria musical elementar. No entanto, as peças para a prática do aprendiz resultam em um leque estilístico particularmente vasto. O repertório de 19 melodias remete não apenas à sonoridade britânica, mas também à polonesa (9), espanhola (11), suíça (12), indiana (13), marroquina (14)[163] e francesa (15, 16 e 17 – essas últimas retiradas da ópera *Atys*, de Lully). Um manual semelhante, *The Compleat tutor to the hautboy*, foi publicado por Walsh em 1716, confirmando que esse gosto prevaleceria no estilo da próxima geração.

Fig. 34 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em partitura (1695)

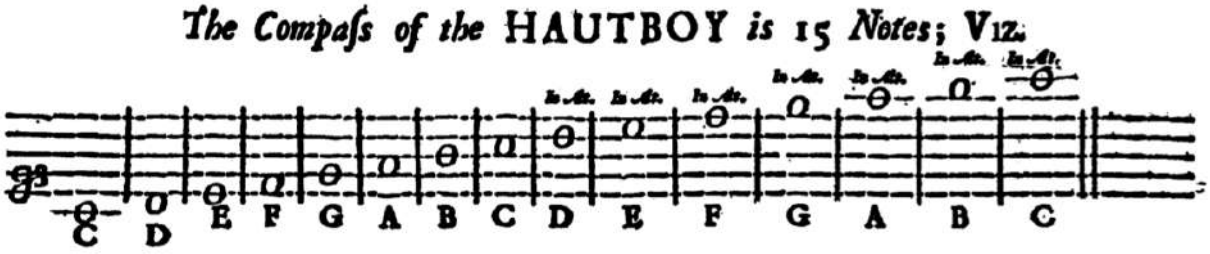
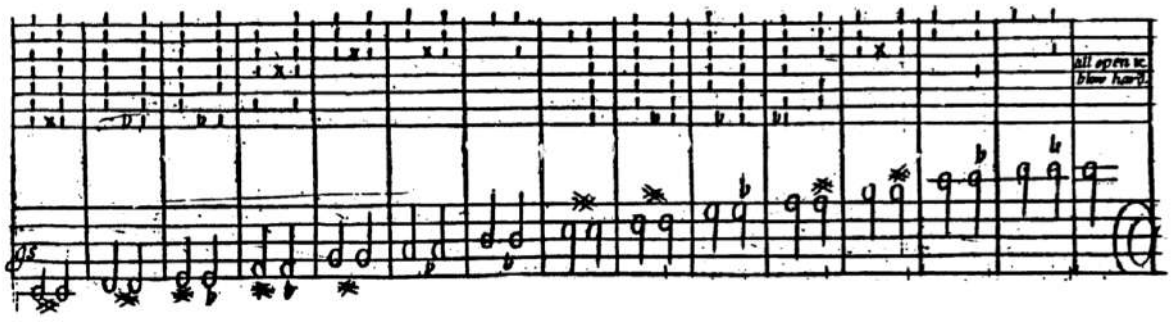


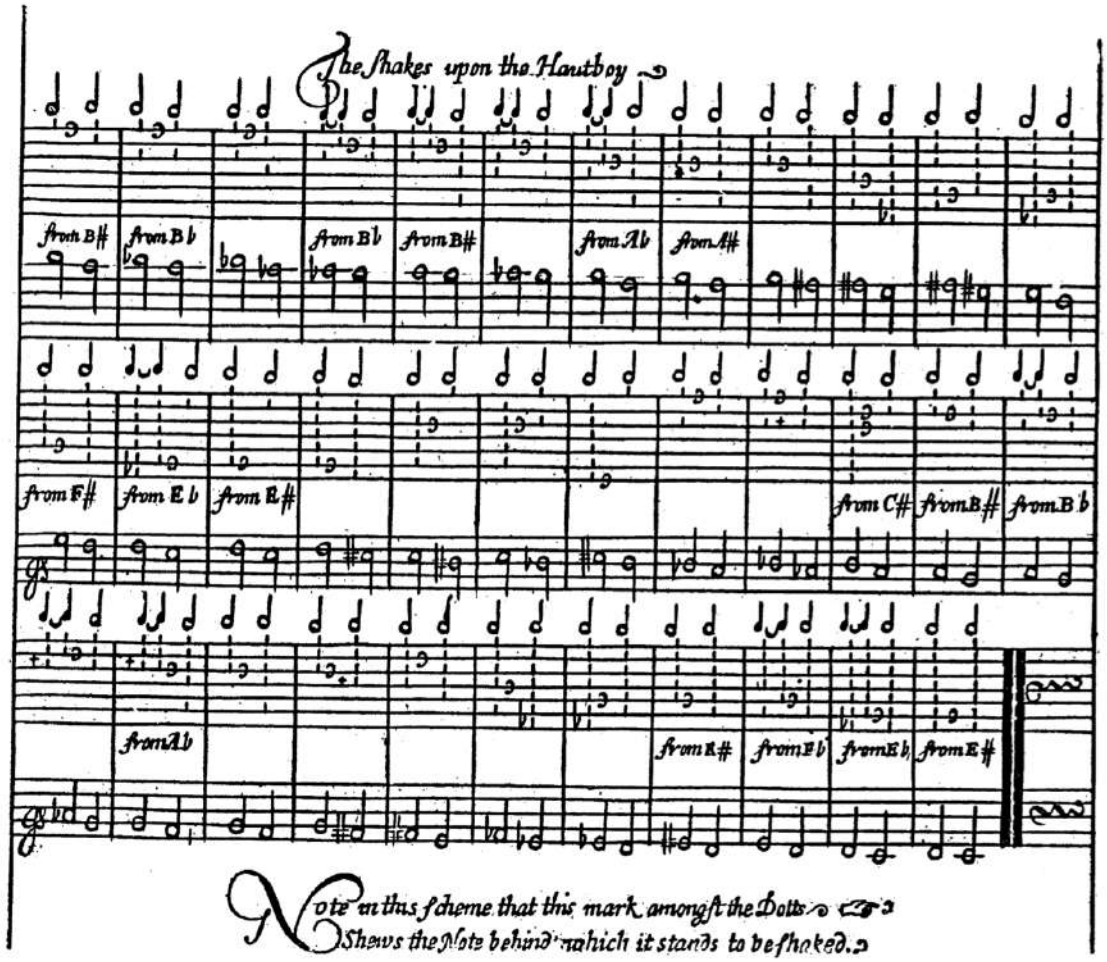
Fig. 35 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em tablatura (1695)



[162] Para uma abordagem extensa sobre o oboé na Europa dos séculos XVII e XVIII, ver HAYNES, B. **The Eloquent Oboe**. Oxford: Oxford Univerity Press, 2001.

[163] Essas composições fazem parte do repertório das *masques*, em voga na primeira metade do século XVII e perpetuadas por John Playford em suas coletâneas. Demonstraram a curiosidade e o apreço britânico pelas culturas estrangeiras ao terem agregado aspectos italianos, franceses, espanhóis e, até mesmo, orientais em suas produções. Ver RAVELHOFER, B. **The Early Stuart Masque**: dance, costume and music. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Fig. 36 – Playford, H.; Demonstração da tessitura do oboé em tablatura (1695)



O legado da família Playford foi, no século XVIII, perpetuado pela família Walsh. Essa última publicou, em 1699, *Theatre of Musick*. No segundo livro do compêndio, o autor mantém as diretrizes de formação de gosto e engenho estabelecidas por Playford: "Diligência e dedicação [*industry*] são os únicos meios para alcançar a perfeição em música, de modo que o *praticante engenhoso*, ao observar cuidadosamente a seguintes *instruções*, poderá, em pouco tempo, tocar violino facilmente"[164] (WALSH, 1699: 1). O manual, também útil a oboístas, mantém a mesma estrutura apresentada por seu predecessor. A partir de então, contudo, a *didascalia* especificada para o violino dedicará maiores detalhes às regras de condução do arco, definições essas que dependerão da conceituação de cada autor. Enquanto as diretrizes para a ornamentação seguem sendo, em geral, próximas aos hábitos franceses, as novidades presentes na Inglaterra e seu ambiente cosmopolita das primeiras décadas do século XVIII oferecem uma

[164] "*Diligence* and *Industry* are ye only Means to attain to a Perfection in Musick; so that the *ingenious practitioner*; by carefully observing ye following *Directions* may in a short time Play Readily on the Violin."

discussão ampla. O interessante nesse debate é perceber que, enquanto *The Art of Playing on the Violin* (1731), de Peter Prelleur/Thomas Cross, se mantém arraigado ao estilo de Lully, escritos como o de Pearson (1722: 41) sustentam que "as diferentes opiniões dos mestres a respeito desse ponto deixam extremamente difícil o estabelecimento de certas regras para esse propósito [...]"[165]. Crome (c.1735: 45) completa que "é difícil estabelecer qualquer regra infalível para o uso do arco em razão de as instruções de diversos mestres e os métodos práticos [ou *tutors*] serem muito diferentes [...]"[166]. Nesse contexto musical exuberante, será possível encontrar informações que se aproximam do estilo italiano, do francês ou da reunião de ambos.

Em suma, a segunda metade do século XVII viu surgir uma tradição importante de manuais instrumentais que, conforme procuramos demonstrar neste capítulo, podem ser considerados dentro do conceito de *didascalia*. A relevância dessas obras reside, também, na possibilidade de identificar que os preceitos da filosofia empirista tiveram sua aplicação na difusão do ensino musical. Ademais, eles nos permitem compreender o forte desenvolvimento da música secular. As incorporações dos estilos continentais em suas variadas maneiras desde o período elisabetano foram organizadas e transmitidas não apenas na *inventio*, mas também na *actio* musical. Embora intencionalmente menos detalhados e pormenorizados, as emulações retóricas neles identificadas nos permitem afirmar que caminham, em certo nível, entre instrução e poética. Essa tradição terá seu apogeu no século XVIII. No capítulo a seguir, poderemos compreender qual o caminho para a emulação adotado por Francesco Geminiani, tanto em sua *didascalia*, quanto em suas composições.

[165] "The diferent Opinions of Masters concerning this point, renders it extreamly difficult to lay down any certain Rules for this purpose […]."
[166] "It is difficult to lay down any certain Rules for the use of the Bow, by reason the Directions of divers masters, and the Methods of Practitioners are very different […]."

3 FRANCESCO GEMINIANI E A MÚSICA INSTRUMENTAL INGLESA (1714-1762)

Ao final do século XVII, a presença abundante de compositores e instrumentistas alemães, franceses e italianos na Inglaterra era não apenas parte integrante dos círculos musicais daquele país, mas também elemento decisivo para a consolidação da linguagem de sua música instrumental, que se estabelecia no repertório para cordas friccionadas – muitas vezes impulsionado por músicos estrangeiros, como pudemos constatar no capítulo anterior. O interesse crescente pelo violino enquanto instrumento solista, bem como a influência insular exercida pela obra de Corelli que, nos primeiros anos no século XVIII, era amplamente conhecida, divulgada e considerada referência de sofisticação e de bom gosto, unia-se ao legado britânico da música contrapontística e de dança para *consort* e da exuberância musical da *division-musick,* que carregava consigo fortes influências da música italiana do final do século XVI. Ademais, a consolidação e a proeminência das casas editoriais, a comercialização acentuada de partituras, manuais, tratados e instrumentos musicais e as temporadas de concertos privados e públicos – em teatros, salões e jardins – durante a Restauração resultaram em uma cultura musical diletante deveras interessada, ativa e utente nas primeiras décadas do século XVIII.

1714 marca um ponto relevante na narrativa histórico-musical inglesa. É o ano em que Georg Ludwig (1660-1727), então Eleitor de Hannover, coroou-se Jorge I, Rei da Grã-Bretanha e Irlanda. A corte constituída pelo monarca era cosmopolita, por onde circulava uma variada gama de idiomas entre diversos nobres estrangeiros. Ademais, tanto o apreço pela música italiana, pela ópera e pelos concertos, quanto a aproximação diplomática com os franceses atuaram como facilitadores no desenvolvimento das artes e seu trânsito na urbe: "havia mais jantares públicos, mais convidados, mais músicos, mais bailes e – pela primeira vez – peças teatrais em um teatro especialmente construído no *Great Hall*[167]" (GIBBS, 2009). O rei também contribuiu financeiramente para a constituição da *Royal Academy of Music*, entre 1719 e 1720. A confluência cultural, portanto, era um ponto de convergência entre burguesia e cortesania.

Charles Burney, outrossim, reforça a importância dessa data no que diz respeito à música instrumental:

[167] "There was more dining in public; there were more guests, more musicians, more balls, and—for the first time—plays in a specially erected theatre in the Great Hall."

> O ano de 1714 tornou-se importante para o progresso do violino neste país pela chegada de Geminiani e Veracini, uma vez que as habilidades desses mestres confirmaram a soberania desse instrumento sobre todos os outros em nossos teatros e concertos. As composições e a execução de Nicola Matteis haviam educado e refinado nossos ouvidos e os fizeram aptos e ávidos para as sonatas de Corelli. E muitos de nossa jovem aristocracia e nobreza, que viajaram à Itália durante a sua vida, tinham a ambição de ouvir e ter aulas com esse grande mestre do violino, que se tornou tão apreciado a ponto de dizerem que os ingleses haviam despido a Itália não apenas das suas melhores pinturas e estátuas, mas também de todos os seus valiosos violinos[168] (BURNEY, 1776-1789: v. 4 p. 641).

No comentário de Burney, é possível observar seu reconhecimento pela influência de Matteis, sendo importante destacar os termos "refinar" e "educar" os "ouvidos", pois se alinham fortemente às correntes do pensamento empirista e ao entendimento da constituição do gosto racional a partir das percepções sensoriais – lugar comum nas preceptivas filosófico-musicais inglesas, inclusive nas de Geminiani.

Francesco Maria Veracini (1690-1768), citado pelo historiador, esteve em Londres entre 1714 e 1717, e, novamente, entre 1733 e 1744[169]. Apesar de reconhecê-lo como um dos maiores violinistas vivos de sua geração, discorre:

> Suas composições, no entanto, eram deveras bárbaras e inconstantes para o gosto dos ingleses daquela época, [tempo] em que se prestigiava as sonatas de Corelli como modelos de simplicidade, encanto e elegância na melodia, bem como exatidão e pureza na harmonia. De fato, nenhuma música instrumental era ouvida com igual deleite [tanto] pelo ignorante [quanto] pelo instruído, ou imitada mais estreitamente pelos subsequentes compositores para violino. Seus solos e concertos aumentaram ainda mais sua fama, e eram considerados inimitáveis até a chegada de Geminiani, que, embora Corelli havia sido um de seus mestres, e de quem sempre falava com reverência, foi, no entanto, dotado de uma mão mais poderosa, uma modulação mais audaciosa e um estilo menos simétrico. Ele, intrepidamente, deu um passo adiante e convenceu o mundo musical de que Corelli deixara com seus discípulos a propriedade de serem ainda capazes de aprimoramento [*cultivation*] e aperfeiçoamento superiores[170] (BURNEY, 1776-1789: v. 4 pp.640-641).

---

[168] "The year 1714 was rendered an important period to the progress of the violin in this country, by the arrival of Geminiani and Veracini; as the abilities of these masters confirmed the sovereignty of that instrument over all others, in our theatres and concerts. The compositions and performance of Nicola Matteis had polished and refined our ears and made them fit and eager for the sonatas of Corelli; and many of our young nobility and gentry who travelled to Italy during his life, were ambitious of hearing and taking lessons of this great master on the violin, which became too much in favour, that the English were said to have stripped Italy, not only of many of its best pictures and statues, but of all its valuable violins."

[169] O flautista, oboísta e compositor Francesco Barsanti (1690-1775) também se radicou em Londres em 1714. Natural de Lucca, provavelmente realizou a viagem com Francesco Geminiani (CARERI, 1993). Pietro Castrucci (1679-1752) mudou-se para a capital britânica no ano seguinte, 1715.

[170] "His compositions, however, were too wild and flighty for the Taste of the English at this time, when they regarded the sonatas of Corelli as models of simplicity, grace, and elegance in melody, and of correctness and purity in harmony. Indeed, no instrumental Music was heard with equal delight by the ignorant and the learned, or imitated more closely by subsequent composers for violins. His solos and concertos still extended his fame, and were thought inimitable, till the arrival of Geminiani, who though Corelli had been one of his masters, and of whom he always spoke with reverence, yet, gifted with a more powerful hand, a bolder modulation, and a less symmetric style, he intrepidly stepped forth and convinced the musical world that Corelli had left his disciples a demesne that was still capable of higher cultivation and improvement."

Podemos observar, por conseguinte, a preferência pelo estilo de Geminiani em detrimento ao de Veracini e, em certa medida, ao de Corelli. Além de constatar que suas habilidades superaram – ou emularam – as de seu preceptor, Burney sustenta que os ingleses são "devem muitíssimo a esse mestre por ter aprimorado a situação do violino [...] e, de fato, pelo avanço na música instrumental em geral durante a parte inicial deste século [XVIII][171]" (BURNEY, 1776-1789: v. 4 p. 641). O mesmo pode ser lido na edição de 16 de março de 1750 de *General Advertiser*:

> Quando o Sr. Geminiani veio pela primeira vez [a Londres], a grande excelência do violino era desconhecida neste reino, e o grande aprimoramento de nossos compatriotas nesse instrumento é inteiramente devido a ele. As valiosas obras instrumentais que ele produziu são grandes indicadores de seu mérito [...][172].

Francesco Geminiani, de fato, "era considerado uma autoridade inquestionável no domínio da música instrumental[173]" (CARERI, 1991: 45), de modo que, ainda em meados do século XVIII, gozava de elevada estima enquanto compositor, professor e instrumentista (GOLBY, 2004). Charles Burney, em correspondência a Thomas Twinning (1734-1804) declara que

> Corelli e Geminiani, creio, sustentam o mesmo lugar em minha lista de compositores favoritos que na sua. Devemos quase todo o encanto e toda a simplicidade na música atual [*modern*] a um, e uma grande quantidade de arte e capacidade inventiva [*contrivance*] a outro. De fato, o avanço do violino e sua família rumo à perfeição neste país, pelos primeiros 40 ou 50 anos deste século [XVIII], em resumo, [...] deve, em grande medida, ao trabalho de Geminiani[174] (BURNEY, 1773 *apud* CARERI: 1991, 42).

A longevidade do modelo de influência do compositor é reforçada por Twinning (1773 *apud* CARERI 1991: 43) ao afirmar que, desde o começo de sua educação musical, foi "ensinado a reverenciá-lo como o cume de todos os compositores de música instrumental",

[171] "we are greatly indebted to this master for the improved state of the violin […] and indeed for the advancement of instrumental Music in general, during the early part of this country. The valuable Works he has produced in the Instrumental Way, are greater Indications of his Merit."
[172] "When Mr. Geminiani came first over here, the great Excellence of the Violin was unknown in this Kingdom, and the great Improvement our Countrymen have made on that Instrument is entirely owing to him."
[173] "Geminiani was considered an unquestioned authority in the domain of instrumental music."
[174] "Corelli & Geminiani, I believe, hold the same rank in my List of favourite composers as in yours. We owe almost all Grace & Simplicity in modern Music to the one, and a great deal of art & contrivance to the other. Indeed the advancement of the Violin, & its Family, towards perfection in this country, for the 1st 40 or 50 years of this Century, in short, […], was in great Measure to the Work of Geminiani."

além de confessar que ainda toca e ouve "alguns de seus concertos com grande satisfação[175]". John Hawkins sumariza:

> É muito difícil transmitir uma ideia sobre sua execução [ao violino], uma vez que não há nenhum mestre vivo nos dias de hoje para que possamos, com propriedade, comparar a ele [...]. No entanto, todos os encantos e elegâncias da melodia [e] todos os poderes que possam chamar atenção ou tornar as paixões do ouvinte subservientes à vontade do artista, estavam em sua execução[176] (HAWKINS, 1776: v. 5 p. 393).

A partir das constatações acima, é possível supor que Francesco Geminiani atuou proeminentemente no contexto musical britânico, podendo ser comparado ao seu contemporâneo George Frideric Handel (1685-1759). Assim como Charles Burney (1781 *apud* CARERI, 1991) afirma que Handel, Geminiani e Corelli foram as únicas divindades de sua juventude, Golby (2004) completa que, "durante sua longa carreira na Inglaterra e na Irlanda, Geminiani foi amplamente reconhecido como semelhante a Handel e Corelli, bem como uma influência positiva para os violinistas nativos". Interessa-nos, portanto, conferir sua intensa atividade profissional – inclusive muito próxima do germânico – nas publicações periódicas da época.

Como vimos no capítulo 1, jornais, revistas e semanários foram fundamentais para a constituição da esfera pública na Inglaterra setecentista. Além de comporem as pautas das discussões e dos debates filosóficos nos cafés e demais círculos sociais, eram ferramentas importantes para a construção do gosto e da crítica de arte daquela nação. Ademais, as divulgações de concertos, vendas e demais eventos culturais nos permitem conceber o fluxo urbano de uma cidade marcadamente cosmopolita. Tendo em vista a intensificação da classe burguesa no início do século XVIII pautada pelo liberalismo econômico e pelo ávido consumo de arte, é de se esperar que o nome de Geminiani – que optou por não trabalhar na corte – configuraria esse cenário.

[175] "From the beginning of my *musical* education I had been taught to reverence him, as the top of all the instrumental composers; & I confess that I still play, & hear, some of his concertos, with great relish."
[176] "Of his performance it is very difficult to convey an idea, there being no master of the violin at this day living, with whom he can with any propriety be compared, Jackson excepted, who possesses many of his excellencies, but never came near him in point of tone. […] but that all the graces and elegancies of melody, all powers that can engage attention, or render the passions of the hearer subservient to the will of the artist, were united in his performance".

Ao consultarmos diversos exemplares de 26 periódicos ingleses, irlandeses e escoceses no período delimitado entre a chegada de Geminiani a Londres (1714) e seu falecimento em Dublin (1762)[177], encontramos um total de 260 menções ao compositor[178], sendo:

- 74 em anúncios de concertos;
  - 27 com obras e/ou participação de Handel;
  - 4 com obras de Handel e Corelli;
  - 3 com obras de Corelli;
  - 40 apenas com obras suas ou na presença de outros compositores, britânicos e/ou estrangeiros.
- 149 em anúncios de publicação de partituras, tratados ou catálogos de lojas de artigos musicais;
  - 104 na presença de obras de Handel;
  - 16 na presença de obras de Handel e Corelli
  - 29 específicos ou na presença de outros compositores, britânicos e/ou estrangeiros.
- 15 em referências a vendas e leilões de pinturas[179];
- 22 em críticas de concerto, de performance, notas de viagens e de falecimento.

Em outras palavras, em um universo de 260 citações de Geminiani nos principais periódicos britânicos e irlandeses, constatamos que Handel está presente em 151 delas. Esse número expressivo nos permite inferir que, além de atuar ativamente nos círculos musicais da ilha, desfrutou de uma carreira bem-sucedida com a parceria do compositor germânico: no

[177] São eles: *British Magazine, Daily Advertiser, Daily Courant, Daily Post, Dublin Evening Post, Dublin Gazette, Dublin Journal, Dublin News Letter, Gazetteer and London Daily Advertiser, General Advertiser, General Evening Post, Gentlemans Magazine and Historical Chronicle, Grub Street Journal, London Annual Register, London Chronicle, London Country Journal, London Daily Advertiser, London Daily Journal, London Daily Post and General Advertiser, London Evening Post, London Royal Magazine, Middlesex London Post Boy, Public Advertiser, Scots Magazine, Universal Spectator and Weekly* e *Whitehall Evening Post or London Intelligencer.*

[178] Conferir Anexos.

[179] Paralelamente à carreira musical, Geminiani vendia quadros. Essa atividade profissional curiosa foi responsável por lhe permitir permanecer fora da corte e independente de qualquer tipo de patronato público ou privado, estreitando, como Handel, seu laço tanto entre os músicos profissionais de teatros e séries de concerto, quanto entre os amadores e às sociedades de música, tão caros à cultura musical britânica setecentista. Além disso, colaborou diretamente no custeio de suas publicações e viagens a Paris e Dublin. A coleção de quadros, sustenta Hogwood (2013: 429) foi desenvolvida também por Handel, Valentini, Locatelli, Haym, Somis e Corelli. O musicólogo, no entanto, acrescenta que, enquanto "os demais *colecionavam* por prazer, Geminiani *negociava* para sobreviver". Ver HOGWOOD, C. Geminiani and Fine Art. In: HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. Para informações detalhadas sobre Handel nesse contexto, ver McGEARY, T. Handel as Art Collector: Art, Connoisseurship and Taste in Hanoverian Britain. In: **Early Music**, v. 34, n. 4. P. 533-576, 2009.

palco, na composição de programas de concerto, na comercialização de partituras ou, até mesmo, na conciliação de agendas[180].

Partindo do pressuposto de que, na Inglaterra setecentista, "a música se tornou um estudo de bom gosto [*fashionable*]", que "seus mestres eram, geralmente, afagados pelo público" e que "concertos privados foram instituídos em todos os cantos da metrópole [Londres][181]" (Scots Magazine, 1761), a verificação desse vasto material nos permite compreender que Geminiani foi parte do cotidiano musical britânico ao longo de quase cinco décadas. Além de atuar como solista em teatros, salões, praças e jardins, dividiu programas de concerto e/ou publicações não apenas com Handel, mas também com compositores de diversas localidades (Itália, França, Alemanha, Áustria, Boêmia, Suécia e Dinamarca), incluindo Henry e Daniel Purcell, Christopher Pepush, Charles Dieupart, Giovanni Bononcini, Tomaso Albinoni, Antonio Lucio Vivaldi, Pietro Locatelli, Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau, Jean-Marie Leclair e William Boyce[182].

---

[180] Nos dias 2 e 6 de abril de 1754, o *General Advertiser* publicou um anúncio do *Concerto Spirituali*, agendado para o dia 11 daquele mês. A apresentação, que aconteceria sob a liderança de Geminiani, foi auxiliada por Handel, que cancelou uma récita de seu oratório (provavelmente *O Messias*), para que não chocasse com esse evento. Além disso, obras do compositor italiano dividiram programas de concerto com a *Watermusick* (HWV 348-350) e *Music for the Royal Fireworks* (HWV 351), conforme anunciado por diversos desses periódicos.

[181] "Music became a fashionable study, and its professors generally caressed by the public. […] Private compositions were instituted in every corner of the metropolis."

[182] Identificamos mais de 80 instrumentistas e compositores que estiveram na trajetória de Geminiani na Inglaterra, Irlanda e Escócia no período de 1714 a 1762: Humphrey Bralesford [Brailsford] (1658-1733), Henry Purcell (1659-1695), Michele Mascitti (1664-1760), John Ravenscroft (c.1665-1697), Attilio Ariosti (1666-1729), John Christopher Pepusch (1666/7-1752), Charles Dieupart (c.1667-1740), John Ernest Galliard (c.1666/87-1747), Daniel Purcell (c.1670-1717), Richard Leveridge (1670-1758), Giovanni Bononcini (1670-1747), Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1750), Francesco Mancini (1672-1737), Jeremiah Clarke (1673/5-1707), Jacop Hochbrucker (1673-1763), John Weldon (1676/7-1736), William Croft (1678-1727), Nicola Francesco Haym (1678-1729), Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), Pietro Castrucci (1679-1752), George Monro (1680-1731), Giovanni Antonio Canuti (c.1680-1759), Giuseppe Valentini (1681-1753), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Christian Shickardt (c.1682-c.1762), Anthony Young (1683-1747), Abiell Whichello (1683-1747), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Littleton Ramondon (1684-1715/8), Francesco Onorio Manfredini (1684-1762), Francis William Davenport (1685-1750), George Frideric Handel (1685-1759), Nicola Porpora (1686-1768), Henry Carey (c.1687-1743), Domenico Zipoli (1688-1726), Jean-Baptiste Loiellet (1688-c.1720), William Babell (1689/90-1723), Daniel Roseingrave (†1727), Robert Woodcock (1690-1728), Carlo Tessarini (1690-c.1766), Thomas Roseingrave (1690/1-1766), Francesco Marina Veracini (1690-1768), John Baptist Grano (c.1692-c.1748), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), John Sheeles (1695-1765), Maurice Greene [Dr. Green; Dr. Greene] (1696-1755), Francesca Cuzzoni (1696-1778), Jean-Marie Leclair (1697-1764), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Johan Aggrel (1701-1765), John Frederick Lampe (1702/3-1751), Alessandro Besozzi (1704-1778), Michael Christian Festing (1705-1752), Baldassare Galuppi (1706-1784), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Henry Holcombe (ativo em Londres entre 1707 e 1748), Pietro Domecino Paradies (1707-1791), Anton Wilhelm Solnitz (c.1708-1752), Giovanni Battista Lampugnani (c.1708-1786), Charles Avison (1709-1770), William Flackton (1709-1798), Domenico Alberti (c.1710-c.1740), Richard Jones (†1744), Sibilla Pinto (†c.1766), Thomas Augustine Arne (1710-1778), Salvatore Lanzetti (c.1710-c.1780), Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), William Boyce (1711-1779), Maria Manini [Seedo Fletcher] (ativa em Londres entre 1712 e 1736), John Stanley (1712-1786), Girolamo Abos (1715-1760), Felice Giardini (1716-1796), Nicolò Pasquali (1717/8-1757), Richard Mudge (1718-1763), Carl Friedrich Weidemann (†1782), Caterina Galli (1719/24-1804), Carl Friedrich Abel (1723-1787), Giuseppe Agus (c.1724-c.1803), Fillippo Ruge (c.1725-c.1767), Giovanni Battista Marella (1725-1785), Angelo Morigi (1725-1801), Joseph Baildon (1727-1774), Gaetano Guadagni (1728-1792), Elisabetta de Gambarini (1730-1765) e John Potter (c.1734-c.1813).

Visto de outra maneira, sua relevância é validada por diversas referências laudatórias a ele direcionadas: famoso e celebrado por suas composições e execução superlativa (*Dubling Evening Post*, 31/10/1732); um músico muito famoso (*Dublin Evening Post* e *Dublin Journal*, 04/12/1733); o famoso violinista (*Daily Courant*, 22/12/1733); o grande mestre (*Whitehall Evening Post or London Intelligencer*, 28/09/1749); o celebrado Geminiani (*Public Advertiser*, de 09/01 a 26/01 de 1762).

Seu legado é, também, verificável em sua atividade como preceptor. Além de autor de sete obras didascálicas de ampla circulação, Geminiani foi, segundo Golby (2004), um professor requisitado. Dentre seus alunos, destacam-se nomes proeminentes como os ingleses Joseph Kelway (c.1702-1782), Matthew Dubourg[183] (1703-1767), Michael Christopher Festing (1705-1752), Charles Avison (1710-1770), Cecilia Young (1712-1789), William Savage (1720-1789) e o escocês Robert Bremner (c.1713-1789).

Ao longo deste capítulo, procuraremos demonstrar que Geminiani contribuiu ativamente para a consolidação do estilo musical inglês entre 1714 e 1762 por meio de sua atividade como instrumentista, compositor, professor e preceptor. Lançaremos luz às sonatas e ao *corpus* didascálico de sua autoria, a fim de traçarmos o caminho para a emulação percorrido por ele, valendo-se da confluência estilística e das oportunidades de reunião de gostos que uma capital como Londres tinha a oferecer a um músico do século XVIII.

3.1. MÚSICA DE CÂMARA – Sonatas opp. 1 (1716, 1739) e 4 (1739); *Pièces de Clavecin* (1743, 1762)

Apesar de ter vivido sua juventude na Itália, país em que desenvolveu suas habilidades musicais com Carlo Ambrogio Lonati, Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli, foi apenas na Inglaterra que Francesco Geminiani publicou seu op. 1, em 1716[184]. Eram vários os fatores que

[183] A partir de 1728, Dubourg atuou como mestre de música e compositor na corte irlandesa, posto esse que havia sido recusado por seu Geminiani. Além disso, liderou as performances de diversas obras de Handel em Dublin, incluindo o oratório *Messiah*, em abril 1742 (FORD, 2004). No ano seguinte, Handel reconheceu que "Dubourg e Geminiani foram influentes no estabelecimento do alto padrão da execução em instrumentos de cordas [friccionadas] em Dublin" (KOSTA, 2014: 104). Segundo Boydell (2013), o nome de Geminiani foi recorrentemente mencionado como figura modelar nas discussões sobre música tradicional irlandesa até meados do século XIX. Ver BOYDELL, B. Geminiani in Ireland. In: HOGWOOD, C. (Org.) **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

[184] Conforme aponta Rasch (2020), as *Sonate a violino, violone, e cembalo* de Francesco Geminiani não ostentam a indicação "op. 1" em seu frontispício. No entanto, pelo fato de terem sido a primeira publicação do compositor, por terem recebido o título de *Le prime sonate* na edição de 1739 e por terem sido indicadas como *opera prima* na de 1757, é seguro fazer referência a elas como op. 1.

encorajavam o compositor a iniciar seu percurso de publicações naquele país. A chegada de Matteis na década de 1670 e a emulação da sonata italiana propagada por Purcell na década seguinte tornaram Londres um destino favorável para músicos estrangeiros, especialmente aos seguidores ou aprendizes diretos do estilo de Corelli. Além disso, a capital britânica havia se tornado um dos maiores centros editoriais europeus desde meados do século XVII com os trabalhos da família Playford e perpetuados pela família Walsh no século seguinte. Tendo em vista o sucesso e a reputação que Geminiani havia conquistado entre os britânicos desde 1714, é evidente que as condições para que o compositor iniciasse suas publicações eram, àquela altura, muito oportunas.

No entanto, quando direcionamos o olhar ao repertório para violino, especialmente no que se refere às sonatas da primeira metade do século XVIII, é necessário avaliar em que medida o estilo italiano esteve no horizonte de influência de seus compositores. Rasch explica:

> Nenhum compositor de música para violino do início do século XVIII pôde escapar da influência das *Sonate a violino e violone o cimbalo [...] Opera quinta* de Arcangelo Corelli, publicadas pela primeira vez em Roma, em 1700, e disseminadas rapidamente por toda a Europa, seja em cópias da edição original ou reimpressões veiculadas em Londres, Amsterdã ou Paris. Essa influência possuía dois lados: de um, os compositores poderiam imitar ou emular o exemplo de Corelli, enquanto, por outro, poderiam propositalmente escolher fazer coisas diferentes. Portanto, ao examinar o conjunto de sonatas para violino e baixo contínuo publicadas nas décadas a partir de 1700, a primeira questão que sempre se deve levantar é o quanto elas se assemelham e o quanto se diferenciam das sonatas de Corelli. Isso também deve ser aplicado às sonatas de violino de Francesco Geminiani, de 1716[185] (RASCH, 2020: 3).

As sonatas de Geminiani nos possibilitam perceber que a influência exercida pelo op. 5 de Corelli não se traduziu apenas em imitação, mas em emulação. Rasch (2019), inclusive, se refere a elas como uma *resposta* ao preceptor.

Nos frontispícios (Figs. 37 e 38), por exemplo, podemos notar semelhanças importantes. Primeiro, o idioma é o italiano, embora Geminiani estivesse dirigindo-se ao público de língua inglesa[186]. Segundo, é possível notar a semelhança da disposição das informações contidas no

[185] "No early eighteenth-century composer of violin music could escape the influence of Arcangelo Corelli's *Sonate a violino e violone o cimbalo [...] Opera quinta*, first published in Rome in 1700 and then rapidly disseminated all over Europe, either in copies of the original edition or in reprints issued in London, Amsterdam or Paris. This influence had two sides: on the one hand, composers could imitate or emulate Corelli's example, while on the other they could choose to do things differently on purpose. Therefore, when examining a set of sonatas for violin and figured bass published in the decades following 1700, the first question one always asks is how they are like Corelli's sonatas and how they differ from them. This must also be applied to Francesco Geminiani's Violin Sonatas of 1716."

[186] Por intermédio do barão Johann Adolph von Kielmansegg (1668-1717), a quem foram dedicadas as sonatas op. 1 de Francesco Geminiani, o compositor teria oferecido um recital de sua recente publicação ao rei Jorge I (1660-1727). Ver HAWKINS, 1776; CARERI, 1993; e GORDON; GORDON, 2005.

frontispício, sobretudo no que se refere ao tom da dedicatória. E, terceiro, o estilo da assinatura do entalhador é muito semelhante, embora a escolha de palavras seja diferente[187].

Podemos detectar, contudo, algumas diferenças. A indicação de instrumentação é ligeiramente distinta: *violino e violone o cimbalo* em Corelli; *violino, violone e cembalo* em Geminiani. Barnett (2013) ressalta que a pequena alteração de preposições ("ou" e "e") indica uma grande mudança na escolha e na concepção das funções exercidas pelo baixo contínuo. Enquanto o primeiro oferece a opção entre *violone* e cravo, o segundo solicita ambos – fato incomum nas obras de seus conterrâneos, segundo o pesquisador. Entretanto, tendo em vista a relevância da música para *consort* na história da música da Inglaterra, a formação requisitada por Geminiani, de fato, remete-nos tanto ao estilo das fantasias-suítes, de Lawes, quanto ao das *Sonatas in Four Parts*, de Purcell. Enquanto o modo de escrita de baixo contínuo se assemelha em grande medida ao de Corelli (Fig. 39), aproxima-se ao de Purcell em sua acepção melódica. A emulação do baixo contínuo é detectável na Fig. 40: assim como seu preceptor, desenvolve-o em estilo *fugato*, característica imperativa da sonata *da chiesa.* No entanto, atribui-lhe maior interesse melódico: uso recorrente de colcheias, participação persistente no desenvolvimento do contraponto imitativo e frequentes mudanças de registro (facilmente identificáveis pela alternância de claves de Fá e de Dó no pentagrama inferior). Desta forma, é seguro supor que Geminiani tivesse em mente tanto o modelo italiano quanto o inglês no momento da publicação de seu op. 1.

[187] Esse pequeno detalhe demanda nossa atenção. A primeira edição das sonatas op. 5 de Arcangelo Corelli (1653-1713) foi entalhada por Gasparo Pietrasanta (datas desconhecidas). Visualmente, o resultado é grandioso e nobre (provavelmente uma cópia direta do manuscrito do compositor) (RASCH, 2020), e foi reconhecido como modelo ao longo do século XVIII. Por emulação, Geminiani contratou Thomas Cross Jr. (c.1660-c.1730), um dos entalhadores musicais britânicos mais notáveis de sua geração, responsável pela edição das *Sonnata's of III Parts*, de Henry Purcell.

Fig. 37 – Corelli, *Sonate a violino e violone o cimbalo* op. 5 (1700), frontispício

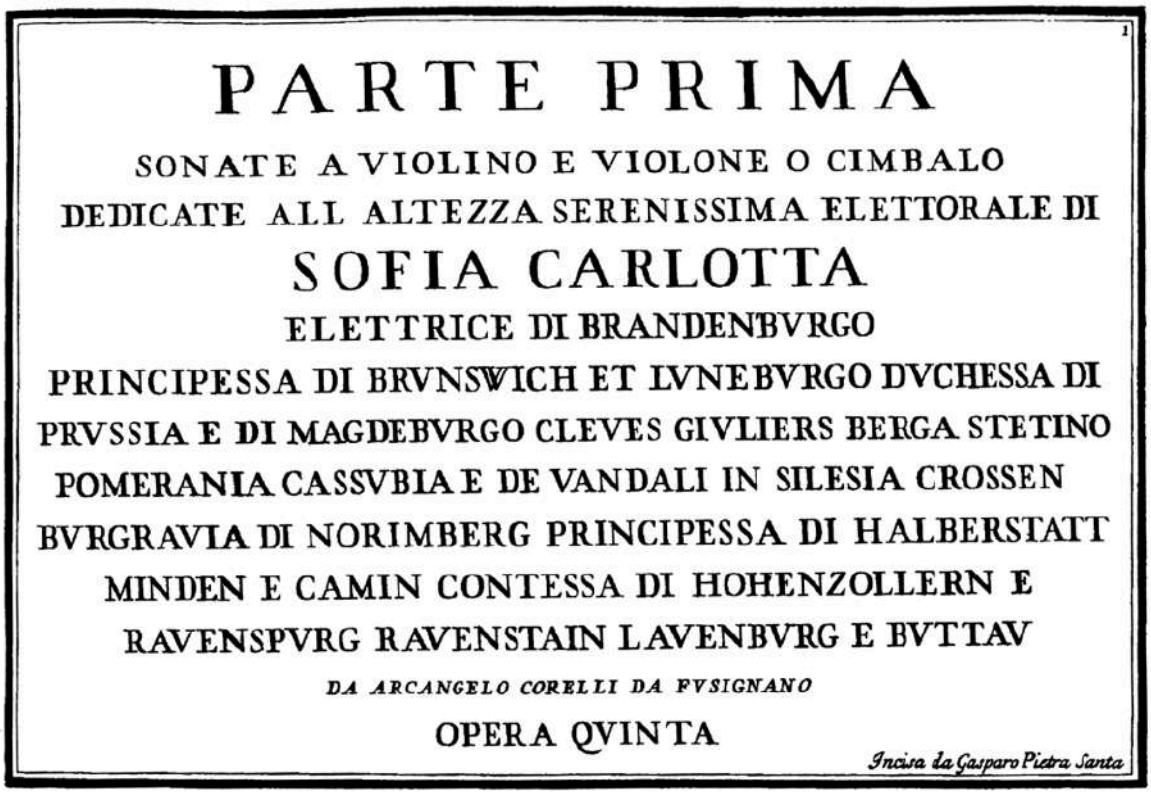


Fig. 38 – Geminiani, *Sonate a violino, violone, e cembalo* op. 1 (1716), frontispício

Fig. 39 – Corelli, Sonata op. 5, n. 1, mov. 2 (1700)

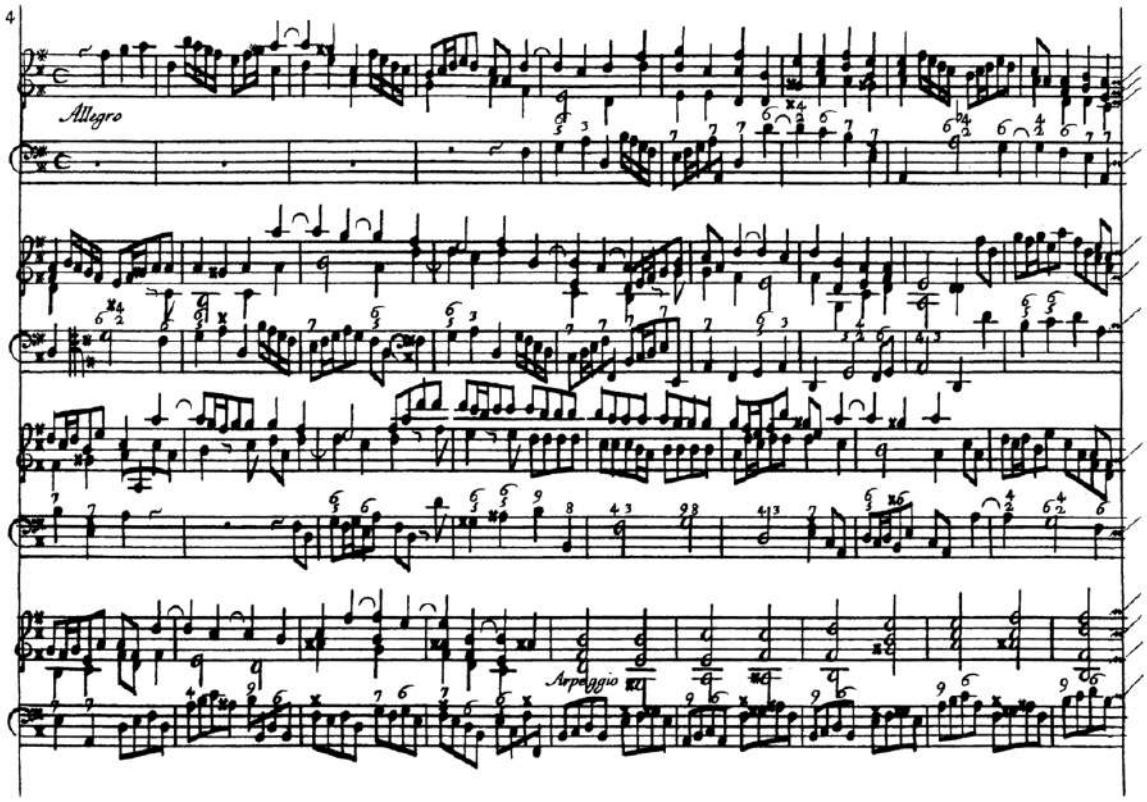
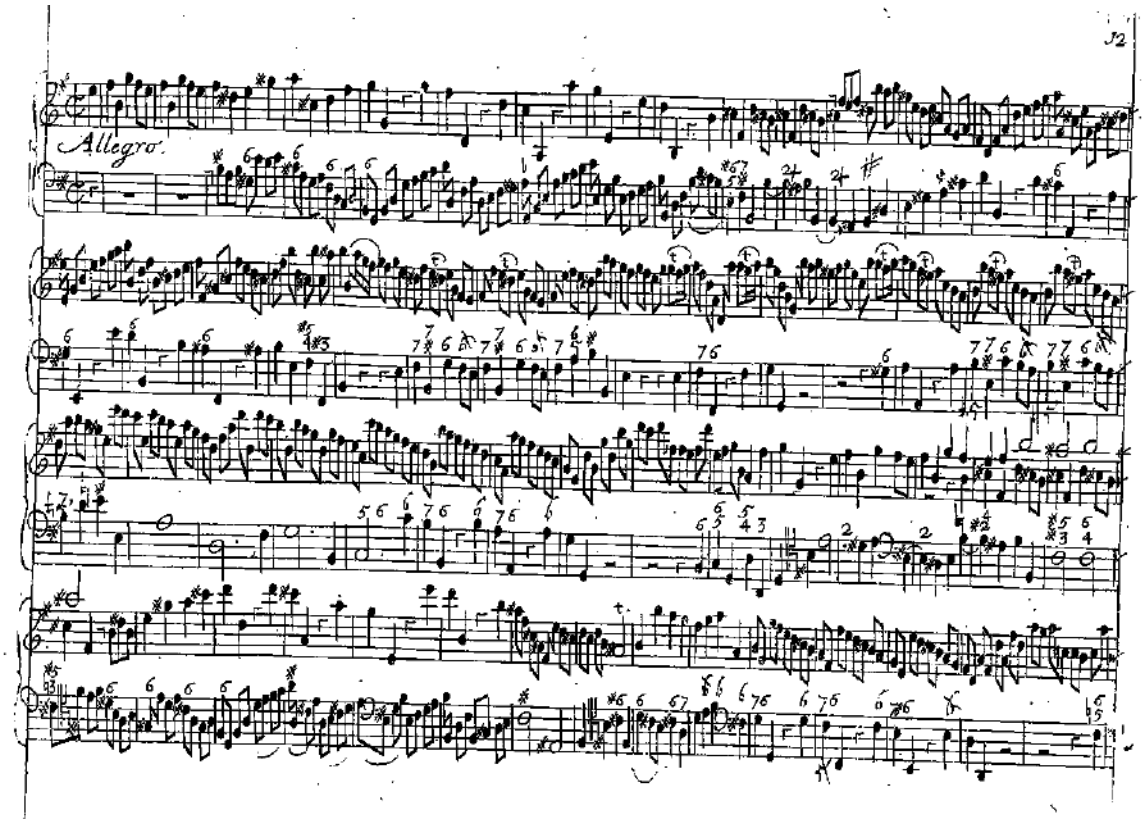


Fig. 40 – Geminiani, Sonata op. 1, n. 3, mov. 2 (1716)

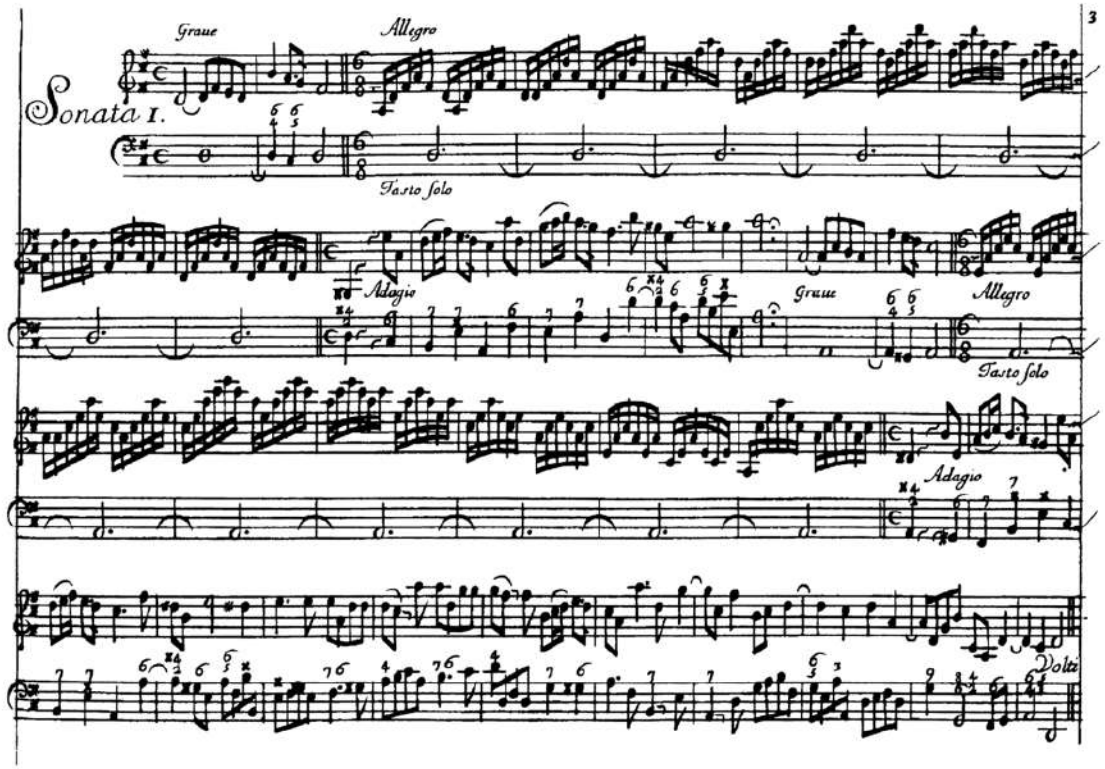


A *dispositio* da publicação também demonstra ser um ponto de convergência, uma vez que ambos dispõem as 12 sonatas em dois blocos: 6 *da chiesa* e 6 *da camera*. Além disso, podemos identificar que a estrutura simétrica do primeiro movimento da primeira sonata do op. 5 de Corelli direcionou a escrita de Geminiani. Kostka explica que

> Um movimento pode ser dividido em diversas seções, as quais são fortemente contrastadas em conteúdo e caráter, bem como separadas por barras duplas. Essas seções, não obstante, devem ser interligadas, criando um todo arquitetônico; uma unidade coerente, lógica com sua própria melodia individual e organização rítmica. Ou, para usar a analogia do trem em movimento, [as seções] devem se mover na mesma direção até que alcancem a próxima nova estação[188] (KOSTOKA, 2014: 115).

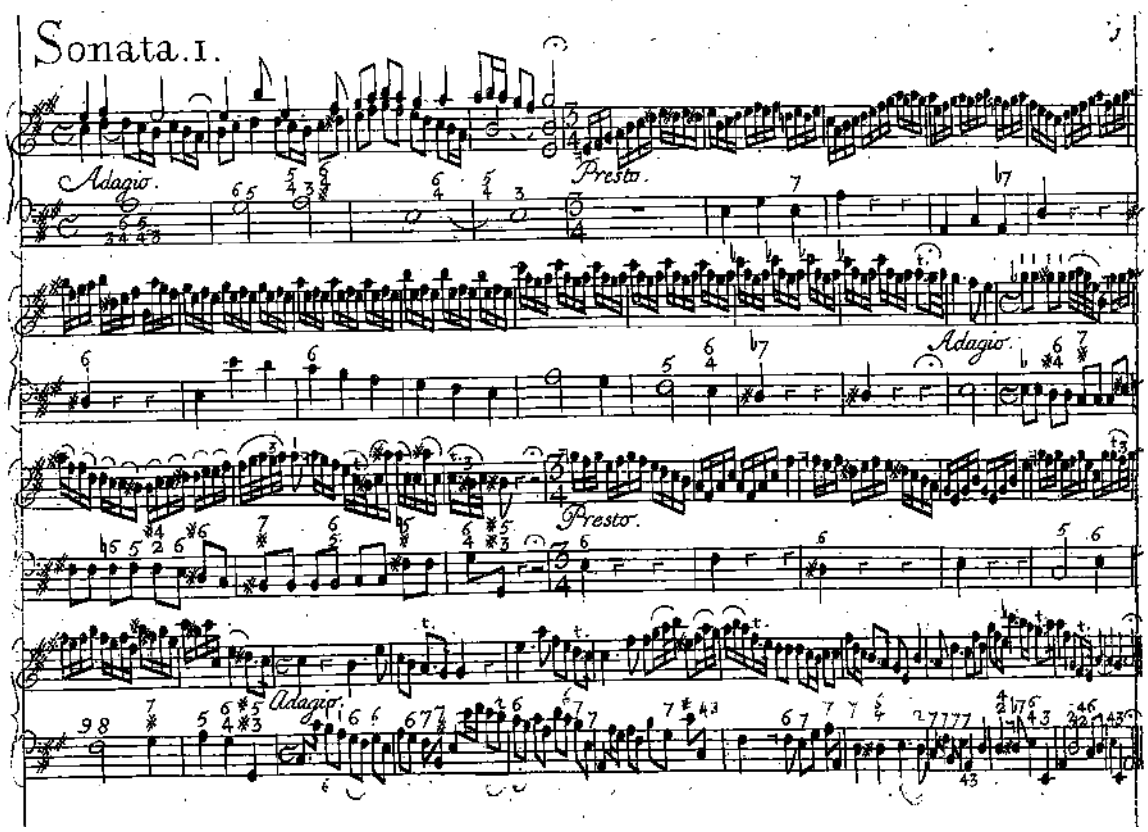
Nesse sentido, vemos, na Fig. 41, que o mestre divide o movimento em 6 seções: *grave-allegro-adagio-grave-allegro-adagio*. O discípulo (Fig. 42), por sua vez, em 5: *adagio-presto-adagio-presto-adagio* (procedimento que será replicado no primeiro movimento da terceira sonata (*adagio-allegro-adagio-tempo giusto-adagio-presto-adagio*).

Fig. 41 – Corelli, Sonata op. 5, n. 1, mov. 1 (1700)



[188] "[…] a movement can be divided into several sections which are strongly contrasted in content and character, and separated by double-bars. These sections, nevertheless, must be interlinked, creating an architectural whole, a coherent, logical unity, with its own individual melodic and rhythmic organization; or to use the train journey analogy, they must move in the same direction until they reach the next new station."

Fig. 42 – Geminiani, Sonata op. 1, n. 1, mov. 1 (1716)



No caminho para a emulação percorrido por Geminiani ao longo de sua carreira, a sofisticação da técnica violinística foi, seguramente, um dos principais pontos estratégicos. Corelli, que havia ganhado notoriedade como instrumentista em todo o continente pela aplicação exuberante de cordas duplas, *bariolage*[189], movimentos em *moto perpetuum*[190], e mudanças de posição da mão esquerda em suas composições, foi emulado por seu discípulo. Basta dirigir o olhar às sonatas de 1716 no que diz respeito às técnicas supracitadas (Figs. 43, 44, 45 e 46). Assim como Baltzar e Matteis no século anterior, Geminiani, ciente da grande expectativa dos britânicos pelo que os músicos estrangeiros tinham a oferecer, toma como ponto de partida a grande qualidade das tradições vigentes tanto na Itália quanto na Inglaterra. Dessa forma, pôde aperfeiçoar seu estilo ao desenvolver os mesmos recursos técnicos de seus modelos agregados à sua própria experiência.

[189] Técnica idiomática dos instrumentos de cordas friccionadas, a *bariolage* se refere à alternância entre notas de cordas adjacentes.

[190] Quando se utiliza predominantemente uma única figura rítmica, frequentemente semicolcheias. Esse tipo de escrita, constante nas seis sonatas da *chiesa* do op. 5 de Corelli, tornou-se rotineiro nas sonatas e concertos de diversos compositores da primeira metade do século XVIII, como Antonio Vivaldi (1678-1741), Giuseppe Tartini (1692-1770), Pietro Locatelli (1695-1764) e Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Burney (1776-1789: v. 4, p. 641), ao discorrer sobre as sonatas, registra que "poucos conseguiam tocá-las, de modo que todos os mestres [*professors*] julgaram-nas ainda mais magistrais e elaboradas que as de Corelli[191]". Essa apreciação poderia nos induzir à interpretação de que o *opus* não obteve sucesso imediato ou enorme circulação entre os ingleses, não fossem suas diversas reimpressões: em 1718, por Richard Meares (c.1670-c.1743); em 1719, por John Walsh (1665/6-1736) e John Hare (†1725), em Londres; por Jeanne Roger[192] (1701-1722), em Amsterdã; e em 1734, novamente por John Walsh[193]).

Fig. 43 – Geminiani, Cordas duplas (Sonatas op.1, 1716)

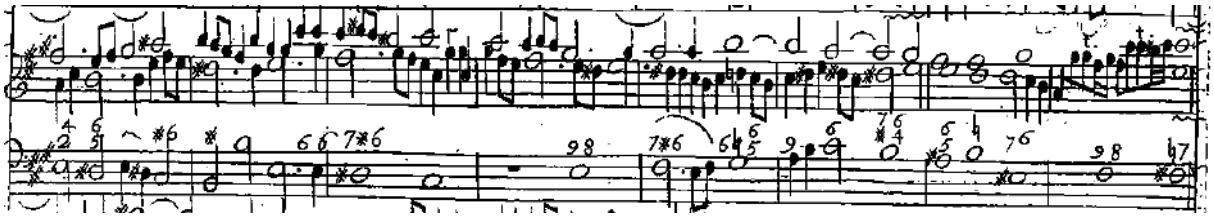
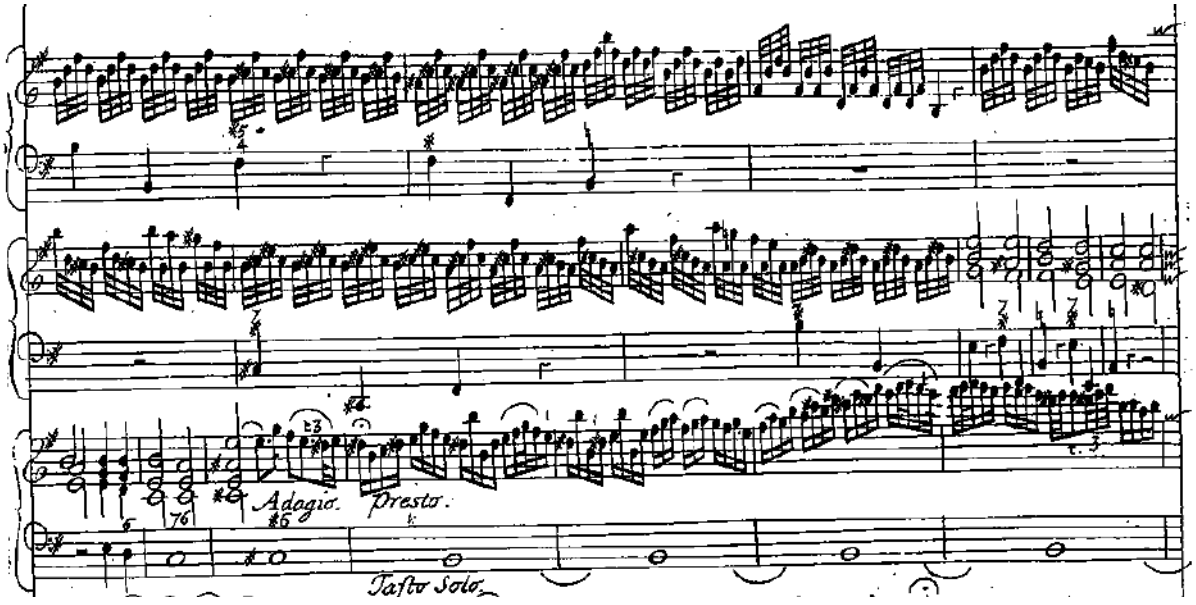


Fig. 44 – Geminiani, *Bariolage* (Sonatas op.1, 1716)



[191] "Few could play, yet all the professors allowed them to be still more masterly and elaborate than those of Corelli."

[192] A segunda filha de Estienne Roger (c.1662-1722), fundador da casa editorial de mesmo nome responsável pela publicação da famosa edição das ornamentações das sonatas op. 5 de Corelli (1710) (HOGWOOD; RASCH, 2017).

[193] Além das reimpressões, existem 12 cópias manuscritas espalhadas por todo o continente europeu. A Inglaterra, por ter sido um grande centro editorial nos séculos XVII e XVIII, não obteve uma tradição de cópias musicais manuscritas semelhante à das nações continentais. Essa informação, portanto, é mais um fator determinante para a comprovação de que as sonatas op. 1 de Geminiani impactaram os costumes musicais britânicos. Ver RASCH, R. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work One: The Violin Sonatas of 1716. Utrecht/Houten, 2020. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl. Acesso em 2 de março de 2021.

Fig. 45 – Geminiani, *Moto perpetuum* (Sonatas op.1, 1716)

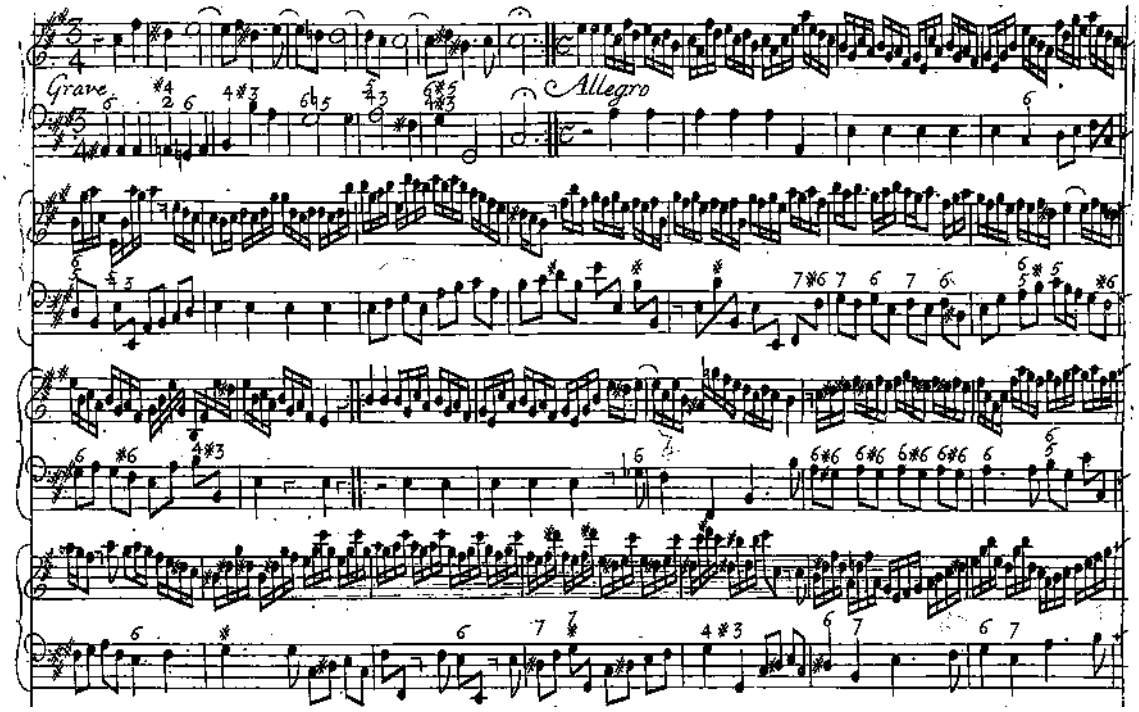
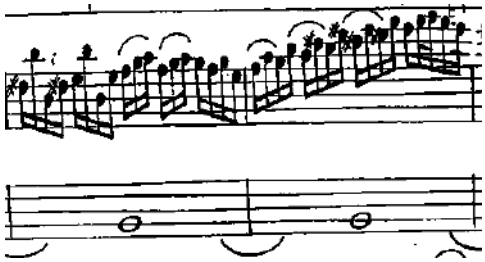


Fig. 46 – Geminiani, Mudanças de posição (Sonatas op.1, 1716)



O êxito de suas *Sonate a violino, violone, e cembalo* pode ser verificado, também, em sua ampla diversidade de transcrições e orquestrações. Para flauta doce ou traverso, foram transcritas por Edward Finch (1663-1738)[194]; por John Walsh em 1720 em uma coletânea que envolvia obras de Pietro Castrucci (1679-1752)[195]; e por Pietro Chaboud (ativo em Londres entre 1705 e 1725) em 1723 e 1725[196]. Segundo Rasch (2020), adaptar o repertório de violino à flauta doce ou ao traverso remonta a uma tradição britânica longeva, iniciada por Walsh em 1702 com as sonatas op. 5 de Corelli.

[194] Estão preservadas no documento que atualmente se conhece por Manuscrito Armstrong-Finch (RASCH, 2020)
[195] Essa mesma coleção foi publicada por Michel-Charles Le Cène (1684-1723) como *Six sonate à une flûte et une basse choisies des derniers ouvrages solo de la composition de Messieurs Geminiani et Castrucci* em 1727, em Amsterdã.
[196] Editadas por Walsh, as transcrições de Chaboud foram publicadas novamente na década de 1730, porém sem mencioná-lo no frontispício.

Francesco Barsanti arranjou a segunda metade do op. 1 em trio-sonatas e as publicou, por intermédio da casa editorial de Walsh, sob o título *Sonatas of three parts for two violins, a violoncello and thorough bass, made out of Geminiani's Solos* em 1727, reimpressas por Benjamin Cooke (ativo em Londres entre 1726 e 1746) no mesmo ano. Essas transcrições foram reeditadas por Walsh nas décadas de 1730 e 1750. Em 1757, finalmente, o próprio autor adaptou todo seu op. 1 para as formas de trio-sonata e *concerto grosso* (pois incluiu partes opcionais de *ripieno*)[197]. Posto isto, aponta Mangsen (2013: 364), Geminiani e Walsh "entendiam bem o valor de criar diversas versões de uma obra a fim de sustentar e, até mesmo, realçar seu capital cultural[198]".

Evidentemente, Geminiani revelou-se não apenas um violinista referencial, mas também um compositor modelar. A repercussão e a grande aceitação de suas primeiras composições nos permitem inferir que sua influência nas ilhas britânicas foi, no mínimo, marcante. Rasch (2020: 39) conclui:

> As sonatas de 1716, de Geminiani, certamente foram as composições para violino mais exigentes daquela época, estabelecendo novos critérios para compor para esse instrumento. A ampla variedade de arranjos sobre as sonatas também atesta sua grande disponibilidade e disseminação. Isso foi devido não apenas às edições do próprio Geminiani, mas também, e especialmente, às reimpressões de Walsh e Roger[199] (RASCH, 2020: 39).

Enquanto Finch, Walsh, Chaboud, Barsanti e diversos outros músicos estudavam, trabalhavam e aprendiam com as sonatas op.1, Geminiani as refinou ao longo de mais de 20 anos. Em 1739, publicou a reedição intitulada *Le prime sonate a violino, e basso.* É possível identificar que o autor, além de registrar novas articulações e digitações para a mão esquerda condizentes com *A arte de tocar violino* (que viria à tona em 1751), alterou sistematicamente grande parte de suas ornamentações, sobretudo em movimentos lentos.

Na maior parte dos casos, adicionou *agréments* de estilo francês às notas preexistentes: trinados, mordentes (ou *pincements*) e apojaturas (*port de voix*), como na Fig. 47. Em outros,

---

[197] Em março de 1736, o *Dublin News Letter* publicou três anúncios de novas assinaturas para a reedição das sonatas op. 1 de Geminiani, pela livreira Sarah Hyde (falecida de 1750). A mesma divulgação reaparece em abril de 1738, no *Dublin Journal*). Em fevereiro de 1737, em Londres, o *London Evening Post* publicou duas vezes o mesmo anúncio, porém indicando a casa editorial de Walsh. Ver GEMINIANI, F. 12 Trio-Sonatas with Ripieno parts after the Violin Sonatas op. 1 (1757) (H.25-36). In: RASCH, R. (Org.); RASCH, R. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2020. v. 1B.

[198] "well understood the value of creating multiple versions of a work in order to sustain and even to enhance its cultural capital".

[199] "Geminiani's Sonatas of 1716 must have been the most demanding music for violin at the time, setting new standards for composing music for this instrument. The wide range of arrangements made after the sonatas also testifies to their wide availability and dissemination; this was not only due to Geminiani's own edition but also, and especially so, to the reprints by Walsh and Roger."

substituiu improvisações *extempore* por *agréments,* como na Fig. 48. Ademais, misturou ambos os estilos, resultando numa combinação complexa e exuberante de ornamentos improvisados com embelezamentos pontuais, observáveis na Fig. 49 (movimento esse que altera a indicação de caráter – de *amoroso* para *adagio*). A observação de Peter Walls (2011: xvi) a respeito dos sinais de *crescendo* e *diminuendo* inseridos na partitura nos permite inferir sua validação para os costumes de notação dos demais "ornamentos de expressão" trabalhados na reedição das sonatas op.1:

> 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 Pianni 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* (London e Firenze, 1744), novamente com um prefácio explicando seus significados. Dados os extensos períodos de Veracini em Londres, parece que ele incorporou a ideia de Geminiani que, por sua vez, se deparou com isso em Paris.[200]

Além dos autores mencionados acima, essa conduta se alinha ao repertório de compositores daquela geração, como os italianos Giovanni Mossi (c.1680-1742), Giovanni Battista Somis (1686-1763) e Domenico Alberti (c.1710-1740); os franceses Jean-Baptiste Senaillé (1687-1730), Jean-Marie Leclair (1697-1764) e François Francœur (1698-1787); e o germânico Georg-Philipp Telemann (1681-1767).

[200] "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 Maria 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."

Fig. 47 – Geminiani, Sonata op.1, n. 2 (1716 e 1739)

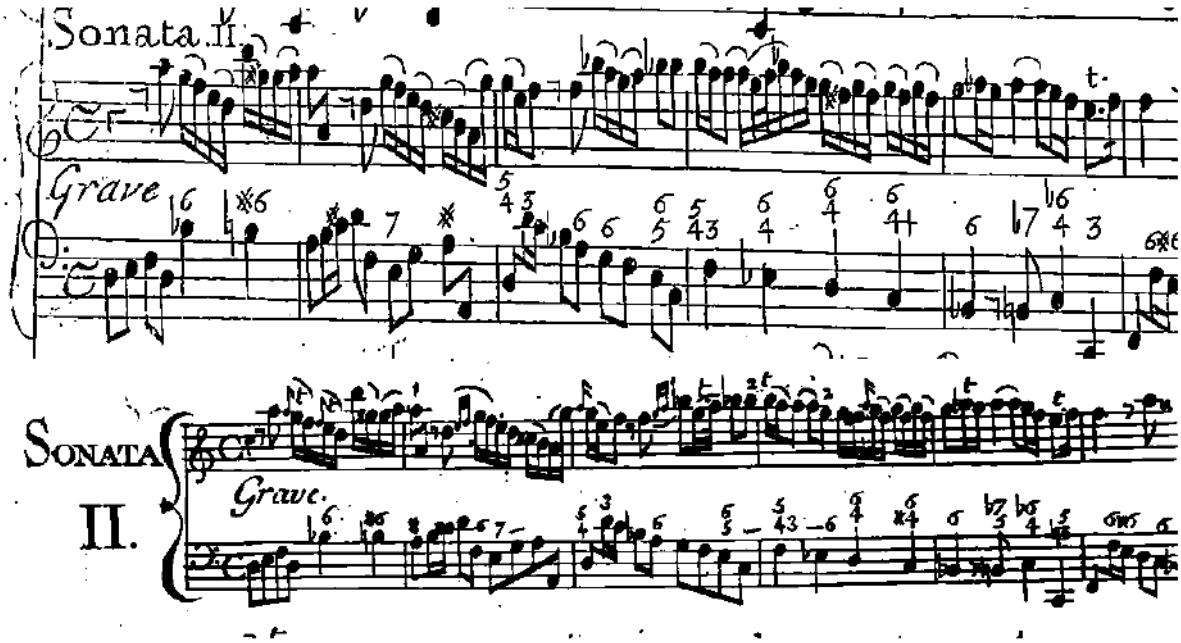


Fig. 48 – Geminiani, Sonata op.1, n. 3 (1716 e 1739)

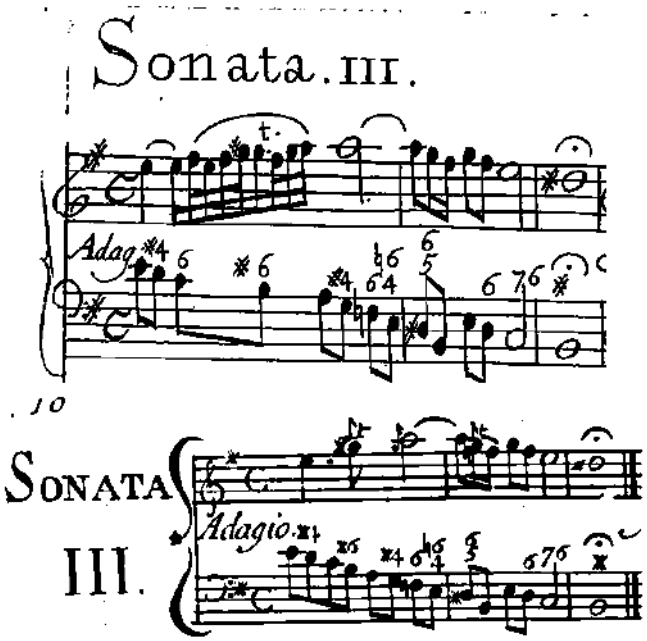
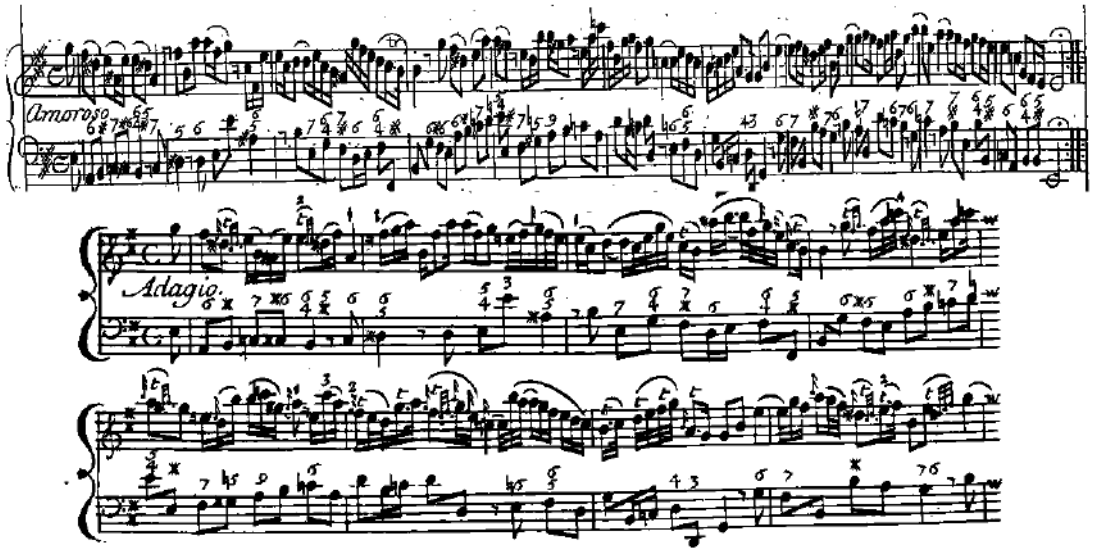


Fig. 49 – Geminiani, Sonata op.1, n. 3 (1716 e 1739)



A reedição de suas sonatas op. 1 obteve, assim como a versão de 1716, amplo aceite e circulação. Foi veiculada em Paris por Elisabeth-Catherine Ballard[201] (falecida em 1776), em 1740, duas vezes em 1746 e em c.1755; e novamente em Londres, por John Johnson (†1762), em 1751. Excertos dessas peças foram incorporados aos tratados franceses *L'art de se perfectioner dans le violon* (1782), de Michel Corrette (1707-1795) e *L'art du violon* (1798), de Jean-Baptiste Cartier (1765-1841). Essas informações nos possibilitam supor que o estilo reunido de Geminiani foi bem recebido tanto na Inglaterra quanto na França.

A emulação pelo viés da reunião de gostos, tendência inglesa que, como vimos nos capítulos anteriores, remonta, pelo menos, ao final do século XVII, foi identificada na edição das sonatas op. 1 de 1739. Naquele mesmo ano, Geminiani consolidou sua linguagem com a publicação das *Sonate a violino e basso*, op. 4.

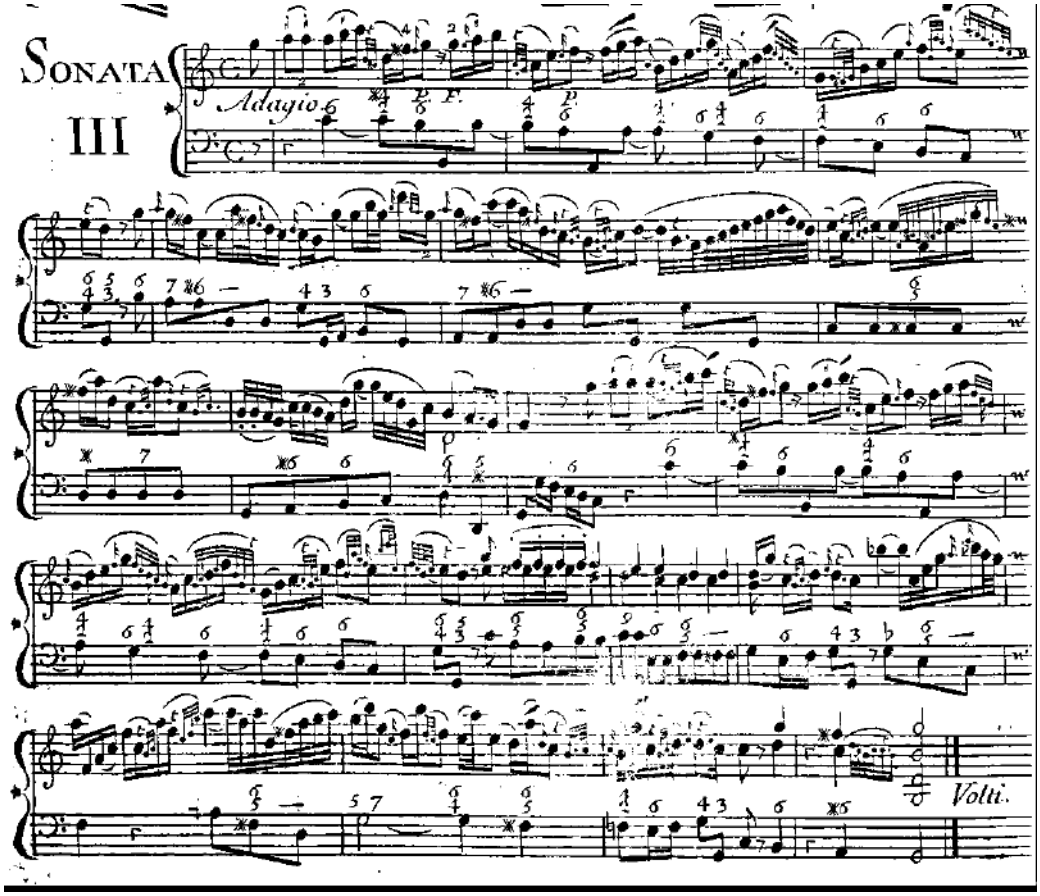
Nelas, o compositor demonstrou que o estilo da música instrumental inglesa havia passado por modificações nas últimas três décadas. Diferentemente das sonatas op. 1, Geminiani não as distingue entre os gêneros *da chiesa* e *da camera*, mas as concebe de modo semelhante e uniforme ao longo de todo o volume. A sofisticação técnica demandada pelo autor é ainda mais exigente, embora a sonoridade de sua música remonte ao estilo galante, de textura predominantemente homofônica, tendência continental de meados do século XVIII.

Na Fig. 50, podemos constatar que sua linguagem de ornamentação exposta na reedição do op. 1 foi incorporada na concepção do op. 4. No primeiro movimento da terceira sonata,

[201] Geralmente referenciada como *Madame* [Mme] *Boivin*.

identificamos o emprego abundante de trinados e apojaturas[202] – ou *port de voix* – (em quase todo o texto, exceto nos compassos 7 e 12), mordentes ou *pincements* (compassos 1, 8 e 9) e a reunião de gostos com a fusão sistemática de ornamentos *extempore* e *agréments*. Além disso, constam frequentes mudanças de posição, cordas duplas e longas passagens ligadas. No segundo e quarto movimentos (ambos *allegro*), o abandono do estilo contrapontístico presente no op. 1 não o impediu de realçar o refinamento da composição, sendo detectáveis recursos técnicos avançados como novas mudanças de posição recorrentes (desde a primeira nota do segundo movimento), cordas duplas, variabilidade de articulações (*staccato*, ligaduras e a reunião de ambos), trinados e apojaturas em notas de pequeno valor (semicolcheias e fusas) e sequências de acordes de três e quatro notas – que remontam às práticas de Baltzar, Matteis e Corelli. Ao longo de todo o op. 4, Geminiani, mais uma vez, estabelecerá novos critérios para a composição de sonatas.

Fig. 50 – Geminiani, Sonata op.4, n. 3 (1739)



[202] A grafia de ornamentação e sua abordagem tratadística foram abordadas detalhadamente em nosso trabalho anterior. Ver HELD, M. **Francesco Geminiani (1687-1762):** comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A essa altura, é evidente que não se pode considerá-lo uma autoridade exclusiva do estilo italiano. Desde sua mudança para a Inglaterra, incorporou as tendências musicais daquele ambiente cosmopolita. O contato com músicos de diversas origens, bem como suas viagens a Dublin e a Paris[203], direcionaram sua escrita à consolidação de um estilo que satisfizesse todos os públicos e que elevasse a qualidade do estado da arte daquela primeira metade de século[204]. Nesse sentido, a verificação do comentário de Burney se faz necessária:

> Seu segundo conjunto de *solos*, comumente denominados 'Solos Franceses', tanto pelo estilo quanto por terem sido compostos e entalhados na França, foi publicado em 1739. Foram mais admirados que tocados, pois, naquele tempo, tornou-se mais comum do que nunca, para solistas, executar suas próprias composições. Além disso, outros [músicos] eram incapazes de executá-los[205] (BURNEY, 1776-1789: v. 4, p. 641).

Como vimos, as sonatas op. 4, de fato, remontam ao estilo francês em muitos aspectos das ornamentações empregadas ao longo de todos os movimentos. No entanto, reúnem, também, práticas italianas e inglesas. Quando o historiador se refere ao local de composição, deve-se ter em mente que a primeira publicação ocorreu em Londres, embora Geminiani tenha ido a Paris com o intento de supervisionar o entalhe das pranchas, realizadas por Louis-Hector Hue (c.1699-1768) – que também participou das edições francesas das sonatas op. 1, publicadas pela Madame Boivin, em 1739[206].

Burney ressalta a complexidade interpretativa desse *opus* e, pelo que constatamos, eleva o paradigma das composições para violino a partir de então. Devemos destacar, todavia, que tais sonatas obtiveram um nível de circulação relevante. Tendo em vista o grande número de cópias manuscritas, exerceram papel de destaque no aprendizado musical daquela geração.

Primeiro, foram reimpressas em diversas localidades: Paris pela Madame Boivin, em 1741 e por Leclerc, em c.1765; Amsterdã por Witvogel, em 1747; Londres por Walsh (data desconhecida), Johnson (1751) e Welcker (1777).

---

[203] Mark Kroll (2020) comenta sobre a relação de influência entre Geminiani e Paris em GEMINIANI, F. 12 Sonatas for Violin and Figured Bass op. 4 (1739) (H.85-96). In RASCH, R. (Org.); KROLL, M. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia.** Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2016. v. 4A.

[204] Essa constatação pode ser encontrada nos prefácios de seus tratados musicais, que serão abordados na seção 3.2 deste capítulo.

[205] "His second set of Solos, commonly called his French Solos, either from the style or having been composed and engraved in France, was published in 1739. These were admired more than played; as about this time it became more than ever the fashion for public solo-players to perform only their own compositions, and other were unable to execute them."

[206] Rudolf Rasch (2020) descreve detalhadamente o processo de publicação das sonatas op. 4. Ver RASCH, R. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Eight: The Violin Sonatas Opus 4 (1739). Utrecht/Houten, 2020. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl. Acesso em 2 de março de 2020.

Segundo, foram copiadas total e parcialmente em manuscritos na Inglaterra (GB-Lbl, Add. Ms. 39957, do próprio Burney, ao lado de suítes de John Christopher Smith e concertos para órgão de George Frideric Handel; Add. Ms. 16.155, de John Burton), França (F-Pn, Ms. 2077) e Suécia (S-Skma, Musik rar PB-R, ao lado de obras de Francesco Maria Cattaneo, Giuseppe Tartini e Francesco Guerini). Assim como as sonatas op. 1, excertos do op. 4 foram incorporados ao tratado *L'art du violon* (1798), de Jean-Baptiste Cartier.

Terceiro, foram orquestradas em forma de *concerto-grosso*: na Inglaterra, pelo próprio autor, em 1743[207], e por Charles Avison (manuscrito GB-NTp); e na Suécia, anonimamente (manuscrito Ob-R).

Finalmente, foram rearranjadas para outras formações: duo de flautas ou violinos, em 1741, por Charles Frederick Weidemann (†1782) e publicado por Walsh (*A Fourth Book of Select Aires or Duets, for Two German Flutes or Violins*); para alaúde solo, por Bernhard Joachim Hagen (1720-1787) (manuscrito D-As, Ms. Tonkunst 2º Fasc. III); para violoncelo e baixo contínuo, em 1761, por Jean-Baptiste Cupis Le Jeune (1741-c.1785) (*Recueil d'airs choisis des meilleurs auteurs, ajustés pour le violoncelle*, op. 20) e cravo solo, em 1743 e 1762, por Geminiani (*Pièces de Clavecin* e *Second Collection of Harpsichord Lessons*), e anonimamente (manuscritos GB-AB, Ms. 1934C, US-NH, Ms. 337 e US-NYp. Mus. Res.).

Geminiani legitima sua destreza na arte de transcrever, sua facilidade de transitar por diversas linguagens e seu domínio do estilo francês na iminência das *Pièces de Clavecin* (1743). O título, naturalmente, remete às publicações homônimas de pelo menos dois de seus contemporâneos: François Couperin (1688-1733), efetivadas em 1713, 1717, 1722 e 1730; e Jean-Philippe Rameau (1688-1764), em 1706, 1724 e c.1726. Ao que tudo indica, a escolha do nome não foi por acaso. Além de haver conhecido Rameau em 1740 na cidade de Paris, onde supervisionou o entalhe das pranchas das *pièces* (CARERI, 1993), a sofisticação dessas obras nos permite compará-lo a esses modelos franceses setecentistas. Além disso, a presença de notação em *style brisé*[208] alude, como aponta Silva (2009), a Louis Couperin (1626-1661).

No frontispício, encontramos a informação de que as 14 peças para cravo são "extraídas de diferentes obras do Sr. F. Geminiani, adaptadas por ele mesmo a esse instrumento[209]"

[207] Ver GEMINIANI, F. Six Concertos after the Sonatas op. 4 (1743) (H.97-102). In: RASCH, R. (Org.); KROLL, M. (Ed.). Francesco **Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2020. v. 4B.

[208] Termo moderno que designa uma vasta gama de recursos pertencentes à música francesa, como, no caso das *Pièces de clavecin*, a execução longamente arpejada de acordes. Esse entendimento condiz com seu tratado *A arte do acompanhamento* (1756/7 *apud* HELD, 2017: 307-308): "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 arpejar as várias notas dos acordes".

[209] "*Tirées des differens Ouvrages de Mr. F. Geminiani adaptées par luy méme a cet Instrument*"

(GEMINIANI, 1760: front.). A despeito do idioma, o autor, segundo Careri (1993), dirigia-se ao público britânico, sobretudo aos músicos amadores fluentes no estilo francês, mas sem experiência ou expertise em improvisação. Desta feita, uma seleção das sonatas opp. 1 e 4 compõe o conjunto da publicação.

As três peças iniciais, intituladas *prelude lentement, gayment* e *vivement* são transcrições da sonata para violino op. 4, n. 1[210]. Na primeira (Fig. 51), é possível identificar que, embora a constatação anterior de Careri seja válida, o *opus* dirige-se ao leitor com técnica instrumental bem desenvolvida. A linguagem improvisatória, à primeira vista, remete-nos ao estilo italiano. Auditivamente, no entanto, ao francês. Nos movimentos lentos da coleção (indicados *tendrement* e *moderement*), Geminiani desenvolve uma escrita complexa que registra, por extenso, a execução das *acciaccature*, das diversas possibilidades de disposição dos acordes e da transição entre as notas das mãos esquerda e direita (Fig. 52). O autor, naturalmente, utiliza-se de muitos *agréments* (*tremblement, pincement, port de voix*), inclusive nos movimentos rápidos (indicados *gayment, vivement, gracieusement, amoureusement*) e nas duas danças (*minuet*) (Fig. 53).

Fig. 51 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Prelude*

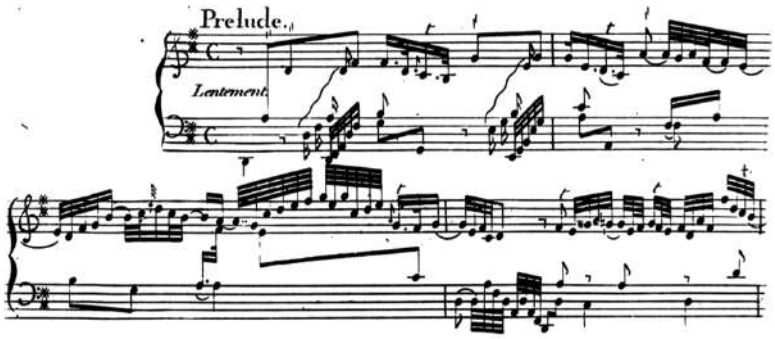
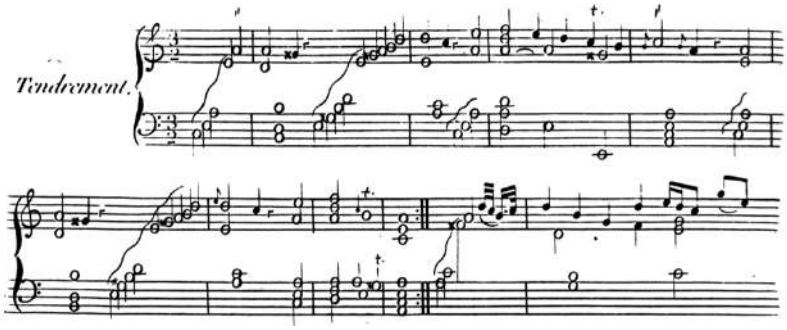
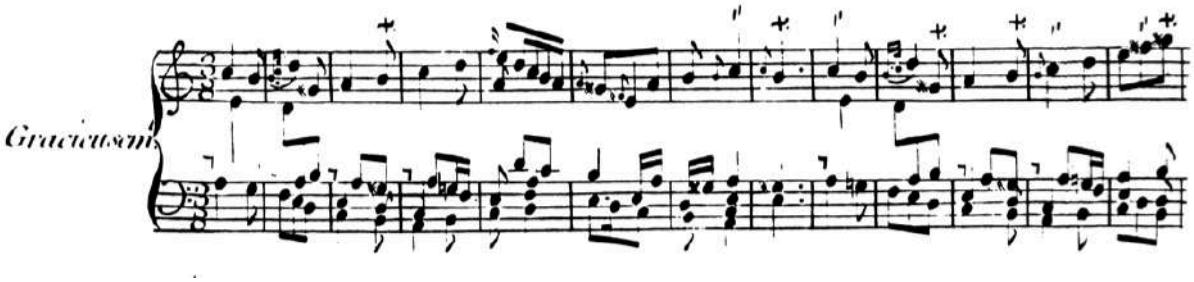


Fig. 52 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Tendrement*



[210] As demais são: *tendrement, vivement* e *gracieusement-tendrement* (da sonata op. 4, n. 5); *amoureusement* (da sonata op. 4, n. 8); *vivement* (da sonata op. 4, n. 4); *moderement* (da sonata op. 4, n. 6), *tendrement, vivement* (da sonata op. 1, n. 6); *minuet* (do *concerto grosso* op. 2, n. 1) e *minuet* (originalmente escrita para cravo).

Fig. 53 – Geminiani, *Pièces de clavecin* (1743), *Gracieusement*



Enquanto preceptor, podemos identificar sua influência exemplificada na obra de Festing, violinista e compositor atuante no circuito musical britânico na primeira metade do século XVIII. Aluno de Geminiani, liderou a *King's Band*[211] e, sob a direção de Handel, a orquestra de ópera do *King's Theatre*. Entre 1742 e 1752, foi diretor musical dos jardins *Ranelagh Gardens*[212] e, ao longo de sua carreira, esteve envolvido em inúmeros concertos por assinatura, além de diversas atividades em sociedades de músicos amadores, tais como *Castle Society, Philarmonic Society, Academy of Vocal Music* e *Maurice Greene's Apollo Society* (JOHNSTONE, 2004).

Em *Twelve Solos for a Violin and Thorough Bass* op. 1 (1730), Festing emula seu mestre, assim como Geminiani o fizera em 1716. Doze sonatas agrupadas em 6 *da chiesa* e 6 *da camera*, com o primeiro movimento do *opus* disposto em seções contrastantes, dispostas simetricamente (*grave-presto-grave*), conforme pode ser observado na Fig. 54. Igualmente seu preceptor, a sonata está em Lá Maior e emprega, em seus primeiros compassos, cordas duplas para o violino solista com suspensões de dissonâncias[213]. O *presto*, semelhantemente, sucede em semicolcheias, explorando a tessitura da primeira posição do violino com alternâncias entre notas ligadas, separadas, graus conjuntos, saltos intervalares e alternância de cordas. No último *grave*, é possível observar o tratamento dado ao baixo contínuo, atuando harmônica e melodicamente. Portanto, embora a obra nos possa remeter a Corelli, a *inventio* alude mais claramente a Geminiani, principalmente se confrontada com a Fig. 42.

O segundo movimento dessa sonata *da chiesa*, em estilo *fugato*, tem início (Fig. 55) muito semelhante à obra correspondente de Geminiani. Ademais, utiliza-se de recursos técnicos

[211] Segundo Ford (2004), o cargo foi sucedido por Dubourg em 1752.
[212] Um conjunto de jardins públicos para lazer (*pleasure gardens*), em Chelsea. Suas séries de concerto foram muito prestigiadas no século XVIII e contaram com a participação de Geminiani, conforme constatamos nas publicações de 23 de junho e 1º de julho de 1748 do periódico *General Advertiser*.
[213] Kostka (2014: 261) complementa que "cordas duplas envolvendo a troca de dedo durante uma nota simples ou suspensa aparecem frequentemente nas sonatas de Festing. Talvez Festing foi influenciado por seu professor, Geminiani, que era particularmente afeiçoado a esse procedimento".

sofisticados, como cordas duplas (a partir do compasso 4), sequência de acordes (compasso 11) e de semicolcheias (Fig. 56). A emulação da técnica instrumental também pode ser identificada ao longo do *opus*, destacando-se mudanças de posição elevadas (Fig. 57) e *bariolage* (Fig. 58). Finalmente, o empreendimento melódico do baixo contínuo está presente ao longo das sonatas dessa coleção, pautado pela recorrência de troca de registro (identificáveis pela alternância de claves de Fá e Dó no pentagrama inferior) (Figs. 56 e 59). Todos os artifícios técnicos apresentados nessa sonata serão empregados na demais composições do op. 1.

Fig. 54 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733)

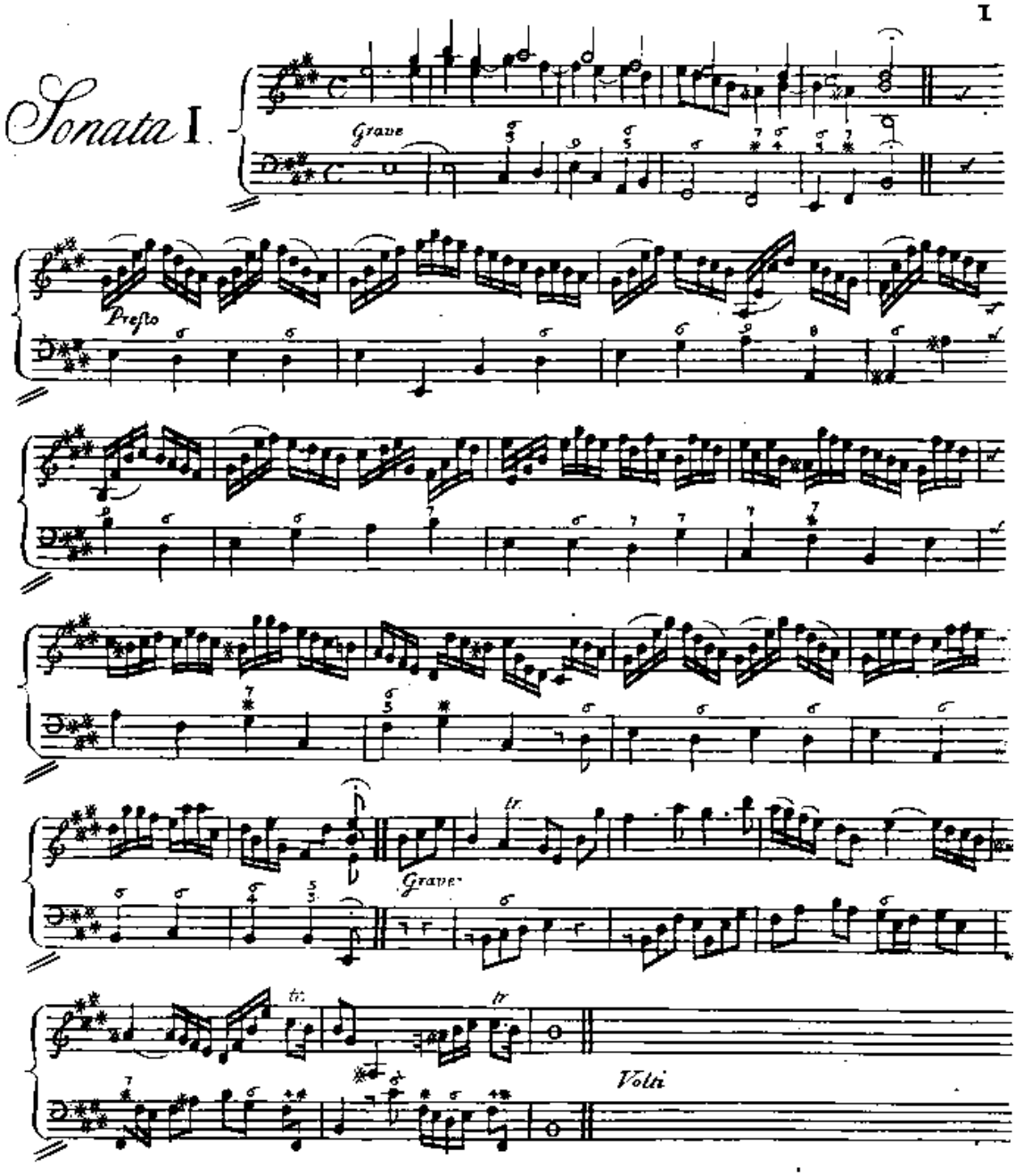


Fig. 55 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733)

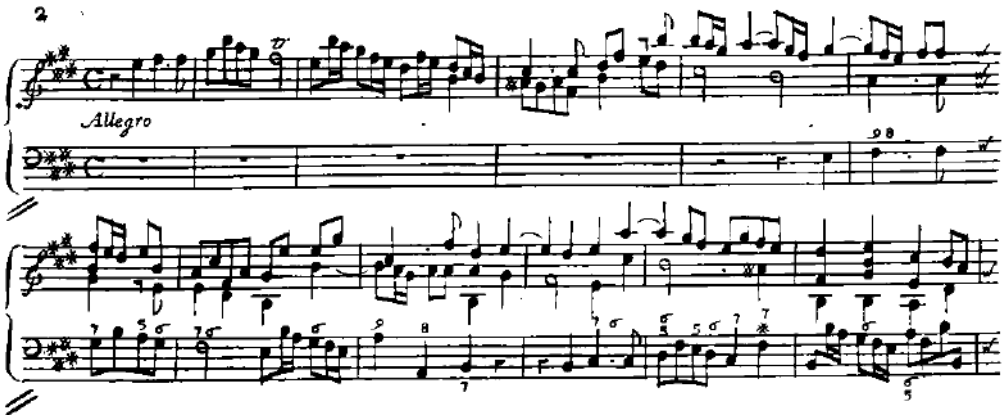


Fig. 56 – Festing, Sonata op. 1, n. 1 (1733)

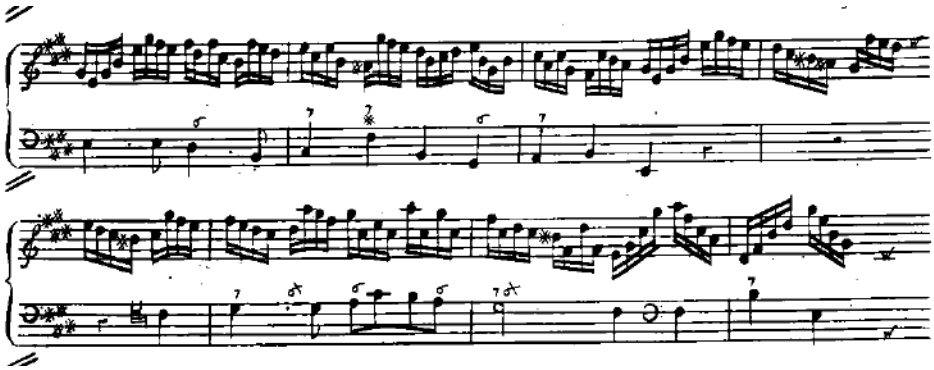


Fig. 57 – Festing, Sonata op. 1, n. 3 (1733)

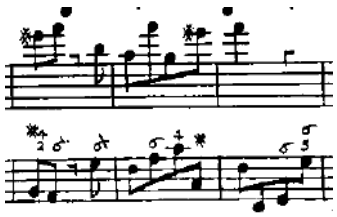


Fig. 58 – Festing, Sonata op. 1, n. 4 (1733)

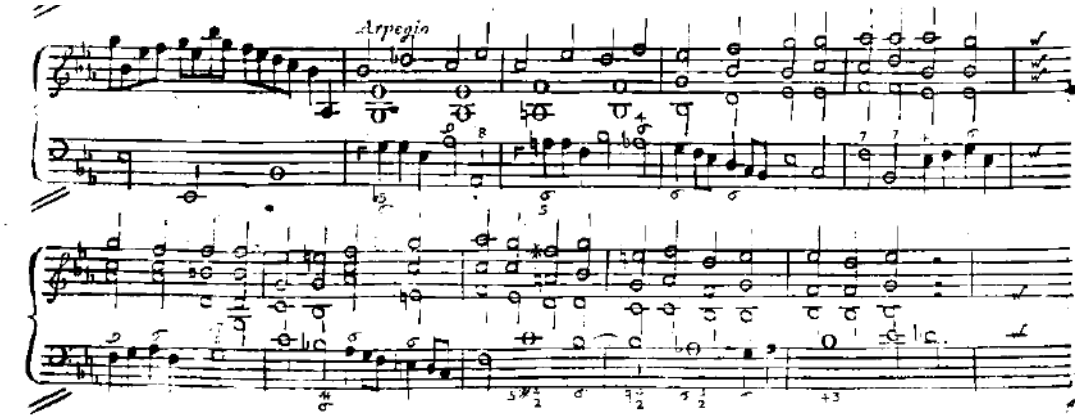
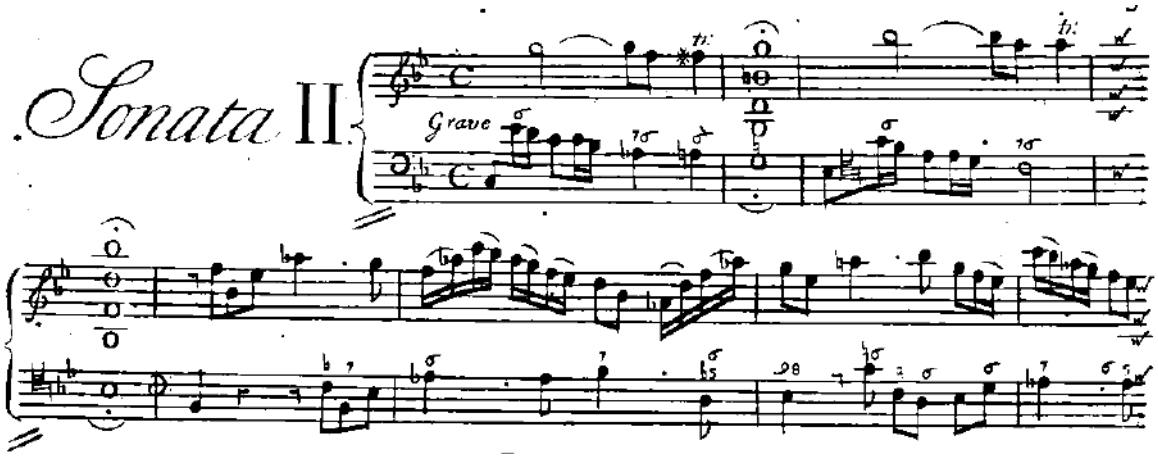


Fig. 59 – Festing, Sonata op. 1, n. 2 (1733)



Tanto a reedição das sonatas op. 1 quanto as sonatas op. 4, publicadas por Geminiani em 1739, foram diretamente influentes no estilo de Festing. Em *Six Solos for a Violin and Thorough-Bass* op. 7 (1744) e *Six Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord* op. 8 (1750), as sonatas não mais se diferenciam entre *da chiesa* e *da camera*, tampouco se edificam sob predominância contrapontística nos movimentos rápidos. Festing, na realidade, trabalha-as homofonicamente, alinhando-se ao estilo de composição apresentado por seu preceptor.

Assim como Geminiani reúne os estilos francês e italiano, Festing apresentando uma proposta de emulação dessa corrente logo na primeira sonata do op. 7. O primeiro movimento, indicado *overture spiritoso*, é a amálgama dos principais gêneros modelares: a *ouverture*, edificada por Lully, e a sonata italiana, edificada por Corelli. Seguindo esse raciocínio, Geminiani representaria a edificação dos gostos reunidos, passível de superação.

No âmbito da elocução, o modelo de Geminiani é claramente perceptível no tratamento do *ornato* nas demais sonatas dos opp. 7 e 8. Festing mistura ornamentação *extempore* e *agréments* essenciais, resultando no mesmo tipo de combinação exuberante observada na obra de seu preceptor (Figs. 60 a 63)[214].

[214] Além disso, é importante destacar que, apenas após as publicações de Geminiani em 1739, Festing incorpora detalhes de articulações, dinâmica e digitações da mão esquerda a partir do op. 7 (1744). Nas sonatas opp. 1 (1730) e 4 (1736), o compositor não os apresenta. Essa hipótese também foi levantada por Kostka (2014).

Fig. 60 – Festing, Sonata op. 7, n. 2 (1744)

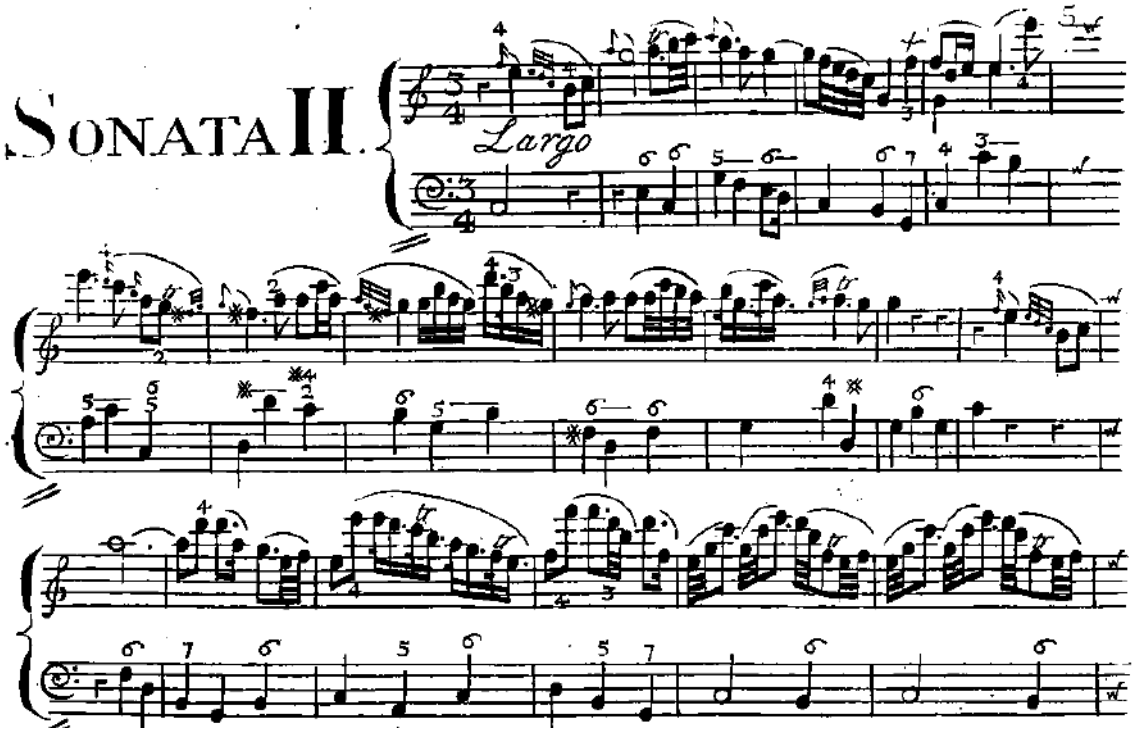


Fig. 61 – Festing, Sonata op. 7 n. 3 (1744)

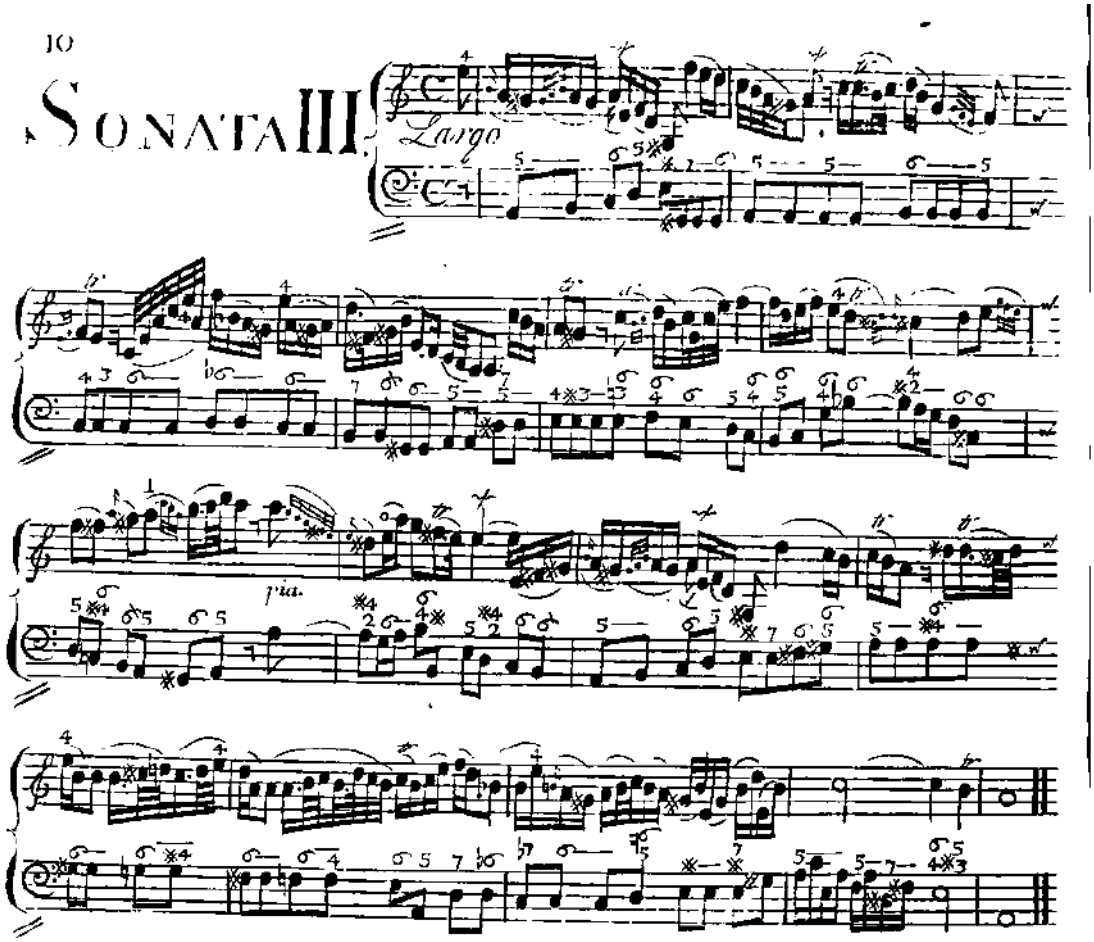


Fig. 62 – Festing, Sonata op. 7, n. 4 (1744)

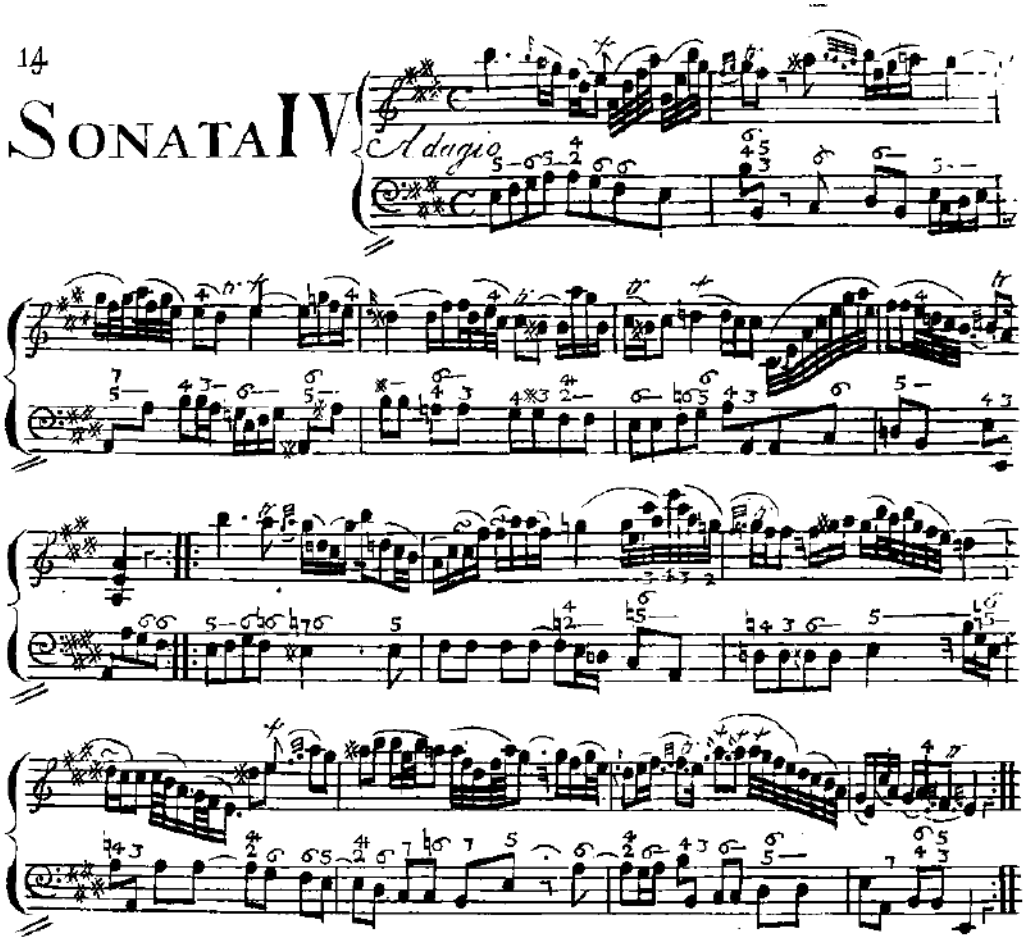
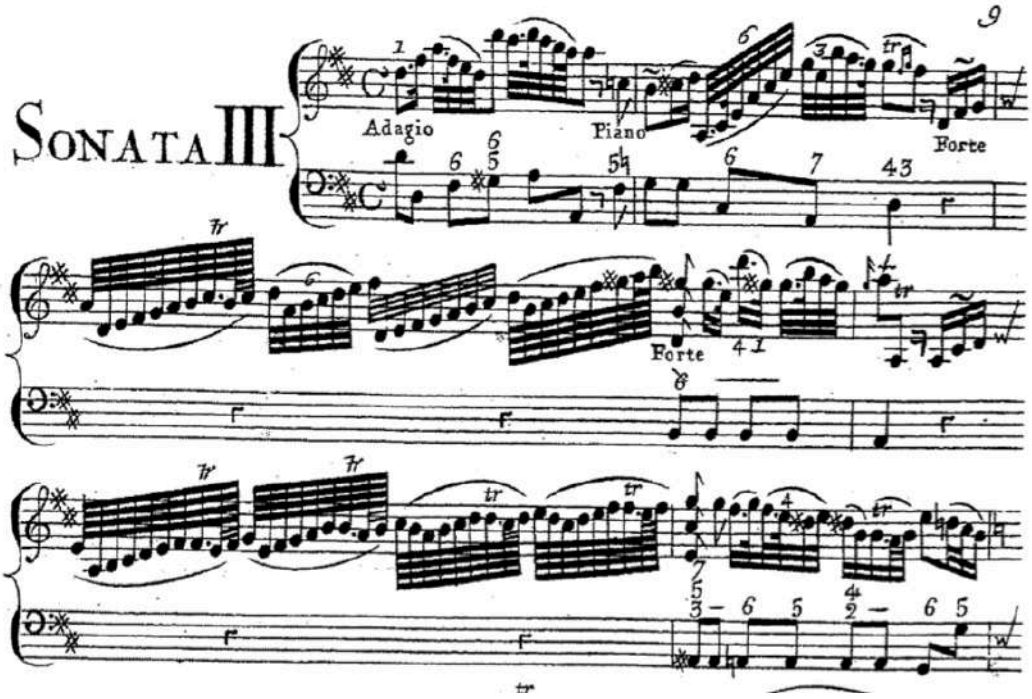


Fig. 63 – Festing, Sonata op. 7, n. 2 (1744)



Naturalmente, a contribuição do modelo de Francesco Geminiani na consolidação do estilo inglês da primeira metade do século XVIII não se concentra apenas no repertório de Michael Festing. Além dele, podemos observar todos os gostos acima mencionados em obras de vários compositores daquela geração, a exemplo dos ingleses Henry Holcombe (1690/3-1756) (Fig. 64) e Joseph Gibbs (1699-1788) (Figs. 65 e 66); e do escocês Charles Mclean (c.1712-c.1772) (Fig. 67).

Fig. 64 – Holcombe, Sonata op. 1, n. 1 (1745)

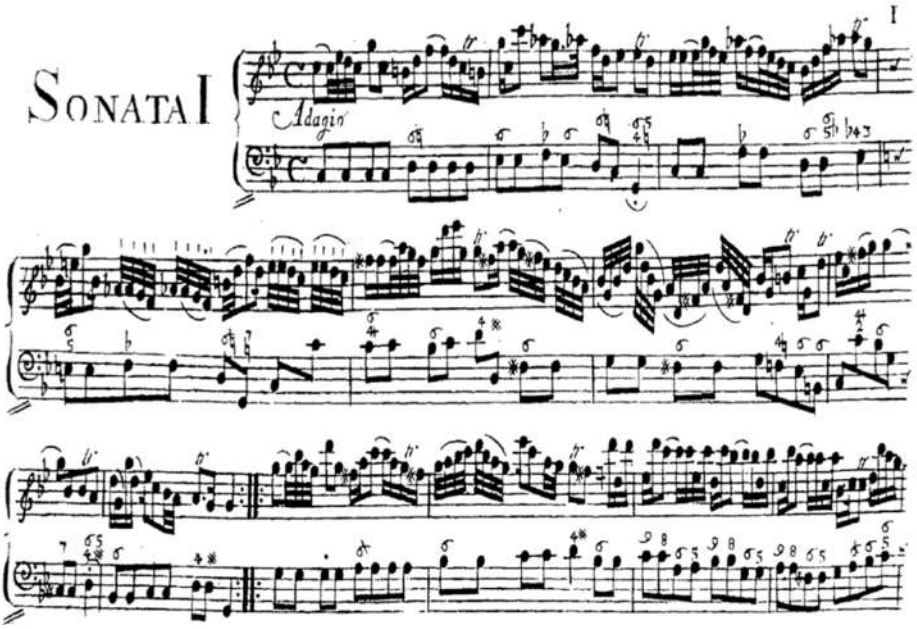


Fig. 65 – Gibbs, Sonata op. 1, n. 2 (1746)

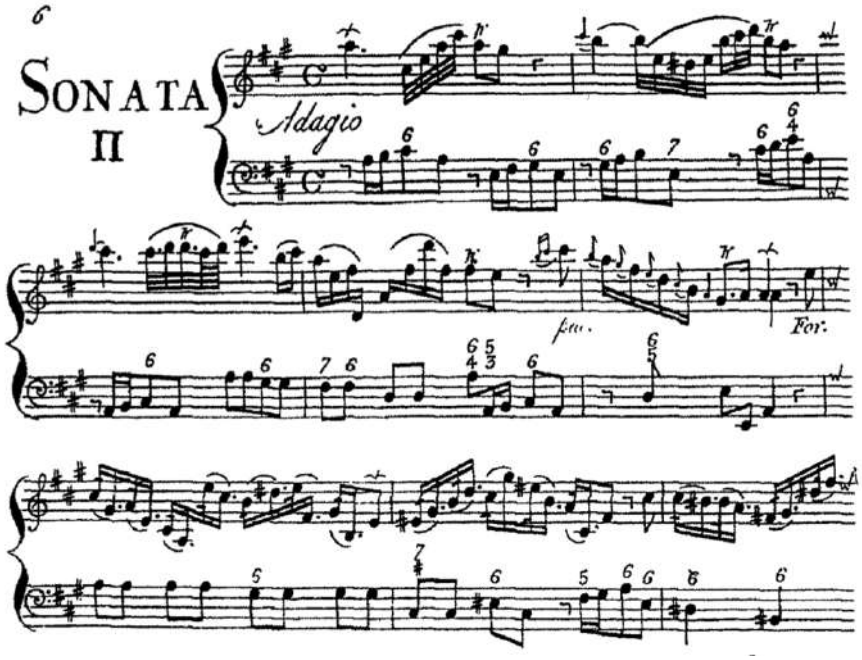


Fig. 66 – Gibbs, Sonata op. 1, n. 8 (1746)

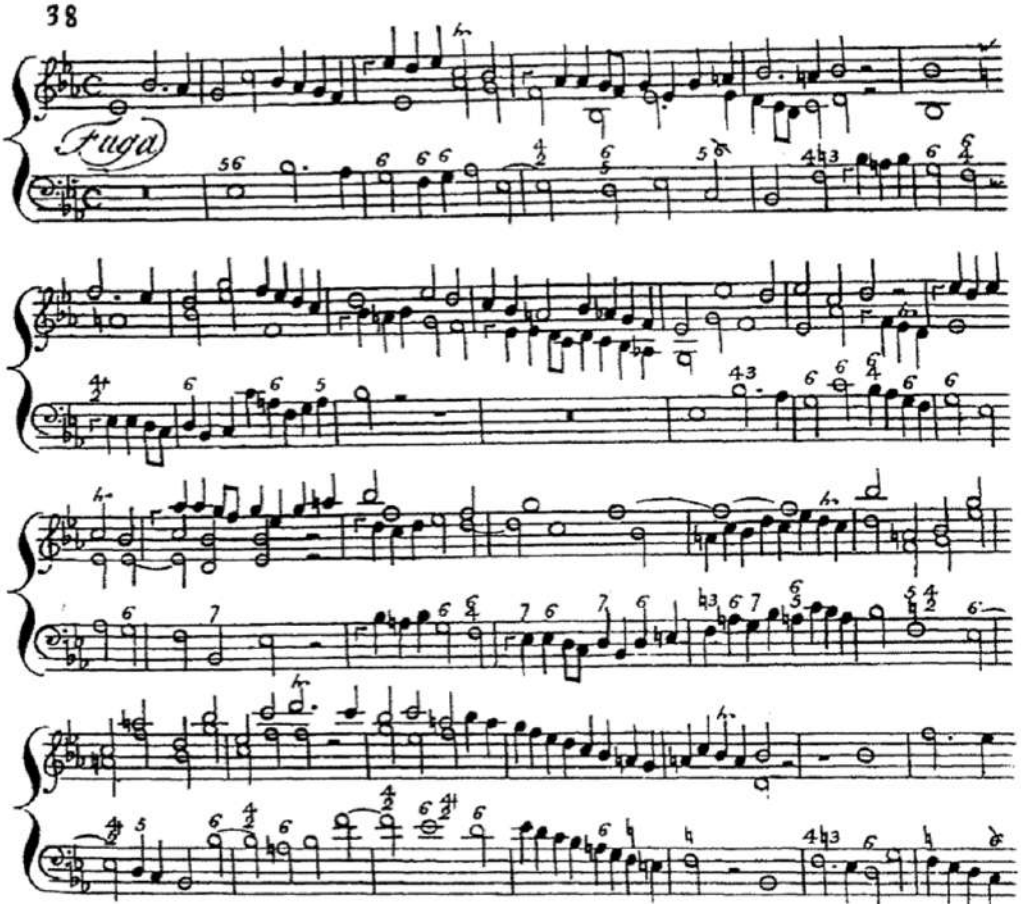
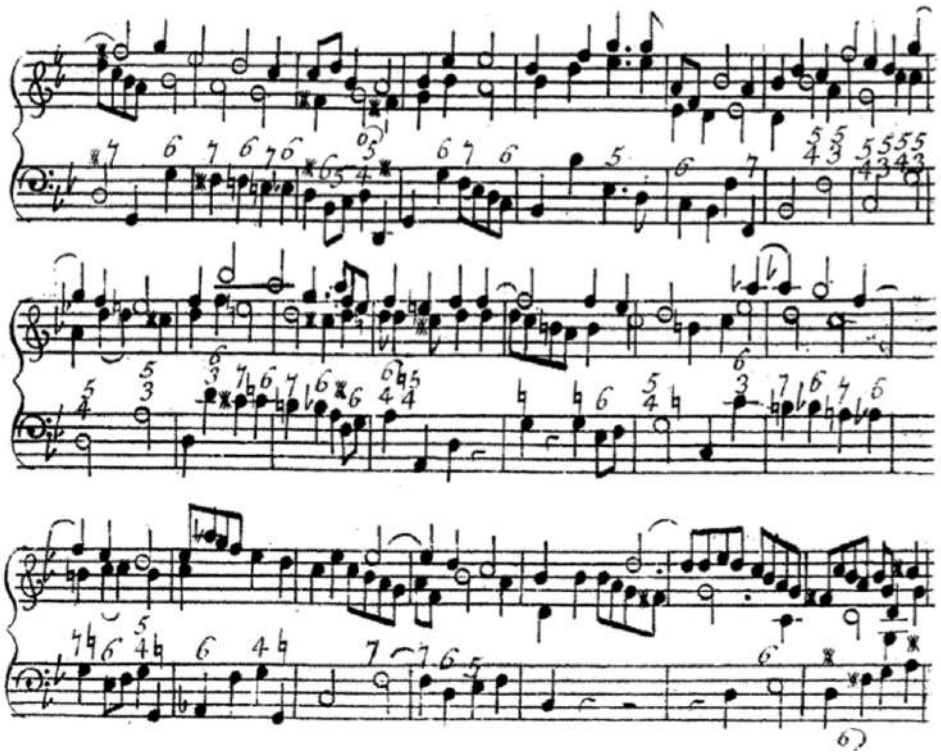


Fig. 67 – McLean, Sonata op. 1, n. 2 (1746)



A reunião de informações apresentadas até então nos permite inferir que a influência de Geminiani foi exercida por sua atividade prolífica como instrumentista, compositor e preceptor. Além da reputação como violinista de alto nível, seu estilo de escrita foi bem recebido não apenas na Inglaterra, mas também em outras localidades do continente europeu. Por ter sido apreciado pelo público nas mais variadas formas (como ouvintes, executantes ou aprendizes) aproximou-se das tendências continentais, compreendeu os gostos ingleses e fomentou o desenvolvimento da produção de sonatas no estilo pretendido. Não obstante, influenciou a consolidação do estilo inglês setecentista enquanto preceptor, conforme veremos adiante.

3.2. DIDASCALIA – O ESTILO CONSOLIDADO

No horizonte de perspectivas de seu alicerce emulativo, Francesco Geminiani adentrou uma jornada longeva e prolífica de elaboração de preceptivas. A Inglaterra, como pudemos perceber no capítulo anterior, havia estabelecido uma tradição significativa no desenvolvimento de manuais e tratados de música. Ao publicar uma diversidade de *tutors* no século XVII, John Playford não apenas consolidou uma prática, mas também instituiu um modelo.

Conforme procuramos demonstrar, as informações contidas em *The English Dancing Master* (1651) revelam que o autor tinha em vista o registro de memória cultural, o aprimoramento do aprendizado musical e sua fácil difusão. Além disso, o enfraquecimento da monarquia – após as guerras civis e a *commonwealth*, a Restauração constituiu-se no modelo parlamentarista, não absolutista – e o processo de urbanização acelerado naquele século promoveram a intensificação do consumo musical no ambiente domiciliar. Posto isto, tendo em vista sua carreira fecunda como violinista, professor e compositor na Inglaterra (assim como o fora Matteis), é possível pressupor que Geminiani obteria bons resultados ao emular a tradição insular também no que diz respeito às obras instrutivas. Entre c.1748 e 1760, dedicou-se à *didascalia*: *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749), *A arte de tocar violino* (1751), *A arte do acompanhamento* (1756/7), *Guida Armonica* (1756/8), *A miscelânea harmônica* (1758) e *A arte de tocar guitarra ou cistre* (1760). Em Held (2017: 20-150), dissertamos extensamente a respeito desse *corpus* tratadístico como resultado da emulação de uma tradição instituída por Playford no século XVII, sobretudo no modelo seguido em *A arte de tocar violino* e em *A arte de tocar guitarra ou cistre*. O objetivo desta seção é apresentar novas informações e conclusões resultantes das pesquisas realizadas desde então, a fim de endossar as discussões sobre Geminiani como modelo de autoridade, cuja

própria intenção do autor pode ser detectada nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, obras que centralizam nosso objeto de estudo, e sobre as quais debruçar-nos-emos.

Assim como Playford transita entre instrução e poética em seus manuais, Geminiani desenvolve seu *corpus* tratadístico sob a mesma premissa. Em seus prefácios, é possível identificar um intuito semelhante ao modelo britânico, sendo recorrentes as menções aos anseios, esforços e êxitos para a produção de suas preceptivas. No prefácio das *Regras para tocar com verdadeiro gosto,* registra:

> 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-se a publicar estas composições, que abrangem melodias *inglesas, escocesas* e *irlandesas*, uma vez que são adequadas a esse propósito (GEMINIANI, c.1748 *apud* HELD, 2017: 154).

O estilo das reflexões se aproxima de Playford, inclusive, na emulação de suas perorações. Ao final do texto introdutório de *The English Dancing Master*, o britânico conclui que se aventurou "à gentil censura de todos os cavalheiros engenhosos, amantes desta qualidade [a dança], certo de que sua benevolência perdoará aquilo que está ausente e aceitará a honesta intenção daquele que é um fiel admirador de suas virtudes, e v*osso servo a vosso comando, J. P.*[215]" (PLAYFORD, 1651: pref.). Paralelamente, lemos em Geminiani: "sentir-me-ei muito feliz se meus esforços se provarem tão úteis e agradáveis ao público como sinceramente pretendo que sejam, tendo assim um senso legítimo e reconhecido de sua benevolência" (GEMINIANI, c.1748 *apud* HELD, 2017: 158). Em *A arte de tocar violino* (1751), mais um exemplo: "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 vosso *mais obediente e humilde servo,* F.G." (GEMINIANI, 1751 *apud* HELD, 2017: 229).

Os esforços empreendidos por Geminiani também são, assim como em Playford, destacados. Ao passo em que o britânico comenta, em 1651, que o intento de publicação de seu *tutor* voltado à dança é, também, o de livrar os aprendizes de quaisquer obstáculos[216], o italiano, no *Tratado sobre o bom gosto na arte da* música, declara:

> Qual tenha sido meu sucesso nesse esforço, aqueles mais familiarizados com a Arte serão os mais aptos a julgar. Porém, qual tenha sido minha fadiga, ninguém poderá

[215] "to put forth this ensuing Worke to the view, and gentle censure of all ingenious Gentlemen lovers of this Quallity; not doubting but their goodnes will pardon what may be amisse, and accept of the honest Intention of him that is a faithfull honourer of your Virtues, *your servant to command, J.P.*".
[216] Um tom queixoso semelhante ao que se lê em *An Introduction to the Skill of Music* (1654).

> julgar melhor do que eu mesmo ([já que], para não destruir a simplicidade e a beleza, foi necessária alguma discrição) (GEMINIANI 1749 *apud* HELD, 2017: 179-180).

No prefácio à *Guida Armonica*, alega:

> Tais considerações, bem como a vantagem que julgo de 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[217]. Fico satisfeito, porém, em acreditar que meu tempo foi bem gasto e meu trabalho, bem empregado (GEMINIANI, 1756 *apud* HELD, 2017: 389).

Finalmente, em *A arte de tocar guitarra ou cistre*:

> 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 *apud* HELD, 2017: 466).

Visto por outro lado, pode-se detectar o processo de emulação em outros recursos argumentativos. Por exemplo, da mesma maneira em que Playford declara ter sido encorajado pelo seu "amigo conhecido" (*knowing friend*) para publicar *The English Dancing Master*, Geminiani, sobre *A arte do acompanhamento*, manifesta:

> Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo [...]. 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 (GEMINIANI, 1756 *apud* HELD, 2017: 305).

Como podemos constatar, Francesco Geminiani pretendia contribuir ativamente para a consolidação do estilo da música instrumental na Inglaterra. Não obstante, dedicará as duas primeiras preceptivas especificamente à edificação do conceito de bom gosto que, como vimos no capítulo 1, é de grande relevância não apenas àquele país, mas ao século XVIII de maneira geral. Alinhado ao pensamento empirista, o autor instruirá seus leitores – amadores e/ou profissionais – a refinarem a engenhosidade da habilidade de julgar. Esclarece:

[217] O processo de compleição da *Guida Armonica* foi longo. As primeiras menções à obra datam de 1740, sendo que a obra foi publicada, apenas, em 1756. Ver HELD, M. **Francesco Geminiani (1687-1762)**: comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

> *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 *apud* HELD, 2017: 193-194).

É possível avistar o caminho para a emulação percorrido por Geminiani no conjunto de suas obras teóricas. Como sabemos, referências a *auctoritates* são condições *sine qua non* para a superação de modelos. Portanto, o conjunto de exemplos inicia com dois representantes distintos: "Existem dois compositores de música que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio. Baptista Lulli*. (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017: 179)".

Italiano nascido em Pancalieri em c.1533, Rizzio[218] foi filho de um músico empobrecido, argumenta Marshall (2004), embora suas habilidades tenham lhe proporcionado atuar em importantes centros europeus. Como cantor, trabalhou para o arcebispo de Turim. Em seguida, dirigiu-se a Nice, França, para colaborar na corte do duque de Savóia. Em 1561, foi para a Escócia como secretário de seu embaixador, o marquês de Moretto. Conforme lemos em Marshall, um fator decisivo em sua biografia:

> Ciente dos talentos musicais de Riccio, Moretto orientou-o para que buscasse uma posição na corte escocesa, visto que era muito bem sabido que [a rainha] Mary, *Queen of Scots*, era afeiçoada à música, além de instrumentista talentosa. Por acaso, Mary estava em busca de um baixo para formar um quarteto de cantores franceses que executavam *partsongs* e música sacra. Riccio os persuadiu a deixá-lo cantar para eles diante da rainha. Ela o ouviu por duas vezes, impressionou-se com sua voz e, quando Moretto logo retornou, fez de Riccio um de seus *valets de chambre*[219] (MARSHALL, 2004).

Rizzio envolveu-se intensamente na rotina musical palaciana, e a enorme admiração a ele depositada pela rainha, bem como os inúmeros privilégios outorgados pela monarca, resultaram em seu assassinato em 1566[220]. Seu nome, no entanto, reverberou como compositor em diversos repositórios de *scots songs* até o final do século XVIII (CLEMENTS, 2013),

---

[218] Também referenciado como Riccio, Rizzi, Rizzo e Rezzio.

[219] "Aware of Riccio's musical talents, Moretto advised him to seek a position at the Scottish court, for it was well known that Mary, queen of Scots, was fond of music and was herself an accomplished performer. As it happened, Mary was looking for a bass to make up the quartet of French singers who performed partsongs and sacred music for her. Riccio persuaded them to let him sing with them before the queen. She heard him twice, was impressed with his voice, and, when Moretto left for home soon afterwards, she made Riccio one of her *valets de chambre* (gentlemen of the privy chamber)".

[220] O mal-estar gerado pelo ocorrido foi comentado por Mary, *Queen of Scots* até o final de sua vida. Ver MARSHALL, R. Riccio, David, 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23475. Acesso em 2 de março de 2021.

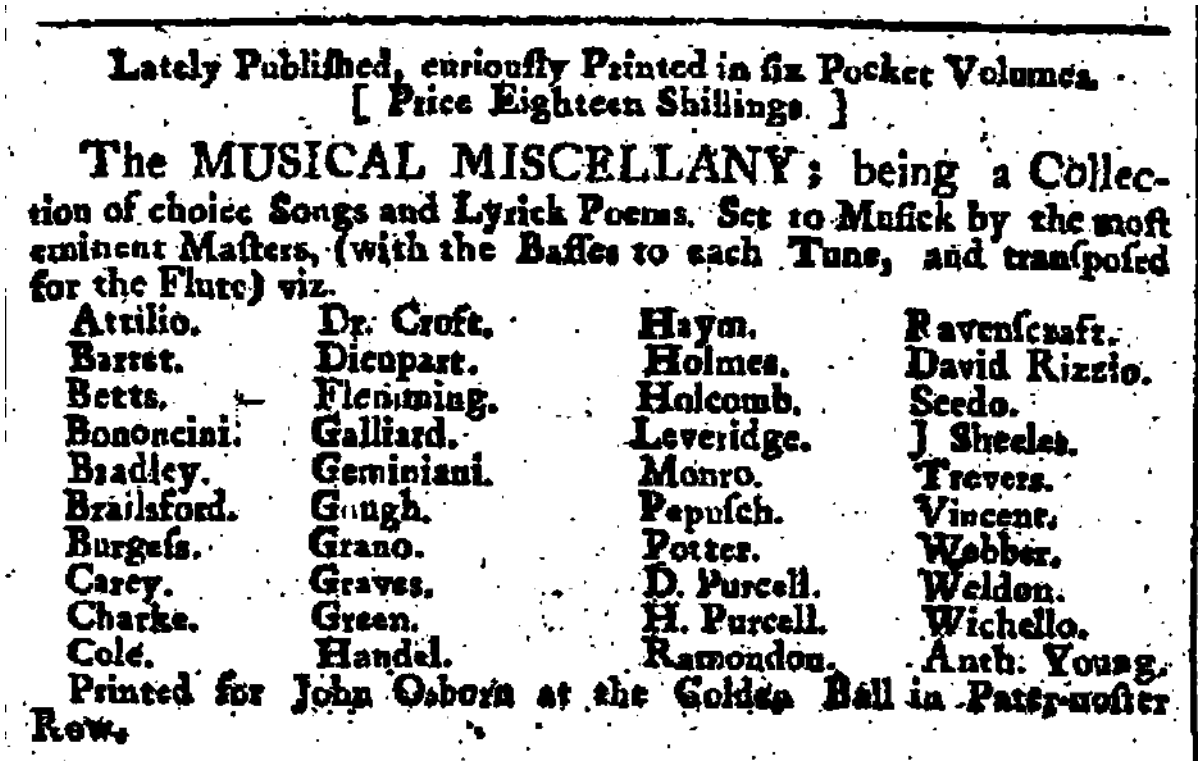
momento esse em que, segundo Holman (2013), venerava-se Rizzio como um mito (Fig. 68). Embora não se tenha comprovado a autoria das melodias atribuídas a ele, é válido destacar sua presença nos dois volumes de *Orpheus Caledonius: or a Collection of Scots Songs Set to Musick* (1726 e 1733), de William Thomson (1695-1753), e em *Second Collection of Curious Scots Tunes* (1743), de James Oswald (1743).

A relevância de Rizzio no contexto musical setecentista é validada por sua presença em anúncios de vendas de partituras entre 1731 e 1753. Em sete deles, encontramos junto ao nome de Geminiani: *Universal Spectator and Weekly Journal* (08/05/1731, 14/08/1731 e 25/11/1731), *Grub Street Journal* (19/01/1732), *London Country Journal* (14/12/1734) (por exemplo, Fig. 69) e *London Evening Post* (14/04/1753 e 26/08/1753)[221].

Fig. 68 – Pipe, *The Murder of Rizzio* (1787)

[221] Nessas publicações, Geminiani figura junto a nomes como Henry e Daniel Purcell, Handel, Bononcini, Corelli, Pepusch e diversos compositores britânicos (ver anexos).

Fig. 69 – *London Country Journal,* 14/12/1734



Lately Publiſhed, curiouſly Printed in ſix Pocket Volumes.
[Price Eighteen Shillings.]

The MUSICAL MISCELLANY; being a Collection of choice Songs and Lyrick Poems. Set to Muſick by the moſt eminent Maſters, (with the Baſſes to each Tune, and tranſpoſed for the Flute) viz.

Attilio.	Dr. Croft.	Hayn.	Ravenſcraft.
Barret.	Dicupart.	Holmes.	David Rizzio.
Betts.	Flemming.	Holcomb.	Seedo.
Bononcini.	Galliard.	Leveridge.	J. Sheeles.
Bradley.	Geminiani.	Monro.	Trevers.
Brailsford.	Gough.	Pepuſch.	Vincent.
Burgeſs.	Grano.	Potter.	Webber.
Carey.	Graves.	D. Purcell.	Weldon.
Clarke.	Green.	H. Purcell.	Wichello.
Cole.	Handel.	Ramondon.	Anth. Young.

Printed for John Osborn at the Golden Ball in Pater-noſter Row.

Segundo Walls (2011) e Holman (2013), Geminiani teria extraído quase a totalidade do repertório das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* do conjunto reunido em *Orpheus Caledonius* (principalmente da segunda edição, expandida) [222]. Das 16 composições, cinco são de autoria atribuída a Rizzio: *Ann thou were my ain Thing, The Lass of Peaty's Mill &c., O Bessy Bell &c.*, *Bush aboon Traquair* e *Auld Bob Morrice*[223]. Delas, as duas primeiras inauguram, respectivamente, a coleção das músicas de cada um dos tratados.

Se Lully representa a música francesa, Geminiani posiciona Rizzio como o primeiro modelo autoritativo da música britânica, como podemos observar na sequência do prefácio ao *Tratado*:

> 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

[222] Apenas três peças – *What shall I do to shew how much I love her* (Purcell), *An irish Tune* e *An English Tune* (anônimas) não constam no repositório.
[223] Em Orpheus Caledonius: *Ann thou were my Ain thing, The Lass of Peaty's Mill, Bessy Bell*, *The Boosh aboon Traquair* e *Auld Rob Morris.*

> galanteria da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017: 179)[224].

A partir disso, podemos detectar alguns pontos de convergência entre Rizzio, Lully e Geminiani.

- Origem: são todos italianos (fator acentuado pelo registro do nome de nascença de *Gio.i Baptista Lulli*, igualmente observado no capítulo 1 com obra de Couperin);
- Deslocamento: Lully radicou-se na França, Rizzio passou pela França antes de se mudar definitivamente para a Escócia e Geminiani, que viveu na Inglaterra, viajou e publicou sonatas, concertos e tratados por diversas vezes nos países em que seus compatriotas foram consagrados;
- Influência: Lully consolidou o estilo da música francesa; Rizzio, da inglesa. A partir disso, o tratadista poderia emulá-los.

Reconhecendo a qualidade de Rizzio e a admiração por ele já mencionada, Geminiani se coloca na posição de emulador:

> 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 (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017: 179)

Assim como havia emulado Arcangelo Corelli nas orquestrações das sonatas op. 5, o tratadista empreende a mesma estratégia em sua *didascalia*, expandindo o horizonte de possibilidades das composições em seu estado de origem. Cada melodia tradicional abordada por Geminiani será desenvolvida como sonata, trio-sonata ou canção com acompanhamento orquestral. A seleção não foi por acaso: além de Rizzio, configuram peças instrumentais tradicionais anônimas (uma irlandesa e uma inglesa), uma melodia de Purcell e as demais retiradas de Thomson (1733)[225]. Esse procedimento foi uma prática bem estabelecida na

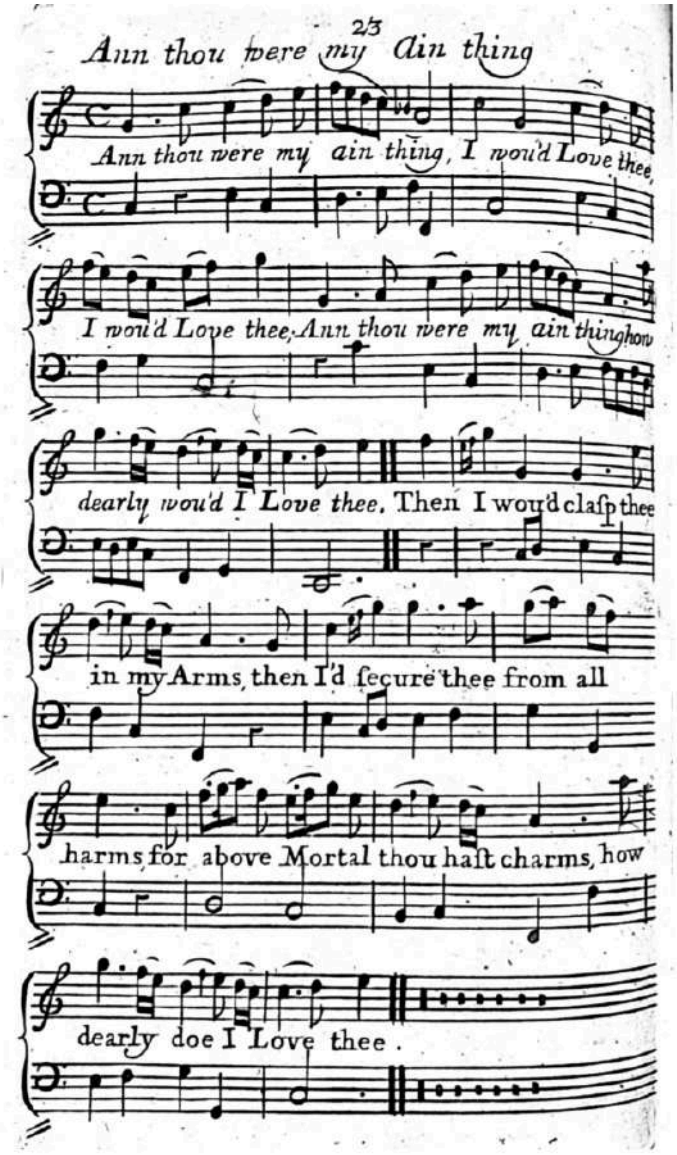
[224] Os anúncios supracitados do *London Evening Post* de 14 de abril e 28 de junho de 1753 se referem a uma reimpressão de *Orpheus Caledonius*. No texto, o periódico publica que "a música foi composta pelo famoso DAVID RIZZIO e outros, na época de Mary, *Queen of Scots*". Em seguida, esse mesmo parágrafo do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* é citado, de modo a autorizar e legitimar a qualidade e pertinência da venda desse repositório de *scots songs*.

[225] Apesar da expansão do repertório presente na segunda edição (1733) de *Orpheus Caledonious*, as melodias apresentam, curiosamente, menos ornamentações, além de simplificações no baixo contínuo, se comparadas à

Inglaterra, tendo em vista as diversas transcrições de suas sonatas identificadas anteriormente, inclusive por seus próprios alunos, a exemplo de Charles Avison.

A sofisticação da linguagem na proposta emulativa é facilmente identificável na melodia inaugural das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748): *Ann thou were my ain Thing*. Originalmente (Fig. 70), trata-se de uma canção estrófica, simétrica (16 compassos divididos em duas seções de 8, de modo que cada frase musical se subdivide a cada 4), atribuída a Rizzio. Retirada de *Orpheus Caledonius* (1733), Geminiani segue a mesma estrutura textual e elabora uma variação diferente para cada repetição solicitada pela fonte.

Fig. 70 – Rizzio, *Ann thou were my Ain thing* (1733)

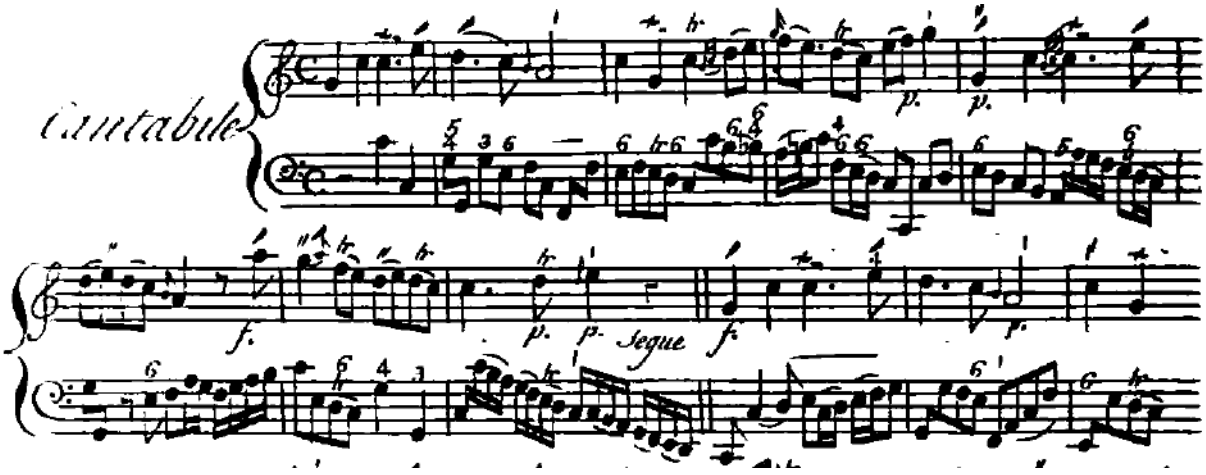


primeira (1726). Esse fator pode ter sido pensado por Geminiani como argumento válido para poder demonstrar suas intenções de superação.

O projeto pode ser depreendido ao observar a exposição do tema, indicado como *subject* na partitura (Fig. 71). Nela, Geminiani o apresenta como matéria-prima, pronta para ser trabalhada. Com exceção de duas apojaturas superiores (compassos 2 e 10) e oito ligaduras (compassos 7, 10, 12 e 14), as notas são dispostas sem nenhum outro sinal de ornamentação e articulação. Tampouco há indicação de dinâmica ou sugestões de digitação para a mão esquerda do violinista. Talvez essa seja uma representação da qualidade inerente em Rizzio observada no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, o que representaria um dos pontos de partida para a emulação. Curiosamente, também não apresenta uma linha de baixo contínuo, indício de que Geminiani comporá uma nova para cada seção.

Fig. 71 – Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *Subject*

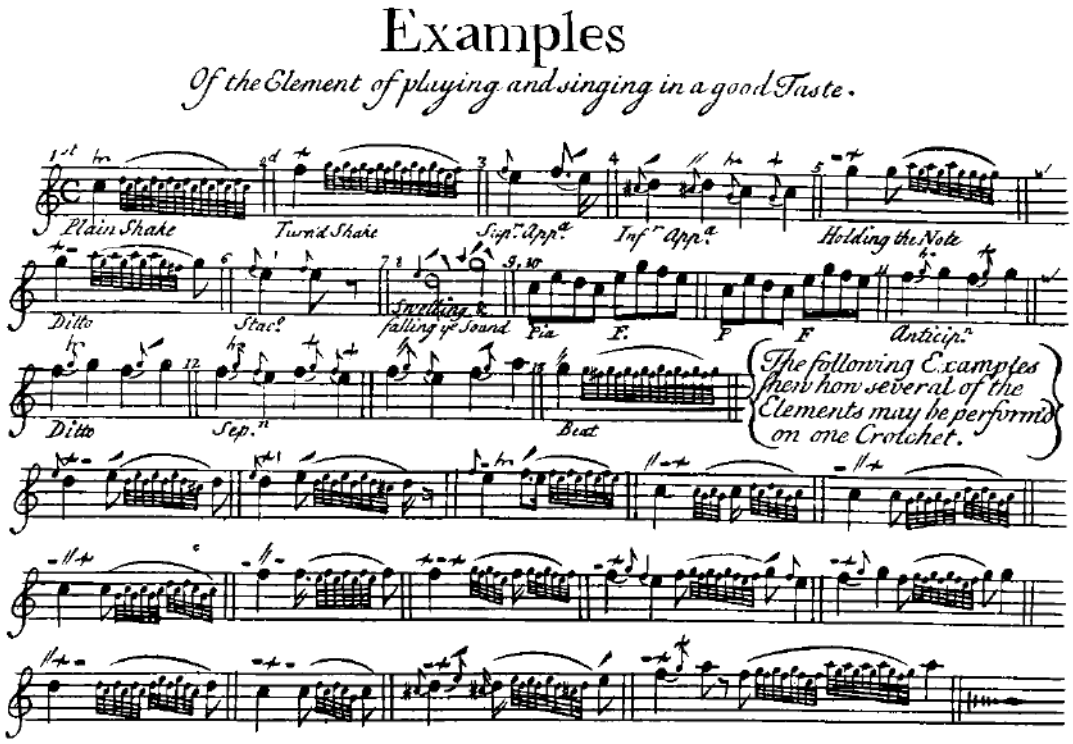
Fig. 72 – Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *Cantabile*



A partir disso, podemos observar as inserções de Geminiani. Logo na primeira variação (Fig. 72), é possível detectar diversos recursos de bom gosto. Na parte superior, uma coleção de *ornamentos de expressão* em todos os compassos: nos 8 primeiros, encontra-se trinado simples, trinado com terminação, apojatura superior, apojatura inferior, *tenuto*, *staccato*, *crescendo*, piano, forte, antecipação, separação, *pincé* e combinações entre si. Isto é, em 8

compassos, são apresentados 12 dos 14[226] ornamentos descritos no exemplo 18 do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, exibidos em tabela (Fig. 73), assim como vimos em *An Introduction to the Skill of Musick*, de Playford. No baixo contínuo, identifica-se uma vasta gama de elementos engenhosos: saltos intervalares em colcheias ou combinações de colcheia e duas semicolcheias; ligaduras, passagens de semicolcheias (escalas e arpejos ascendentes ou descendentes) e, até mesmo, ornamentação.

Fig. 73 – Geminiani, Tabela de Ornamentos (1749)



Nas variações que se seguem, Geminiani desenvolve diversos recursos de sofisticação técnico-estilística, como combinações de *agréments* e ornamentação *extempore* (Fig. 74),

[226] Deve-se lembrar o posicionamento do tratadista em relação ao vibrato, sua notação e sua utilização. Nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, diz que omitiu "o símbolo do vibrato, que pode ser executado em qualquer nota" (GEMINIANI, 1748 *apud* HELD, 2017: 155). No *Tratado sobre o bom gosto na arte da música,* afirma que "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. Quando realizado sobre notas curtas, contribui apenas para tornar seu som mais agradável e, por esta razão, deve ser usado o mais frequentemente possível (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017:188-189). Tendo em vista o contexto engenhoso e de bom gosto no qual se insere Geminiani, *mais frequentemente possível*, portanto, significaria, diferentemente do que comentamos em Held (2017), apenas quando o bom gosto assim permitir.

longas sequências de semicolcheias ao estilo *moto perpetuum*, tanto para o violino (Fig. 75) quanto para o baixo (Fig. 76) – nesse último caso, com frequentes alternâncias entre claves de Fá e Dó, indicando, assim como nas sonatas e *concerti grossi*, mudanças de registro. Insere, em algumas ocasiões, um contracanto no baixo contínuo, indicativo de que se deve utilizar cravo e violoncelo em sua execução (Fig. 77)[227] e sinal de proposta emulativa do modelo de Purcell.

Fig. 74 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – ornamentação

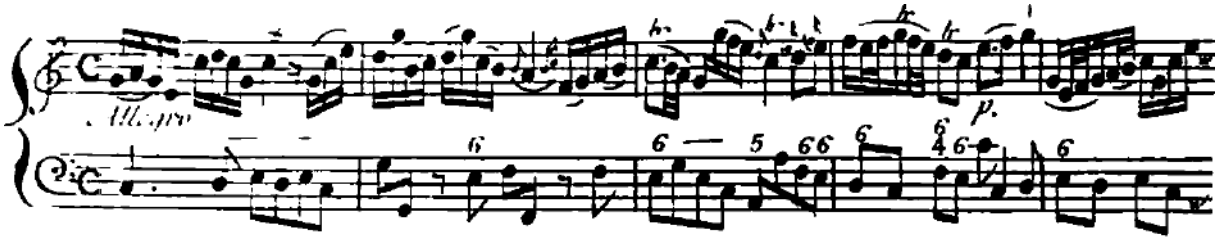


Fig. 75 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *moto perpetuum*

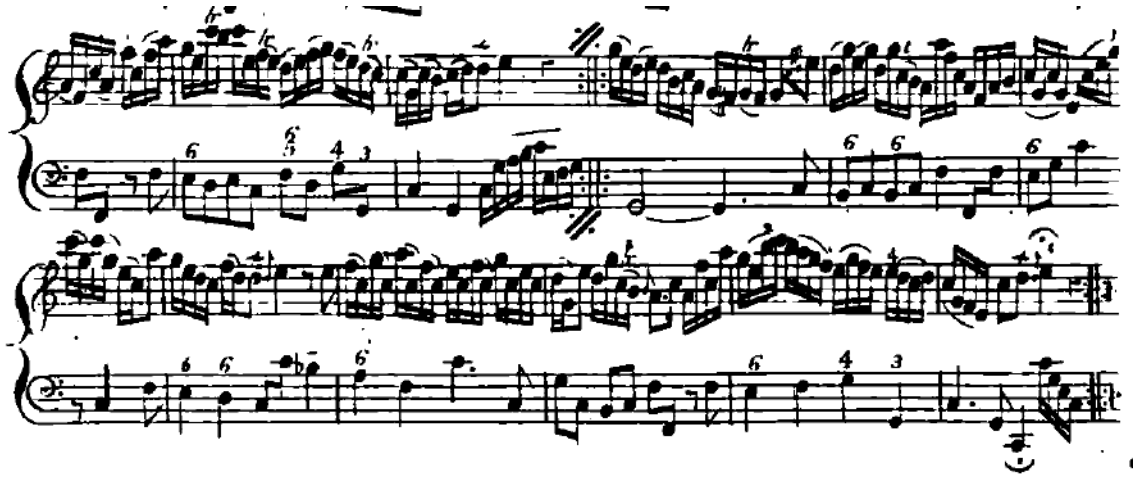
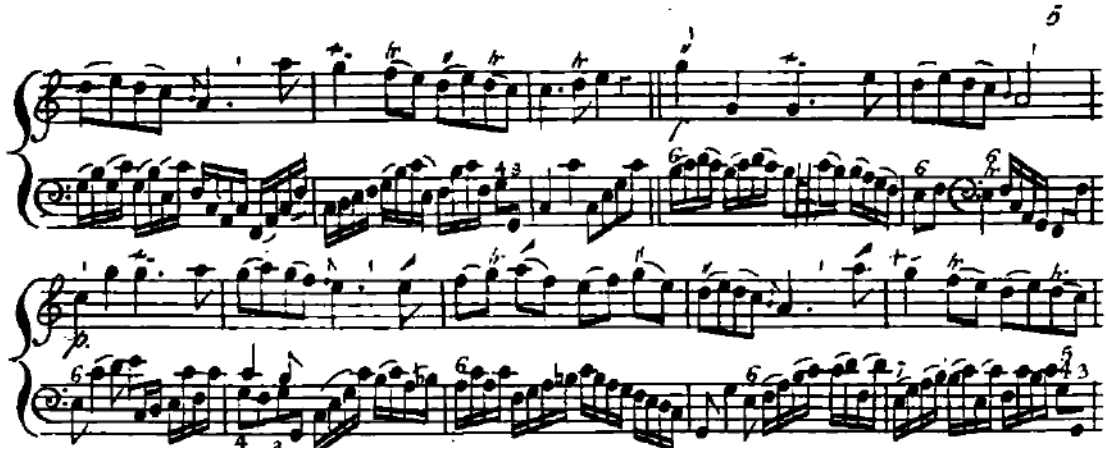
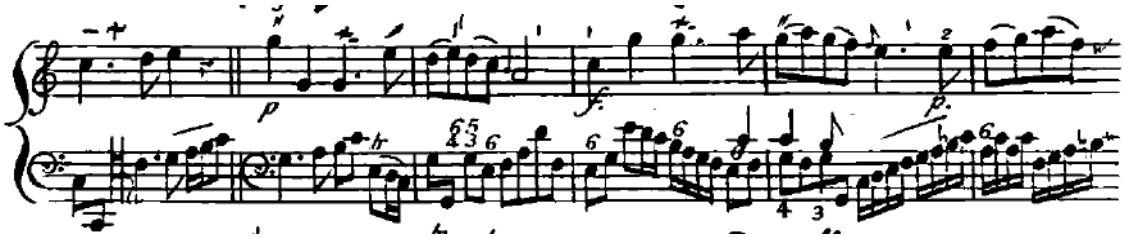


Fig. 76 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – *moto perpetuum*



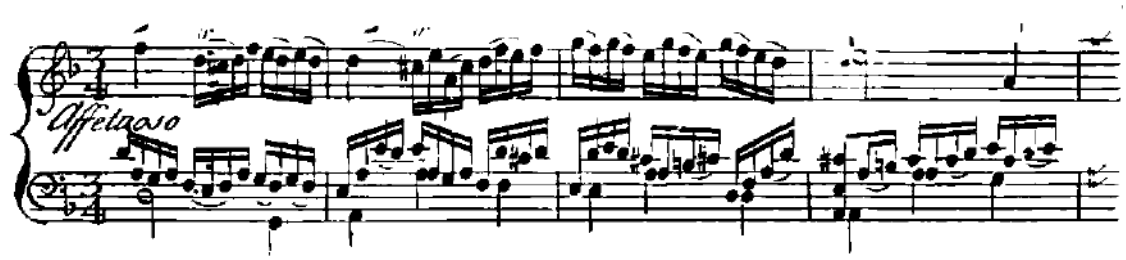
[227] O título completo do tratado é *Regras para tocar com verdadeiro gosto violino, traverso, violoncelo e cravo, particularmente o baixo contínuo, exemplificados em uma variedade de composições abrangendo melodias inglesas, escocesas e irlandesas.*

Fig. 77 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748) – baixo contínuo



De fato, a segunda melodia das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* é, justamente, *What shall I do to shew how much I love her*, atribuída ao compositor britânico. A escolha pode indicar que, após demonstrar ter emulado Rizzio no desenvolvimento harmônico-melódico do repertório tradicional que ele representa, seria a vez de emular os compositores ingleses, representados por Purcell. Geminiani parece ter decidido emular o estilo da música para *consort*. Nas cinco primeiras variações, trabalha extensivamente na sofisticação ornamental, de modo que desempenha, com exuberância, tanto a escrita de improvisação *extempore* quanto de *agréments* na voz superior. Na penúltima, desenvolve o baixo contínuo de maneira extravagante e vigorosa em contraste ao tema executado com poucos ornamentos pelo instrumento agudo (possivelmente, uma referência à variação final da sonata op. 5 n. 12 de Corelli). Após demonstrar a habilidade de reunir todos os gostos numa única obra, a última variação desenvolve a sonoridade de *consort*. Com a elaboração de um contracanto no baixo e a indicação *affetuoso,* o tratadista equilibra as funções exercidas pelas três vozes (Fig. 78).

Fig. 78 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Affetuoso*

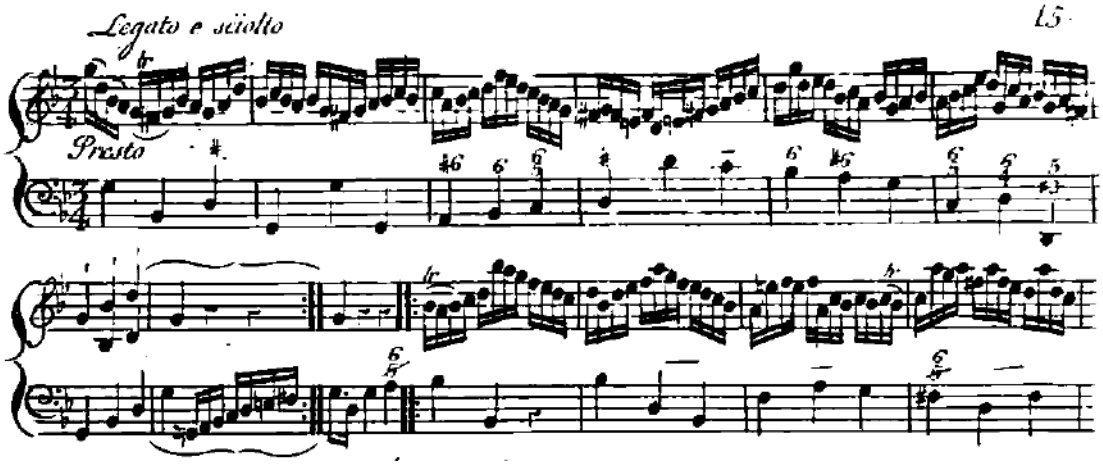


Em *An Irish Tune* e *An English Tune,* Geminiani parece emular o gênero da *division-musick*, cujo modelo de autoridade é Playford[228]. Na primeira, o autor privilegia, nas três últimas variações, passagens prolongadas de colcheias ou semicolcheias em detrimento da

[228] De certa forma, todas as composições das *Regras para tocar com verdadeiro gosto* e do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* fazem alusão à *division-musick,* principalmente se considerarmos a acepção do termo em seu contexto retórico, conforme discutimos no capítulo anterior. O estilo de escrita de *An Irish Tune,* no entanto, parece ser uma referência direta ao gênero proposto.

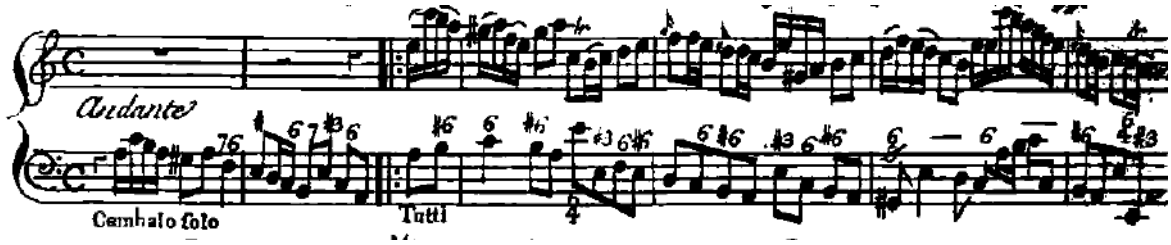
ornamentação italiana (as variações anteriores são repletas de *agréments*). O baixo contínuo, embora não seja um *ground-bass* como o seria no século XVII, permanece sem maiores elaborações até a última variação (possível nova referência à sonata op. 5 n. 12 de Corelli, o que representaria, mais uma vez, a reunião dos estilos inglês, francês e italiano). Ademais, diversos recursos instrumentais são explorados, e o estilo da escrita é muito semelhante aos exemplos encontrados em *The Division-Violin* (1684) (Fig. 79).

Fig. 79 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Legato e sciolto*



Nas três variações finais de *An English Tune*, Geminiani retoma a emulação do *consort*, particularmente na modalidade de fantasia-suíte. Assim como na melodia atribuída a Purcell, desenvolve duas vozes no baixo, equilibrando as funções exercidas pelas três vozes resultantes. Além disso, o compositor escreve, nas duas últimas, dois interlúdios especificados para cravo solo que introduzem a melodia do violino que, com o baixo contínuo realizado segundo *A arte do acompanhamento* (1756/7)[229], remeterá fortemente à sonoridade do gênero proposto (Fig. 80).

Fig. 80 – Geminiani, *Ann thou were my ain Thing* (c.1748), *Andante*



[229] No prefácio, instrui que "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" (GEMINIANI, 1756/7 *apud* HELD, 2017: 306).

A justificativa de Geminiani para a escolha do repertório se refere não apenas à qualidade ou à diversidade, mas também – e principalmente – à representatividade que ele percebeu para efetivar o propósito de instruir o bom gosto aos seus leitores:

> 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. [...] 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, c.1748 *apud* HELD, 2017: 154).

Segundo Holman (2013: 213), o compositor "parece ter sido atraído ao repertório em parte por sua 'beleza e simplicidade', mas também pelas oportunidades de demonstrar bom gosto na ornamentação[230]". Além disso, apresenta a música em perspectivas variadas de andamento, modulação harmônica, instrumentação e gêneros de composição (*consort,* fantasia-suíte, *division-musick* e trio-sonata[231]). Dessa forma, por reunir os gostos italianos, franceses e ingleses de maneira tão elaborada, entrega-nos uma amálgama estilística representativa da atividade musical cosmopolita daquele contexto. Além de sua grande desenvoltura técnica ao violino, o trabalho executado nas composições desses tratados permitiu Geminiani manifestar o virtuosismo intelectual de forma semelhante ao que fora comum no século XVII, conforme descrito por North (1728) e Herissone (2018) e visto no capítulo anterior (as Tabelas 1 e 2 sumarizam os resultados obtidos pelo compositor).

T1 – Geminiani, *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748)

Título	Autor	Classificação em Geminiani	Instrumentação	Movimentos ou variações
Ann thou were my ain Thing	David Rizzio	*Composition* I	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	5 variações: *cantabile*, sem indicação, *allegro, allegro moderato* e *allegro*.
What shall I do to shew how much I love her	Henry Purcell	*Composition* II	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	7 variações: *cantabile*, sem indicação, *allegro moderato, affetuoso, allegro moderato, allegro* e *afetuoso*.
An Irish Tune	Anônimo	*Composition* III	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	6 variações: *cantabile, andante, allegro, presto, andante, legato* e *scioltto (presto)*.
An English Tune	Anônimo	*Composition* IV	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	6 variações: *cantabile (tempo giusto), andante, allegro assai, allegro moderato* e *andante* e sem indicação.

[230] "He seems to have been attracted to the repertory partly because of its "Simplicity and Beauty", but also because of the opportunities for displaying good taste in ornamentation."
[231] O tratadista também compõe quatro árias para voz, dois violinos ou traversos e baixo contínuo (violoncelo e cravo), mas analisá-las fugiria do escopo desta pesquisa, que é a música instrumental.

T2 – Geminiani, *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749)

Título	Autor	Classificação em Geminiani	Instrumentação	Movimentos ou variações
The Lass of Peaty's Mill	David Rizzio	*Song* I	Voz, Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	Estrófico
The Night her silent sable wore	Anônimo	*Song* II	Voz, Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	Estrófico
When Phoebus bright	Anônimo	*Song* III	Voz, Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	Estrófico
O Bessy Bell	David Rizzio	*Song* IV	Voz, Violino/Traverso I, Violino/Traverso II, Viola e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	Estrófico
The Broom of Cowdenkows	Anônimo	[Trio-] Sonata I (1° movimento)	2 Violinos e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	1 movimento
Bonny Christy	Anônimo	[Trio-] Sonata I (demais movimentos)	2 Violinos e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	3 movimentos: *andante, grave* e *presto*
Bush aboon Traquair	David Rizzio	[Trio-] Sonata II	2 Violinos e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	2 movimentos: *andante* e sem indicação
The last Time I came o'er the Moor	Anônimo	[Trio-] Sonata III	2 Violinos e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo	3 movimentos: sem indicação, *grave* e *allegro*
Auld Bob Morrice	David Rizzio	*Air* I	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	2 variações: *affetuoso* e *allegro*
The Country Lass	Anônimo	*Air* II	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	3 variações: *andante*, sem indicação e *allegro*
Lady Ann Bothwel's Lament	Anônimo	*Air* III	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	3 variações: *affetuoso, allegro* e sem indicação
Sleepy Body	Anônimo	*Air* IV	Violino/Traverso e Baixo-Contínuo (Violoncelo e Cravo)	3 variacoes: *allegro moderato*, sem indicação e sem indicação

O conceito de *variedade* (*varietas*), enunciado pelo tratadista, esteve em voga na Inglaterra do século XVIII. Em *The Art of Musick*, o germânico radicado no país, John Frederick Lampe (1702/3-1751), discorre:

> Ao *repetir* a *mesma* espécie e o [mesmo] *estilo* [*manner*] *de modulação*, bem como suas melodias *com muita frequência,* ainda que seja sempre agradável em sua natureza, será, sem alguma *nova* variedade em suas partes, *cansativo* por falta de um novo entretenimento. Deste modo, devemos cuidar para não repetir o mesmo *frequentemente*, de forma que a *mente* já recebera a impressão suficiente. Uma boa condução das variedades *necessárias* dos sons como *para completar*, e não para *enjoar,* o ouvido, assim como para evidenciar suas forças e belezas, será uma prova convincente da habilidade e da força engenhosa do mestre[232] (LAMPE, 1740: 47).

Geminiani, semelhantemente, alinha-se ao pensamento empirista:

> Mesmo no discurso comum, uma diferença no 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 *apud* HELD, 2017: 190).

Essa habilidade de variar engenhosamente está diretamente relacionada ao bom gosto que, para Lampe, requer trabalho, experiência e fidelidade às regras para alcançá-lo:

> [Muitos] têm se esforçado para introduzir novas *expressões* de melodia, chamada *novo estilo*, e alguns conseguiram tão bem a ponto de ganharem o título de "Homens de *Gosto* Refinado" e, por seus juízo e delicadeza de expressão, mereceram-no. No entanto, esse é um voo muito alto para ser experimentado por todos, pois encontramos mais comumente [que], aqueles que o experimentam, deixam a natureza tão longe de modo a perdê-la de vista e crescem levianamente com suas fantasias, [e] suas execuções são sem *regra ou conexão*[233] (LAMPE, 1740: 48).

Geminiani, portanto, objetiva ensinar como adquirir e refinar o bom gosto por meio de regras a fim de contribuir para a consolidação do estilo da música instrumental inglesa, dessa vez por meio de preceptivas. Para ele, *variedade* é um conceito associado à emulação, assim como se pode observar em Quintiliano:

> 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 e frases e em torneios semelhantes das

[232] "By *repeating* the *same* Species and *Manner of Modulation*, and its Melodies *too often*, let it be ever so pleasing in its Nature, without some *new* Variety in the Parts, it *tires* for want of fresh Entertainment; so that we should take care *no oftner* then till the *Mind* has received a sufficient Impression. A good Management of the *necessary* Varieties of Sounds so as *to fill* and not *cloy* the Ear, and to shew their Force and Beauty, will be a convincing Proof of the Master's Ability and Strength of Genius."

[233] "It has been endeavour'd to introduce new *Expressions* of Melody, call'd a *new style* and some have succeeded so well, as to gain the Name of Men of refin'd *Taste*, and by their Judgment and Delicacy of Expression have deserved it; but this is a Flight too high, to be generally attemped, for most commonly we find those who attempt it, leave Nature at such a Distance, as to be quite out of Sight of her, they grow giddy with their Fancies, and their Performances are without *Rule or Connection.*"

> elocuções. Pois, a exposição não precisa de outros adornos exagerados e, a não ser que se façam valer pela elegância, urge que fiquem subjacentes" (IV ii, 118).

A abordagem desse tratadista enquanto preceptor do bom gosto é inusitada, tanto na complexidade do que é ensinado, quanto pela gama de gêneros emulados, pois Geminiani demonstra que sua linguagem musical é desenvolvida sob a égide do que se conhece por gostos reunidos. Ciente disso, comenta:

> 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 essa razão, ele poderá ser tanto mais útil, quanto mais deleitável na performance. Não tenho a pretensão de ser o inventor desses [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 *apud* HELD, 2017: 180-181).

A citação de Corelli e a sonata op. 5 n. 12, além de validar a hipótese de que Geminiani havia mencionado nas obras supracitadas, sustenta a argumentação de que o compositor o inclui em seu caminho para a emulação, sobretudo quando alega que não "criou" o estilo, mas conquistou-o por meio da superação dos modelos mencionados nesses tratados (Rizzio, Lully e Corelli). O autor, ademais, demonstra estar alinhado às correntes de pensamento correntes na Inglaterra setecentista. Assim como Addison – conforme vimos no capítulo 1 – recomenda o conhecimento da obra dos antigos, manifesta:

> 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 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, consequentemente, elas teriam se tornado mais aprazíveis (GEMINIANI, 1756 *apud* HELD, 2017: 387-388).

Nesse sentido, pode-se perceber que Geminiani considera sua obra superior à de Lully Corelli e Bononcini[234]. Ao reconhecer as qualidades desses mestres, assim como o fizera com

[234] O italiano Giovanni Bononcini (1670-1747) é citado como *auctoritas* da música vocal. A convite da *Royal Academy of* Music, esteve em Londres pela primeira vez em 1720. Segundo Lindgren (2004), foi extremamente bem-sucedido, e suas óperas protagonizaram centenas de apresentações. Também foi aclamado em Paris.

Rizzio, o tratadista argumenta ter sido bem-sucedido ao emulá-los, procurando demonstrar no decorrer de sua *didascalia*. Ao reunir o melhor de cada um à sua própria experiência, consolidou um novo estilo. No prefácio do *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, é possível notar o tom autoelogioso em relação às suas contribuições para com a música inglesa:

> 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. 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 inteligente SOBERANO [o rei Jorge I] e, sob um amparo ainda mais ilustre e sublime [reinado de Jorge II], **tenho fortes razões para vangloriar-me ao ver a MÚSICA fazer o mesmo** (GEMINIANI, 1749 *apud* HELD, 2017: 194-195; negrito nosso).

Holman (2013) demonstra que o tipo de repertório trabalhado nos tratados foi objeto de especial admiração dos italianos, impulsionados pelo legado de Rizzio. Ao longo do século XVIII, diversas melodias e canções foram revisitadas, transcritas e rearranjadas. No entanto, argumenta o musicólogo, Geminiani se destaca pela alta complexidade e, mesmo pioneiro na abordagem de ensino tão exuberante e minuciosa, agregou diversos elementos estilísticos a uma tradição tão antiga e longeva. Assim como o fizera com a sonata e com o *concerto grosso,* estabeleceu novos paradigmas dessa linguagem. Após quase cinco décadas de diversos concertos, publicações, reedições e convívio com dezenas de compositores e aprendizes em solo britânico, o caminho para a emulação – aberto e amplo – é concluído, portanto, em sua atividade como preceptor.

3.3. FRANCESCO GEMINIANI COMO MODELO

Por fim, a autoridade de Francesco Geminiani pode ser detectada, também, no acúmulo de suas representações iconográficas. A coleta de seus retratos ou menções póstumas em telas e gravuras é quantitativa e qualitativamente suficiente para que não pudesse deixar de ser mencionada neste trabalho.

Interessante destacar que Geminiani o elege um como figura modelar. Talvez, caso citasse Handel, não resultaria na mesma legitimação retórica, pois não é italiano. Dessa forma, Rizzio, Lully, Corelli, Bononcini e Geminiani convergem tanto na origem quanto no deslocamento para outros países.

O retrato enquanto gênero releva informações para além da fisionomia do retratado. Hogwood diz:

> A mensagem transmitida por um retrato no século XVIII era muito mais que uma simples representação de um rosto. Se o sujeito ainda era vivo, poderia indicar aspiração, ascendência, conquistas e *hobbies*, gostos e riqueza, conexões próximas e disponibilidade matrimonial. Se era *post mortem*, então [poderia significar] *status*, posição na história, epítome das conquistas e, em vários casos, um baluarte contra os bárbaros e a degeneração dos padrões desde a vida do sujeito[235] (HOGWOOD, 2013: 434).

Em outras palavras, é um gênero de discurso não-verbal de elogio. À luz da retórica, o retrato encomiástico obedece "às diretrizes do decoro impostas ao subgênero epidítico, de louvor, incidindo sobre a escolha das tópicas e dos argumentos figurados ali" (FIORUSSI, 2012: 31-32). Aristóteles define:

> O elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude. É, por conseguinte, necessário mostrar que as ações são virtuosas. Mas o encômio refere-se às obras (e as circunstâncias que as rodeiam concorrem para a prova, como por exemplo, a nobreza e a educação; pois é provável que de bons pais nasçam bons filhos, e que o caráter corresponda à educação recebida). E por isso fazemos o encômio de quem realizou algo (1367b).

Ao entender o retrato nesse contexto, pode-se pressupor que a intenção desse tipo de discurso não é a pura verossimilhança de um ícone ilustre e virtuoso. É, pois, uma fórmula simbólica que emoldura a individualidade. Hansen:

> Segundo Aristóteles, as imagens devem ser definidas como figuração sensível produzida racionalmente como um entimema. A retomada de sua definição nas práticas seiscentistas de representação também significa que, por mais patética ou 'sensível' que seja a imagem exterior, é sempre regrada como proporção inteligível de 'imagem interna' que, nos discursos, figura o conceito por meio de particularidades dos conceitos da matéria tratada. Dito de outro modo, as imagens da elocução seiscentista são sinédoques argumentativas, que desdobram sensivelmente a argumentação (HANSEN, 2019: 208).

O caso de Francesco Geminiani nos permite perceber sua influência retratada de diversas maneiras. O primeiro ponto a ser destacado é que, em nenhuma de suas representações em tela, está representado com o violino em mãos, tampouco no ambiente que o circunda.

[235] "The message conveyed by a portrait in the eighteenth century was much more than a simple representation of a face; if the subject were still alive, it could indicate aspiration, pedigree, achievements and hobbies, tastes and wealth, close connections and matrimonial availability; if it was *post mortem*, then status, position in history, summary of achievements and in many instances a bulwark against the barbarians and the degeneration of standards since the subject's lifetime."

Embora tenha sido frequentemente referenciado como um dos mais destacados instrumentistas de sua geração, pode-se compreender que se trata de uma *inventio* desenvolvida pelos retratistas.

O primeiro deles, presume-se, foi William Hoare (1707/8-1792), em c.1735. Segundo Hogwood (2013: 433), "o principal retratista em Bath antes da chegada de [Thomas] Gainsborough (e pintou outros músicos, inclusive Handel)[236]". Com o foco de luz em seu rosto dirigido ao espectador, Geminiani (com quase 50 anos de idade) é representado em meio corpo, em pé. Veste uma peruca até a altura dos ombros, um casaco marrom com acessórios dourados e detalhes em pêlo animal, colete bordô e camisa branca. Sua mão esquerda, que repousa sobre um códice da *Guida Armonica* adornado com outro na lombada, aponta para uma pena no tinteiro, disposto sobre uma partitura.

O segundo retratista pode ter sido o italiano Andreas Soldi (1703-1711), que se radicou em Londres em 1736, ano em que provavelmente conheceu o compositor e o retratou. Nessa tela, Geminiani é representado em sua juventude em exibição ¾. Embora não vista peruca, seus cabelos loiros se dispõem simetricamente e seu rosto, que recebe o foco de luz, se dirige ao espectador. O casaco representado é azul, com bordados dourados e revestimento interno vermelho[237]. A camisa branca é semelhante ao quadro de Hoare. Enquanto a mão esquerda segura a partitura, a direita aponta em sua direção. A obra retratada nessa pintura é o *concerto grosso* op. 6 n. 8 *fatto per la notte di Natale* (*feito para a noite de Natal*), uma das composições de maior destaque da *œuvre* orquestral de seu preceptor, Corelli. Em todas as publicações setecentistas, o concerto se posiciona ao lado esquerdo (verso) do códice. Soldi, no entanto, move-o para a direita (reto), a fim de incluí-lo no retrato.

O irlandês James Latham (c.1696-1747) representa-o entre 1730 e 1739[238]. Nessa retratação emoldurada elipticamente em exibição ¾, Francesco Geminiani veste uma peruca mais longa com, pelo menos, duas tonalidades distintas, escurecendo em direção às pontas. Veste o suposto casaco azul de veludo, porém sem os enfeites dourados. Diferentemente das representações anteriores, o fundo é preenchido com o horizonte entre o céu e motivos vegetais. Com a mão esquerda, segura um rolo de partituras. Hogwood (2013) sustenta que Latham era

[236] "[...] the leading portrait-painter in Bath before the arrival of Gainsborough (and painted other musicians, including Handel)."
[237] Comum em suas retratações. Aparentemente, vestia-o com muita frequência, de modo que O 'Keefe (1826: 57) referia-se a Geminiani como um "homem pequeno [baixa estatura], pele pálida, semblante agradável, [com] pesado casaco azul de veludo com enfeites de ouro".
[238] A coleção de arte do *Royal College of Musick* recebeu a doação de um suposto retrato de Geminiani em 1966. Até o momento, no entanto, não há evidência concreta que confirme essa hipótese, tampouco o pintor. Ver Hogwood (2013).

conhecido como o "Van Dyck Irlandês", e esse quadro figura entre as melhores obras de sua autoria, tendo gozado de grande prestígio nos círculos musicais do país.

A última tela que mencionaremos foi feita pelo pintor pelo Thomas Jenkins (1722-1798), em c.1750. Representa-o sentado, em exibição ¾. Mais uma vez com o foco de luz em seu rosto direcionado ao espectador, Geminiani veste uma peruca que alcança a altura dos ombros e um longo casaco sobre uma camisa branca. A mão esquerda segura uma folha pautada (que pode ser observada no detalhe da ponta direcionada ao observador), enquanto a mão direita, apoiada sobre a perna, segura uma pena. O tinteiro está posicionado sobre a mesa, no canto inferior direito do quadro[239]. Todos os retratos podem ser conferidos na Fig. 81.

Dessa forma, podemos observar que, embora esses retratos tenham sido elaborados dentro de um período de, ao menos, duas décadas, eles possuem diversos pontos de convergência. O primeiro deles, como mencionamos anteriormente, é a ausência do violino. Geminiani, no entanto, é representado não apenas na presença de partituras, mas com elas em mãos. Na de Jenkins, inclusive, possivelmente no próprio ato da escrita. Pode-se supor que o sujeito representa não apenas um instrumentista, mas um compositor ou modelo. Corelli e Lully, por exemplo, foram retratados sem o violino em quase todas as telas e gravuras[240].

[239] Esse retrato é, atualmente, mais conhecido pela cópia em gravura realizada por James McArdell (c.1728-1765), em 1777. A mesma pintura derivou a gravura de Charles Grignion (c.1721-1810) para ilustrar a obra *General History of the Science and Practice of Music* (1776), de John Hawkins (1719-1789).

[240] No quadro de Jan Frans van Douven (1656-1727), apenas a voluta (a parte ornamental do violino) aparece. Esse indicativo sugere que seu grande atributo instrumental deve residir mais em seu modo de pensar e transmitir o discurso musicalmente que em destreza técnica, conforme o que lemos em Quantz no capítulo 1.

Fig. 81 – Retratos de Francesco Geminiani. Em sentido horário: William Hoare (c.1735), Andreas Soldi (c.1736), James Latham (c.1730-1739) e Jenkins (c.1750)

Ao editar as sonatas op. 5 da *auctoritas* do estilo italiano em 1740, John Walsh insere uma gravura do compositor, exercendo uma função paratextual. O retrato, elaborado pelo entalhador britânico Gerard Vanderucht (1696-1776) baseado em uma tela de seu conterrâneo Hugh Howard (1675-1737), de 1697, representa-o sentado em exibição ¾, de peruca até os ombros, casaco longo e de textura única e partitura em mãos. A despeito do semblante austero, contrastado ao de Geminiani, mais sutil e, por vezes, esboçando um sorriso, esse retrato se

assemelha àquele elaborado por Jenkins. O quadro de Latham, por outro lado, muito se assemelha ao retrato da *auctoritas* do estilo francês, por Nicolas Mignard (1606-1668), de meados do século XVII: emolduração elíptica (embora com fundo simples), peruca longa e dividida ao meio que ultrapassa a linha do ombro, o olhar direcionado ao observador e, finalmente, o rolo de partituras na mesma mão. Esses retratos podem ser conferidos na Fig. 82.

Fig. 82 – Representação de Corelli por Vanderucht/Howard (1697) e de Lully por Mignard (c.1650)

Isto é, Corelli e Lully, que foram aclamados como violinistas virtuoses, conforme vimos nas referências textuais no capítulo 1, desempenharam papel fundamental na consolidação dos respectivos estilos italiano e francês. Representá-los sem o instrumento em mãos é um indicativo de que a grande virtude e o grande legado a serem elogiados estão além do plano da execução, e, sim, no âmbito do gosto, do estilo, do engenho: do modelo de autoridade. Como pudemos observar, os retratos de Geminiani encaixam-se nesse mesmo raciocínio, inclusive como resultado da emulação das outras telas, bem como representa sua trajetória composicional e didascálica de reunião de ambos os gostos.

Hogwood (2013) nos alerta que, embora Geminiani tivesse quase 50 anos na época da possível elaboração do quadro de Soldi, o compositor foi representado ainda jovem, ao redor dos 30 anos. Por isso, afirma o musicólogo, trata-se de um problema ainda não explicado. Em nosso estudo, propomos a interpretação de que elementos como a ausência de peruca, sua mão apontada para a partitura de Corelli e a jovialidade possam representar o discípulo em vias de emular seu mestre. Em 1714, o preceptor havia falecido há um ano, e Geminiani radicou-se em

Londres entre 26 e 27 anos de idade. Soldi possivelmente tenha oferecido, nesse retrato, uma leitura dessa passagem importante não apenas na biografia do retratado, mas também na história da música inglesa. Caso seja verdadeira a anedota do casaco azul de veludo com ornamentos dourados como símbolo de sua caracterização, talvez seja um elemento indicativo da nobreza de sua escrita, de seu bom gosto trabalhado ao longo da carreira (e que seria ensinado via preceptivas a partir de c.1748) e, principalmente, de seu engenho, ferramenta primordial do caminho para a emulação.

Nesse sentido, podemos incluir a análise dos retratos em gravura. O principal exemplo foi desenhado e entalhado, respectivamente, pelos franceses Edme Bouchardon (1698-1762)[241] e Pierre-Alexandre (1702-1760) em 1738, a fim de integrar como elemento paratextual à reedição das *Sonate a violino, violone, e cembalo* op. 1, de 1739 (Fig. 83). No primeiro plano da imagem, à esquerda, vemos um medalhão com o busto de Geminiani[242] repousado sobre o colo do "Gênio da Música" (*Genius of Musick*)[243], sustentado pelas "Três Graças" (*Charites)* – Aglaia, Eufrosina e Tália (musas que representam, respectivamente, a glória ou esplendor, a alegria e o florescimento). Elas o envolvem com folhas de loureiro. No plano intermediário, dois cisnes em um lago ou rio – possível referência à maçonaria[244] – e, ao fundo, três sátiros na floresta dançando ao som da flauta de Pan. O plano superior, que ocupa metade da cena, é reservado à representação imponente de Apolo que, com uma lira na mão esquerda, senta-se numa carruagem carregada por quatro cavalos, controlados pela mão direita, sobre as nuvens, diante do Sol. Na base, a inscrição do mote *Debent Charites hæc pignora Vati*.

Sem dúvidas, essa forma de discurso, que se insere no gênero encomiástico, posiciona Geminiani como modelo de autoridade do engenho (ou gosto, segundo a acepção de Ripa) musical. Ademais, alinha-se às alegorias mitológicas de Corelli, como nas obras de Couperin

[241] Dentre suas obras mais emblemáticas, destacam-se: as estátuas dos jardins do palácio de Versailles, a escultura do rei Luís XV (destruída durante a Revolução Francesa) para a Praça da Condórdia e a Fonte das Quatro Estações, de Paris. Segundo Scherf (2016), teria conhecido Geminiani em 1737, tornando-se um de seus grandes admiradores.

[242] Derivado de outro retrato de Geminiani desenhado sobre papel por Bouchardon em 1737. Esse mesmo desenho foi copiado em uma gravura de Jean-Baptiste Lucien (c.1748-c.1806) com a inscrição *François Xavier Geminiani Célebre Musician Italien*, atestando a longevidade desse compositor como modelo de referência.

[243] Na edição de 1625 de *Della novíssima iconologia parte prima-terza* (originalmente Iconologia, de 1593) de Cesare Ripa (c.1593-c.1622), o emblema do engenho (*genius*) é definido: "o engenho, comumente [*volgarmente*] nomeado conforme o humor, o gosto, inclinações naturais ou exercício [direcionado] a alguma coisa, pode ser representado como uma criança alada, símbolo do pensamento dedicado às coisas de seu gosto e fantasia. Com suas mãos, segura os instrumentos capazes de declarar aquilo que lhe deleita. Se alguém tem o engenho às letras, tem um livro em mãos; se toca ou canta, uma tablatura musical, liras, alaúdes e outros instrumentos. Se [tem o engenho] às armas, [segura] armas, e assim segura outros instrumentos" (RIPA, 1625: 273). Essa constatação também aparece em RASCH, R. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Nine; *Le prime sonate* (1739). Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl/. Acesso em 2 de março de 2021.

[244] Ver PINK, A. Francesco Geminiani and Freemansory. In: HOGWOOD, C. (Org). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizione, 2013.

(1724) e North (1728) mencionadas anteriormente. Rasch (2020: 6) relaciona as Três Graças à ornamentação, um dos principais elementos de caracterização estilística da música do século XVIII:

> É notável que a palavra *Charites*, que é uma transcrição latina da palavra grega *Χάριτες*, corresponde ao latim *Gratiæ*, ou ao italiano *Grazie*, ou ao inglês *Graces*, no sentido de Graça como as três servas de Afrodite [e filhas de Zeus]. Isso nos faz questionar se há uma relação implícita para com a ornamentação das composições, que também são denominadas *Grazie*, no frontispício. Se há, a tradução do mote deve ser interpretada como 'Essas obras devem sua Graça ao Compositor", em que "Graças" pode também ter a conotação mais geral de 'Belo'. [...] Talvez seja melhor interpretar a cena de modo estático, como contendo três elementos: a música (representada pelo Gênio [Engenho] da Música), sua beleza (representada pelas Graças) e seu autor (Geminiani). Esses elementos são exatamente relacionados um ao outro no mote[245].

Dessa forma, portanto, fortalecemos a hipótese de que Geminiani teria se tornado modelo de autoridade após emular as *auctoritates* (italiana, francesa e inglesa), sobretudo quando vemos seu retrato e o de Purcell lado a lado, repousados sobre colunas em estilo dórico, como na gravura atribuída a Robert Laurie (c.1755-1836), de c.1785 (Fig. 84). É possível, ainda, detectar a grande relevância singular desse compositor tão tardiamente quanto no século XIX. Na gravura (Fig. 85) intitulada *Professori Celebri di Suono* (c.1805), Luigi Scotti (1750-1813) representa a alegoria do *Gradus ad Parnassum*, com Geminiani no topo da pirâmide, sobrepondo-se a compositores violinistas proeminentes daquele tempo, como Kreutzer, Rode, Pugnani e Viotti. Posiciona-se próximo a Apolo (que se senta sobre a nuvem, com a lira na mão direita) e ao lado de Somis e Locatelli, também discípulos de Corelli[246].

---

[245] "It is remarkable that the word "Charites", which is a Latin transcription of the Greek word "Χάριτες", corresponds to the Latin "Gratiæ", or Italian "Grazie", or English "Graces", in the meaning of the Graces as the three female servants of Aphrodite. This makes one wonder if there is an implied relation to the ornamentation of the compositions, which are also called "Grazie" on the title page. If there is, the translation of the motto must be interpreted as "These works owe their Graces to the Composer", where "Graces" may also have the more general connotation of "Beauty. […] Perhaps it is better to interpret the scene in a static way as containing three elements, the music (represented by the Genius of Music), their beauty (represented by the Graces) and their author (Geminiani). Exactly these elements are linked to one another in the moto."

[246] Da base ao topo, da esquerda à direita: Johann Peter Salomon (1745-1815), Giovanni Piantanida (1705-1782), Radolphe Kreutzer [Creutzer] (1766-1831), Jan Ladislav Dusík (1760-1812), Johan Baptist Cramer (1771-1851), Anne-Marie Krumpholz (c.1755-1824), Domenico Dragonetti (1763-1846), Jan Krititel Krumpholz (1747-1790), Maurizio Clementi (1752-1832), Nicolò Mestrino (1748-1789), Giuseppe Antonio Capuzzi (1755-1818), Daniel Steibelt (1765-1823), Giacomo [Giacobbe] Cervetto (1680-1783), Alessandro Rolla (1757-1841), Franz Lamotte (c.1751-1781), Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830), Feliks Janiewicz (1762-1848), Francesco Manfredi (nascido em 1688), Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Ivan Mane Jarnovick (1747-1804), Pietro Nardini (1722-1793), Stefano Galeotti (1723-1770), Gaetano Pugnani (1731-1798), Jean-Baptiste Chabrand (datas desconhecidas), Giuseppe Tartini (1692-1770), Domenico Ferrari (1722-1780) ou Gotifredo Giacomo Ferrari (1763-1842), Antonio Lolli (c.1724-1802), Wilhelm Cramer (1746-1799), Felice Giardini (1716-1796), Stefano Pasino (†c.1679), Francesco Maria Veracini (1690-1768), Giovanni Battista Somis (1686-1763), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) e Francesco Geminiani (1687-1762).

Fig. 83 – Bouchardon/Pierre-Alexandre, *Debent Charites hæc pignora Vati* (1738)

Fig. 84 – Laurie, *Henry Purcell e Francesco Geminiani* (c.1785)

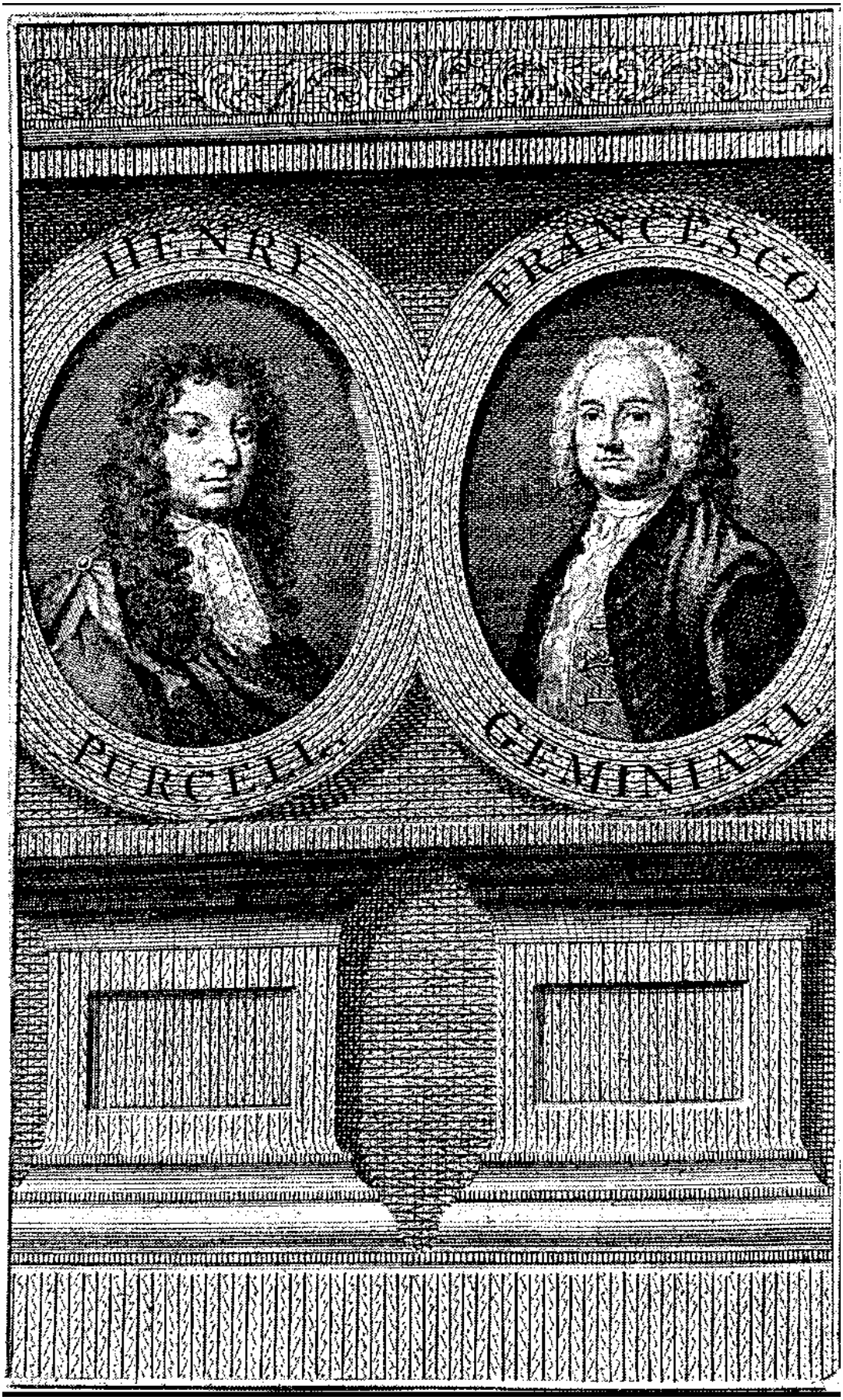


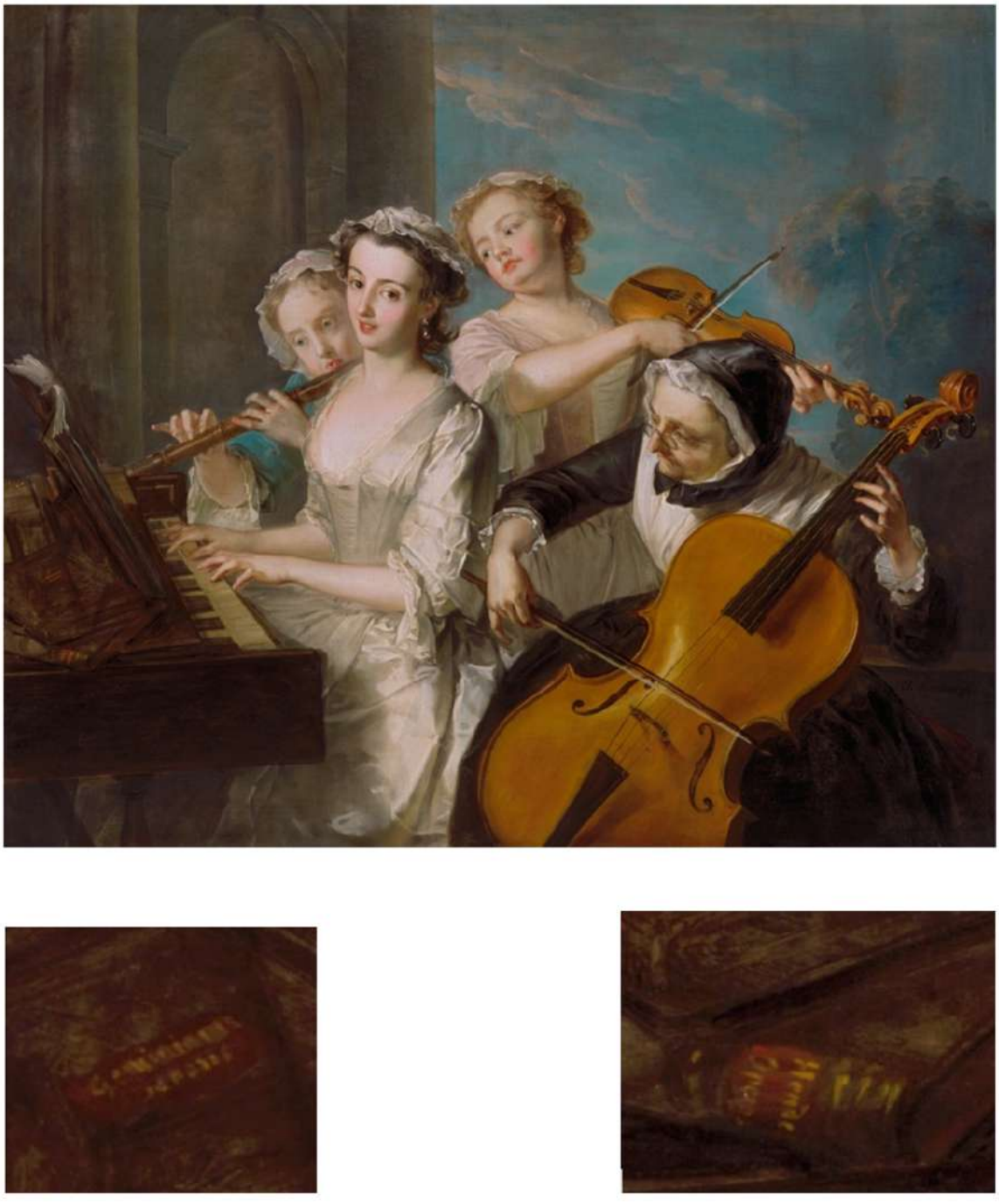
Fig. 85 – Scotti, *Professori Celebri di Suono* (c.1805)

Vale mencionar, finalmente, duas referências sutis, porém relevantes, que complementam a presença de Francesco Geminiani nas artes visuais setecentistas. A primeira se apresenta no retrato do compositor Joseph Gibbs, elaborado por Thomas Gainsborough em c.1755 (Fig. 86). O britânico, também representado na ausência de instrumentos musicais, é exibido em ¾ com uma pena na mão esquerda. Ao fundo, uma estante com duas prateleiras: na inferior, papéis de partitura com a inscrição *SONATA* no cabeçalho da primeira página; na superior, dois códices com as inscrições *CORELLI* e *GEM*, nas respectivas lombadas. Ou seja, vemos um compositor inglês de grande relevância da geração pós-Geminiani simbolizado como a emulação das principais referências aos modelos autoritativos da música instrumental da primeira metade do século XVIII: Corelli e Geminiani (ainda vivo e atuante na década de 1750). Segundo Hogwood (2013: 436): "indicadores gêmeos de seu gosto musical"[247].

Fig. 86 – Gainsborough, *Joseph Gibbs* (c.1755) e detalhe

[247] "twin indicators of his musical taste."

Fig. 87 – Mercier, *The Sense of Hearing* (c.1740-1747) e detalhe



O último exemplo se refere à tela *O Sentido da Audição* (*The Sense of Hearing*, c.1740-47), do francês radicado na Inglaterra Philip Mercier (1691-1760) (Fig. 87). Nessa alegoria da percepção sensorial, que fundamenta a formação do gosto musical, seu refinamento engenhoso pela prática, exercício e desenvolvimento da faculdade do juízo, e a posterior consolidação de um estilo, o pintor apresenta quatro musicistas não identificadas – uma violoncelista, uma

cravista (possivelmente também cantora), uma violinista e uma flautista. No canto inferior esquerdo da tela, sobre o cravo, ponto de convergência do olhar de três instrumentistas, podemos observar dois códices sobrepostos: o primeiro recebe a inscrição *GEMINIANI'S SONATES* na capa; o segundo, *HENDEL OPERAS* na lombada. Posto isto, trata-se de uma obra que permite múltiplas interpretações.

A escolha por personagens femininas pode indicar graciosidade e beleza da música de bom gosto, o que concordaria com a interpretação de Rasch a respeito da inserção das Três Graças na gravura de Bouchardon de 1738. A partir disso, as menções a Geminiani e Handel atuariam como seleção de paradigmas, respectivamente, da música instrumental e vocal. É possível supor, portanto, que, no caso de a cravista não desempenhar concomitantemente o papel de cantora, pode-se tratar da performance de alguma sonata presente tanto nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* quanto no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*, uma vez que ambos possuem composições para a formação proposta na cena. No caso de uma peça vocal, o grupo pode representar tanto a interpretação de uma ária de ópera de Handel ou, até mesmo, embora menos provável, uma canção do segundo tratado do compositor italiano. Ademais, "Mercier pode muito bem ter selecionado esses nomes como evidência dos dois imigrantes musicais mais famosos que prosperaram em um contexto britânico[248]" (HOGWOOD, 2013: 436), o que não apenas autoriza seu discurso, mas também reforça o argumento de Geminiani como modelo de autoridade.

[248] "Mercier may well have selected these names as evidence of the two most famous musical immigrants who prospered in a British setting."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atividade desempenhada por Francesco Geminiani no contexto britânico setecentista certamente não se restringiu apenas a sua atuação enquanto violinista. Embora as menções que reconheçam sua qualidade como intérprete sejam abundantes ao longo das décadas em que lá permaneceu, vimos que suas contribuições no campo da composição e do ensino musical foram igualmente desempenhadas, reconhecidas e difundidas.

Londres era, no início do século XVIII, um ambiente de grande complexidade urbana e culturalmente efervescente. Geminiani enquadrou-se perfeitamente no cenário cosmopolita de ávido consumo de arte, marcado pelas inúmeras divulgações de concertos e publicações, somadas à intensificação da classe burguesa pautada pelo liberalismo econômico. Além disso, a presença de músicos alemães, franceses e italianos desde o século anterior nos principais centros musicais da cidade e o crescente interesse pelo violino enquanto instrumento solista sob a égide da recém consolidada sonata certamente influenciaram sua concepção musical.

A capital britânica protagonizava as discussões em torno do conceito de gosto. Como pudemos observar, a intensa veiculação de periódicos, além de constituir as pautas dos debates filosóficos nos círculos sociais, foi fundamental para a consolidação da crítica ou juízo de arte no país. Em um ambiente de interação cultural promovida pelo influxo de músicos estrangeiros, constatamos que estes, a exemplo de Mattheson, desde o século XVII, reconheciam o potencial britânico no que diz respeito à reunião de gostos. Assim, conforme demonstramos, os gêneros instrumentais ingleses incorporaram influências francesas e italianas ao longo de todo aquele século. Por fim, pensadores como North, Addison e Shaftesbury dedicavam reflexões ao ideal do estilo nacional, tendo como bases as próprias tradições e os parâmetros continentais. Geminiani, inserido nesse contexto, traçou seu caminho para a emulação a fim de contribuir para a consolidação dos gostos insulares.

Os primeiros passos foram dados com o advento das *Sonate a violino, violone, e cembalo* op. 1 (1716), compostas segundo o modelo de Arcangelo Corelli. Não apenas por haver se formado com a principal referência de refinamento e de bom gosto musical para a maior parte das nações europeias, mas também pela possibilidade de estabelecer um paradigma de qualidade e complexidade para o repertório instrumental no contexto britânico. Conforme averiguamos, muitos elementos foram emulados. Não apenas o desenvolvimento e sofisticação de técnicas como mudanças de posição, cordas duplas, acordes e *bariolage*, mas também o estilo *moto perpetuum*, a linguagem do baixo contínuo e a estrutura de todo o *opus*, incluindo

o frontispício. Outrossim, é possível observar que, já nessa primeira publicação, Francesco Geminiani teve o intento de se colocar como referência na cena musical britânica. A escolha do entalhador de Thomas Cross Jr., o mais notável da capital e responsável pelas composições de Henry Purcell, é, claramente, um indicativo de que o compositor almejava uma posição de destaque, pois estava familiarizado com o legado deixado pela autoridade seiscentista.

A reedição das sonatas, concretizada em 1739, constitui um ponto marcante no desenvolvimento de seu estilo de escrita. O autor, que esteve em Paris em algumas ocasiões nas décadas de 1720 e 1730, incorporou diversas características da música francesa. Adicionou ornamentação essencial como *tremblements, pincements* e *port de voix* de maneira consistente em todas as composições, além de, em alguns casos, substituir a ornamentação livre por *agréments.* Dessa forma, Geminiani se alinha ao estilo de compositores de gostos reunidos do continente europeu, como Somis, Senaillé, Leclair e Francœr além, é claro, da *auctoritas* germânica, Telemann.

Esse conjunto de publicações desempenhou papel relevante na cultura musical britânica, como é possível concluir pelas transcrições e orquestrações elaboradas por Finch, Barsanti, Walsh e Chaboud e as reimpressões por Meares, Walsh, Hare, Cooke e Roger, líderes dos principais empreendimentos editoriais da época. Além disso, as sonatas estiveram presentes em território francês, estando incluídas em tratados tardios como os de Corrette (1782) e Cartier (1798), atestando que seu estilo reunido foi, além de longevo, bem recebido dentro e fora da Inglaterra.

A reunião de gostos promovida por Geminiani foi consolidada com a publicação das *Sonate a violino e basso* op. 4. Nelas, o compositor se afasta do modelo de Corelli, abandonando as distinções entre sonata *da chiesa* e *da camera*, aproximando-se da idiomática galante, tendência no continente. Sob o ponto de vista da execução, as sonatas são ainda mais sofisticadas, ainda que a textura permaneça predominantemente homofônica. Embora rotuladas por Burney como os *solos franceses*, as obras congregam práticas italianas e inglesas que, como averiguamos, remontam à sonoridade da *division-musick*. Em relação à ornamentação, o autor desenvolve a mistura dos gostos, impulsionando a consolidação do estilo insular. Esse fato é validado pelo grande número de reimpressões (na França, por Boivin e Leclerc; na Holanda, por Witvogel; e na Inglaterra, por Johnson, Walsh e Welcker), orquestrações (por Avison) e transcrições (por Weidemann, Walsh, Hagen e Le Jeune) até o final do século XVIII.

A noção de Geminiani como modelo fica igualmente evidente nas composições de seus contemporâneos. Notamos que a trajetória de Festing, seu discípulo, foi semelhante à do preceptor. Em *Twelve Solos for a Violin and Thorough Bass* op. 1 (1730), emulou a estrutura

do *opus* correspondente do mestre ao adotar o novo paradigma estabelecido, desenvolvendo ainda mais a técnica instrumental nos mesmos pontos analisados: mudança de posição, cordas duplas, acordes, *bariolage*, *moto perpetuum* e a linguagem do baixo contínuo. Da mesma forma, o op. 4 do preceptor não apenas influenciou a linguagem homofônica de Festing, mas também estabeleceu a reunião de gostos, sobretudo no que diz respeito à ornamentação, em *Six Solos for a Violin and Thorough-Bass* op. 7 (1744) e *Six Solos for a Violin with a Thorough Bass for a Harpsichord* op. 8 (1750). Similarmente, demonstramos que os ingleses Holcombe, Gibbs e McLean traçaram o mesmo caminho, o que confirma a relevância de Geminiani nesse contexto.

Como preceptor, foi possível averiguar que, além das carreiras desenvolvidas por outros discípulos notáveis (Kelway, Dubourg, Avison, Young, Savage e Bremner), sua atuação na consolidação do estilo musical inglês foi extremamente relevante devido a produção de tratados. Conforme demonstramos, Playford foi fundamental para o estabelecimento da tradição de escrita e produção de obras didáticas que transitam entre instrução e poética, levando-nos ao desenvolvimento do conceito de *didascalia*. Frente à importância inegável para a música insular, bem como a permanência ao longo do século XVIII possibilitada pela família Walsh, Geminiani recorreu, a partir de 1748, ao modelo seiscentista.

Em seu *corpus* didascálico, elaborado segundo a da tradição inglesa, verificamos que o tratadista elegeu, tanto nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748) quanto no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749), três autoridades. A primeira por ele mencionada foi David Rizzio, que participou das atividades musicais corte de *Mary Queen of Scots* e, até o século XVIII, foi venerado como um mito entre os britânicos. A segunda foi Jean-Baptiste Lully, consolidador do estilo francês, enquanto o terceiro foi Arcangelo Corelli, referencial italiano. Como vimos, os nomes selecionados trazem consigo pontos de convergência importantes: foram todos italianos, foram todos imigrantes e foram todos modelos de referência para as nações onde atuaram.

Posicionando-se como a nova *auctoritas* britânica, Geminiani procurou aprimorar os gostos musicais vigentes na ilha. Tomando como base o repertório tradicional, extraído quase em sua totalidade de *Orpheus Caledonious*, o repositório mais difundido de canções populares, o tratadista instruiu o bom gosto a partir da explicação textual desse conceito seguida das diretrizes para adquiri-lo e refiná-lo e da aplicação no repertório. Ao compor variações sobre as melodias, trabalhou todos os gêneros musicais examinados nesta tese, tanto do século XVII quanto do século XVIII: *consort*, fantasia-suíte, *division-musick,* trio-sonata e sonata. Isto é, sintetizou e consolidou todos os aspectos da música instrumental inglesa que, naquele momento, representava a amálgama dos três estilos: inglês, francês e italiano.

É importante ressaltar que Geminiani foi um dos músicos mais retratados de sua geração, tendo posado para artistas eminentes como Hoare, Soldi, Latham e Jenkins. O gênero encomiástico – de elogio – é uma modalidade de discurso que remonta à Antiguidade Clássica e, no século XVIII, foi incorporado pelas artes visuais. O compositor aparece, nas telas, sempre na presença de papel, partitura, tinta ou livros ao invés do violino, da mesma maneira em que ocorre com Playford, Corelli e Lully, demonstrando sua engenhosidade. De outro modo, Geminiani protagonizou representações alegóricas, como estando próximo a Purcell (em Laurie, c.1785) ou a Apolo (em Bouchardon e Pierre-Alexandre, 1738; e Scotti, c.1805), além de ser sido mencionado no retrato de Gibbs e na pintura de Mercier. Isso nos permitiu constatar a prevalência de sua autoridade no âmbito da música instrumental inglesa setecentista. Assim, a presença frequente do compositor em telas e gravuras não apenas o fez alcançar posição de destaque entre seus pares, mas também o estabeleceu como uma referência.

Pode-se concluir, portanto, que Francesco Geminiani participou ativamente do processo de consolidação do estilo da música instrumental britânica entre 1714 e 1762. Em Londres, pôde usufruir do vasto horizonte de possibilidades oferecido pelo grande centro cosmopolita. Como instrumentista, apresentou-se regularmente em concertos públicos e privados, e muitos deles – inclusive na presença de Handel – foram propagandeados extensivamente por periódicos locais; como compositor, selecionou os melhores modelos de autoridade, superando-os ao reunir os gostos italianos e franceses sobre os alicerces da tradição inglesa; como professor, formou gerações de músicos que, eventualmente, emularam-no; como tratadista, finalmente, inseriu-se no âmbito das discussões filosóficas e na tradição didascálica insular. Ao aplicar seu engenho estilístico no repertório tradicional, demonstrou que o caminho para a emulação havia sido concluído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTIN, K. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba**: tradução e comentários à obra: Defense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les pretensions du violoncel, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

ADDISON, J. Os prazeres da imaginação. In **Cadernos de Anglística 4**. Tradução de Alcinda Pinheiro de Souza et al. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

ALSOPP, P. **Arcangelo Corelli**: New Orpheus of our Times. Oxford: Oxford University Press, 1999.

APEL, W. **The history of keyboard music to 1700**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1972.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Política**. Tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

_____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et al. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ASHBEE, A. Willian Young (d.1662), 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/30283. Acesso em 2 de março de 2021.

ATLAS, A. N. **Renaissance music**: music in Western Europe. New York, London: W. W. Norton Company, 1998.

AVISON, C. **Essay on musical expression**. London: C. Davis, 1752.

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado** [Berlin, 1753/1762]. 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.

BAILLOT, P. **The Art of the Violin**. Tradução de Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991.

BAINES, F. What exactly is a violone? A note towards a solution. In **Early Music**, v. 5 n.2, p. 173-176, 1977.

BAILEY, N. **Universal etymological English dictionary**. London: T. Cox, 1737.

BLOUNT, T. **Glossographia or a dictionary**. London: T. Newcomb, 1656.

BOHUN, E. **A geographical dictionary**. London: C. Brome, 1693.

BOYDELL, B. Geminiani in Ireland. In: HOGWOOD, C. (Org.) **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

BOYDEN, D. **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.

BROSSARD, S. **Dictionnaire de musique**. Paris: Christoph Ballard, 1703.

BUELLOW, G. J. **A history of baroque music:** music in the seventeenth and first half of the eighteenth centuries. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BULLOKAR, J. **An English expositor**. London: J. Legatt, 1616.

BURNEY, C. **A general history of music**. London: T. Becket, 1776-1789. v. 1-4.

CARERI, E. Correspondence between Burney and Twinning about Corelli and Geminiani. In: **Music & Letters**, v. 72, n. 1, p. 38-47, 1991.

_____. **Francesco Geminiani (1687-1762)**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CALDWELL, J. **The Oxford history of English music**. Oxford: Oxford University Press. 1991. v. I: From the beginnings to c.1715.

CASTRO, T. **Compendium Musicæ de Descartes**: possíveis fontes musicais. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

CASTIGLIONE, B. **O cortesão** [Urbino, 1528]. Tradução de C. N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CAWDREY, R. **A table alphabetical.** London: E. Weaver, 1604.

CHAN, T. **John Playford's "The Division Violin":** improvisation and variation practice in English violin music of the seventeenth century. Tese (Doutorado em Música) – University of North Texas, Texas, 2017.

CLEMENTS, J. **The creation of an "ancient" Scottish music history, 1720-1838**. Tese (Doutorado em Música) – University of Glasgow, Glasgow, 2013.

COLES, E. **An English Dictionary**. London: P. Parker, 1677.

COPRARIO, J. **Rules how to compose**. London: c.1610.

COTGRAVE, R. **A dictionary of the French and English tongues**. London: A. Islip, 1611.

CUNHA, C.; LAUDANNA, M. (Org.). **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios.** São Paulo: Edusp, 2019.

CUNNINGHAM, J. **The consort music of William Lawes (1602-1645)**. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.

CROME, R. **The fiddle new model'd or a useful introduction to the violin**. London: J. Thyler, c.1735.

DEFOE, B. **A new English dictionary**. London: J. Brindley, 1735.

DESCARTES, R. **As paixões da alma** [Paris, 1649]. Tradução de N. de Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DORIGATTI, R. **O bom gosto na execução musical em "Ensaio sobe como tocar a flauta transversal" (1752), de Johann Joachim Quantz**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27122019-164108/pt-br.php. Acesso em 2 de março de 2021.

DUMARSAIS, C. Experiência, 1756-1776. In DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. (Org.) **Enciclopédia**: o sistema dos conhecimentos. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomas Kawache. São Paulo: Editora Unesp, 2015. v. 2.

ECKER, L. **Fleta minor the laws of art and nature in knwowing, judging, assaying, fining, refining and enlarging the bodies of confined metal**. London: T. Dawks, 1683-1685.

EVANS, J. **The palace of profitable pleasures**. London: W. Stansby, 1621.

FEDERICI, C. **Giulio Caccini e suas novas músicas**: um elogio ao canto.Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FIORUSSI, L. Um retrato de John Donne: apontamentos sobre o gênero encomiástico. In: **Acta Scientiarum:** Language and Culture, v. 34, n. 1, p. 31-35, 2012.

FLORIO, J. **Queen Anna's new world of words**. London: E. Blount e W. Barret, 1611.

FORD, A. Matthew Dubourg (1703-1767). In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8123. Acesso em 2 de março de 2021.

FOVARGUE, S. **A new catalogue of vulgar errors**. Cambridge: S. Fovargue, 1767.

FUBINI, E. **La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias**. Tradução de A. P. Rodrigues. Barcelona: Barral, 1971.

_____. **Music and culture in eighteenth-century Europe:** a source book. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **Estética da Música.** Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2003.

GEMINIANI, F. **Rules for playing in a true taste**. London: c.1748.

_____. **A treatise of good taste in the art of musick**. London: 1749.

_____. **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 playing on the violin**. London: 1751.

_____. **The harmonical miscellany**. London: John Johnson, 1758. v. 1-2.

_____. **The art of playing the guitar or cittra**. Edinburgh: Robert Bremner, 1760.

_____. 12 Trio-Sonatas with Ripieno parts after the Violin Sonatas Op. 1 (1757) (H.25-36). In: RASCH, R. (Org.); RASCH, R. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2020. v. 1B.

_____. 12 Sonatas for Violin and Figured Bass Op. 4 (1739) (H.85-96). In RASCH, R. (Org.); KROLL, M. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia.** Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2016. v. 4A.

_____. Six Concertos after the Sonatas Op. 4 (1743) (H.97-102). In: RASCH, R. (Org.); KROLL, M. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2020. v. 4B.

_____. 6 Concertos Op. 7. In: HOGWOOD, C. (Org.); MAUNDER, R. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2011. v. 6.

_____. 12 Concertos after Corelli's Sonatas Op. 5 (1726, 1729) (H.132-143). In: RASCH, R. (Org.); HODWOOD, C.; RASCH, R. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2017. v. 7.

_____. 6 Concertos after Corelli Opp. 1 & 3 (H.126-131), 3 Concertos from 'Select Harmony' (H.121-123), 2 Unison Concertos (H.124-125). In: HOGWOOD, C. (Org.); HODWOOD, C. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2010. v. 8.

_____. The Enchanted Forest. In: RASCH, R. (Org); CARERI, E. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2017. v. 9.

_____. Rules for Playing in a True Taste Op. 8 (H.400), A Treatise of Good Taste in the Art of Musick (H.401). In: HOGWOOD, C. (Org.); WALLS, P. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2012. v. 12.

_____. 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 the guitar or cittra (1760) (H.440). In RASCH, R. (Org.); HOLMAN, P. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2019. v. 16.

GERARD, A. **An essay on taste**. London: A. Miller, 1759.

GIBBS, G. George I (1660-1727), 2009. In: **Oxford Dictionary of National Biography.** Disponível em: https://doi.org/10.1093/ref:odnb/10538. Acesso em 2 de março de 2021.

GOLBY, D. Francesco Saverio Geminiani (1687-1762), 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/38886. Acesso em 2 de março de 2021.

GORD, D.; GORDON, P. **Musical visitors to Britain**. New York: Routledge, 2005.

GROUT, D. PALISCA, C. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

GRASSHEL, J. John Playford's "An Introduction to the Skill of Musick" and its influence on the Musical Textbooks of Colonial America. In: **The Bulletin of Historical Research in Music**, v. 5 n. 2, p. 39-54, 1984.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: EDUNESP, 2014.

HALICARNASSO, D. **Tratado de imitação**. Tradução e Edição de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: 1986.

HANSEN, J. *Ut Pictora Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. In: CUNHA, C.; LAUDANNA, M. (Org.). **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios.** São Paulo: Edusp, 2019.

HARNONCOURT, N. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical [Salzburg, 1984]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HARTLIB, J. Ephemerides. London: 1649. In WALLS, P. **Davis Mell (1604-1662)**. Oxford Dictionary of National Biography, 2004. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/18528. Acesso em 2 de março de 2021.

HAWKINS, J. **A general history of the science and practice of music**. London: T. Payne, 1776. v. 1-5.

HAYNES, B. **The Eloquent Oboe**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

HELD, M. **Francesco Geminiani (1687-1762):** comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-. 27092017-101128. Acesso em 2 de março de 2021.

HEINICHEN, J. **Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses**. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711.

HERISSONE, R. **Musical creativity in Restoration England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

HERZOG, M. The Division Viol – an overview. **The Viola da Gamba Society Journal**, v. 10, p. 1-25, 2016.

HEXHAM, H. **A copius English and Netherduch dictionary composed out of our best English authors**. Rotterdam: A, Leers, 1647-1648.

HOBBES, T. **Elements of philosophy**. London: R. & W. Leybourn for Andrew Crooke, 1656.

HOGARTH, R. **Gazophylacium anglicanum**. London: R. Taylor, 1689.

HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

_____. Geminiani and Fine Art. In: HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

HOLBORNE, A. **Pavans, galliards, almains, and other short æirs both grave, and light, in five parts, for viols, violins, or other musical instruments**. London: W. Barley, 1599).

HOLMAN, P. **Four and twenty fiddlers**: the violin at the English court (1540-1690). Oxford: Clarendon Press, 1993.

_____. **Henry Purcell**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. Geminiani, David Rizzio and the Italian cult of Scottish music. In: HOGWOOD, C. (Org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

HUTCHESON, F. **Philosophiæ moralis**: Institutio compendiaria, Ethices et Jurisprudentiæ naturalis elementa continens, Libris III. Glasgow: Robert Foulis, 1742.

_____. **A System of Moral Philosophy, in Three Books**. London: Robert Foulis, 1755.

HUME, D. **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, 2000.

_____. **História da Inglaterra**: da invasão de Júlio César à Revolução de 1688 [London, 1754-1761]. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

IRVING, J. John Coprario, 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/6261. Acesso em 2 de março de 2021.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JAUCOURT, C. Imitação, 1756-1766. In DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. (Org.) **Enciclopédia**: sociedade e artes. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomas Kawache. São Paulo: Editora Unesp, 2015. v. 5.

JOHNSON, S. **A dictionary of the English language**. London: W. Strahan, 1755.

JOHNSTONE, H. **Michael Christian Festing (1705-1752)**. In: Oxford Dictionary of National Biography. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/9373. Acesso em 2 de março de 2021.

KASSLER, J. **The beginnings of the philosophy of music in England**. New York: Ashgate publishing, 2004.

KEEFE, S. (Ed.). **The Cambridge history of eighteenth-century music.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

KERSEY, J. **Dictionarium Anglo-Britannicum**: or, a general English dictionary. London: J. Wilde, 1708.

KIVY, P. **The seventh sense**. Oxford: Clarendon Press, 2003.

KOSTKA, M. **Sonatas for violin and basso continuo written by British composers in the first half of the eighteenth century.** Tese (Doutorado em Música) – School of Music, Cardiff Univerity, Cardiff, 2014.

LA GORCE, J. Lully, Jean-Baptiste, 2001. In **Grove Music Online**. Disponível em https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278219**.** Acesso em 2 de março de 2021.

LAMPE, J. **The Art of Musick**. London: C. Corbett, 1740.

LENTON, J. **The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained**. London, 1694.

LINDENBAUM, P. John Playford: **Music and Politics in the Interregnum**. Huntington Library Quaterly, v. 64 n. 1, p. 124-138, 2001.

LINDGREN, L. Bononcini, Giovanni, 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/40565. Acesso em 2 de março de 2021.

LUCAS, M. **Humor e Agudeza em Franz Joseph Haydn**: os quartetos op. 33. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Prefácio. In PAOLIELLO, N. **Gosto e estilo na música do XVIII**. São Paulo: Annablume, 2017.

MANGSEN, S. Geminiani the arranger: a re-evaluation. In: HOGWOOD, C. (Org). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizione, 2013.

MAINWARING, H. **Nomenclator navalis**. London: BL S MS 207, 1620-1623.

MARSHALL, R. Riccio, David, 2004. In **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23475. Acesso em 2 de março de 2021.

MATTHESON, J. **Das Neu-Eröffnete Orchestre**. Hamburg: B. Schiller, 1713.

McGEARY, T. Handel as Art Collector: Art, Connoisseurship and Taste in Hanoverian Britain. In: **Early Music**, v. 34, n. 4, p. 533-576, 2009.

MINSHEU, J. **Ductor in linguas**. London: I. Browne, 1617.

MONTESQUIEU, C. **L'espirit des loix.** Genève: Barrilot & Fils: 1748.

_____. **O gosto** [Paris, 1753]. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MOZART, L. **A treatise on the fundamental principles of violin playing** [Augsburg, 1756]. Tradução de Editha Knocker. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1985.

MORLEY, T. **The First Booke of Consort Lessons**. London: William Barley, 1599.

NEWMAN, W. **The sonata in the baroque era**. New York: W. W. Norton Company, 1972.

NORTH, F. **A Philosophical Essay of Musick**. London: John Martyn, 1677.

NORTH, R. **Some Notes upon an Essay of Musick**. London: Ms. 32531, c.1694.

_____. **The Musicall Grammarian** (1728). Ed. Mary Chan e Jamie Kassler. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PAOLLIELO, N. **Gosto e estilo na música do século XVIII**. São Paulo: Annablume, 2017.

PHILLIPS, E. **The new world of English words**. London: E. Tyler, 1658.

PLATÃO. **República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. **Timeu-Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. São Paulo: Annablume, 2012.

PLAYFORD, J. **The English dancing master**. London: J. Playford, 1651.

_____. **An introduction to the skill of musick**. London: J. Playford, 1658.

_____. **Apollo's banquet**. London: J. Playford, 1669.

_____. **Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way**. London: J. Playford, 1682.

_____. **The Division Violin**. London: John Playford, 1684.

_____. **Musick's delight on the cithern**. London: L. Playford, 1666.

PEARSON, W. **The compleat musick-master**. London: W. Pearson, 1722.

PIMENTA, P. **A linguagem das formas**: natureza e arte em Shaftesbury. São Paulo: Alameda, 2007.

PINK, A. A music club for freemansons: *Philo-musicae et-architecturæ societas Apollini*, London, 1725-1727. In: **Early Music**. Oxford University Press: v. 38, n. 4, p. 523-535, 2010.

_____. Francesco Geminiani and Freemansory. In: HOGWOOD, C. (Org). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizione, 2013.

PURCELL, H. **Sonnata's of III Parts**. London: J. Playford, 1683.

QUANTZ, J. J. **On playing the flute** [Berlin, 1752]. Tradução de Edward Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. v. 1-4.

RIDER, J. **Biblioteca scholastica**. Oxford: J. Barnes, 1589.

RIEDO, C. How might Arcangelo Corelli have played the violin? In: **Music and Art**. New York, v. 39, n. 1-2, p. 103-118, 2014.

ROSE, S. The musical map of Europe c.1700. In KEEFE, S. (Ed.). **The Cambridge history of eighteenth-century music.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

RASCH, R. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Eight: The Violin Sonatas Opus 4 (1739). Utrecht/Houten, 2020. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl. Acesso em 2 de março de 2021.

_____. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Nine; *Le prime sonate* (1739). Utrecht/Houten, 2020. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl/. Acesso em 2 de março de 2021.

_____. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Two; The Corelli Concertos, *Prima parte* (1726). Utrecht/Houten, 2019. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl/. Acesso em 2 de março de 2021.

_____. **The Thirty-One Works of Francesco Geminiani**: Work Two; The Corelli Concertos, *Seconda parte* (1729). Utrecht/Houten, 2019. Disponível em https://geminiani.sites.uu.nl/. Acesso em 2 de março de 2021.

RAVELHOFER, B. **The Early Stuart Masque**: dance, costume and music. Oxford: Oxford University Press, 2006.

RAY, J. **A collection of English words not generally used**. London: T. Burrell, 1674.

REIS, A.; HELD, M. O conceito de escolas de violino e sua atual aplicabilidade no Brasil. In: **Opus,** v. 27 n. 3, p. 1-22, 2021. Disponível em http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2707. Acesso em 2 de março de 2021.

RIPA, C. **Della novissima iconologia parte prima-terza.** Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1625).

ROUSSEAU, J. **Du contrat social ou príncipes du droit politique**. Amsterdam: Marc Michel Rey, 1762.

ROSSETER, P. **Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern**. London: 1609.

SCHERF, A. **Bouchardon:** royal artist of the Enlightenment. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2016.

SCOTT, J. **A new universal etymological English dictionary**. London: T. Osborne, 1755.

SEARES, M. **Johann Mattheson's pièces de clavecin and das neu-eröfnette orchestra**. Burlington: Ashgate, 2015.

SEMI, M. **Music as the science of mankind in eighteenth century Britain**. Tradução de Timithy Keates. New York: Routledge, 2016.

SHAFTESBURY, A. **Characterisitcks of men, manners, opinions, times**. Indiana: Liberty Fund, 2001.

SHERREY, R. **A treatise of schemes and tropes**. J. Day, 1550.

SILVA, T. **Ao gosto de "Il foribondo"**: um estudo das seis Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições. Tese (Doutorado em Música) – Instituo de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2009.466069. Acesso em 2 de março de 2021.

SIMPSON, A. A short-list of printed English instrumental tutor up to 1800, held in British libraries. In **R. M. A Research Chronicle**. New York, Taylor & Francis Ltd, v. 6, p. 24-50, 1966.

SIMPSON, C. **The Division-Violist**: or an introduction to the playing upon a ground. London: W. Godbid, 1659.

SMITH, A. **An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations**. London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.

SMITH, J. **A sea grammar**. London: J. Haviland, 1627.

STRUNK, O; TREITLER, L. (ed.). **Source readings in music history** – the baroque era (ed. Margaret Murata). New York: W. W. Norton Company, 1998.

TARLING, J. **Baroque string playing for ingenious learners**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

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. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.778880. Acesso em 2 de março de 2021.

THOMAS, T. **Dictionarium linguæ latinæ et anglicanæ**. London: R. Boyle, 1587.

VASQUES, J. **As canções religiosas de "A Pilgrimes Solace" de John Dowland**: aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIDEIRA, M. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: EDUNESP, 2006.

VOLTAIRE; MONTESQUIEU, C.; D'ALEMBERT, J. Gosto, 1756-1776 In DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. (Org.) **Enciclopédia**: o sistema dos conhecimentos. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomas Kawache. São Paulo: Editora Unesp, 2015. v. 2.

VESALIUS, A. **De humani corporis fabrica**. Basel: Johannes Oporinus, 1543.

WALLS, P. **Nicola Matteis (fl. c.1670 – c.1698)**. Oxford Dictionary of National Biography, 2004. Disponível em https://doi.org/10.1093/ref:odnb/67967. Acesso em 2 de março de 2021.

WALSH, J. **Theatre of Musick**. London: J. Walsh, 1699.

WILNKS, J. **An essay towards a real character and a philosophical language**. London: S. Gellibrand e J. Martyn, 1668.

WILSON, D. **Georg Muffat on performance practice**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

WILSON, J. **Roger North on Music**: being a selection from his essays written during the years c.1695-1728. London: Novello and Company LTD, 1959.

WHITLOCK, K. **John Playford's the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics**. Folk Music Journal, v. 5, p. 546-578, 1999

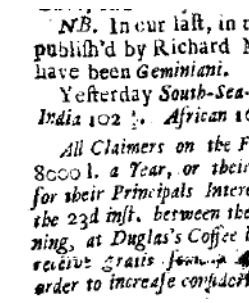
YASOSHIMA, F. **O dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau**: introdução, tradução parcial e notas. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZEDLER, J. H. **Universal lexikon**. Halle, Leipzig: 1708.

ZWILLING, C. **William Shakespeare** – As canções de cena. São Paulo: Annablume, 2010.

ANEXOS – Menções a Francesco Geminiani em periódicos britânicos e irlandeses (1714-1762)

1. *Middlesex London Post Boy,* 02/08/1718

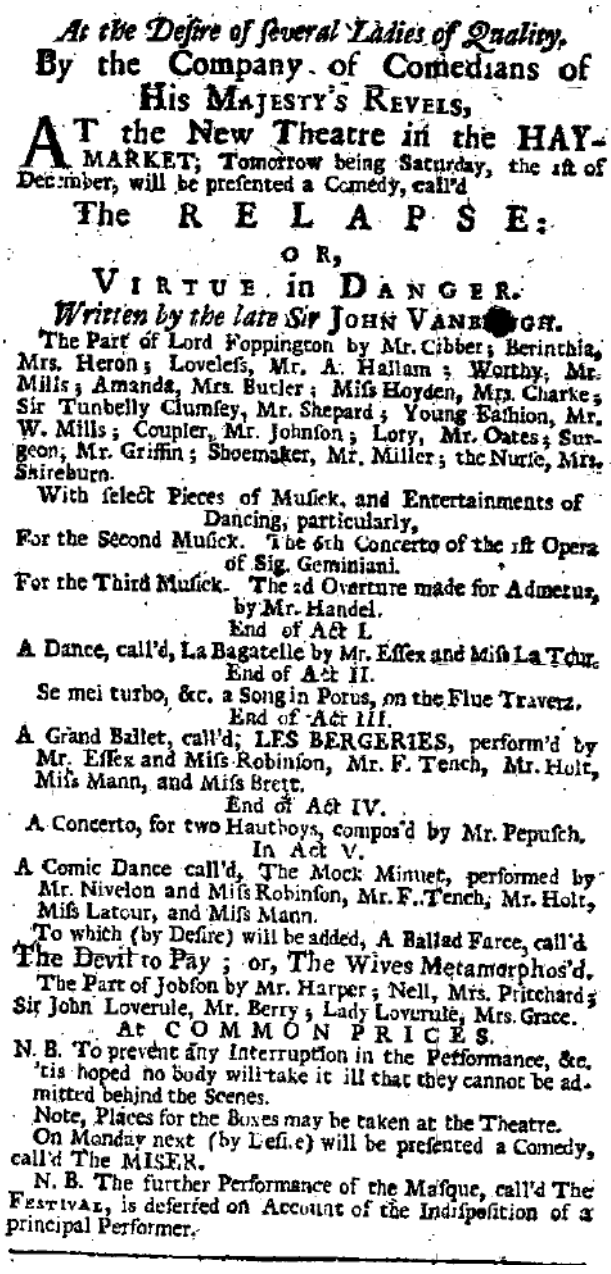


NB. In our laſt, in the Advertiſement relating to Muſick publiſh'd by Richard Meares, for Signor *Grimani*, it ſhould have been *Geminiani.*

Yeſterday *South-Sea-Stock* was 112 ⅞. *Bank* 150 ½. *Eaſt-India* 102 ½. *African* 16.

All Claimers on the Fund of Survivorſhip, conſiſting of about 8000 l. *a Year, or their Agents, are deſired for their own, or for their Principals Intereſt, to call, any Day from the* 18th *to the* 23d *inſt. between the Hours of Eight and Twelve in the Morning, at Duglas's Coffee houſe in S. Martin's-Lane, where they will receive Gratis ſomething to their Propoſals highly concerning them, in order to increaſe conſiderably and quickly their yearly Dividend.*

2. *London Daily Journal*, 30/11/1722



At the Deſire of ſeveral Ladies of Quality,

By the Company of Comedians of His MAJESTY'S REVELS,

AT the New Theatre in the HAY-MARKET; Tomorrow being Saturday, the 1ſt of December, will be preſented a Comedy, call'd

The RELAPSE:

OR,

VIRTUE in DANGER.

Written by the late Sir JOHN VANB[illegible]GH.

The Part of Lord Foppington by Mr. Cibber; Berinthia, Mrs. Heron; Loveleſs, Mr. A. Hallam; Worthy, Mr. Mills; Amanda, Mrs. Butler; Miſs Hoyden, Mrs. Clarke; Sir Tunbelly Clumſey, Mr. Shepard; Young Faſhion, Mr. W. Mills; Coupler, Mr. Johnſon; Lory, Mr. Oates; Surgeon, Mr. Griffin; Shoemaker, Mr. Miller; the Nurſe, Mrs. Shireburn.

With ſelect Pieces of Muſick, and Entertainments of Dancing, particularly,

For the Second Muſick. The 6th Concerto of the 1ſt Opera of Sig. Geminiani.

For the Third Muſick. The 2d Overture made for Admetus, by Mr. Handel.

End of Act I.

A Dance, call'd, La Bagatelle by Mr. Eſſex and Miſs La Tour.

End of Act II.

Se mei turbo, &c. a Song in Porus, on the Flue Traverz.

End of Act III.

A Grand Ballet, call'd; LES BERGERIES, perform'd by Mr. Eſſex and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Miſs Mann, and Miſs Brett.

End of Act IV.

A Concerto, for two Hautboys, compos'd by Mr. Pepuſch.

In Act V.

A Comic Dance call'd, The Mock Minuet, performed by Mr. Nivelon and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Miſs Latour, and Miſs Mann.

To which (by Deſire) will be added, A Ballad Farce, call'd The Devil to Pay; or, The Wives Metamorphos'd.

The Part of Jobſon by Mr. Harper; Nell, Mrs. Pritchard; Sir John Loverule, Mr. Berry; Lady Loverule, Mrs. Grace.

At COMMON PRICES.

N. B. To prevent any Interruption in the Performance, &c. 'tis hoped no body will take it ill that they cannot be admitted behind the Scenes.

Note, Places for the Boxes may be taken at the Theatre.

On Monday next (by Deſire) will be preſented a Comedy, call'd The MISER.

N. B. The further Performance of the Maſque, call'd The FESTIVAL, is deferred on Account of the Indiſpoſition of a principal Performer.

3. *Daily Post*, 23/04/1729

To be ſold by AUCTION,
On Tueſday *the 6th of May*,

ALL the Houſhold Furniture and other valuable Effects of HEWER EDGELEY HEWER, Eſq; (deceaſed) brought from his Seat at CLAPHAM, to his Houſe in Buckingham-ſtreet, YORK BUILDINGS.

Conſiſting of very rich BEDS, CHAIRS, HANGINGS, and WINDOW CURTAINS wrought in Gold, fine NEEDLE-WORK, CHINCE, MOHAIR, and other BEDS; a large Collection of the choice old INDIA JAPAN CABINETS, SCREENS, CHESTS, TOYLETS, &c. ſeveral French BUROES, COMMODES and CLOCKS, finely ornamented and gilt, particularly two very fine LUSTRES beautifully chaſed and repaired, ſome curious antique Marble BUSTO's, Grav'd ONYX's, CORNELIANS, &c. ſet in Gold, two India Cabinets with curious CAMEA's of the Kings of SYRIA, and the firſt ROMAN EMPERORS, a Series of all the Popes in Copper, a Cabinet of ORIENTAL JASPER, LAPIS LAZULA, CORNELIANS, BLOODSTONES, &c. with great Variety of the fine old and valuable CHINA. To which is added,

The famous Picture of TINTORET, once belonging to Mr. Geminiani, ſeveral Sea-Pieces of the beſt Vanderveld's, and many other Paintings by ſeveral Italian and other Maſters.

Likewiſe,

Many rare and uncommon Curioſities, Mathematical Inſtruments, and valuable Jewels, particularly a Diamond Ring, with the Head of LUCIUS JUNUS BRUTUS exquiſitely cut; a large Quantity of uſeful and ornamental Plate, Gold repeating Watches, Snuff Boxes, &c. two fine ORGANS, a HARPSICHORD, and a ſmall LIBRARY; with ſuch great Variety as cannot be expreſs'd but by the printed Catalogues, which will be deliver'd on Monday the 28th of this Inſtant April, at the Place of Sale, and at Mr. Cock's in Broadſtreet, Golden Square. The Whole may be view'd on Wedneſday the 30th, and ſo continue till the Time of Sale, which will begin each Day at 11 o' Clock.

4. *Daily Post*, 25/04/1729

To be ſold by AUCTION,
On Tueſday *the 6th of May*,

ALL the Houſhold Furniture and other valuable Effects of HEWER EDGELEY HEWER, Eſq; (deceaſed) brought from his Seat at CLAPHAM, to his Houſe in Buckingham-ſtreet, YORK BUILDINGS.

Conſiſting of very rich BEDS, CHAIRS, HANGINGS, and WINDOW CURTAINS wrought in Gold, fine NEEDLE-WORK, CHINCE, MOHAIR, and other BEDS; a large Collection of the choice old INDIA JAPAN CABINETS, SCREENS, CHESTS, TOYLETS, &c. ſeveral Sets of Horſe Furniture, French BUROES, COMMODES and CLOCKS, finely ornamented and gilt, particularly two very fine LUSTRES beautifully chaſed and repaired, ſome curious antique Marble BUSTO'S Grav'd ONYX'S CORNELIANS, &c. ſet in Gold, two India Cabinets with curious CAMEA'S of the Kings of SYRIA, and the firſt ROMAN EMPERORS, a Series of all the Popes in Copper, a Cabinet of ORIENTAL JASPER, LAPIS LAZULA, CORNELIANS, BLOODSTONES, &c. with great Variety of the fine old and valuable CHINA. To which is added,

The famous Picture of TINTORET, once belonging to Mr. Geminiani, ſeveral Sea-Pieces of the beſt Vanderveld's, and many other Paintings by ſeveral Italian and other Maſters.

Likewiſe,

Many rare and uncommon Curioſities, Mathematical Inſtruments, and valuable Jewels, particularly a Diamond Ring, with the Head of LUCIUS JUNUS BRUTUS exquiſitely cut; a large Quantity of uſeful and ornamental Plate, Gold repeating Watches, Snuff Boxes, &c. two fine ORGANS, a HARPSICHORD, and a ſmall LIBRARY; with ſuch great Variety as cannot be expreſs'd but by the printed Catalogues, which will be deliver'd on Monday the 28th of this Inſtant April, at the Place of Sale, and at Mr. Cock's in Broadſtreet, Golden Square. The Whole may be view'd on Wedneſday the 30th, and ſo continue till the Time of Sale, which will begin each Day at 11 o' Clock.

5. *Daily Post,* 06/05/1729

To be ſold by AUCTION,
This Day the 6th of May,

ALL the Houſhold Furniture and other valuable Effects of HEWER EDGELEY HEWER, Eſq; (deceaſed) brought from his Seat at CLAPHAM, to his Houſe in Buckingham-ſtreet, YORK BUILDINGS.

Conſiſting of very rich BEDS, CHAIRS, HANGINGS, and WINDOW CURTAINS wrought in Gold, fine NEEDLE-WORK, CHINCE, MOHAIR, and other BEDS; a large Collection of the choice old INDIA JAPAN CABINETS, SCREENS, CHESTS, TOYLETS, &c. ſeveral Sets of Horſe Furniture, French BUROES, COMMODES and CLOCKS, finely ornamented and gilt, particularly two very fine LUSTRES beautifully chaſed and repaired, ſome curious antique Marble BUSTO'S Grav'd ONYX'S CORNELIANS, &c. ſet in Gold, two India Cabinets with curious CAMEA'S of the Kings of SYRIA, in the firſt ROMAN EMPERORS, a Series of all the Popes and Copper, a Cabinet of ORIENTAL JASPER, LAPIS LAZULA, CORNELIANS, BLOOD-STONES, &c. with great Variety of the fine old and valuable CHINA. To which is added,

The famous Picture of TINTORET, once belonging to Mr. Geminiani, ſeveral Sea-Pieces of the beſt Vanderveld's, and many other Paintings by ſeveral Italian and other Maſters.

Likewiſe,

Many rare and uncommon Curioſities, Mathematical Inſtruments, and valuable Jewels, particularly a Diamond Ring, with the Head of LUCIUS JUNUS BRUTUS exquiſitely cut; a large Quantity of uſeful and ornamental Plate, Gold repeating Watches, Snuff Boxes, &c. two fine ORGANS, a HARPSICHORD, and a ſmall LIBRARY; with ſuch great Variety as cannot be expreſs'd but by the printed Catalogues, which will be deliver'd this Day the 5th of this Inſtant May, at the Place of Sale, and at Mr. Cock's in Broadſtreet, Golden Square. The Whole may be view'd this Day the 5th, and ſo continue till the Time of Sale, which will begin each Day at 11 o' Clock.

6. *Universal Spectator and Weekly Journal*, 08/05/1731

Lately publiſh'd,
Curiouſly printed in Six Pocket Volumes.

THE MUSICAL MISCELLANY: Being a Collection of Choice SONGS and LYRICK POEMS. Set to MUSICK by the moſt Eminent Maſters, (with the BASSES to each Tune, and Tranſpos'd for the FLUTE) viz.

Mr. Attilio,	Mr. Geminiani,	Mr. H. Purcell,
Mr. Barrer,	Mr. Gough,	Mr. Ramondon,
Mr. Betts,	Mr. Grano,	Mr. Ravenſcraft,
Mr. Bononcini	Mr. Graves,	Mr. David Rizzio,
Mr. Bradley,	Dr. Green,	Mr. Seedo,
Mr. Brailsford,	Mr. Handel,	Mr. J. Sheeles,
Mr. Burgeſs,	Mr. Haym,	Mr. Tenoe,
Mr. Carey,	Mr. Holmes,	Mr. Trevers,
Mr. Clarke,	Mr. Holcomb,	Mr. Vincent,
Mr. Cole,	Mr. Leveridge,	Mr. Webber,
Dr. Croft,	Mr. Monro,	Mr. Weldon,
Mr. Dieupart,	Dr. Pepuſch,	Mr. Whichello,
Mr. Flemming,	Mr. Potter,	Mr. Anth. Young.
Mr. Gaſſiard,	Mr. D. Purcell,	

Printed for John Warts, at the Printing-Office in Wild-Court near Lincoln's-Inn Fields; and Sold by the Bookſellers both of Town and Country. Of whom may be had,

The FAIR CIRCASSIAN, a Dramatick Performance. Done from the Original by a Gentleman Commoner of Oxford. To which are added ſeveral Original Poems, by the ſame Author.

LETTERS of ABELARD and HELOISE. To which is prefix'd a particular Account of their Lives, Amours, and Misfortunes, extracted chiefly from Monſieur BAYLE. Tranſlated from the French by the late JOHN HUGHES, Eſq;

The Works of Mr. HENRY NEEDLER; conſiſting of ORIGINAL POEMS, TRANSLATIONS, ESSAYS and LETTERS. Nemo parum diu vixit, qui Virtutis perfectæ perfecto functus eſt munere. Cicero de contemnenda Morte. Publiſh'd by Mr. Duncombe.

7. *Universal Spectator and Weekly Journal*, 14/08/1731

Lately publiſh'd,

Curiouſly printed in Six Pocket Volumes.

THE MUSICAL MISCELLANY: Being a Collection of Choice SONGS and LYRICK POEMS. Set to MUSICK by the moſt Eminent Maſters, (with the BASSES to each Tune, and Tranſpos'd for the FLUTE) viz.

Mr. Attilio,	Mr. Geminiani.	Mr. H. Purcell,
Mr. Barret,	Mr. Gough,	Mr. Ramondon,
Mr. Betts,	Mr. Grano,	Mr. Ravenſcraft,
Mr. Bononcini	Mr. Graves,	Mr. David Rizzio,
Mr. Bradley,	Dr. Green,	Mr. Seedo,
Mr. Brailsford,	Mr. Handel,	Mr. J. Sheeles,
Mr. Burgeſs,	Mr. Haym,	Mr. Tenoc,
Mr. Carey,	Mr. Holmes,	Mr. Trevers,
Mr. Charke,	Mr. Holcomb,	Mr. Vincent,
Mr. Cole,	Mr. Leveridge,	Mr. Webber,
Dr. Croft,	Mr. Monro,	Mr. Weldon,
Mr. Dieupart,	Dr. Pepuſch,	Mr. Whichello,
Mr. Flemming,	Mr. Potter,	Mr. Anth. Young.
Mr. Gaſſiard,	Mr. D. Purcell,	

Printed for John Watts, at the Printing-Office in Wild-Court near Lincoln's-Inn Fields; and Sold by the Bookſellers both of Town and Country. Of whom may be had,

The FAIR CIRCASSIAN, a Dramatick Performance. Done from the Original by a Gentleman Commoner of Oxford. To which are adſ'ed ſeveral Original Poems, by the ſame Author.

LETTERS of ABELARD and HELOISE. To which is prefix'd a particular Account of their Lives, Amours, and Misfortunes, extracted chiefly from Monſieur BAYLE. Tranſlated from the French by the late JOHN HUGHES, Eſq;

The Works of Mr. HENRY NEEDLER; conſiſting of ORIGINAL POEMS, TRANSLATIONS, ESSAYS and LETTERS. Nemo parum diu vixit, qui Virtutis perfectæ perfecto functus eſt munere. Cicero de contemnenda Morte. Publiſh'd by Mr. Duncombe.

8. *Daily Post,* 15/11/1731

At HICKFORD's GREAT ROOM *in Panton-ſtreet,*

A Weekly Conſort of Muſick to be carry'd on by Subſcription, for the enſuing Seaſon, by Mr. Francis Geminiani, the 1ſt Conſort to begin on the 1ſt Thurſday in December next, and ſo to continue on every ſucceeding Thurſday (beginning at Seven o' Clock) till twenty Conſorts ſhall be compleated. Mr. Young, Mr. Arrigoni, Mr. Monter and Mr. Hull are to ſing; Mr. Geminiani himſelf is to play, and the reſt of the Inſtrumental Muſick will be perform'd by the beſt Maſters. Each Subſcriber on paying four Guineas is to have a Silver Ticket, by Virtue of which any other Gentleman or Lady will be admitted in the Abſence of the Subſcriber; and each Lady that ſubſcribes may take in another Lady with her, paying a Crown at the Door; but no Gentleman will be admitted without a Ticket.

N. B. Mr. Hickford, at Mr. Geminiani's Requeſt, hath conſented to take on him the Trouble of giving out the Tickets, and receiving the whole Subſcription Money, with whom the ſame, or ſo much thereof as ſhall not be by him from time to time apply'd in defraying the Charge of carrying on the Conſort, is to remain till the Number of Conſorts propoſed ſhall be perform'd; and who will be accountable to the Subſcribers reſpectively for ſo much as he ſhall give his Receipts for, in caſe the Conſorts do not begin; or for a proportionable Part thereof in caſe the Conſorts begin and ſhall not be compleated, firſt deducting all neceſſary Charges.

9. *Daily Post,* 17/11/1731

At HICKFORD's GREAT ROOM *in Panton-ſtreet,*

A Weekly Conſort of Muſick to be carry'd on by Subſcription, for the enſuing Seaſon, by Mr. Francis Geminiani, the 1ſt Conſort to begin on the 1ſt Thurſday in December next, and ſo to continue on every ſucceeding Thurſday (beginning at Seven o' Clock) till twenty Conſorts ſhall be compleated. Mrs. Young, Mr. Arrigoni, Mr. Menter and Mr. Hull are to ſing; Mr. Geminiani himſelf is to play, and the reſt of the Inſtrumental Muſick will be perform'd by the beſt Maſters. Each Subſcriber on paying four Guineas is to have a Silver Ticket, by Virtue of which any other Gentleman or Lady will be admitted in the Abſence of the Subſcriber; and each Lady that ſubſcribes may take in another Lady with her, paying a Crown at the Door; but no Gentleman will be admitted without a Ticket.

N. B. Mr. Hickford, at Mr. Geminiani's Requeſt, hath conſented to take on him the Trouble of giving out the Tickets, and receiving the whole Subſcription Money, with whom the ſame, or ſo much thereof as ſhall not be by him from time to time apply'd in defraying the Charge of carrying on the Conſort, is to remain till the Number of Conſorts propoſed ſhall be perform'd; and who will be accountable to the Subſcribers reſpectively for ſo much as he ſhall give his Receipts for, in caſe the Conſorts do not begin; or for a proportionable Part thereof in caſe the Conſorts begin and ſhall not be compleated, firſt deducting all neceſſary Charges.

10. *Universal Spectator and Weekly Daily Journal*, 25/11/1731

Lately publiſh'd,

Curiouſly printed in Six Pocket Volumes,

THE MUSICAL MISCELLANY; being a Collection of Choice SONGS and LYRICK POEMS. Set to MUSICK by the moſt eminent Maſters, (with the BASSES to each Tune, and Tranſpos'd for the FLUTE) viz.

Mr. Attilio	Mr. Geminiani	Mr. D. Purcell
Mr. Barret	Mr. Gough	Mr. H. Purcell
Mr. Letts	Mr. Grano	Mr. Ramondon
Mr. Bononcini	Mr. Graves	Mr. Ravenſcraft
Mr. Bradley	Dr. Green	Mr. David Rizzio
Mr. Brailsford	Mr. Handel	Mr. Seedo
Mr. Burgeſs	Mr. Haym.	Mr. J. Sheeles
Mr. Carey	Mr. Holmes	Mr. Trevers
Mr. Charke	Mr. Holcomb	Mr. Vincent
Mr. Cole	Mr. Leveridge	Mr. Webber
Dr. Croft	Mr. Monro	Mr. Weldon
Mr. Dieupart	Dr. Pepuſch	Mr. Whichello
Mr. Flemming	Mr. Potter	Mr. Anth. Young.
Mr. Galliard		

Printed for J. Watts, and Sold by the Bookſellers both of Town and Country.

Of whom may be had, the Fourth Edition of

The FAIR CIRCASSIAN, a Dramatick Performance. Done from the Original by a Gentleman-Commoner of Oxford. To which are added, ſeveral Original Poems, by the ſame Author.

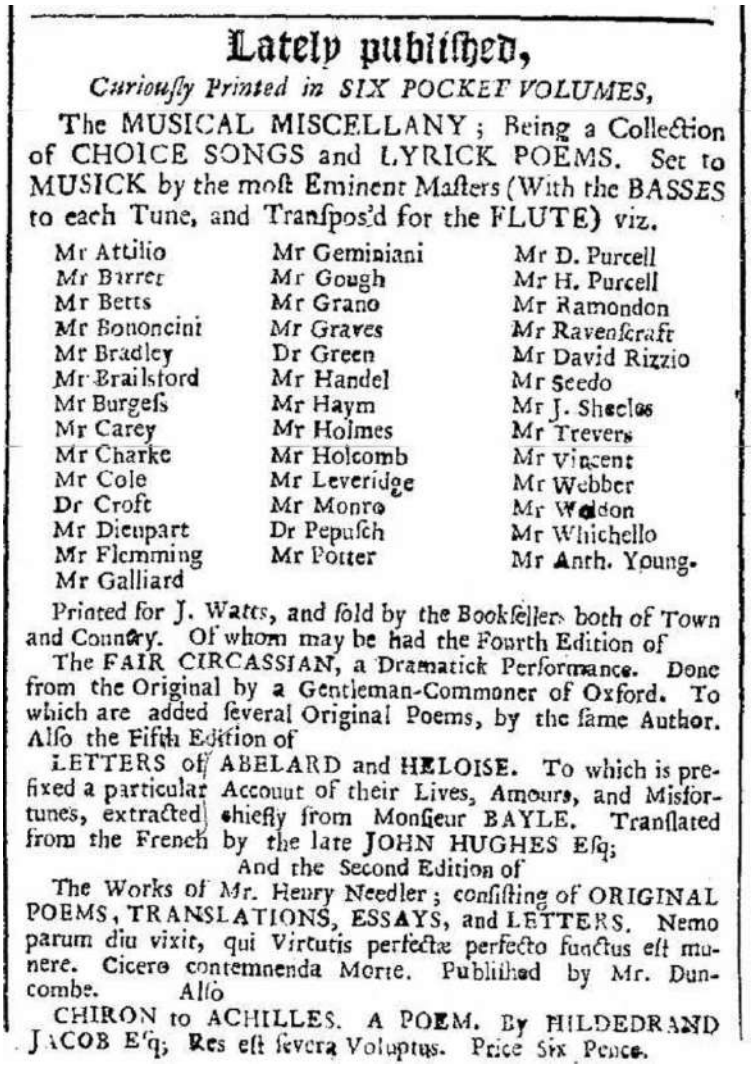
Alſo the Fifth Edition of

LETTERS of ABELARD and HELOISE. To which is prefix'd a particular Account of their Lives, Amours, and Misfortunes, extracted chiefly from Monſieur BAYLE. Tranſlated from the French by the late JOHN HUGHES, Eſq; Acad.

The Second Edition of

The Works of Mr. Henry Needler; conſiſting of ORIGINAL POEMS, TRANSLATIONS, ESSAYS and LETTERS. Nemo parum diu vixit, qui Virtutis perfectæ perfecto functus eſt munere Cicero de contemnenda Morte. Publiſh'd by Mr. Duncombe.

11. *Grub Street Journal,* 19/01/1732



Lately publiſhed,

Curiouſly Printed in SIX POCKET VOLUMES,

The MUSICAL MISCELLANY; Being a Collection of CHOICE SONGS and LYRICK POEMS. Set to MUSICK by the moſt Eminent Maſters (With the BASSES to each Tune, and Tranſpos'd for the FLUTE) viz.

Mr Attilio	Mr Geminiani	Mr D. Purcell
Mr Barret	Mr Gough	Mr H. Purcell
Mr Betts	Mr Grano	Mr Ramondon
Mr Bononcini	Mr Graves	Mr Ravenſcraft
Mr Bradley	Dr Green	Mr David Rizzio
Mr Brailsford	Mr Handel	Mr Seedo
Mr Burgeſs	Mr Haym	Mr J. Sheeles
Mr Carey	Mr Holmes	Mr Trevers
Mr Charke	Mr Holcomb	Mr Vincent
Mr Cole	Mr Leveridge	Mr Webber
Dr Croft	Mr Monro	Mr Weldon
Mr Dieupart	Dr Pepuſch	Mr Whichello
Mr Flemming	Mr Potter	Mr Anth. Young.
Mr Galliard		

Printed for J. Watts, and ſold by the Bookſellers both of Town and Country. Of whom may be had the Fourth Edition of

The FAIR CIRCASSIAN, a Dramatick Performance. Done from the Original by a Gentleman-Commoner of Oxford. To which are added ſeveral Original Poems, by the ſame Author. Alſo the Fifth Edition of

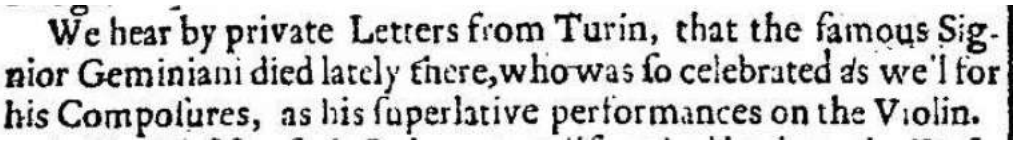
LETTERS of ABELARD and HELOISE. To which is prefixed a particular Account of their Lives, Amours, and Misfortunes, extracted chiefly from Monſieur BAYLE. Tranſlated from the French by the late JOHN HUGHES Eſq;

And the Second Edition of

The Works of Mr. Henry Needler; conſiſting of ORIGINAL POEMS, TRANSLATIONS, ESSAYS, and LETTERS. Nemo parum diu vixit, qui Virtutis perfectæ perfecto functus eſt munere. Cicero contemnenda Morte. Publiſhed by Mr. Duncombe. Alſo

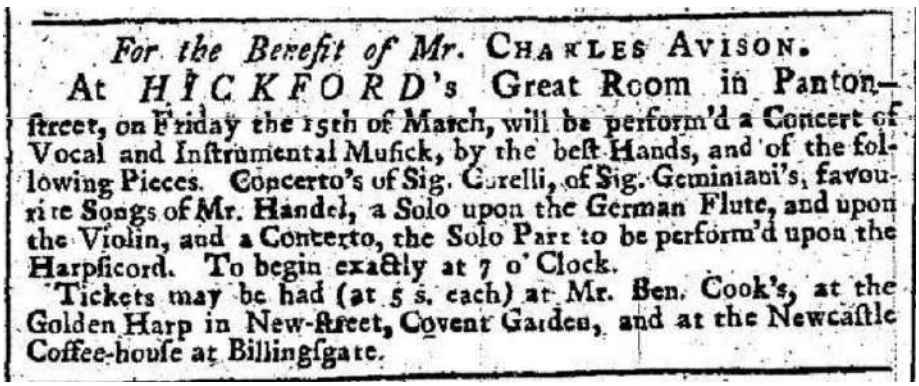
CHIRON to ACHILLES. A POEM. By HILDEBRAND JACOB Eſq; Res eſt ſeverа Voluptas. Price Six Pence.

12. *Dublin Evening Post*, 31/10/1732



We hear by private Letters from Turin, that the famous Signior Geminiani died lately there, who was ſo celebrated as well for his Compoſures, as his ſuperlative performances on the Violin.

13. *London Country Journal*, 09/03/1733



For the Benefit of Mr. CHARLES AVISON.

At *HICKFORD's* Great Room in Panton-ſtreet, on Friday the 15th of March, will be perform'd a Concert of Vocal and Inſtrumental Muſick, by the beſt Hands, and of the following Pieces. Concerto's of Sig. Corelli, of Sig. Geminiani's, favourite Songs of Mr. Handel, a Solo upon the German Flute, and upon the Violin, and a Concerto, the Solo Part to be perform'd upon the Harpſicord. To begin exactly at 7 o' Clock.

Tickets may be had (at 5 s. each) at Mr. Ben. Cook's, at the Golden Harp in New-ſtreet, Covent Garden, and at the Newcaſtle Coffee-houſe at Billingſgate.

14. *London Country Journal*, 14/04/1733

NEW MUSICK

This Day is Publiſhed,

Twelve SOLO's for a Violin, with a Thorough Baſs for the Harpſicord or Baſs Violin, compos'd by Signor Veracini.

Printed for and ſold by John Walſh, Muſick Printer and Inſtrument-maker to his Majeſty, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had,

Books of Solo's for the Violin, by the following eminent Authors

Handel,	Alberti,	Maſcitti,
Correlli,	Albinoni,	Babel,
Geminiani,	Berckenſtock	Vivaldi,
Carbonel,	Mancini,	Pepuſch.
Caſtrucci,	Melande,	Valentini.

15. *London Country Journal*, 13/10/1733

NEW MUSICK, *this Day Publiſhed.*

I. A Third Collection of the moſt celebrated Scotch Tunes, curiouſly fitted for the German Flute or Violin; the whole pleaſant and diverting. Price 1 s. 6 d.

II. The Merry MUSICIAN, or a Cure for the Spleen. Being a Collection of upwards of 400 diverting Songs and pleaſant Ballads, ſet to the Violin, German Flute or common Flute. Adapted to every Taſte and Humour, in 4 Vols.

Printed for and ſold by John Walſh, Muſick Printer and Inſtrument-maker to his Majeſty, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand. Where may be had,

New Editions of compleat Setts of Concerto's, by each of the following Authors

Corelli,	Vivaldi,	Teſſarini,
Geminiani,	Alberti,	Babel,
Albinoni,	Shickzrd,	Woodcock

Alſo 24 Overtures by Mr. Handel, for Violins in eight Parts.

At the Deſire of ſeveral Ladies of Quality.

By the Company of Comedians of His MAJESTY'S REVELS,

AT the New Theatre in the HAY-MARKET, To-morrow being Saturday, the 27th Day of October, will be preſented a Comedy call'd

The CONSTANT COUPLE:

OR,

A TRIP to the JUBILEE.

Written by Mr. GEORGE FARQUHAR.

The Part of Sir Harry Wildair by Mr. Cibber; Lady Lurewell, Mrs. Heron; Col. Standard, Mr. Mills; Alderman Smugler, Mr. Johnſon; Beau Clincher, Mr. Miller; Young Clincher, Mr. Oates; Vizard, Mr. W. Mills; Dicky, Young Maſter Arne; Angelica, Mrs. Grace; Lady Darling, Mrs. Shireburn; Parley, Miſs Mann.

With ſelect Pieces of Muſick, and Entertainments of Singing and Dancing, viz.

For the Second Muſick. The 4th Concerto of the 2d Opera of Sig. Geminiani.

For the Third Muſick. An Overture, compos'd by Mr. Handel, for the Opera of Tamerlane.

End of Act I.

A new Dance call'd, La Bagatelli, perform'd by Mr. Eſſex and Miſs Latour, being the firſt Time of her Appearance on this Stage.

End of Act II.

Huſh the little warbling Choir, &c. ſung by Miſs Arne.

End of Act III.

A Comic Dance call'd, The Mock Minuet, performed by Mr. Nivelon and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Miſs Latour, and Miſs Mann.

End of Act IV.

Was ever Nymph like Roſamond, &c. ſung by Miſs Arne.

End of the Play.

A new Grand Ballet, call'd, LES AMANTS CONSTANTS, perform'd by Mr. Eſſex, Mr. Houghton, and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Mr. Janno, Miſs Mann, Miſs Oates, and Miſs Brett.

At COMMON PRICES.

N. B. To prevent any Interruption in the Performance, &c. 'tis hoped no body will take it ill that they cannot be admitted behind the Scenes.

Note, Places for the Boxes may be taken at the Theatre.

At the Desire of several Ladies of Quality.

By the Company of Comedians of His MAJESTY's REVELS,

AT the New Theatre in the HAY-MARKET, this present Saturday, being the 1st of December, will be presented a Comedy, call'd

The RELAPSE:

OR,

VIRTUE in DANGER.

Written by the late Sir JOHN VANBRUGH.

The Part of Lord Foppington by Mr. Cibber; Berinthia, Mrs. Heron; Loveleſs, Mr. A. Hallam; Worthy, Mr. Mills; Amanda, Mrs. Butler; Miſs Hoyden, Mrs. Charke; Sir Tunbelly Clumſey, Mr. Shepard; Young Faſhion, Mr. W. Mills; Coupler, Mr. Johnſon; Lory, Mr. Oates; Surgeon, Mr. Griffin; Shoemaker, Mr. Miller; the Nurſe, Mrs. Shireburn.

With ſelect Pieces of Muſick, and Entertainments of Dancing, particularly,

For the Second Muſick. The 6th Concerto of the 1ſt Opera of Sig. Geminiani.

For the Third Muſick. The 2d Overture made for Admetus, by Mr. Handel.

End of Act I.

A Dance, call'd, La Bagatelle by Mr. Eſſex and Miſs La Tour.

End of Act II.

Se mei turbo, &c. a Song in Porus, on the Flue Traverz.

End of Act III.

A Grand Ballet, call'd, LES BERGERIES, perform'd by Mr. Eſſex and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Miſs Mann, and Miſs Brett.

End of Act IV.

A Concerto, for two Hautboys, compos'd by Mr. Pepuſch.

In Act V.

A Comic Dance call'd, The Mock Minuet, performed by Mr. Nivelon and Miſs Robinſon, Mr. F. Tench, Mr. Holt, Miſs Latour, and Miſs Mann.

To which (by Deſire) will be added, A Ballad Farce, call'd

The Devil to Pay; or, The Wives Metamorphos'd.

The Part of Jobſon by Mr. Harper; Nell, Mrs. Pritchard; Sir John Loverule, Mr. Berry; Lady Loverule, Mrs. Grace.

At COMMON PRICES.

N. B. To prevent any Interruption in the Performance, &c. 'tis hoped no body will take it ill that they cannot be admitted behind the Scenes.

Note, Places for the Boxes may be taken at the Theatre.

On Monday next (by Deſire) will be preſented a Comedy, call'd The MISER.

N. B. The further Performance of the Maſque, call'd The FESTIVAL, is deferred on Account of the Indiſpoſition of a principal Performer.

18. *London Daily Journal*, 03/12/1733

At the Deſire of ſeveral Perſons of Quality.
By the Company of Comedians of
His MAJESTY'S REVELS,
AT the New Theatre in the HAY-MARKET, this preſent Monday, being the 3d of December, will be preſented a Comedy, call'd
The MISER.
The Part of Lovegold by Mr. Griffin; Mariana, Mrs. Heron; Harriot, Mrs. Butler; Lappet, Mrs. Pritchard; Frederick, Mr. Milward; Clerimont, Mr. W. Mills; Ramille, Mr. Croſs; James, Mr. Miller; Mrs. Wiſely, Mrs. Grace; Wheedle, Miſs Man.
With ſelect Pieces of Muſick, and Entertainments of Dancing, particularly,
For the Second Muſick. The 6th Concerto of the 1ſt Opera of Sig. Geminiani.
For the Third Muſick. The 2d Overture made for Admetus, by Mr. Handel.
End of Act I.
A Concerto, for two Hautboys, compos'd by Mr. Pepuſch.
End of Act II.
An Air in Roſomond, beginning, A Thouſand Fairy Sceher, &c. ſung by young Maſter Arne.
End of Act III.
Les Polichinelles, by Monſ. Janno and Mr. F. Tench.
End of Act IV.
An Air in Porus, ſung by Mr. Roberts.
End of the Play.
The Watteau by Miſs Robinſon.
At COMMON PRICES.
N. B. To prevent any Interruption in the Performance, &c. 'tis hoped no body will take it ill that they cannot be admitted behind the Scenes.
Note, Places for the Boxes may be taken at the Theatre.
The Maſque, call'd the Feſtival, will be performed on Thurſday next.

19. *Dublin Evening Post*, 04/12/1733

DUBLIN.

Laſt Night died very much lamented, of a violent Cholick in his Stomach, Sir Edward-Lovet Pierce, Knight, Engineer, Overſeer, and Surveyor-General of the Fortifications and Buildings of this Kingdom; alſo, Captain of a Troop of Dragoons in the Hon. Col. Nevil's Regiment, and Member of Parliament for the Borough of Ratoath.

Laſt Thurſday the Right Hon. the Lord Tullamore arrived here from his Travels. It is expected, that his Lordſhip will ſpeedily take his Seat in the Houſe of Peers

Signior Geminiani, a Native of Italy, and a moſt famous Muſician arrived here with his Lordſhip.

20. *Dublin Journal,* 04/12/1733

Signor Geminiani, a Native of Italy, and a moſt famous Muſician, arrived here with his Lordſhip.

21. *Daily Courant*, 22/12/1733

I R E L A N D.

" *Dublin, Dec.* 8. On Thurſday Morning, arrived here from England, having made the Tour of Europe, the Right Hon. the Lord Tullamore, Muſter Maſter General of this Kingdom, and his Lordſhip has brought with him Signor Geminiani the famous Performer on the Violin.

22. *London Country Journal*, 12/10/1734

MUSICK

This Day is Publiſhed, [Price One Shilling] For Sept. 1734. Numb XI.

The Britiſh Muſical MISCELLANY; or, The Delightful GROVE. Being a Collection of 16 Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſicord. (To be continued Monthly)

With choice Songs by the beſt Maſters Printed for and Sold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand. Where may be had, juſt Publiſhed,

I. Thirty Overtures for Violins, in ſeven Parts, compos'd by Mr. Handel. Containing the Overtures out of all his Operas

N. B. The ſame Overtures are alſo ſet for the Harpſicord.

II. The moſt celebrated Airs collected out of all the Opera's. Curiouſly ſitted for a German Flute, or Violin and Baſs in twelve Collections.

III. Alſo Setts of Concerto's for Violins, &c. in 7 Parts, by the following eminent Authors.

Handel,	Albinoni,	Vivaldi,
Corelli,	Alberti,	Bononcini,
Geminiani,	Teſſarini,	Locatelli.

23. *London Evening Post*, 22/10/1734

On Saturday next will be publiſh'd, Price 1 s.
For October 1734. N° XII.
With a curious Frontiſpiece and Catalogue which compleats the Second Volume,

THE Britiſh Muſical Miſcellany: Or, The Delightful Grove: Being a Collection of ſixteen Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the Common Flute and Harpſichord. To be continued Monthly. With choice Songs by the beſt Maſters.

Printed for and ſold by John Walſh at the Harp and Hautboy in Katherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, a new Edition, printed on fine Dutch Paper, of

I. Corelli's 12 Solo's made into Concerto's by Geminiani, for Violins. In Seven Parts.

II. Bononcini's Chamber Airs, for a German Flute or Violin and Baſs, Op. 7ma

III. Alſo Sets of Concerto's for Violins, &c. by the following eminent Authors, viz.

HANDEL,	ALBINONI,	VIVALDI,
CORELLI,	ALBERTI,	LOCATTELLI,
GEMINIANI,	TESSARINI,	WOODCOCK.

24. *London Country Journal*, 26/10/1734

MUSICK

This Day is Publiſhed, [Price One Shilling] For Octob. 1734.
With a curious Frontiſpiece and Catalogue, which compleats the Second Volume. Numb. XII.

The Britiſh Muſical MISCELLANY;
or, The Delightful GROVE. Being a Collection of 16 Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſicord.
(To be continued Monthly)

With choice Songs by the beſt Maſters. Printed for and Sold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand. Where may be had,

A new Edition, printed on fine Dutch Paper, of

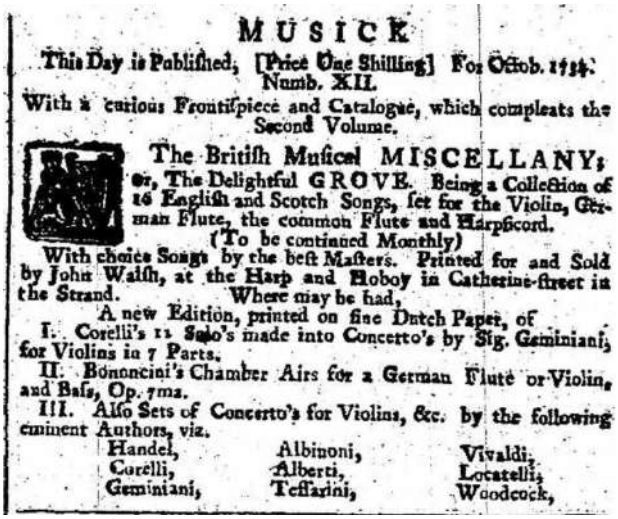
I. Corelli's 12 Solo's made into Concerto's by Sig. Geminiani, for Violins in 7 Parts.

II. Bononcini's Chamber Airs for a German Flute or Violin, Op. 7ma.

III. Alſo Setts of Leſſons for the Harpſicord, by the following eminent Authors.

Handel,	Roſeingrave,	Jones,
Loeillet,	Zipoli,	Maſsman,
Babel,	Young,	Baptiſt.

25. *London Country Journal*, 02/11/1734



MUSICK

This Day is Publiſhed, [Price One Shilling] For Octob. 1734.
Numb. XII.
With a curious Frontiſpiece and Catalogue, which compleats the Second Volume.

The Britiſh Muſical MISCELLANY;
or, The Delightful GROVE. Being a Collection of 16 Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſicord.
(To be continued Monthly)

With choice Songs by the beſt Maſters. Printed for and Sold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand. Where may be had,

A new Edition, printed on fine Dutch Paper, of

I. Corelli's 12 Solo's made into Concerto's by Sig. Geminiani, for Violins in 7 Parts.

II. Bononcini's Chamber Airs for a German Flute or Violin, and Baſs, Op. 7ma.

III. Alſo Sets of Concerto's for Violins, &c. by the following eminent Authors, viz.

Handel,	Albinoni,	Vivaldi,
Corelli,	Alberti,	Locatelli,
Geminiani,	Teſſarini,	Woodcock,

26. *London Country Journal,* 14/12/1734

Lately Publiſhed, curiouſly Printed in ſix Pocket Volumes.
[Price Eighteen Shillings]

The MUSICAL MISCELLANY; being a Collection of choice Songs and Lyrick Poems. Set to Muſick by the moſt eminent Maſters, (with the Baſſes to each Tune, and tranſpoſed for the Flute) viz.

Attilio.	Dr. Croft.	Haym.	Ravenſcraft.
Barret.	Dieupart.	Holmes.	David Rizzio.
Betts.	Flemming.	Holcomb.	Seedo.
Bononcini.	Galliard.	Leveridge.	J. Sheeles.
Bradley.	Geminiani.	Monro.	Trevers.
Brailsford.	Gough.	Pepuſch.	Vincent.
Burgeſs.	Grano.	Potter.	Webber.
Carey.	Graves.	D. Purcell.	Weldon.
Charke.	Green.	H. Purcell.	Wichello.
Cole.	Handel.	Ramondon.	Anth. Young.

Printed for John Osborn at the Golden Ball in Pater-noſter Row.

27. *London Evening Post*, 28/06/1735

MUSICK,

This Day is publiſh'd, Price 1 s.

For June 1735, N° XX.

THE Britiſh Muſical Miſcellany: Or, The Delightful Grove. Being a Collection of Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſichord. Continued Monthly. With choice Songs by the beſt Maſters.

Printed for and ſold by John Walſh, at the Harp and Hautboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, juſt publiſh'd, Price 3s. (With an Index to the Whole, which compleats the 2d Vol.)

1. The moſt celebrated Airs in the two laſt Opera's and Oratorio's compos'd by Mr. Handel, fitted for a German Flute and Baſs. Vol. 2. Part. 7.

2. Select Harmony, 3d Collection, being ſix Concerto's in ſeven Parts; for Violins and other Inſtruments. Compos'd by S. Geminiani, &c.

3. Corelli's four Operas of Sonatas, and his twelve Concertos in Score. Revis'd and corrected by the learned Dr. Pepuſch. Theſe Compoſitions being printed in Score are of great Advantage to all Students and Practitioners in Muſick. They alſo make compleat Leſſons for the Harpſichord.

4. Six Solos for a German Flute, or Common Flute and Baſs. Compos'd by R. Valentin of Rome, Op. 13th.

5. Chark's Medley Overture, perform'd at the Theatre with great Applauſe. Price 6 d.

28. *London Country Journal*, 26/07/1735

Next Week will be Publiſhed, (price 1 s.)

For JULY 1735. No. XXI.

The BRITISH *MUSICAL MISCELLANY*; or, The Delightful GROVE. Being a Collection of choice Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſicord.

[To be continued Monthly.]

With choice Songs by the beſt Maſters.

Printed for and ſold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, juſt Publiſhed,

Select Harmony, 3d Coll. Being Six Concerto's in ſeven Parts, for Violins and other Inſtruments. By Sig. Geminiani, &c.

I. Thirty Overtures for Violins, in ſeven Parts, compos'd by Mr. Handel. Containing the Overture out of all the Opera's.

N. B. The ſame Overtures are alſo ſet for the Harpſicord.

III. Alſo Setts of Concerto's for Violins, &c. in 7 Parts, by the following eminent Authors.

Handel	Albinoni,	Vivaldi,
Corelli,	Alberti	Bonancini,
Geminiani,	Teſſarini,	Faſtina.

IV. Chark's Medley Overture in Parts, perform'd at the Theatre with great Applauſe. Price 6 d.

29. *London Evening Post,* 29/07/1735

MUSICK,

This Day is publiſh'd, Price 1s.

For July 1735, N° XXI.

THE British Muſical Miſcellany: Or, The Delightful Grove. Being a Collection of 10 Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſichord. Continued Monthly. With choice Songs by the beſt Maſters.

Printed for and ſold by John Walſh, at the Harp and Hautboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, juſt publiſh'd,

1. Select Harmony, 3d Collection, being ſix Concerto's in ſeven Parts, for Violins and other Inſtruments. Compos'd by S. Geminiani, &c.

2. Thirty Overtures for Violins, in ſeven Parts, compos'd by Mr. Handel. Containing the Overtures out of all the Opera's. N. B. The ſame Overtures are alſo ſet for the Harpſichord.

3. Alſo Sets of Concerto's for Violins, &c. in ſeven Parts, by the following eminent Authors,

Handel,	Albinoni,	Vivaldi,
Corelli,	Alberti,	Bononcini,
Geminiani,	Teſſarini,	Faſtina.

4. Chark's Medley Overture in Parts, perform'd at the Theatre with great Applauſe. Price 6d.

30. *London Country Journal*, 29/11/1735

MUSICK, *this Day is publiſhed, Price* 1 s.

(For November 1735.) Numb. XXV.

The BRITISH *MUSICAL MISCELLANY*; or the Delightful GROVE. Being a Collection of choice Engliſh and Scotch Songs, ſet for the Violin, German Flute, the common Flute and Harpſicord. By the beſt Maſters.

II. Twenty-four Country Dances for the Year 1736, with proper Tunes and Figures or Directions to each Dance. Pr. 6 d.

III. Minnuets for his Majeſty's Birth-day, for the Violin, German Flute or Harpſicord. Price 6 d. for 1736.

Printed for and ſold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, juſt Publiſhed,

I. Six Sonatas, collected from Corelli's 3d Opera, made into Concerto's by Sig. Geminiani for Violins. In ſeven Parts.

II. Six new Concertos, by Geminiani, &c. for Violins, in 7 Parts call'd Select Harmony. Third Collection.

III. The favourite Songs in the Operas of ALCINA and ARIODANTE, in Score, with the Overtures. By Mr. Handel.

IV. The Britiſh Muſical Miſcellany. Being a choice Collection of 400 Engliſh and Scotch Songs. Set for the German Flute, or Harpſicord, &c. By the beſt Maſters in four Volumes bound; and great Variety of new Muſick for all Inſtruments in Uſe.

31. *Dublin News Letter,* 01/03/1736

ADVERTISEMENTS.

Dublin, March 1, 1736 7.

PROPOSALS for Printing by Subſcription,

TWELVE SONATAS,

compos'd by Mr. FRANCIS GEMINIANI, for the VIOLIN and BASS.

CONDITIONS.

I. THAT the ſaid Sonatas (which are now actually in the Engraver's Hands, to be engraven on Copper Plates, and will ſpeedily be finiſh'd) ſhall be put to Preſs as ſoon as 200 Subſcribers can be procur'd, and printed off and deliver'd to the Subſcribers with all poſſible Expedition.

II. That the Copies ſhall be of two Sorts, one printed on large, the other on ſmall Paper.

III. That the Price of the large Paper ſhall be Two Guineas, the Price of the ſmall Paper One Guinea: Half to be paid at the Time of ſubſcribing, the other Half on the delivery of the Book.

IV. That there ſhall be no more Copies printed off than are ſubſcrib'd for.

SUBSCRIPTIONS are taken in by SARAH HYDE, Bookſeller in *Dames-ſtreet,*

32. *Dublin News Letter,* 08/03/1736

Dublin, March 1, 1736-7.

PROPOSALS for Printing by Subſcription,

TWELVE SONATAS,

compos'd by Mr. FRANCIS GEMINIANI, for the VIOLIN and BASS.

CONDITIONS.

I. THAT the ſaid Sonatas (which are now actually in the Engraver's Hands, to be engraven on Copper Plates, and will ſpeedily be finiſh'd) ſhall be put to Preſs as ſoon as 200 Subſcribers can be procur'd, and printed off and deliver'd to the Subſcribers with all poſſible Expedition.

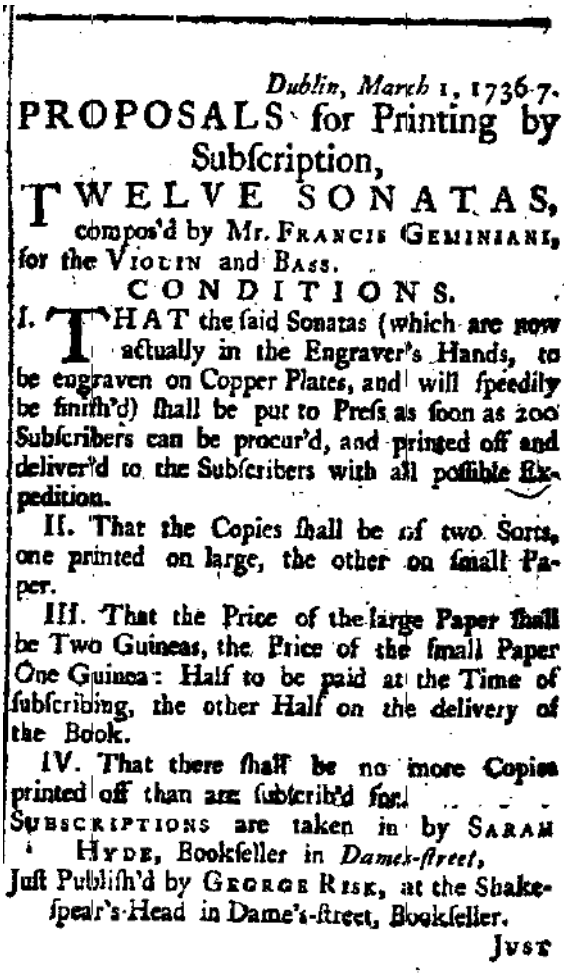
II. That the Copies ſhall be of two Sorts, one printed on large, the other on ſmall Paper.

III. That the Price of the large Paper ſhall be Two Guineas, the Price of the ſmall Paper One Guinea: Half to be paid at the Time of ſubſcribing, the other Half on the delivery of the Book.

IV. That there ſhall be no more Copies printed off than are ſubſcrib'd for.

SUBSCRIPTIONS are taken in by SARAH HYDE, Bookſeller in *Dames-ſtreet,*

33. *Dublin News Letter,* 15/03/1736



Dublin, March 1, 1736-7.

PROPOSALS for Printing by Subſcription,

TWELVE SONATAS,

compos'd by Mr. FRANCIS GEMINIANI, for the VIOLIN and BASS.

CONDITIONS.

I. THAT the ſaid Sonatas (which are now actually in the Engraver's Hands, to be engraven on Copper Plates, and will ſpeedily be finiſh'd) ſhall be put to Preſs as ſoon as 200 Subſcribers can be procur'd, and printed off and deliver'd to the Subſcribers with all poſſible Expedition.

II. That the Copies ſhall be of two Sorts, one printed on large, the other on ſmall Paper.

III. That the Price of the large Paper ſhall be Two Guineas, the Price of the ſmall Paper One Guinea: Half to be paid at the Time of ſubſcribing, the other Half on the delivery of the Book.

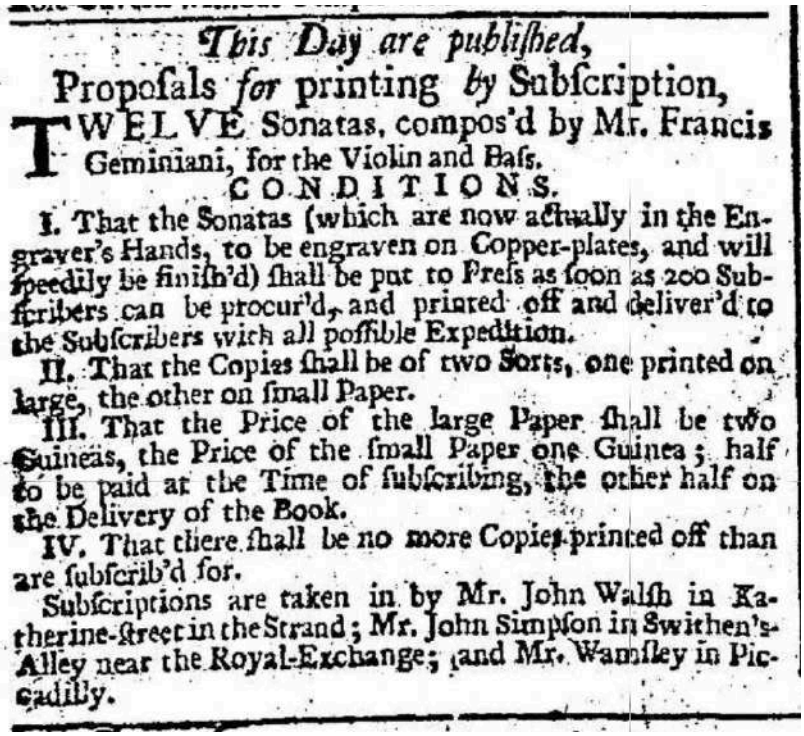
IV. That there ſhall be no more Copies printed off than are ſubſcrib'd for.

SUBSCRIPTIONS are taken in by SARAH HYDE, Bookſeller in *Dames-ſtreet*,

Juſt Publiſh'd by GEORGE RISK, at the Shake-ſpear's-Head in Dame's-ſtreet, Bookſeller.

JUST

34. *London Evening Post,* 15/02/1737



This Day are publiſhed,

Propoſals *for* printing *by* Subſcription,

TWELVE Sonatas, compos'd by Mr. Francis Geminiani, for the Violin and Baſs.

CONDITIONS.

I. That the Sonatas (which are now actually in the Engraver's Hands, to be engraven on Copper-plates, and will ſpeedily be finiſh'd) ſhall be put to Preſs as ſoon as 200 Subſcribers can be procur'd, and printed off and deliver'd to the Subſcribers with all poſſible Expedition.

II. That the Copies ſhall be of two Sorts, one printed on large, the other on ſmall Paper.

III. That the Price of the large Paper ſhall be two Guineas, the Price of the ſmall Paper one Guinea; half to be paid at the Time of ſubſcribing, the other half on the Delivery of the Book.

IV. That there ſhall be no more Copies printed off than are ſubſcrib'd for.

Subſcriptions are taken in by Mr. John Walſh in Katherine-ſtreet in the Strand; Mr. John Simpſon in Swithen's-Alley near the Royal-Exchange; and Mr. Wamſley in Piccadilly.

35. *London Evening Post,* 19/02/1737

This Day are publiſhed,

Propoſals *for* printing *by* Subſcription,

TWELVE Sonatas, compos'd by Mr. Francis Geminiani, for the Violin and Baſs.

CONDITIONS.

I. That the Sonatas (which are now actually in the Engraver's Hands, to be engraven on Copper-plates, and will ſpeedily be finiſh'd) ſhall be put to Preſs as ſoon as 200 Subſcribers can be procur'd, and printed off and deliver'd to the Subſcribers with all poſſible Expedition.

II. That the Copies ſhall be of two Sorts, one printed on large, the other on ſmall Paper.

III. That the Price of the large Paper ſhall be two Guineas, the Price of the ſmall Paper one Guinea; half to be paid at the Time of ſubſcribing, the other half on the Delivery of the Book.

IV. That there ſhall be no more Copies printed off than are ſubſcrib'd for.

Subſcriptions are taken in by Mr. John Walſh in Katherine-ſtreet in the Strand; Mr. John Simpſon in Swithen's-Alley near the Royal-Exchange; and Mr. Wainſley in Piccadilly.

36. *London Country Journal*, 13/08/1737

NEW MUSICK,

This Day is publiſh'd,

Select AIRES or DUCTS for two GERMAN Flutes, or two Violins by the following eminent Authors, Handel, Geminiani, St. Martini, Weideman. Quantz, Peſcetti.

II Numb. IV. Of the Monthly Mask or an Entertainment of Muſick. Conſiſting of ſix celebrated Songs, ſet for the Violin, or Harpſicord, by the beſt Maſters. Price 6 d.

Printed for and ſold by John Walſh, at the Harp and Hoboy in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had, juſt publiſh'd,

I. The whole Opera of Bereuice, Juſtin, Arminius, Atalantas, &c. By Mr. Handel.

II. Songs in the Opera, called Sabrina, in Score.

III. Twelve Solo's for a German Flute, &c. by Mr. Wideman.

IV. The celebrated Aires from the Opera of Juſtin, and all the late Opera's, ſet for a German Flute and Baſs in 18 Collections.

V. Thirty-ſix Overtures for Violins, and for the Harpſicord, from all the late Operas, in ſeven Parts. Alſo

PROPOSALS for printing by Subſcription, ALEXANDER's Feaſt, an Ode, ſet to Muſick, by Mr. Handel. Subſcriptions are taken in by the Author, and by J. Walſh, &c.

37. *London Evening Post,* 27/12/1737

Lately publiſh'd,

(Curiouſly printed in Six Neat Pocket Volumes, Price bound in Calf 15 s. being much Cheaper and more Correct than any thing of the Kind, and not half the Price of any thing now publiſh'd Weekly)

THE Muſical Miſcellany: Being a Collection of Choice Songs and Lyrick Poems. Set to Muſick by the moſt eminent Maſters (with the Baſſes to each Tune, and tranſpoſed for the Flute) viz.

Mr. Handell,	Mr. Geminiani,	Dr. Green,
Mr. Holcomb,	Mr. Purcell,	Dr. Pepuſch,
Mr. Galliard,	Mr. Leveridge,	Dr. Croft,
Mr. Clarke,	Mr. Weldon,	Mr. An. Young,
Mr. Ramondon,	Mr. Attillo,	Mr. Barrett,
Mr. Burgeſs,	Mr. Carey,	Mr. Haym,
Mr. Seedo,	Mr. Trevers,	Mr. Vincent, &c.

Printed for John Oſborn at the Golden Ball in Paternoſter-Row.

Where may be had,

A ſelect Collection of Novels and Hiſtories, in Six Volumes. Written by the moſt celebrated Authors in ſeveral Languages, many of which never appear'd in Engliſh before; all new Tranſlated, and compiled from the moſt authentick Originals, by ſeveral eminent Hands. The Second Edition, with the Addition of nine Novels and Hiſtories, and curious Cuts to each Novel. Deſign'd by Mr. John Vanderbank and Mr. Highmore, and engrav'd by Mr. Gerrard Vandergucht. Price bound in Calf 15 s.

38. *Dublin News Letter*, 07/02/1738

For the Benefit of Mr. MORRIS.
At the Theatre in Smock-Alley,
On Thurſday the 16th of this Inſtant February, will be Acted a Play, call'd,
HENRY IV.
With the Humours of Sir John Falſtaff.
To which will be Added, The
HUSSAR: or, Harlequin Reſtor'd.
For the Benefit of Mr. PHILIPS.
(Being particularly Deſir'd.)
At the Theatre in Smock-Alley.
On Saturday the 18th of this Inſtant February, will be Acted a Comedy, call'd, The
CONSTANT COUPLE:
or, A
TRIP to the JUBILEE.
To which will be added a diverting Entertainment, Call'd,
CRONONHOTONTHOLOGOS.
With ſeveral Entertainments of Dancing.
By their Graces the Duke and Dutcheſs of Devonſhires Special Command.
For the Benefit of Signior PUTTI, from Italy, but laſt from England, (where he accompany'd Signior Farinelli in the Opera.)
At Geminiani's Great Muſick Room in Dames-ſtreet facing Fownes's-ſtreet, to be perform'd on Tueſday the 28th of this Inſtant February, 1737-8. A CONCERT of Vocal and Inſtrumental

39. *Dublin News Letter,* 14/02/1738

For the Benefit of Mr. PHILIPS:
(Being particularly Desir'd.)
At the Theatre in Smock-Alley.
This present Saturday the 18th of this Instant February, will be Acted a Comedy, call'd, The
CONSTANT COUPLE:
or, A
TRIP to the JUBILEE.
To which will be added a diverting Entertainment, Call'd,
A CURE for a SCOLD.
With several Entertainments of Dancing.
By their Graces the Duke and Dutchess of Devonshires Special Command.
For the Benefit of Signior PUTTI, from Italy, but last from England, (where he accompany'd Signior Farinelli in the Opera.)
At Geminiani's Great Musick-Room in Dames-street facing Fownes's street, to be perform'd on Tuesday the 28th of this Instant February, 1737-8. A CONCERT of Vocal and Instrumental

40. *London Evening Post*, 14/02/1738

Lately publish'd;

(Curiously printed in Six Neat Pocket Volumes, Price bound in Calf 15 s. being much Cheaper and more Correct than any thing of the Kind, and not half the Price of any thing now publish'd Weekly)

THE Musical Miscellany: Being a Collection of Choice Songs and Lyrick Poems. Set to Musick by the most eminent Masters (with the Basses to each Tune, and transposed for the Flute) viz.

Mr. Handell,	Mr. Geminiani,	Dr. Green,
Mr. Holcomb,	Mr. Purcell,	Dr. Pepusch,
Mr. Gallirard,	Mr. Heveridge,	Dr. Croft,
Mr. Clarke,	Mr. Weldon,	Mr. An. Young,
Mr. Ramondon,	Mr. Attillo,	Mr. Barrett,
Mr. Bnrgess,	Mr. Carey,	Mr. Haym,
Mr. Seedo,	Mr. Trevers,	Mr. Vincent, &c.

Printed for John Osborn at the Golden Ball in Paternoster-Row.

Where may be had,

A select Collection of Novels and Histories, in Six Volumes. Written by the most celebrated Authors in several Languages, many of which never appear'd in English before; all new Translated, and compiled from the most authentick Originals, by several eminent Hands. The Second Edition, with the Addition of nine Novels and Histories, and curious Cuts to each Novel. Design'd by Mr. John Vanderbank and Mr. Highmore, and engrav'd by Mr. Gerrard Vandergucht. Price bound in Calf 15 s.

41. *Dublin Journal*, 18/04/1738

Proposals for Printing by Subscription, Twelve Sonatas composed by Mr. Francis Geminiani for the Violin and Bass

I. THat said Sonatas which are now actually in the Graver's Hands to be engraven on Copper-Plates, and will be speedily finished, shall be put to the Press as soon as 200 Subscribers can be procured, and Printed off with all possible Expedition.

II. That the Copies shall be of two Sorts one Printed on large the other on small Paper.

III. That the Price of the large Paper shall be two Guineas, the Price of the small Paper one Guinea, one half to be paid at the Time of Subscribing, the other half on the Delivery of the Book.

IV. That there shall be no more Copies printed off than are subscribed for.

V. That the said Sonatas shall be delivered to the Subscribers by the first of November next.

Subscriptions are taken by Mrs. Hyde in Dame-Street, and by the Printer hereof.

42. *London Daily Advertiser*, 24/08/1739

MUSICK.

This Day is publish'd, (Price 12 s. 6 d.)

The THIRD EDITION *of*

SIX Concertos for Violins, &c. in seven Parts, by Mr. Geminiani. Op. 2da.

Twelve new Solos for a Violin and Bass, by Mr. Geminiani. Op. 4ta. Price 1 l. 5 s.

Printed for the Author; and Sold by John Walsh, in Katherine-Street, in the Strand. *Where may be had,*

1. Seven Sonatas or Trios for German Flutes or Violins, by Mr. Handel.
2. Handel's Organ Concertos. To be had with or without the Instrumental Parts.
3. Twelve Concertos for Violins, in 7 Parts, by Pietro Castrucci. Opera Terza.
4. Forty-two Overtures from all the Operas for Violins, in seven Parts.
5. Twelve Concertos for Violins, in eight Parts, by Pietro Locatelli.

43. *Dublin News Letter*, 03/02/1740

By his Majesty's Company of Comedians. At the Theatre in Aungier-street, this Evening will be acted a Tragedy call'd the SIEGE of DAMASCUS. To which will be added an Operatical Farcical Puppet Show call'd the AUTHOR's FARCE; or the PLEASURES of the TOWN.

For the Benefit of Mr. PHILIPS, HARLEQUIN. At the Theatre in Smock Alley this Evening will be acted a Comedy call'd WOMAN's REVENGE, &c. To which will be added a Pantomime Entertainment call'd Harlequin Metamorphos'd, or Columbine Courtezan. With several Entertainments of Dancing.

For the Benefit of Signior SCARLATI, who has been confin'd near four months thro' Sickness. At Geminiani's Musick Room in Dames-street, on Friday the 13th of February, will be performed a CONCERT of MUSICK. In which Mr Dubourg will perform a Solo, and Mr. Worsdale sing some Songs. Three Tickets Half a Guinea; single Tickets a British Crown

44. *London Daily Post and General Advertiser*, 25/02/1741

NEW MUSICK.

This Day are publiſh'd,

TWELVE Concertos for a German Flute and Violins, &c. in ſix Parts. Compos'd by *Gio. Adolfo Haſſe.* Opera Terza.

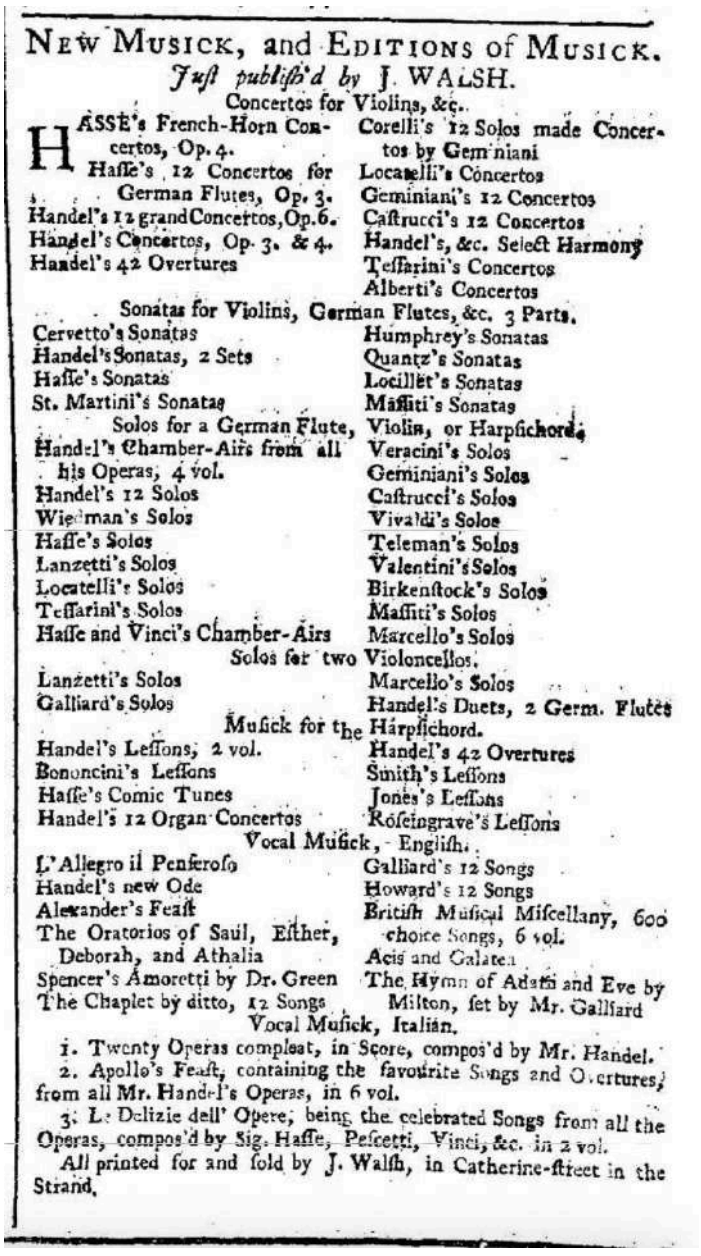
Printed for J. Walſh, in Katherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

1. Twelve Grand Concerto's for Violins, in 7 parts. by Mr. Handel.
2. Select Harmony; being 36 celebrated Concertos, collected from the Works of Mr. Handel, Geminiani, Veracini, Albinoni, and Vivaldi, in four Sets.
3. Forty-two Overtures from all Mr. Handel's Operas, for Violins, in eight Parts. The ſecond Edition.
4. New Editions of Corelli, Geminiani, Caſtrucci, Albinoni, Vivaldi, Teſſarini, Alberti, Locatelli, and Woodcock's Concertos; containing 12 Concertos in each Set.

Alſo Variety of new Vocal Muſick, and Pieces for the Harpſichord.

45. *London Daily Post and General Advertiser*, 27/10/1741



NEW MUSICK, and EDITIONS of MUSICK.

Juſt publiſh'd by J. WALSH.

Concertos for Violins, &c.

HASSE's French-Horn Concertos, Op. 4.
Haſſe's 12 Concertos for German Flutes, Op. 3.
Handel's 12 grand Concertos, Op. 6.
Handel's Concertos, Op. 3. & 4.
Handel's 42 Overtures
Corelli's 12 Solos made Concertos by Geminiani
Locatelli's Concertos
Geminiani's 12 Concertos
Caſtrucci's 12 Concertos
Handel's, &c. Select Harmony
Teſſarini's Concertos
Alberti's Concertos

Sonatas for Violins, German Flutes, &c. 3 Parts.

Cervetto's Sonatas
Handel's Sonatas, 2 Sets
Haſſe's Sonatas
St. Martini's Sonatas
Humphrey's Sonatas
Quantz's Sonatas
Locillet's Sonatas
Maſſiti's Sonatas

Solos for a German Flute, Violin, or Harpſichord.

Handel's Chamber-Airs from all his Operas, 4 vol.
Handel's 12 Solos
Wiedman's Solos
Haſſe's Solos
Lanzetti's Solos
Locatelli's Solos
Teſſarini's Solos
Haſſe and Vinci's Chamber-Airs
Veracini's Solos
Geminiani's Solos
Caſtrucci's Solos
Vivaldi's Solos
Teleman's Solos
Valentini's Solos
Birkenſtock's Solos
Maſſiti's Solos
Marcello's Solos

Solos for two Violoncellos.

Lanzetti's Solos
Galliard's Solos
Marcello's Solos
Handel's Duets, 2 Germ. Flutes

Muſick for the Harpſichord.

Handel's Leſſons, 2 vol.
Bononcini's Leſſons
Haſſe's Comic Tunes
Handel's 12 Organ Concertos
Handel's 42 Overtures
Smith's Leſſons
Jones's Leſſons
Roſeingrave's Leſſons

Vocal Muſick, Engliſh.

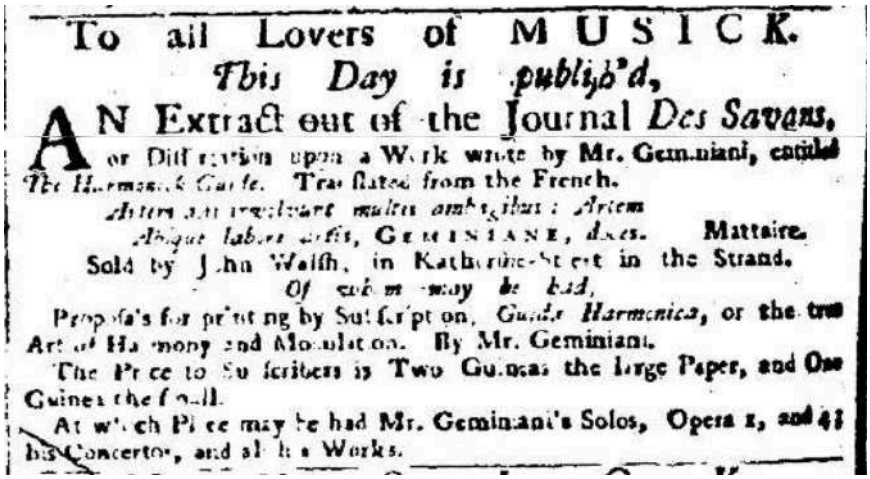
L'Allegro il Penſeroſo
Handel's new Ode
Alexander's Feaſt
The Oratorios of Saul, Eſther, Deborah, and Athalia
Spencer's Amoretti by Dr. Green
The Chaplet by ditto, 12 Songs
Galliard's 12 Songs
Howard's 12 Songs
Britiſh Muſical Miſcellany, 600 choice Songs, 6 vol.
Acis and Galatea
The Hymn of Adam and Eve by Milton, ſet by Mr. Galliard

Vocal Muſick, Italian.

1. Twenty Operas compleat, in Score, compos'd by Mr. Handel.
2. Apollo's Feaſt, containing the favourite Songs and Overtures, from all Mr. Handel's Operas, in 6 vol.
3. Le Delizie dell' Opere, being the celebrated Songs from all the Operas, compos'd by Sig. Haſſe, Peſcetti, Vinci, &c. in 2 vol.

All printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

46. *London Daily Advertiser,* 10/11/1741



To all Lovers of MUSICK.

This Day is publish'd,

AN Extract out of the Journal *Des Savans,* or Dissertation upon a Work wrote by Mr. Geminiani, entitled *The Harmonick Guide.* Translated from the French.

Artem aut involvunt multis ambagibus: Artem
Absque labore artis, GEMINIANE, *doces.* Mattaire.

Sold by John Walsh, in Katherine-Street in the Strand.

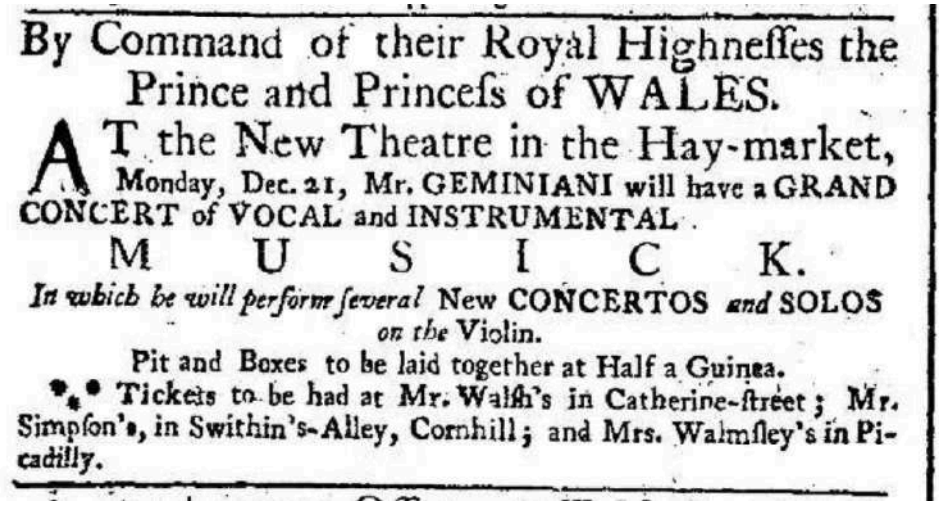
Of whom may be had,

Proposals for printing by Subscription, *Guida Harmonica,* or the true Art of Harmony and Modulation. By Mr. Geminiani.

The Price to Subscribers is Two Guineas the large Paper, and One Guinea the small.

At which Price may be had Mr. Geminiani's Solos, Opera 1, and 4; his Concertos, and all his Works.

47. *London Daily Post and General Advertiser,* 14/12/1741



By Command of their Royal Highnesses the Prince and Princess of WALES.

AT the New Theatre in the Hay-market, Monday, Dec. 21, Mr. GEMINIANI will have a GRAND CONCERT of VOCAL and INSTRUMENTAL

M U S I C K.

In which he will perform several New CONCERTOS *and* SOLOS *on the* Violin.

Pit and Boxes to be laid together at Half a Guinea.

*** Tickets to be had at Mr. Walsh's in Catherine-street; Mr. Simpson's, in Swithin's-Alley, Cornhill; and Mrs. Walmsley's in Picadilly.

48. *London Daily Post and General Advertiser*, 17/12/1741

By Command of their Royal Highnesses the Prince and Princess of WALES.

AT the New Theatre in the Hay-market, Monday, Dec. 21, Mr. GEMINIANI will have a GRAND CONCERT of VOCAL and INSTRUMENTAL

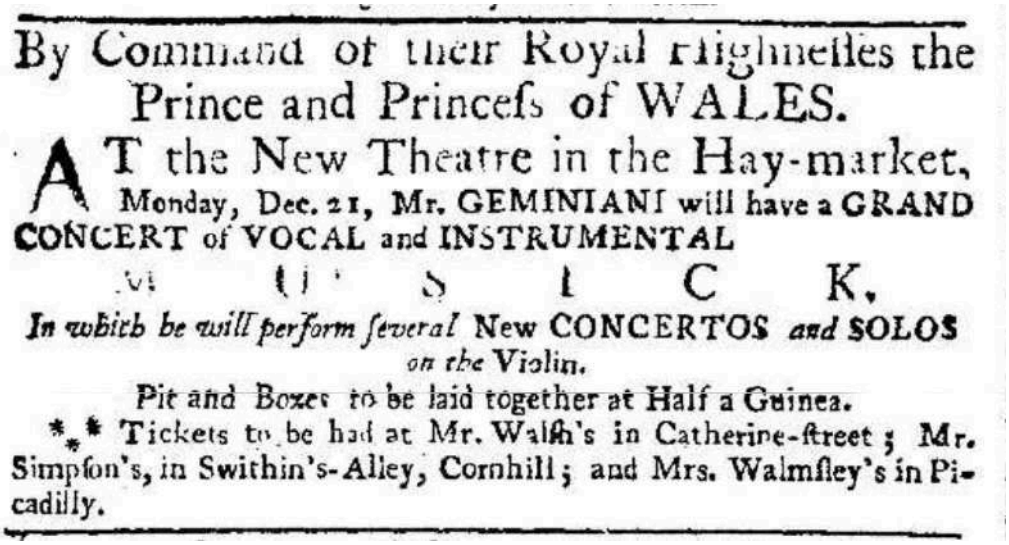
M U S I C K.

In which he will perform several New CONCERTOS *and* SOLOS *on the* Violin.

Pit and Boxes to be laid together at Half a Guinea.

*** Tickets to be had at Mr. Walsh's in Catherine-street; Mr. Simpson's, in Swithin's-Alley, Cornhill; and Mrs. Walmsley's in Picadilly.

49. *London Daily Post and General Advertiser*, 18/12/1741



By Command of their Royal Highneſſes the Prince and Princeſs of WALES.

AT the New Theatre in the Hay-market, Monday, Dec. 21, Mr. GEMINIANI will have a GRAND CONCERT of VOCAL and INSTRUMENTAL

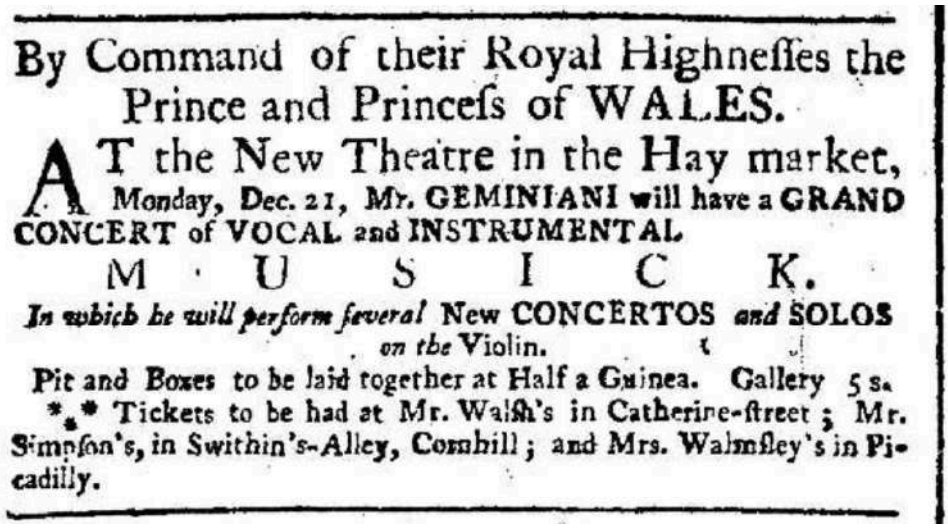
M U S I C K,

In which he will perform ſeveral New CONCERTOS *and* SOLOS *on the* Violin.

Pit and Boxes to be laid together at Half a Guinea.

*** Tickets to be had at Mr. Walſh's in Catherine-ſtreet; Mr. Simpſon's, in Swithin's-Alley, Cornhill; and Mrs. Walmſley's in Piccadilly.

50. *London Daily Post and General Advertiser,* 19/12/1741



By Command of their Royal Highneſſes the Prince and Princeſs of WALES.

AT the New Theatre in the Hay market, Monday, Dec. 21, Mr. GEMINIANI will have a GRAND CONCERT of VOCAL and INSTRUMENTAL

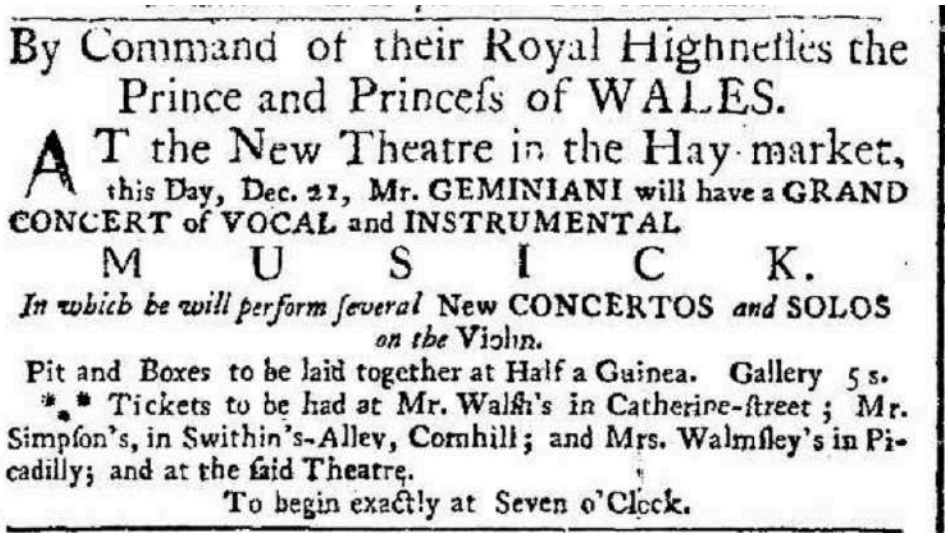
M U S I C K.

In which he will perform ſeveral New CONCERTOS *and* SOLOS *on the* Violin.

Pit and Boxes to be laid together at Half a Guinea. Gallery 5 s.

*** Tickets to be had at Mr. Walſh's in Catherine-ſtreet; Mr. Simpſon's, in Swithin's-Alley, Cornhill; and Mrs. Walmſley's in Piccadilly.

51. *London Daily Post and General Advertiser*, 21/12/1741



By Command of their Royal Highneſſes the Prince and Princeſs of WALES.

AT the New Theatre in the Hay-market, this Day, Dec. 21, Mr. GEMINIANI will have a GRAND CONCERT of VOCAL and INSTRUMENTAL

M U S I C K.

In which he will perform ſeveral New CONCERTOS *and* SOLOS *on the* Violin.

Pit and Boxes to be laid together at Half a Guinea. Gallery 5 s.

*** Tickets to be had at Mr. Walſh's in Catherine-ſtreet; Mr. Simpſon's, in Swithin's-Alley, Cornhill; and Mrs. Walmſley's in Piccadilly; and at the ſaid Theatre.

To begin exactly at Seven o'Clock.

52. *London Daily Post and General Advertiser*, 22/12/1741

NEW MUSICK, and EDITIONS of MUSICK.
Juſt publiſh'd by J. WALSH.

THE favourite Songs in the Opera call'd Alexander in Perſia, in Score, as perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market.

2. Le Delizie dell' Opere, a Collection of all the celebrated Songs in Score, collected from the Operas compos'd by Signior Haſſe, Vinci, Peſcetti, Veracini, &c. 2 v.

3. Apollo's Feaſt, containing the favourite Songs and Overtures, from all Mr. Handel's Operas, in 6 vol.

Vocal Muſick, Engliſh.

L'Allegro il Penſeroſo
Handel's new Ode
Alexander's Feaſt
The Oratorios of Saul, Eſther, Deborah, and Athalia
Acis and Galatea
British Orpheus, 12 favourite Songs
Galliard's 12 Songs
Spencer's Amoretti by Dr. Green
Howard's 12 Songs
The Hymn of Adam and Eve by Milton, ſet by Mr. Galliard

Muſick for the Harpſichord.

Handel's Leſſons, 2 vol.
Bononcini's Leſſons
Haſſe's Comic Tunes
Handel's 12 Organ Concertos
Handel's 42 Overtures
Smith's Leſſons
Jones's Leſſons
Roſeingrave's Leſſons

Solos for a German Flute, Violin, or Harpſichord.

Handel's Chamber-Airs from all his Operas, 4 vol.
Handel's 12 Solos
Wiedman's Solos
Haſſe's Solos
Lanzetti's Solos
Locatelli's Solos
Teſſarini's Solos
Haſſe and Vinci's Chamber-Airs
Veracini's Solos
Geminiani's Solos
Caſtrucci's Solos
Vivaldi's Solos
Teleman's Solos
Valentini's Solos
Birkenſtock's Solos
Maſſiti's Solos
Marcello's Solos

Sonatas for Violins, German Flutes, &c. 3 Parts.

Cervetto's Sonatas
Handel's Sonatas, 2 Sets
Haſſe's Sonatas
St. Martini's Sonatas
Humphrey's Sonatas
Quantz's Sonatas
Locillet's Sonatas
Maſſiti's Sonatas

Concertos for Violins, &c.

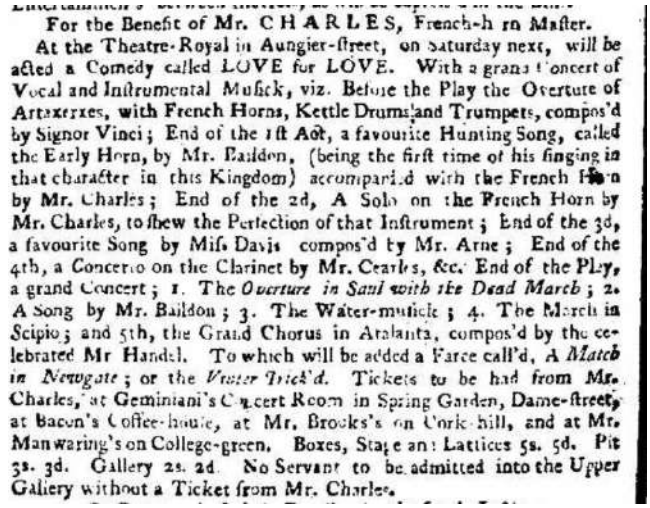
Haſſe's French-Horn Concertos, Op. 4.
Haſſe's 12 Concertos for German Flutes, Op. 3.
Handel's 12 grand Concertos, Op. 6.
Handel's Concertos, Op. 3. & 4.
Handel's 42 Overtures
Alberti's Concertos
Corelli's 12 Solos made Concertos by Geminiani
Locatelli's Concertos
Geminiani's 12 Concertos
Caſtrucci's 12 Concertos
Handel's, &c. Select Harmony
Teſſarini's Concertos

All printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

53. *Dublin Gazette*, 29/01/1742

Mr. Charles, French-Horn Maſter, having taken Mr. Geminiani's Concerts and Great Muſic Room in Dame-ſtreet, propoſes teaching Gentlemen and others the French Horn after the neweſt Taſte, and in the moſt expeditious Manner. He likewiſe teaches Lovers of Hunting, or Huntſmen, the Hunting or Field-Pieces, as now in Uſe all over England, France, &c. He will, if required, wait on Gentlemen at their Houſes.

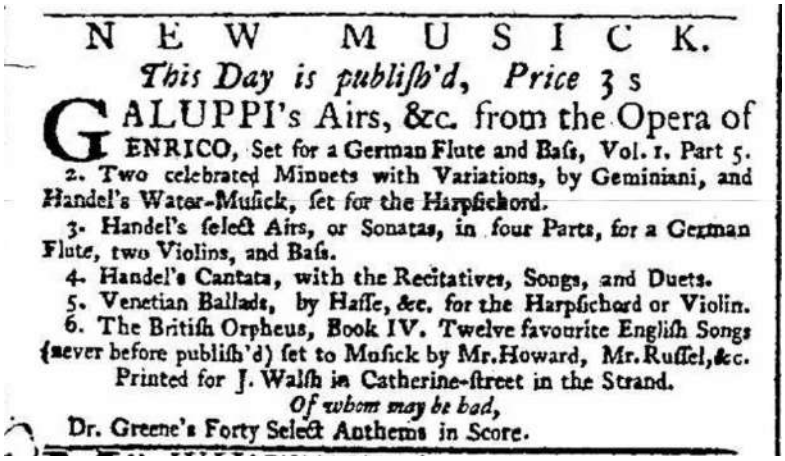
54. *Dublin News Letter*, 05/02/1742



For the Benefit of Mr. CHARLES, French-horn Maſter.

At the Theatre-Royal in Aungier-ſtreet, on Saturday next, will be acted a Comedy called LOVE for LOVE. With a grand Concert of Vocal and Inſtrumental Muſick, viz. Before the Play the Overture of Artaxerxes, with French Horns, Kettle Drums and Trumpets, compos'd by Signor Vinci; End of the 1ſt Act, a favourite Hunting Song, called the Early Horn, by Mr. Baildon, (being the firſt time of his ſinging in that character in this Kingdom) accompanied with the French Horn by Mr. Charles; End of the 2d, A Solo on the French Horn by Mr. Charles, to ſhew the Perfection of that Inſtrument; End of the 3d, a favourite Song by Miſs Davis compos'd by Mr. Arne; End of the 4th, a Concerto on the Clarinet by Mr. Cearles, &c. End of the Play, a grand Concert; 1. The *Overture in Saul with the Dead March*; 2. A Song by Mr. Baildon; 3. The Water-muſick; 4. The March in Scipio; and 5th, the Grand Chorus in Atalanta, compos'd by the celebrated Mr Handel. To which will be added a Farce call'd, A *Match in Newgate*; or the *Vintner Trick'd*. Tickets to be had from Mr. Charles, at Geminiani's Concert Room in Spring Garden, Dame-ſtreet, at Bacon's Coffee-houſe, at Mr. Brocks's on Cork-hill, and at Mr. Manwaring's on College-green. Boxes, Stage and Lattices 5s. 5d. Pit 3s. 3d. Gallery 2s. 2d. No Servant to be admitted into the Upper Gallery without a Ticket from Mr. Charles.

55. *London Daily Post and General Advertiser*, 03/03/1742



NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd, Price 3 s

GALUPPI's Airs, &c. from the Opera of ENRICO, Set for a German Flute and Baſs, Vol. 1. Part 5.

2. Two celebrated Minuets with Variations, by Geminiani, and Handel's Water-Muſick, ſet for the Harpſichord.

3. Handel's ſelect Airs, or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and Baſs.

4. Handel's Cantata, with the Recitatives, Songs, and Duets.

5. Venetian Ballads, by Haſſe, &c. for the Harpſichord or Violin.

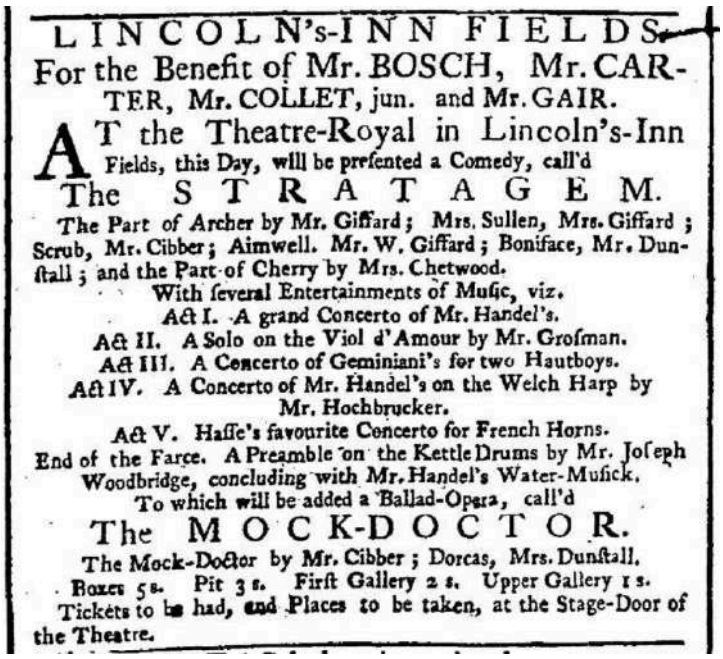
6. The Britiſh Orpheus, Book IV. Twelve favourite Engliſh Songs (never before publiſh'd) ſet to Muſick by Mr. Howard, Mr. Ruſſel, &c.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Dr. Greene's Forty Select Anthems in Score.

56. *London Daily Post and General Advertiser*, 15/03/1742



LINCOLN's-INN FIELDS.

For the Benefit of Mr. BOSCH, Mr. CARTER, Mr. COLLET, jun. and Mr. GAIR.

AT the Theatre-Royal in Lincoln's-Inn Fields, this Day, will be preſented a Comedy, call'd

The STRATAGEM.

The Part of Archer by Mr. Giffard; Mrs. Sullen, Mrs. Giffard; Scrub, Mr. Cibber; Aimwell. Mr. W. Giffard; Boniface, Mr. Dunſtall; and the Part of Cherry by Mrs. Chetwood.

With ſeveral Entertainments of Muſic, viz.

Act I. A grand Concerto of Mr. Handel's.

Act II. A Solo on the Viol d'Amour by Mr. Groſman.

Act III. A Concerto of Geminiani's for two Hautboys.

Act IV. A Concerto of Mr. Handel's on the Welch Harp by Mr. Hochbrucker.

Act V. Haſſe's favourite Concerto for French Horns.

End of the Farce. A Preamble on the Kettle Drums by Mr. Joſeph Woodbridge, concluding with Mr. Handel's Water-Muſick.

To which will be added a Ballad-Opera, call'd

The MOCK-DOCTOR.

The Mock-Doctor by Mr. Cibber; Dorcas, Mrs. Dunſtall.

Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gallery 2s. Upper Gallery 1s.

Tickets to be had, and Places to be taken, at the Stage-Door of the Theatre.

57. *London Daily Post and General Advertiser,* 16/03/1742

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, call'd TEMISTOCLE, in Score.

2. Gallupi's Airs in Enrico, for a German Flute and Baſs, Vol. 1. Part 5.

3. Two celebrated Minuets with Variations, by Geminiani, and Handel's Water-Muſick, ſet for the Harpſichord.

4. Handel's ſelect Airs, or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and Baſs.

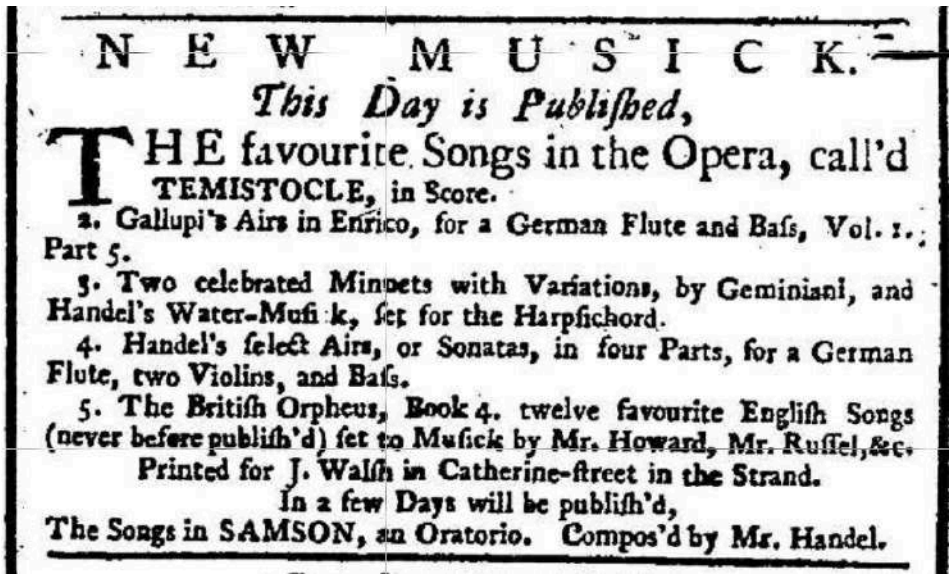
5. The Britiſh Orpheus, Book 4. twelve favourite Engliſh Songs (never before publiſh'd) ſet to Muſick by Mr. Howard, Mr. Ruſſel, &c.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

In a few Days will be publiſh'd,

The Songs in SAMSON, an Oratorio. Compos'd by Mr. Handel.

58. *London Daily Post and General Advertiser,* 17/03/1742



NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, call'd TEMISTOCLE, in Score.

2. Gallupi's Airs in Enrico, for a German Flute and Baſs, Vol. 1. Part 5.

3. Two celebrated Minuets with Variations, by Geminiani, and Handel's Water-Muſick, ſet for the Harpſichord.

4. Handel's ſelect Airs, or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and Baſs.

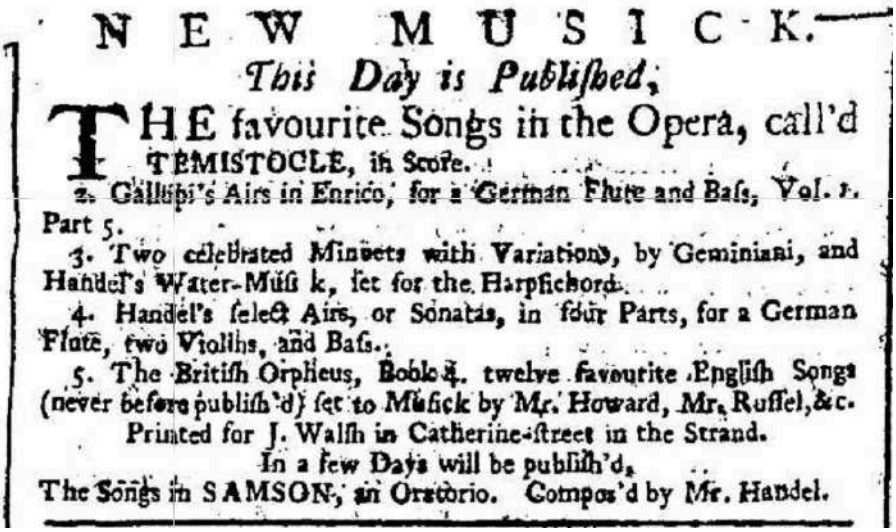
5. The Britiſh Orpheus, Book 4. twelve favourite Engliſh Songs (never before publiſh'd) ſet to Muſick by Mr. Howard, Mr. Ruſſel, &c.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

In a few Days will be publiſh'd,

The Songs in SAMSON, an Oratorio. Compos'd by Mr. Handel.

59. *London Daily Post and General Advertiser,* 18/03/1742



NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, call'd TEMISTOCLE, in Score.

2. Gallupi's Airs in Enrico, for a German Flute and Baſs, Vol. 1. Part 5.

3. Two celebrated Minuets with Variations, by Geminiani, and Handel's Water-Muſick, ſet for the Harpſichord.

4. Handel's ſelect Airs, or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and Baſs.

5. The Britiſh Orpheus, Book 4. twelve favourite Engliſh Songs (never before publiſh'd) ſet to Muſick by Mr. Howard, Mr. Ruſſel, &c.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

In a few Days will be publiſh'd,

The Songs in SAMSON, an Oratorio. Compos'd by Mr. Handel.

60. *Dublin News Letter*, 04/12/1742

MR. Charles, French-Horn Maſter, having taken Mr. Geminiani's Concerns and Great Muſick-Room in Dame-ſtreet, propoſes teaching Gentlemen and Others the French Horn after the neweſt Taſte, and in the moſt expeditious Manner: He likewiſe teaches Lovers of Hunting or Huntſmen the Hunting or Field Pieces, as now in uſe all over England and France. He will (if required) wait on Gentlemen at their Houſes.

61. *Dublin News Letter,* 07/12/1742

MR. Charles, French-Horn Maſter, having taken Mr. Geminiani's Concerns and Great Muſick-Room in Dame-ſtreet, propoſes teaching Gentlemen and Others the French Horn after the neweſt Taſte, and in the moſt expeditious Manner: He likewiſe teaches Lovers of Hunting or Huntſmen the Hunting or Field Pieces, as now in uſe all over England and France. He will (if required) wait on Gentlemen at their Houſes.

62. *Dublin Gazette,* 11/12/1742

Mr. Charles, French Horn Maſter, having taken M
Geminiani's Concerns and Great Muſic-Room in D
Street, propoſes teaching Gentlemen and others the Fren
Horn after the neweſt Taſte, and in the moſt expeditio
Manner. He likewiſe teaches Lovers of Hunting, o
Huntſmen, the Hunting or Field Pieces, as now in U
all over England, France, &c. He will, if requir
wait on Gentlemen at their Houſes.

63. *Daily Advertiser,* 10/03/1743

M U S I C K.

This Day is publiſh'd, Price 1 s. 6 d.

THE Britiſh Orpheus, Book IV. Twelve favourite Engliſh Songs, never before publiſh'd, ſet to Muſick by Mr. Howard, Mr. Ruſſel, &c.

2. Galuppi's Airs in the Opera of Enrico, ſet for a German Flute and a Baſs. Vol. I. Part V. Price 3 s.

3. Two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani; and Handel's Water Muſick, ſet for the Harpſichord. Price 3 s.

4. Handel's ſelect Airs or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and a Baſs, collected from the late Operas.

5. Venetian Ballads by Haſſe.

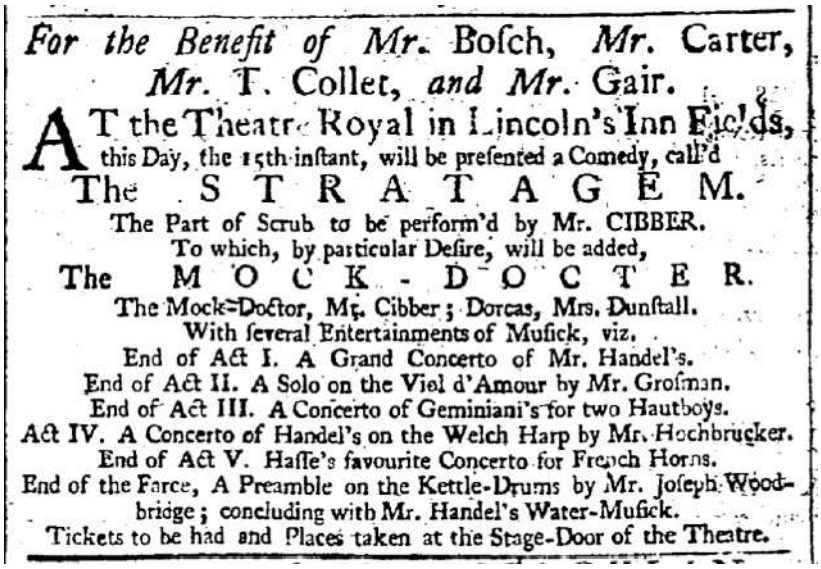
6. Dr. Greene's forty ſelect Anthems, in Score.

Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

On Saturday next will be publiſh'd,

The favourite Songs in the Opera call'd Temiſtocle, in Score.

64. *Daily Advertiser,* 15/04/1742



For the Benefit of Mr. Boſch, *Mr.* Carter, *Mr.* T. Collet, *and Mr.* Gair.

AT the Theatre Royal in Lincoln's Inn Fields, this Day, the 15th inſtant, will be preſented a Comedy, call'd

The STRATAGEM.

The Part of Scrub to be perform'd by Mr. CIBBER.

To which, by particular Deſire, will be added,

The MOCK-DOCTER.

The Mock-Doctor, Mr. Cibber; Dorcas, Mrs. Dunſtall.

With ſeveral Entertainments of Muſick, viz.

End of Act I. A Grand Concerto of Mr. Handel's.

End of Act II. A Solo on the Viel d'Amour by Mr. Groſman.

End of Act III. A Concerto of Geminiani's for two Hautboys.

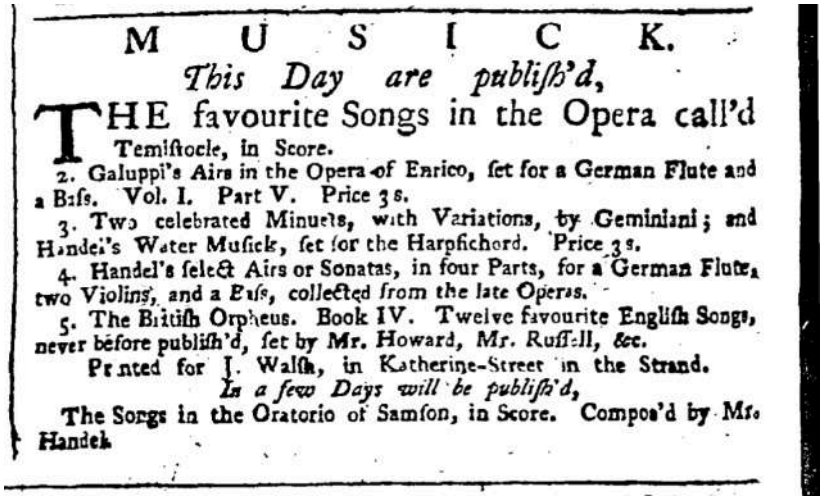
Act IV. A Concerto of Handel's on the Welch Harp by Mr. Hochbrucker.

End of Act V. Haſſe's favourite Concerto for French Horns.

End of the Farce, A Preamble on the Kettle-Drums by Mr. Joſeph Woodbridge; concluding with Mr. Handel's Water-Muſick.

Tickets to be had and Places taken at the Stage-Door of the Theatre.

65. *Daily Advertiser,* 17/03/1743



MUSICK.

This Day are publiſh'd,

THE favourite Songs in the Opera call'd Temiſtocle, in Score.

2. Galuppi's Airs in the Opera of Enrico, ſet for a German Flute and a Baſs. Vol. I. Part V. Price 3 s.

3. Two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani; and Handel's Water Muſick, ſet for the Harpſichord. Price 3 s.

4. Handel's ſelect Airs or Sonatas, in four Parts, for a German Flute, two Violins, and a Baſs, *collected from the late Operas.*

5. The Britiſh Orpheus. Book IV. Twelve favourite Engliſh Songs, never before publiſh'd, ſet by Mr. Howard, Mr. Ruſſell, &c.

Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

In a few Days will be publiſh'd,

The Songs in the Oratorio of Samſon, in Score. Compos'd by Mr. Handel.

66. *Daily Advertiser*, 04/04/1743

NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd, (Price 4 s.)

A Second Collection of Songs in the Oratorio of SAMSON; to which is prefix'd the Overture. Compos'd by Mr. HANDEL.

Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſh'd,

1. The favourite Songs in Temiſtocle, Enrico, and all the late Operas perform'd this Seaſon, in Score.

2. Haſſe and Galuppi's Airs from the late Operas, for a German Flute and Baſs, in five Collections.

3. Two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani; and Handel's Water Muſick, ſet for the Harpſichord. Price 3 s.

4. Venetian Ballads, compos'd by Sig. Haſſe, for a German Flute and Harpſichord.

And Variety of new Concertos, Sonatas, and Solos.

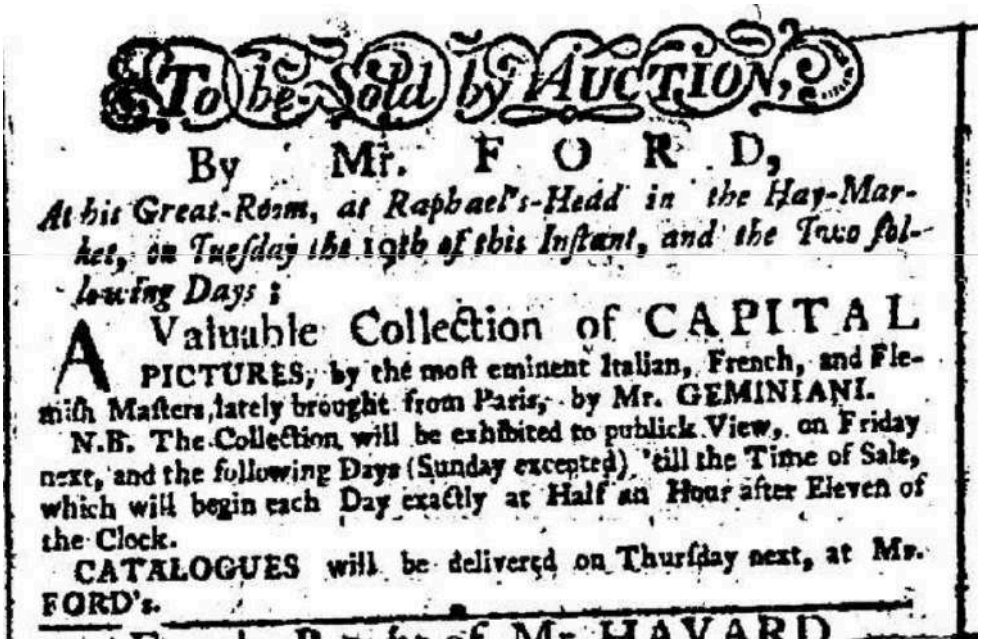
67. *London Daily Post and General Advertiser*, 09/04/1743

At the particular Request of ſeveral Noblemen, who are engaged to be next Week at Newmarket.

THE Sale of Mr. GEMINIANI's Collection of PICTURES will be defer'd to Tueſday the 19th Inſtant, of which further Notice will be given by

R. FORD, *Auctioneer.*

68. *London Daily Post and General Advertiser*, 12/04/1743



To be Sold by AUCTION,

By Mr. FORD,

At his Great-Room, at Raphael's-Head in the Hay-Market, on Tueſday the 19th of this Inſtant, and the Two following Days;

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

N.B. The Collection will be exhibited to publick View, on Friday next, and the following Days (Sunday excepted) 'till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven of the Clock.

CATALOGUES will be delivered on Thurſday next, at Mr. FORD's.

69. *London Daily Post and General Advertiser*, 13/04/1743

To be Sold by AUCTION

By M.r FORD

At his Great-Room, at Raphael's-Head in the Haymark.t, on Tueſday next, and the Two following Days;

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

N.B. The Collection will be exhibited to publick View, on Friday next, and the following Days (Sunday excepted) 'till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven of the Clock.

CATALOGUES will be delivered To-morrow, at Mr. FORD's.

70. *Daily Advertiser*, 16/04/1743

To be ſold by AUCTION *by Mr.* FORD,
At his Great-Room at Raphael's Head in the Hay-Market, on Tueſday next, and the two following Days,

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

Note, The Collection will be exhibited to publick View, (Sundays excepted) till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven o'Clock.

Catalogues will be deliver'd at Mr. FORD's.

71. *London Daily Post and General Advertiser*, 19/04/1743

To be Sold by AUCTION
By Mr. FORD

At his Great-Room, at Raphael's-Head in the Haymarket, this and the Two following Days;

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

N.B. The Collection will be exhibited to publick View, this Day, and the following Days (Sunday excepted) 'till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven o'Clock.

—CATALOGUES will be delivered this Day, at Mr. FORD's.

72. *Daily Advertiser,* 20/04/1743

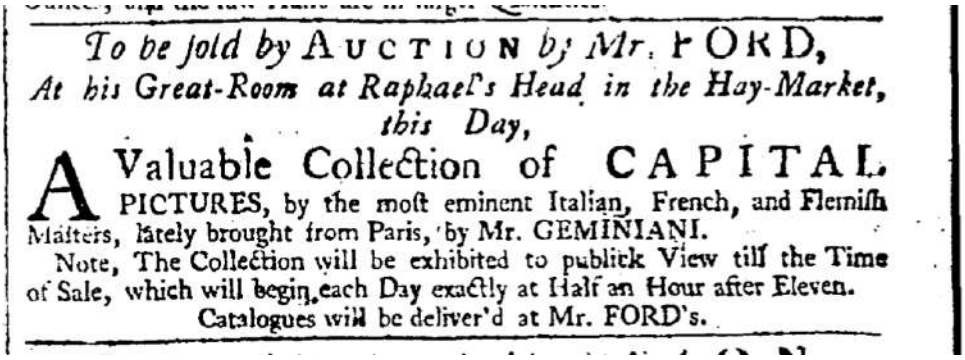
To be ſold by AUCTION *by Mr.* FORD,
At his Great-Room at Raphael's Head in the Hay-Market, this and the following Day,

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

Note, The Collection will be exhibited to publick View till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven.

Catalogues will be deliver'd at Mr. FORD's.

73. *Daily Advertiser,* 21/04/1743



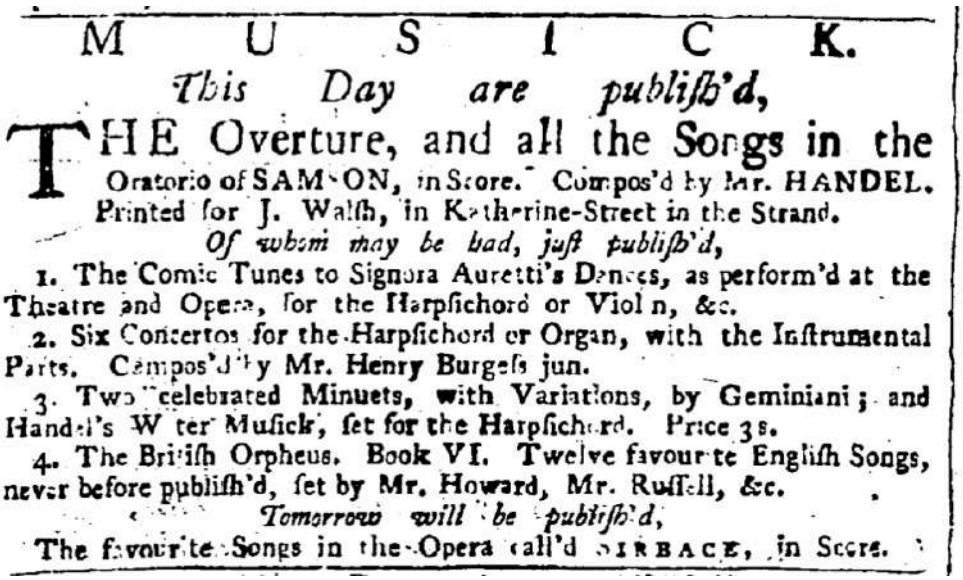
To be ſold by AUCTION *by Mr.* FORD,
At his Great-Room at Raphael's Head in the Hay-Market, this Day,

A Valuable Collection of CAPITAL PICTURES, by the moſt eminent Italian, French, and Flemiſh Maſters, lately brought from Paris, by Mr. GEMINIANI.

Note, The Collection will be exhibited to publick View till the Time of Sale, which will begin each Day exactly at Half an Hour after Eleven.

Catalogues will be deliver'd at Mr. FORD's.

74. *Daily Advertiser,* 06/05/1743



MUSICK.

This Day are publiſh'd,

THE Overture, and all the Songs in the Oratorio of SAMSON, in Score. Compos'd by Mr. HANDEL. Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

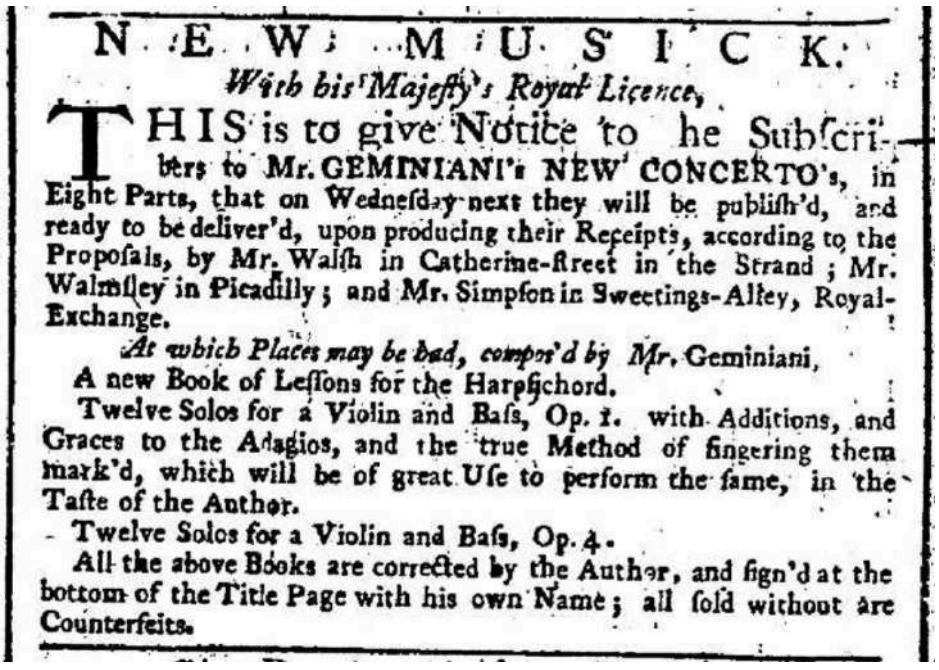
Of whom may be had, juſt publiſh'd,

1. The Comic Tunes to Signora Auretti's Dances, as perform'd at the Theatre and Opera, for the Harpſichord or Violin, &c.
2. Six Concertos for the Harpſichord or Organ, with the Inſtrumental Parts. Compos'd by Mr. Henry Burgeſs jun.
3. Two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani; and Handel's Water Muſick, ſet for the Harpſichord. Price 3s.
4. The Britiſh Orpheus. Book VI. Twelve favourite Engliſh Songs, never before publiſh'd, ſet by Mr. Howard, Mr. Ruſſell, &c.

Tomorrow will be publiſh'd,

The favourite Songs in the Opera call'd SIRBACE, in Score.

75. *London Daily Post and General Advertiser,* 17/05/1743



NEW MUSICK.

With his Majeſty's Royal Licence,

THIS is to give Notice to the Subſcribers to Mr. GEMINIANI's NEW CONCERTO's, in Eight Parts, that on Wedneſday next they will be publiſh'd, and ready to be deliver'd, upon producing their Receipts, according to the Propoſals, by Mr. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand; Mr. Walmſley in Picadilly; and Mr. Simpſon in Sweetings-Alley, Royal-Exchange.

At which Places may be had, compos'd by Mr. Geminiani,

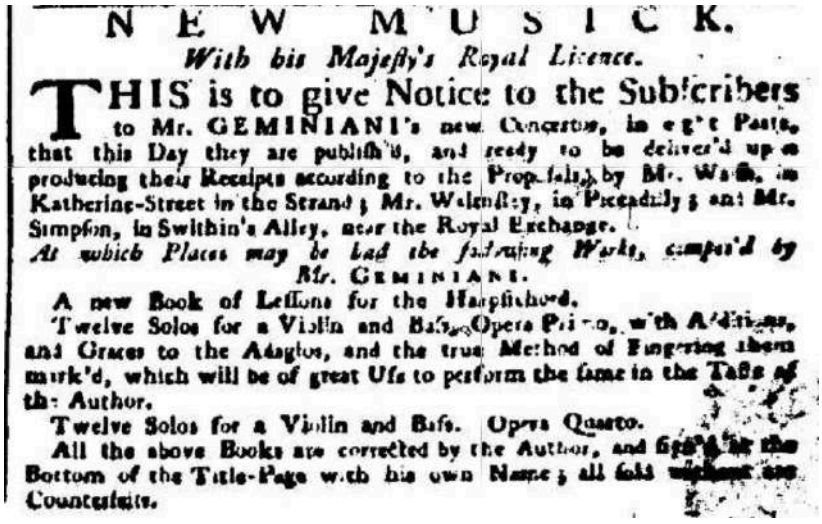
A new Book of Leſſons for the Harpſichord.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 1. with Additions, and Graces to the Adagios, and the true Method of fingering them mark'd, which will be of great Uſe to perform the ſame, in the Taſte of the Author.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 4.

All the above Books are corrected by the Author, and ſign'd at the bottom of the Title Page with his own Name; all ſold without are Counterfeits.

76. *London Daily Advertiser*, 20/05/1743



NEW MUSICK.

With his Majesty's Royal Licence.

THIS is to give Notice to the Subscribers to Mr. GEMINIANI's new Concertos, in eight Parts, that this Day they are publish'd, and ready to be deliver'd upon producing their Receipts according to the Proposals, by Mr. Walsh, in Katherine-Street in the Strand; Mr. Walmsley, in Piccadilly; and Mr. Simpson, in Swithin's Alley, near the Royal Exchange.

At which Places may be had the following Works, compos'd by Mr. GEMINIANI.

A new Book of Lessons for the Harpsichord.

Twelve Solos for a Violin and Bass, Opera Prima, with Additions, and Graces to the Adagios, and the true Method of Fingering them mark'd, which will be of great Use to perform the same in the Taste of the Author.

Twelve Solos for a Violin and Bass. Opera Quarto.

All the above Books are corrected by the Author, and sign'd at the Bottom of the Title-Page with his own Name; all sold without any Counterfeits.

77. *London Daily Post and General Advertiser*, 20/05/1743

NEW MUSICK.

This Day is publish'd,

With his Majesty's Royal Licence,

SIX Concertos in eight Parts, for Violins, &c. compos'd by Mr. GEMINIANI.

Sold by Mr. Walsh in Catherine-street in the Strand; Mr. Walmsley in Piccadilly; and Mr. Simpson in Sweetings-Alley, Royal-Exchange, London.

At which Places may be had, compos'd by Mr. Geminiani,

A new Book of Lessons for the Harpsichord.

Twelve Solos for a Violin and Bass, Op. 1. with Additions, and Graces to the Adagios, and the true Method of fingering them mark'd, which will be of great Use to perform the same, in the Taste of the Author.

Twelve Solos for a Violin and Bass, Op. 4.

Note, Subscribers by sending their Receipts to any of the above Places, may have the Concerto deliver'd to them.

78. *Daily Advertiser*, 21/06/1743

NEW MUSICK.

This Day are publish'd,

HANDEL's Chambers Airs, collected from the Oratorio of SAMSON, set for a German Flute and Bass. Vol. V. Part I. Price 3 s.

2. Handel's Water Musick, and two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani, set for the Harpsichord.

3. Hasse and Gallupi's Airs from the late Operas, for a German Flute and Bass, in five Collections.

4. The Comic Tunes to the Dances perform'd at the Operas and Theatres, for the Violin and Harpsichord, in seven Parts.

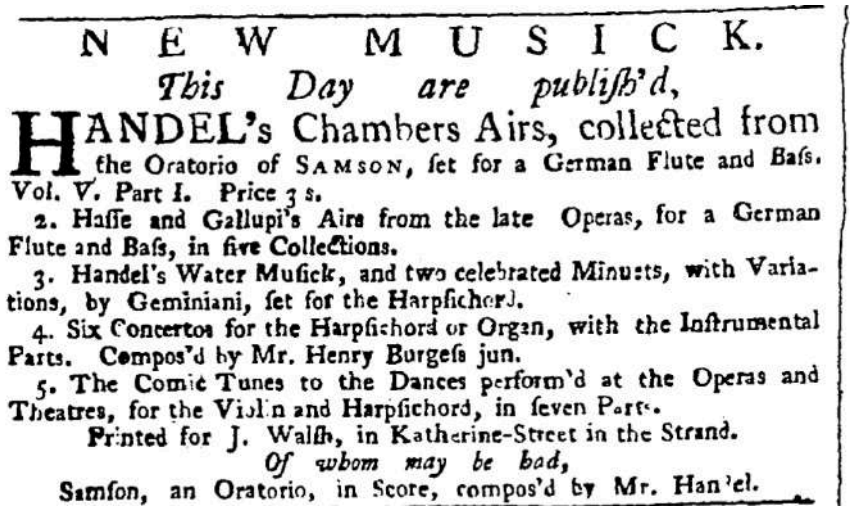
5. Six Concertos for the Harpsichord or Organ, with the Instrumental Parts. Compos'd by Mr. Henry Burgess jun.

Printed for J. Walsh, in Katherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, just publish'd,

Samson, an Oratorio, in Score, compos'd by Mr. Handel.

79. *Daily Advertiser*, 24/06/1743



NEW MUSICK.

This Day are publiſh'd,

HANDEL's Chambers Airs, collected from the Oratorio of SAMSON, ſet for a German Flute and Baſs. Vol. V. Part I. Price 3 s.

2. Haſſe and Gallupi's Airs from the late Operas, for a German Flute and Baſs, in five Collections.

3. Handel's Water Muſick, and two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani, ſet for the Harpſichord.

4. Six Concertos for the Harpſichord or Organ, with the Inſtrumental Parts. Compos'd by Mr. Henry Burgeſs jun.

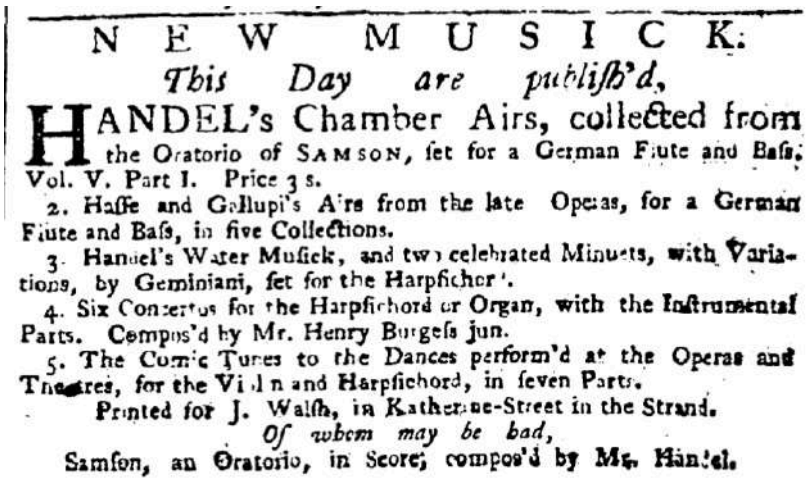
5. The Comic Tunes to the Dances perform'd at the Operas and Theatres, for the Violin and Harpſichord, in ſeven Parts.

Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

Samſon, an Oratorio, in Score, compos'd by Mr. Handel.

80. *Daily Advertiser*, 28/06/1743



NEW MUSICK.

This Day are publiſh'd,

HANDEL's Chamber Airs, collected from the Oratorio of SAMSON, ſet for a German Flute and Baſs. Vol. V. Part I. Price 3 s.

2. Haſſe and Gallupi's Airs from the late Operas, for a German Flute and Baſs, in five Collections.

3. Handel's Water Muſick, and two celebrated Minuets, with Variations, by Geminiani, ſet for the Harpſichord.

4. Six Concertos for the Harpſichord or Organ, with the Inſtrumental Parts. Compos'd by Mr. Henry Burgeſs jun.

5. The Comic Tunes to the Dances perform'd at the Operas and Theatres, for the Violin and Harpſichord, in ſeven Parts.

Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

Samſon, an Oratorio, in Score; compos'd by Mr. Handel.

81. *London Evening Post*, 11/08/1743

NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd,

With his Majeſty's ROYAL LICENCE,

SIX Concertos in eight Parts, for Violins, &c. compos'd by Mr. GEMINIANI.

Sold by Mr. Walſh in Katherine-Street in the Strand; Mr. Walmſley in Piccadilly; and Mr. Simpſon in Sweetings-Alley, Royal-Exchange, London.

At which Places may be had, compos'd by Mr. Geminiani,

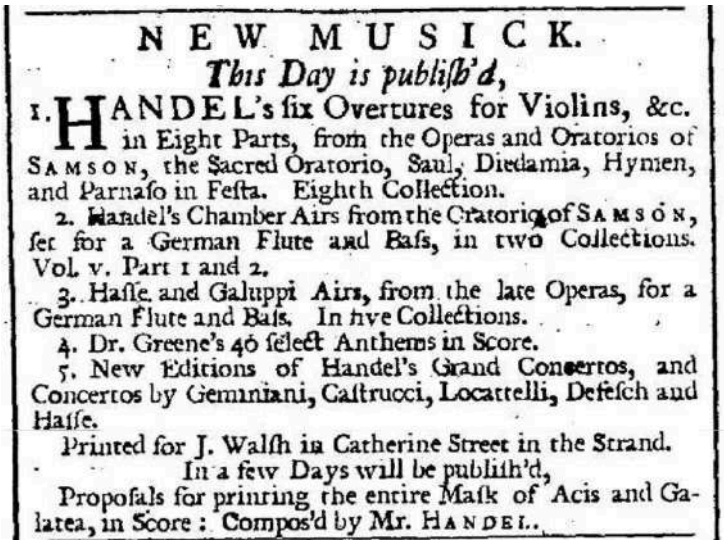
A new Book of Leſſons for the Harpſichord.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 1. with Additions, and Graces to the Adagios, and the true Method of Fingering them mark'd, which will be of great Uſe to perform the ſame in the Taſte of the Author.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 4.

Note, Subſcribers by ſending their Receipts to any of the above Places, may have the Concerto deliver'd to them.

82. *London Evening Post,* 11/08/1743



NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd,

1. HANDEL's ſix Overtures for Violins, &c. in Eight Parts, from the Operas and Oratorios of SAMSON, the Sacred Oratorio, Saul, Diedamia, Hymen, and Parnaſo in Feſta. Eighth Collection.

2. Handel's Chamber Airs from the Oratorio of SAMSON, ſet for a German Flute and Baſs, in two Collections. Vol. v. Part 1 and 2.

3. Haſſe and Galuppi Airs, from the late Operas, for a German Flute and Baſs. In five Collections.

4. Dr. Greene's 40 ſelect Anthems in Score.

5. New Editions of Handel's Grand Concertos, and Concertos by Geminiani, Caſtrucci, Locatelli, Deſeſch and Haſſe.

Printed for J. Walſh in Catherine Street in the Strand.

In a few Days will be publiſh'd,

Propoſals for printing the entire Maſk of Acis and Galatea, in Score: Compos'd by Mr. HANDEL.

83. *London Evening Post*, 23/08/1743

NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd,

With his Majeſty's ROYAL LICENCE,

SIX Concertos in eight Parts, for Violins, &c. compos'd by Mr. GEMINIANI.

Sold by Mr. Walſh in Katherine-Street in the Strand; Mr. Walmſley in Piccadilly; and Mr. Simpſon in Sweerings-Alley, Royal-Exchange, London.

At which Places may be had, compos'd by Mr. Geminiani,

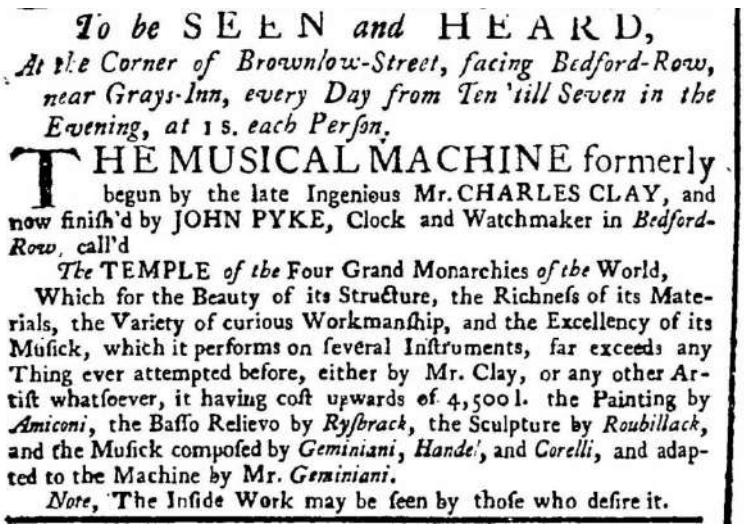
A new Book of Leſſons for the Harpſichord.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 1. with Additions, and Graces to the Adagios, and the true Method of Fingering them mark'd, which will be of great Uſe to perform the ſame in the Taſte of the Author.

Twelve Solos for a Violin and Baſs, Op. 4.

Note, Subſcribers by ſending their Receipts to any of the above Places, may have the Concerto deliver'd to them.

84. *London Daily Post and General Advertiser*, 22/12/1743



To be SEEN *and* HEARD,

At the Corner of Brownlow-Street, facing Bedford-Row, near Grays-Inn, every Day from Ten 'till Seven in the Evening, at 1 s. *each Perſon.*

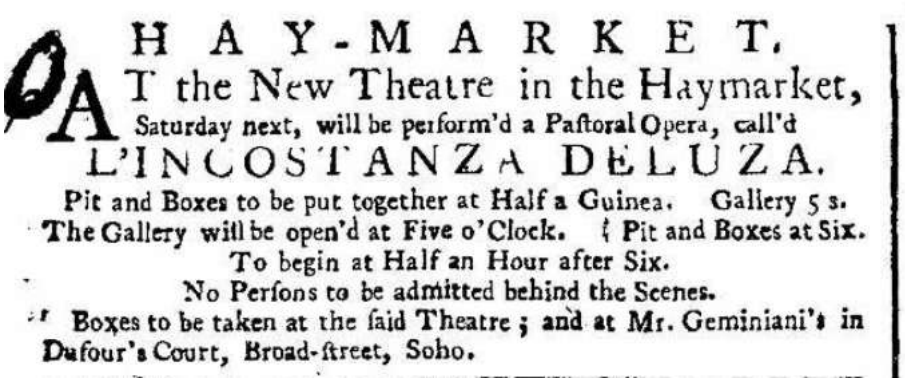
THE MUSICAL MACHINE formerly begun by the late Ingenious Mr. CHARLES CLAY, and now finiſh'd by JOHN PYKE, Clock and Watchmaker in *Bedford-Row*, call'd

The TEMPLE *of the* Four Grand Monarchies *of the* World,

Which for the Beauty of its Structure, the Richneſs of its Materials, the Variety of curious Workmanſhip, and the Excellency of its Muſick, which it performs on ſeveral Inſtruments, far exceeds any Thing ever attempted before, either by Mr. Clay, or any other Artiſt whatſoever, it having coſt upwards of 4,500 l. the Painting by *Amiconi*, the Baſſo Relievo by *Ryſbrack*, the Sculpture by *Roubillack*, and the Muſick compoſed by *Geminiani*, *Handel*, and *Corelli*, and adapted to the Machine by Mr. *Geminiani*.

Note, The Inſide Work may be ſeen by thoſe who deſire it.

85. *General Advertiser,* 12/02/1744



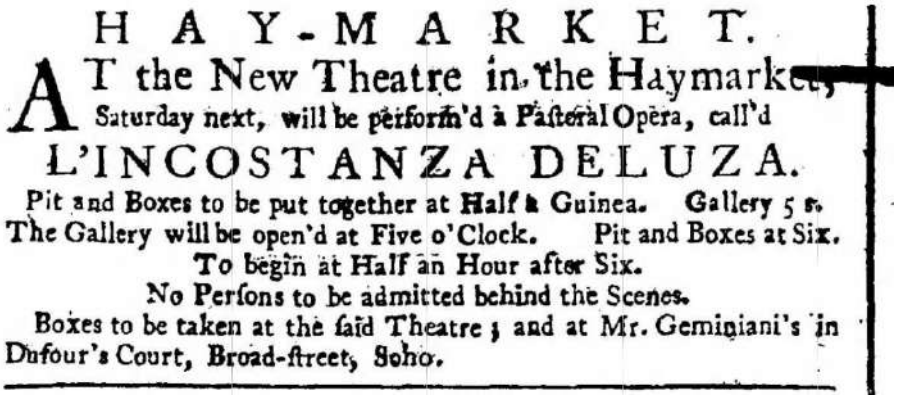
HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

86. *General Advertiser,* 14/02/1744



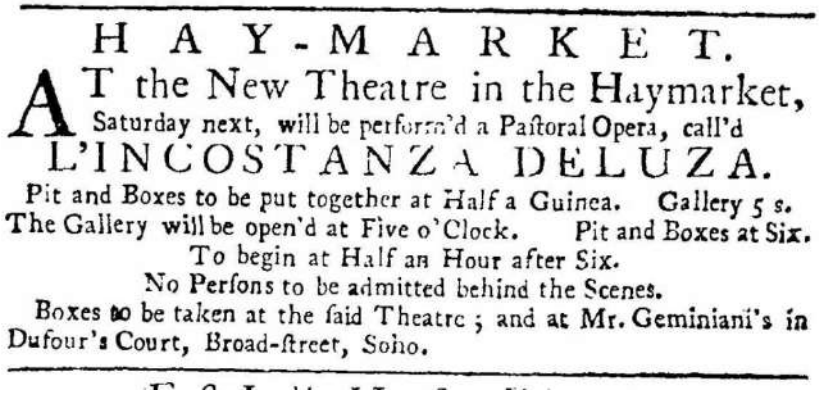
HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

87. *General Advertiser,* 21/02/1744



HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

88. *General Advertiser,* 22/02/1744

HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket,
To-morrow, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

89. *General Advertiser*, 23/02/1744

HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket,
this Day, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

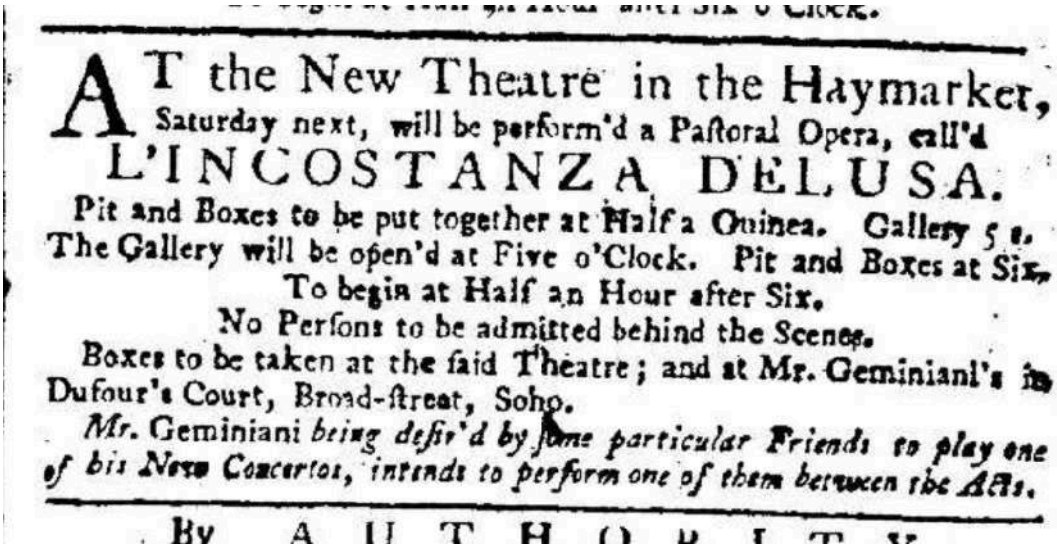
90. *General Advertiser,* 26/02/1744

HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket,
Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUSA.

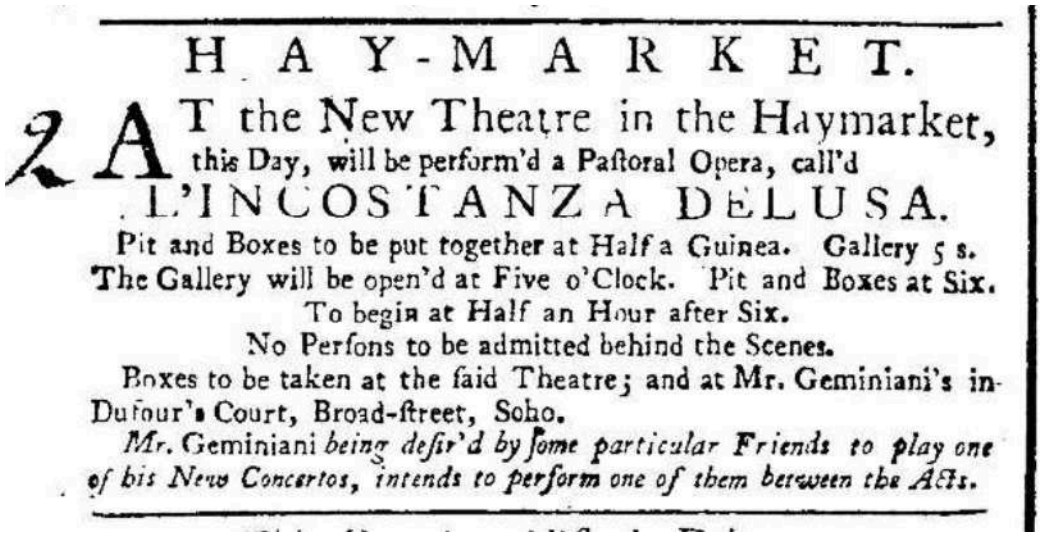
Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.
Mr. Geminiani *being deſir'd by ſome particular Friends to play on of his New Concertos, intends to perform one of them between the Acts.*

91. *General Advertiser,* 28/02/1744



AT the New Theatre in the Haymarket,
Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUSA.
Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.
Mr. Geminiani *being deſir'd by ſome particular Friends to play one of his New Concertos, intends to perform one of them between the Acts.*

92. *General Advertiser,* 02/03/1744

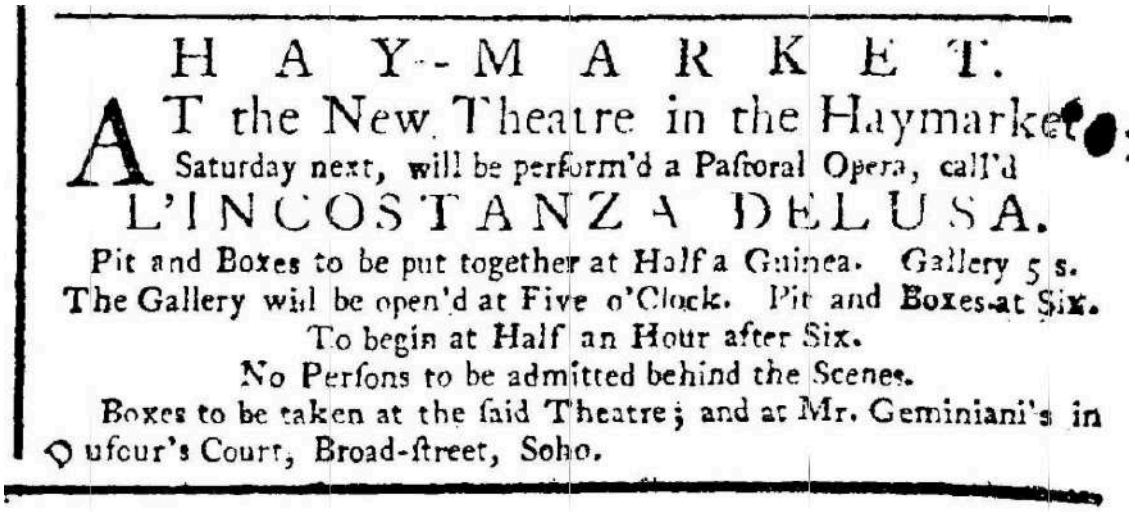


HAY-MARKET.
2 AT the New Theatre in the Haymarket,
this Day, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUSA.
Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.
Mr. Geminiani *being deſir'd by ſome particular Friends to play one of his New Concertos, intends to perform one of them between the Acts.*

93. *General Advertiser,* 05/03/1744

HAY-MARKET.
2.0 AT the New Theatre in the Haymarket,
Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd
L'INCOSTANZA DELUSA.
Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

94. *General Advertiser,* 06/03/1744



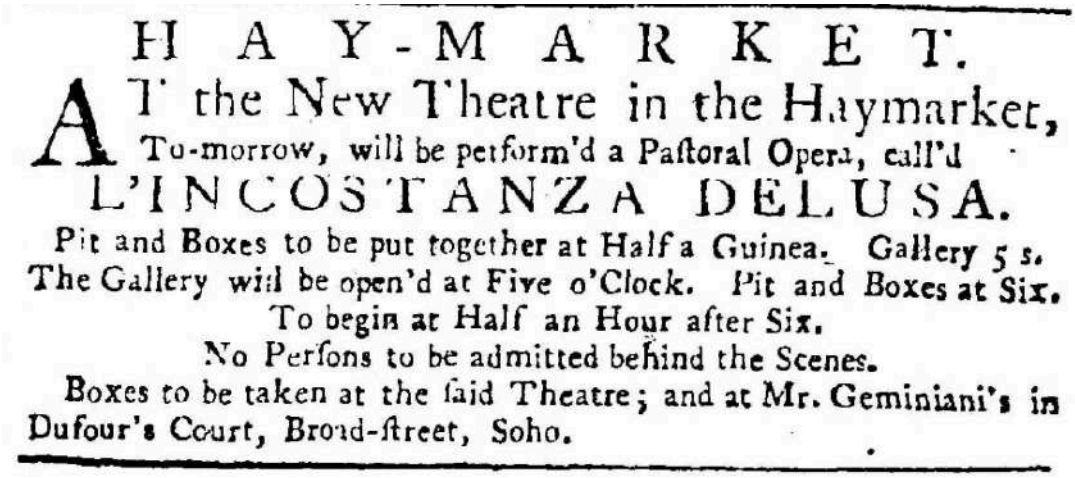
HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

95. *General Advertiser,* 08/03/1744



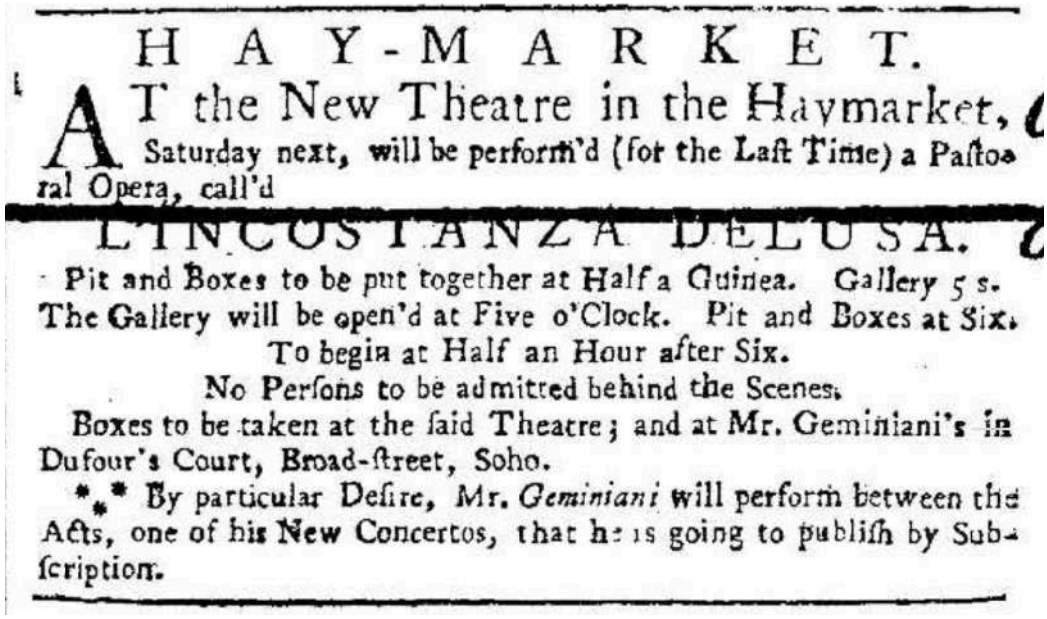
HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, To-morrow, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

96. *General Advertiser,* 11/03/1744



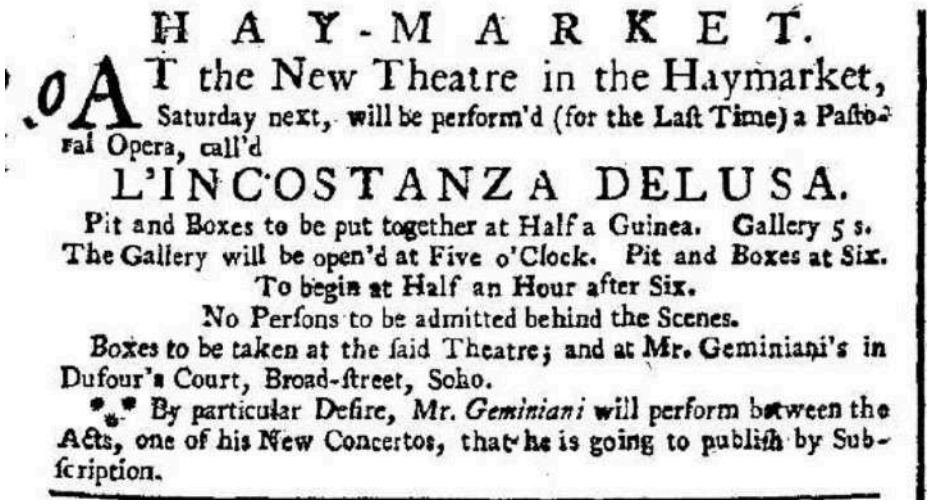
HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd (for the Laſt Time) a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.
*** By particular Deſire, Mr. *Geminiani* will perform between the Acts, one of his New Concertos, that he is going to publiſh by Subſcription.

97. *General Advertiser,* 12/03/1744



HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd (for the Laſt Time) a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s. The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.

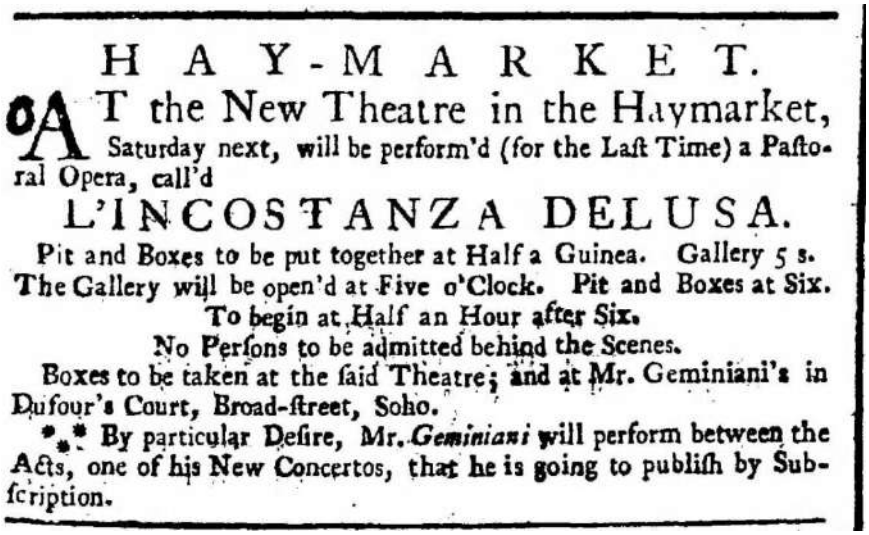
To begin at Half an Hour after Six.

No Perſons to be admitted behind the Scenes.

Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

*** By particular Deſire, *Mr. Geminiani* will perform between the Acts, one of his New Concertos, that he is going to publiſh by Subſcription.

98. *General Advertiser*, 13/03/1744



HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd (for the Laſt Time) a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s. The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.

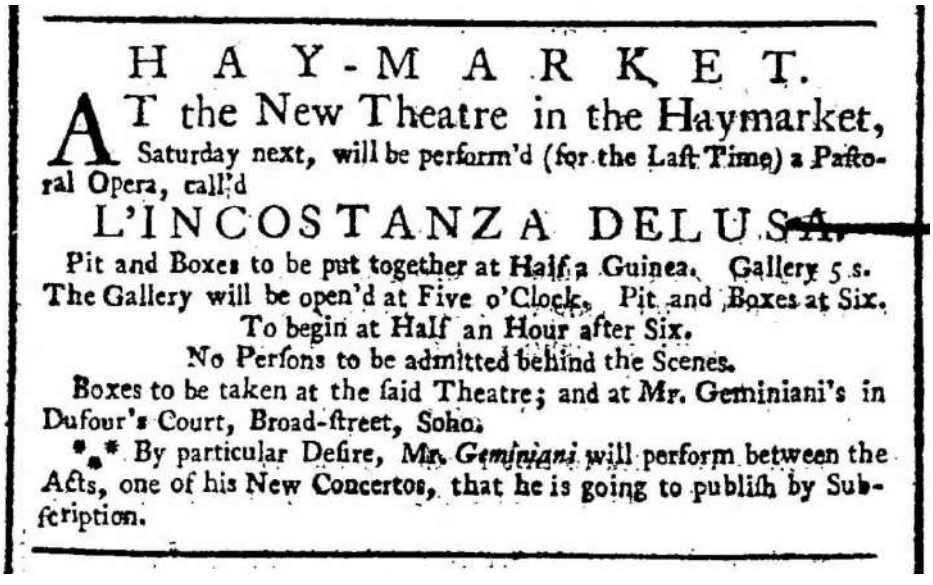
To begin at Half an Hour after Six.

No Perſons to be admitted behind the Scenes.

Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

*** By particular Deſire, Mr. *Geminiani* will perform between the Acts, one of his New Concertos, that he is going to publiſh by Subſcription.

99. *General Advertiser,* 14/03/1744



HAY-MARKET.

AT the New Theatre in the Haymarket, Saturday next, will be perform'd (for the Laſt Time) a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s. The Gallery will be open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.

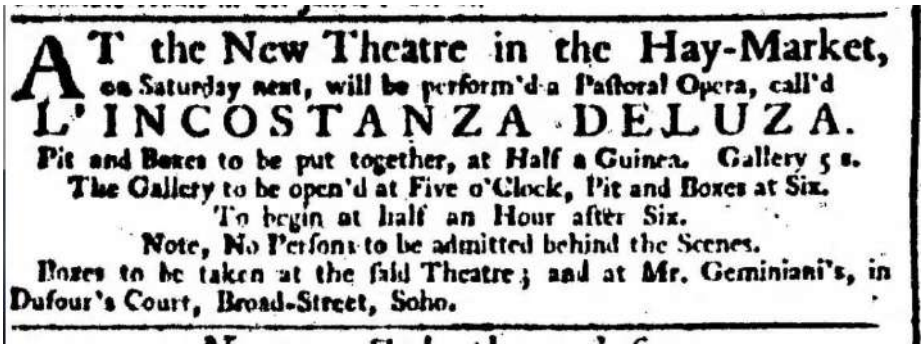
To begin at Half an Hour after Six.

No Perſons to be admitted behind the Scenes.

Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's in Dufour's Court, Broad-ſtreet, Soho.

*** By particular Deſire, Mr. *Geminiani* will perform between the Acts, one of his New Concertos, that he is going to publiſh by Subſcription.

100. *London Daily Advertiser*, 19/02/1745

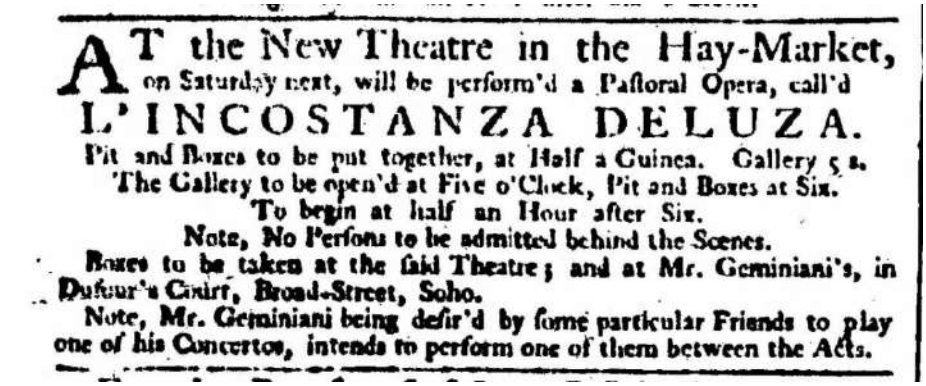


AT the New Theatre in the Hay-Market, on Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together, at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery to be open'd at Five o'Clock, Pit and Boxes at Six.
To begin at half an Hour after Six.
Note, No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's, in Dufour's Court, Broad-Street, Soho.

101. *London Daily Advertiser,* 27/02/1745

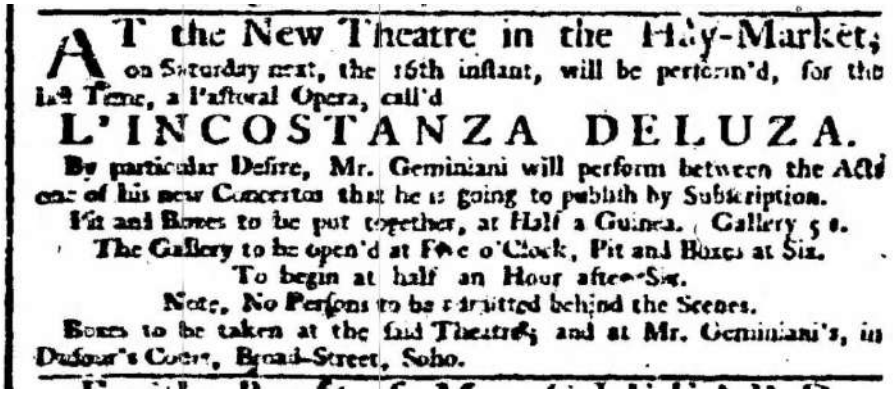


AT the New Theatre in the Hay-Market, on Saturday next, will be perform'd a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

Pit and Boxes to be put together, at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery to be open'd at Five o'Clock, Pit and Boxes at Six.
To begin at half an Hour after Six.
Note, No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's, in Dufour's Court, Broad-Street, Soho.
Note, Mr. Geminiani being deſir'd by ſome particular Friends to play one of his Concertos, intends to perform one of them between the Acts.

102. *London Daily Advertiser,* 13/03/1745

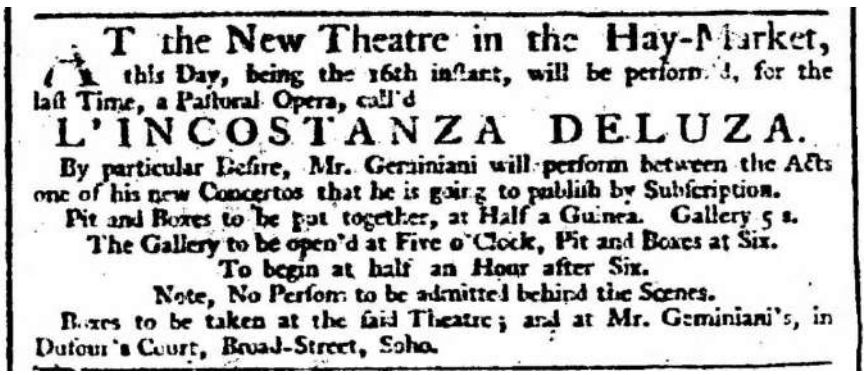


AT the New Theatre in the Hay-Market, on Saturday next, the 16th inſtant, will be perform'd, for the laſt Time, a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

By particular Deſire, Mr. Geminiani will perform between the Acts one of his new Concertos that he is going to publiſh by Subſcription.
Pit and Boxes to be put together, at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery to be open'd at Five o'Clock, Pit and Boxes at Six.
To begin at half an Hour after Six.
Note, No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's, in Dufour's Court, Broad-Street, Soho.

103. *London Daily Advertiser,* 16/03/1745

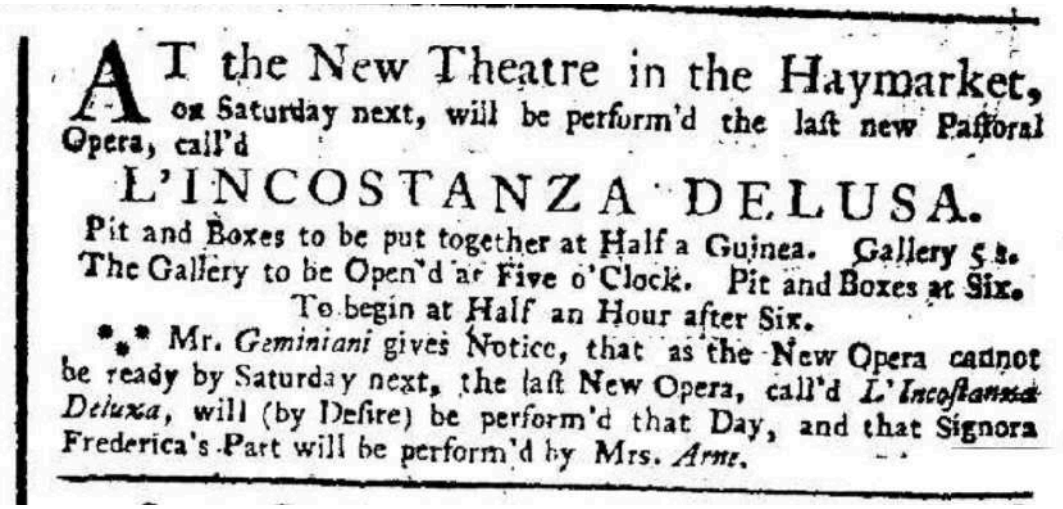


AT the New Theatre in the Hay-Market, this Day, being the 16th inſtant, will be perform'd, for the laſt Time, a Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUZA.

By particular Deſire, Mr. Geminiani will perform between the Acts one of his new Concertos that he is going to publiſh by Subſcription.
Pit and Boxes to be put together, at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery to be open'd at Five o'Clock, Pit and Boxes at Six.
To begin at half an Hour after Six.
Note, No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre; and at Mr. Geminiani's, in Dufour's Court, Broad-Street, Soho.

104. *General Advertiser,* 18/03/1745



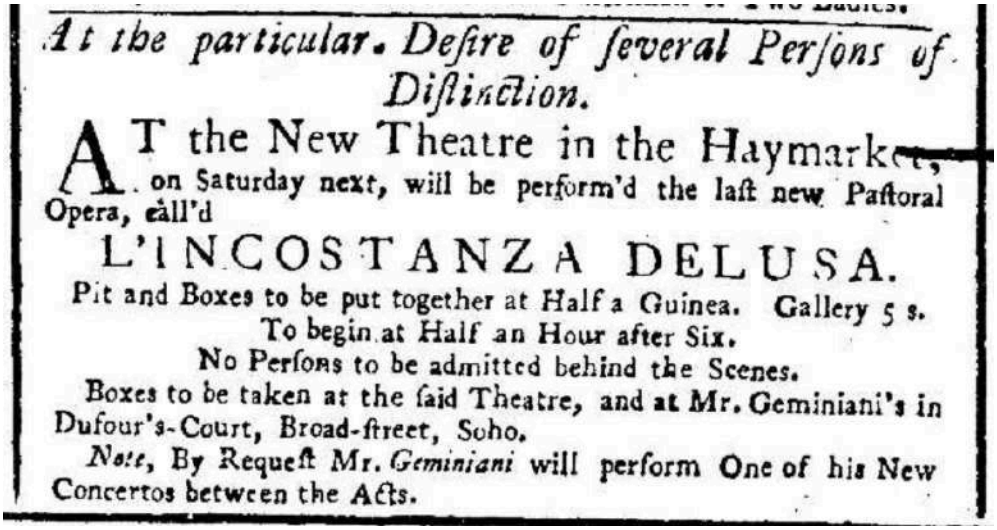
AT the New Theatre in the Haymarket, on Saturday next, will be perform'd the laſt new Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
The Gallery to be Open'd at Five o'Clock. Pit and Boxes at Six.
To begin at Half an Hour after Six.

*** Mr. *Geminiani* gives Notice, that as the New Opera cannot be ready by Saturday next, the laſt New Opera, call'd *L'Incoſtanza Deluza*, will (by Deſire) be perform'd that Day, and that Signora Frederica's Part will be perform'd by Mrs. *Arne*.

105. *General Advertiser,* 28/03/1745



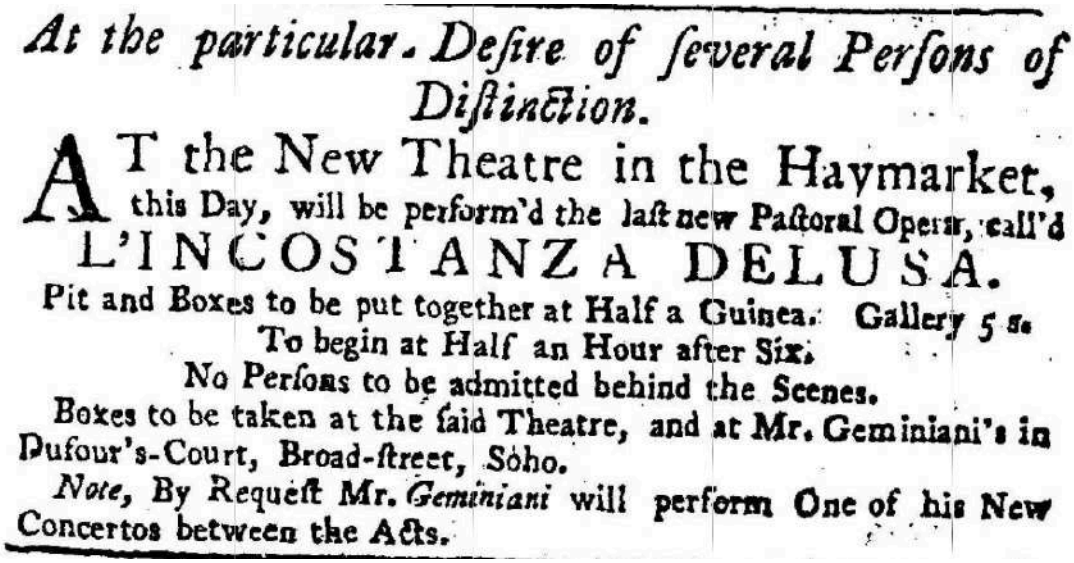
At the particular Deſire of ſeveral Perſons of Diſtinction.

AT the New Theatre in the Haymarket, on Saturday next, will be perform'd the laſt new Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre, and at Mr. Geminiani's in Dufour's-Court, Broad-ſtreet, Soho.
Note, By Requeſt Mr. *Geminiani* will perform One of his New Concertos between the Acts.

106. *General Advertiser,* 30/03/1745



At the particular Deſire of ſeveral Perſons of Diſtinction.

AT the New Theatre in the Haymarket, this Day, will be perform'd the laſt new Paſtoral Opera, call'd

L'INCOSTANZA DELUSA.

Pit and Boxes to be put together at Half a Guinea. Gallery 5 s.
To begin at Half an Hour after Six.
No Perſons to be admitted behind the Scenes.
Boxes to be taken at the ſaid Theatre, and at Mr. Geminiani's in Dufour's-Court, Broad-ſtreet, Soho.
Note, By Requeſt Mr. *Geminiani* will perform One of his New Concertos between the Acts.

107. *General Advertiser,* 13/02/1746

NEW MUSICK.

This Day is published,

With His Majesty's Royal Licence and Protection,

MR. BOYCE's SONATA's.

The Subscribers are desired to send for their Books to Mr. Walsh's, in Catherine-street in the Strand.

Of whom may be had, Price 10 s. 6 d.

(Proper to bind with the above Work)

Twelve Sonatas for two Violins and a Bass, compos'd by Gio. St. Martini of London, Opera terza.

2. Handel's 56 Overtures from all his Operas and Oratorios for Violins, in eight Parts.

3. Handel's Twelve Grand Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, Op. 6. 3d Edit.

4. New Editions of Geminiani's Concertos, Corelli, Vivaldi, Alberti, Albinoni, Tessarini, Castrucci, and Stanley's Concertos for Violins, in 2 vol.

5. Weideman's New Concertos for German Flutes and Violins, Op. 2.

Just published.

The favourite Songs in the Opera, call'd PHAETON.

108. *General Advertiser,* 09/05/1746

NEW MUSICK.

This Day is published, Price 2 s. 6 d.

THE favourite Songs in the Opera, called ALEXANDER in INDIA.

Printed for J. Walsh in Catherine-street in the Strand.

Of whom may be had, just published,

1. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 7 Parts, compos'd by Mr Weideman, Op. 2da.

2. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 6 Parts, by Signor Gio. Adolfo Hasse, Opera 6.

3. Six Overtures for Violins and German Flutes, &c. in 7 Parts, by Dr. Greene.

4. Handel's Forty-Eight Overtures, and 12 Grand Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, Op. 6, 2d Edit.

5. Select Harmony, being 36 Concertos for Violins, &c. in seven Parts, by Mr. Handel, Geminiani, Veracini, Albinoni, and Vivaldi.

109. *General Advertiser*, 16/05/1746

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, called ALEXANDER in INDIA, and all the late Operas, perform'd this Year, in five Books.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

1. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 7 Parts, Compos'd by Mr. Weideman, Op. 2da.
2. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 6 Parts, by Signor Gio. Adolfo Haſſe, Opera 6.
3. Six Overtures for Violins and German Flutes, &c. in 7 Parts, by Dr. Greene.
4. Handel's Forty-Eight Overtures, and 12 Grand Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, Op. 6, 2d Edit.
5. Six Concertos for Violins, in 7 Parts, by Mr. J. Stanley.
6. Select Harmony, being 36 celebrated Concertos by Mr. Handel, Geminiani, Veracini, Albinoni, and Vivaldi, in ſeven Parts.

110. *General Advertiser*, 21/05/1746

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, called ALEXANDER in INDIA, ARTAMENE, and all the late Operas, in Score, in five Books.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſhed,

1. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 7 Parts, Compos'd by Mr. Weideman, Op. 2da.
2. Six Concertos for German Flutes and Violins, &c. in 6 Parts, by Signor Gio. Adolfo Haſſe, Opera 6.
3. Six Overtures for Violins and German Flutes, &c. in 7 Parts, by Dr. Greene.
4. Select Harmony, being 36 celebrated Concertos, for Violins, &c. in 7 Parts, by Mr. Handel, Geminiani, Alberti, Albinoni, and Vivaldi.
5. Handel's Forty-Eight Overtures, and 12 Grand Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, Op. 6, 2d Edit.
6. New Editions of Corelli. Geminiani, Caſtrucci, Teſſarini, Vivaldi, Locatelli, and Stanley's Concertos.

111. *General Advertiser,* 21/07/1746

N E W M U S I C K.

This Day is publiſh'd, Price 1 s. 6 d.

B O O K the S E C O N D.

A Can ata and Engliſh Songs, ſet to Muſick by Dr. Greene, Sung by Mr. Beard at Ranelagh-Gardens.

2. The Comic Tunes to all the Opera Dances perform'd this Year by Signora Violetta, Nardi, Salamon, and Michels, for the Harpſichord, German Flute, or Violin, in 4 Books, each 1 s. 6 d.

3. The favourite Songs in the Opera, call'd Antigono, and all the late Operas in Store, in 7 Books.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

1. Handel's Forty-Eight Overtures, and 12 Grand Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, Op. 6. 2d Edit.

2. Six Concertos for Violins, &c. in 7 Parts, by Mr. J. Stanley.

3. Twelve Concertos for Violins, in 8 Parts, by Pietro Locatelli.

4. Thirty-ſix celebrated Concertos, call'd Seleſt Harmony, for Violins, in 7 Parts, by Mr. Handel, Geminiani, Veracini, Alberti, Albinoni, and Vivaldi.

112. *General Advertiser,* 29/04/1747

N E W M U S I C K.

On Friday next will be Publiſh'd,

J UDAS MACCABEUS, an ORATORIO.

Compos'd by Mr. HANDEL.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet, in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſhed,

Handel's Fifty four Overtures for Violins, 8 Parts, from all his Operas and Oratorios, 2d Edit.

2. Twelve Grand Concerto's for Violins, Op. 6. 3d Edit. by Mr Handel.

3. Six Concertos for Hoboys and Violins in Parts. Op. 3. by Mr. Handel.

4. Six Concertos for Violins, in 7 Parts, by Mr. John Stanley.

5. Geminiani, Corelli, Teſſarini, Vivaldi and Caſtrucci's Concertos, for Violins, in 7 Parts.

Juſt publiſhed, Price 3 s. With his Majeſty's Royal Licence,

Lyra Britannica, being a Collection of Songs, Duets, and Cantatas on various Subjects, compos'd by Mr. Boyce.

113. *General Advertiser,* 11/05/1747

NEW MUSICK.

This Day are publiſhed, Price 12 s. 6 d.

SIX Solos for a Violoncello, with a Thorough Baſs for the Harpſichord.

By Signor FRANCESCO GEMINIANI.

OPERA V.

☞ The ſame Six Solos tranſpo'd and adapted with proper Alterations for the Violin, by the Author.

To be had of Mr. Kebra, at his Houſe in King's Row, Upper Groſvenor-Street.

114. *General Advertiser,* 21/05/1747

NEW MUSICK.

This Day is publiſhed, Price 10 s. 6 d.

JUDAS MACCABEUS, an ORATORIO.

Compos'd by Mr. HANDEL.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had,

VOCAL MUSICK.

Engliſh.

Mr. Boyce's Songs and Cantatas
Dr. Greene's Songs and Cantatas
Mr. Howard's Songs & Cantatas

Italian.

Haſſe's Venetian Ballads
Favourite Songs from the Operas Bellerophon, Mithridate, &c.

CONCERTOS and OVERTURES.

For Violins.

Handel's 54 Overtures, 8 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's Concertos

For German Flutes.

Dr. Greene's Overtures
Weideman's Concertos, Op. 2.
Haſſe's Concertos in Three Parts.

SONATAS

For Violins,

Boyce's 12 Sonatas
St. Martini 12 Sonatas, Op. 3.

For German Flutes.

Locatelli's Sonatas, Op. 3.
Haſſe's Sonatas

Duets for 2 German Flutes.

De Feſch's 30 Duets
Teleman's Sonatas

For 2 Violins.

Leclair's Sonatas
Porpora's Sonatas

Solos for a German Flute.

Vinci's Solos
Handel's Chamber Airs, 5 v.
Galuppi and Haſſe's Airs, 9 Col.

For a Violin and a Baſs.

Tartini's Solos
Paſquali Solos
Veracini Solos

CONCERTOS and OUVERTURES for the Harpſichord and Organ.

Aviſon's Organ Concertos
Stanley's Organ Concertos
Handel's 54 Overtures
Peſcetti's Leſſons

115. *General Advertiser,* 25/09/1747

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

THE celebrated Oratorio, call'd *Judas Maccabæus,* in Score. Compos'd by Mr. HANDEL.

2. Cantatas and Engliſh Songs ſung by Mr. Beard, Mr. Lowe, Miſs Falkner, &c. ſet by Dr. Greene, Mr. Boyce, Mr. Howard and Mr. Deſeſch.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For a German Flute.

St. Martini Solos
Haſſe Solos, 2 Books

For two German Flutes and a Baſs.

Locatelli Sonatas

For Violins in ſeven Parts.

Geminiani Concertos

For a Violin and a Baſs.

Veracini Solos
Galuppi and Haſſe Airs, 10 Coll.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini of Milan, &c. Sonatas, 3 Sets

For German Flutes and Violins.

Deſeſch Concertos

For the Harpſichord or Organ.

Handel 54 Overtures
Stanley Organ Concertos
Aviſon Organ Concertos
Haſſe's Comic Tunes to the Opera Dances, 5 v.
Peſcetti Leſſons
Scotch Country Dances, 4 Books

116. *General Advertiser,* 10/11/1747

NEW MUSICK.

This Day is Publiſh'd, Price 10s. 6d

SIX Grand Concertos, in Seven Parts, viz. four Violins, a Tenor with a Throrough Baſs, for the Harpſichord, or Violoncello, compos'd by Giuſeppe St. Martini, Op. 5.

N.B. The above Concertos the Author has made from Six of his Sonatas, Op. 3.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Violins in 7 pts.

Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 54 Overtures
Geminiani's 12 Concertos
Stanley's Concertos

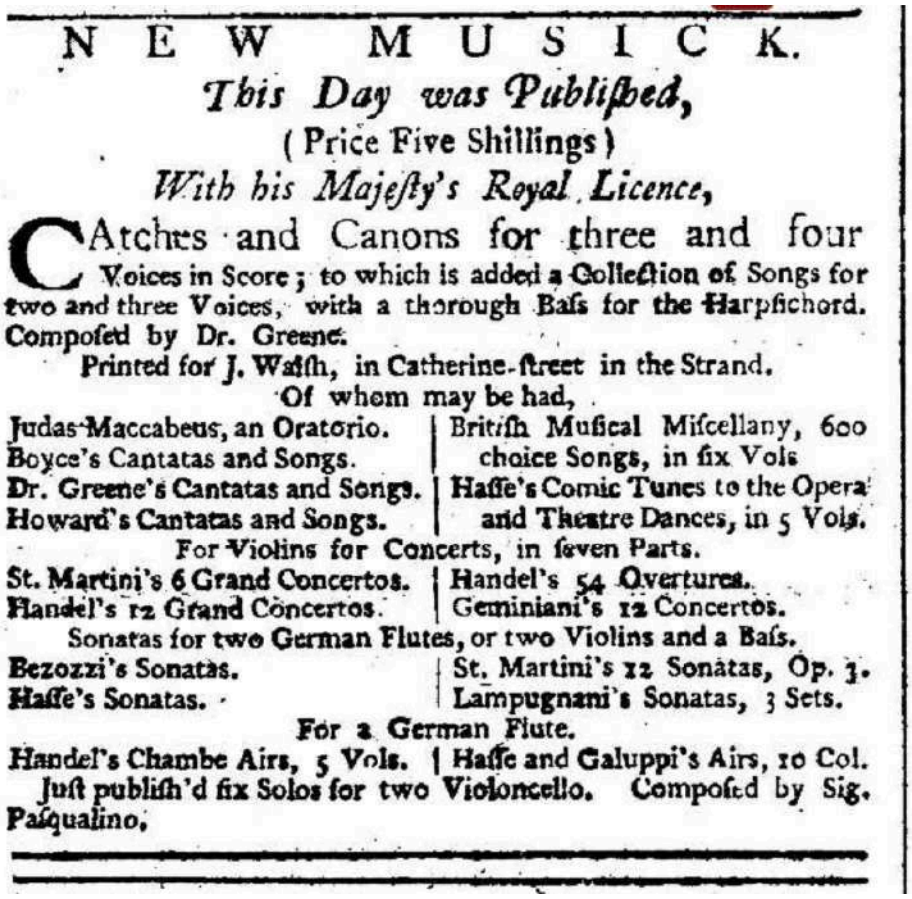
Juſt publiſh'd, Price 3 s. 6 d.

A Fourth Volume of the Compleat Country Dancing-Maſter, containing all the Country Dances in Vogue, for 10 Years laſt paſt, with Directions to each Dance, for the Violin, Hoboy or German Flute.

2. Haſſe's Comic Tunes to the Opera and Theatre-Dances for the Harpſichord, German-Flute, &c. 5 v.

3. Minuets for his Majeſty's Birth-day, and 24 Country Dances 1748, each 6 d.

117. *General Evening Post,* 14/01/1748



NEW MUSICK.

This Day was Published,

(Price Five Shillings)

With his Majeſty's Royal Licence,

CAtches and Canons for three and four Voices in Score; to which is added a Collection of Songs for two and three Voices, with a thorough Baſs for the Harpſichord. Compoſed by Dr. Greene.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Judas Maccabeus, an Oratorio.
Boyce's Cantatas and Songs.
Dr. Greene's Cantatas and Songs.
Howard's Cantatas and Songs.
Britiſh Muſical Miſcellany, 600 choice Songs, in ſix Vols
Haſſe's Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, in 5 Vols.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

St. Martini's 6 Grand Concertos.
Handel's 12 Grand Concertos.
Handel's 54 Overtures.
Geminiani's 12 Concertos.

Sonatas for two German Flutes, or two Violins and a Baſs.

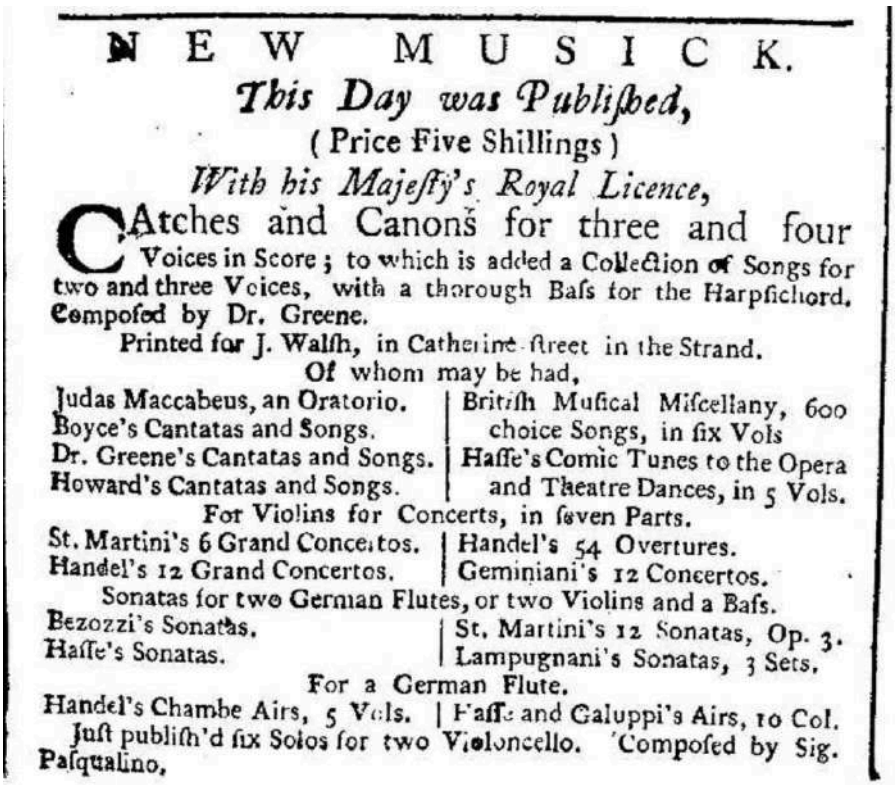
Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.
St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets.

For a German Flute.

Handel's Chambe Airs, 5 Vols.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

Juſt publiſh'd ſix Solos for two Violoncello. Compoſed by Sig. Paſqualino,

118. *General Evening Post,* 21/01/1748



NEW MUSICK.

This Day was Published,

(Price Five Shillings)

With his Majeſty's Royal Licence,

CAtches and Canons for three and four Voices in Score; to which is added a Collection of Songs for two and three Voices, with a thorough Baſs for the Harpſichord. Compoſed by Dr. Greene.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Judas Maccabeus, an Oratorio.
Boyce's Cantatas and Songs.
Dr. Greene's Cantatas and Songs.
Howard's Cantatas and Songs.
Britiſh Muſical Miſcellany, 600 choice Songs, in ſix Vols
Haſſe's Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, in 5 Vols.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

St. Martini's 6 Grand Concertos.
Handel's 12 Grand Concertos.
Handel's 54 Overtures.
Geminiani's 12 Concertos.

Sonatas for two German Flutes, or two Violins and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.
St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets.

For a German Flute.

Handel's Chambe Airs, 5 Vols.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

Juſt publiſh'd ſix Solos for two Violoncello. Compoſed by Sig. Paſqualino,

119. *General Evening Post,* 28/01/1748

N E W M U S I C K.

This Day was Publiſhed,

(Price Five Shillings)

With his Majeſty's Royal Licence,

CAtches and Canons for three and four Voices in Score; to which is added a Collection of Songs for two and three Voices, with a thorough Baſs for the Harpſichord. Compoſed by Dr. Greene.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Judas Maccabeus, an Oratorio.
Boyce's Cantatas and Songs.
Dr. Greene's Cantatas and Songs.
Howard's Cantatas and Songs.
Britiſh Muſical Miſcellany, 600 choice Songs, in ſix Vols
Haſſe's Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, in 5 Vols.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

St. Martini's 6 Grand Concertos.
Handel's 12 Grand Concertos.
Handel's 54 Overtures.
Geminiani's 12 Concertos.

Sonatas for two German Flutes, or two Violins and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.
St. Martini's 12 Sonatas, Op. 5.
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets.

For a German Flute.

Handel's Chambe Airs, 5 Vols.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

Juſt publiſh'd ſix Solos for two Violoncello. Compoſed by Sig. Paſqualino.

120. *General Evening Post,* 11/02/1748

N E W M U S I C K.

This Day was publiſh'd, (Price 2 s 6 d.)

(Never before printed)

I. THE Favourite Songs in the Opera call'd L'Ingratudine Punita, in Score, by Sig. Haſſe, Pergoliſe, &c.

II. The Choice Songs from all the Italian Operas, in Four Vols.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſhed,

Dr. Greene's Catches and Canons.
——— Cantatas and Songs.
Mr. Boyce's Cantatas and Songs.
Judas Maccabeus, an Oratorio.
The Britiſh Muſical Miſcellany, 600 choice Songs, in 6 Vols.

For two Violoncellos.

Paſqualino's new Solos.
Porpora's Sonatas.

For two German Flutes.

Haſſe's Duets, 2 Vols.
Deſeſch's 30 Duets.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini's 12 Sonatas.
Lampugnani's Sonatas.

For 2 German Flutes and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.

For a German Flute and a Baſs.

Vinci's Solos.
St. Martini's Solos.
Handel's Chamber Airs, 5 v.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

For Concerts for Violins, in ſeven Parts.

St. Martini's 6 Grand Concertos.
Handel's 12 Grand Concertos.
Handel's 54 Overtures.
Geminiani's 12 Concertos.

121. *General Evening Post*, 17/03/1748

N E W M U S I C K

This Day was publish'd, (Price 3 s.)

SIX Sonatas or Duets, for two German Flutes. Compoſed in a fine Taſte, by Sig. Martini of Milan. Opera 4ta.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts.

For Violins, &c. in ſeven Parts.

Handel's 54 Overtures.
Haſſe and Vinci's Overtures for French Horns.
St. Martini's 6 Grand Concertos.
Handel's 12 Grand Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.

For 2 German Flutes and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.

For two Violoncellos.

Paſqualino's Solos.

For two German Flutes.

Deſeſch's 30 Duets.

For a German Flute and a Baſs.

Vinci's Solos.
St. Martini's Solos.
Handel's Chamber Airs, 5 v.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

For the Organ or Harpſichord.

Stanley's Concertos.
Aviſon's Concerto's.
Handel's Leſſons, fifty-four Overtures.

Vocal Muſick.

Judas Maccabeus, an Oratorio.
Mr. Boyce's Cantatas and Songs.
Dr. Greene's Catches.
The Britiſh Muſical Miſcellany.

In a ſhort Time will be publiſhed,

JOSHUA: A New Oratorio. Compoſed by Mr. Handel.

122. *General Evening Post*, 24/03/1748

N E W M U S I C K.

This Day is publiſhed, Price 3 s.

SIX Sonatas or Duets for two German Flutes, compos'd by St. Martini of Milan, Op. 4.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, the Oratorios of

Judas Macchabæus — Belſhazzer — Joſeph
Occaſional Oratorio — Hercules — Semele

For a German Flute or Violin and a Baſs.

Vinci's Solos
St. Martini Solos
Handel's Chamber Airs, 5 v.
Haſſe, Galuppi and Vinci's Airs, 10 Collect.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonat. Op. 3.
Lampugnani Sonatas

For two Violoncellos.

Paſqualin Solos
Lanzetti's Solos

For Concerts for Violins, &c. 7 Parts.

St. Martini Concerto, Op. 5.
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani 12 Concertos
Handel's 54 Overtures
Haſſe and Vinci French Horn Ov.
Dr. Greene's Overtures

In a ſhort Time will be publiſhed,

JOSHUA, an Oratorio in Score, compos'd by Mr. Handel.

123. *British Magazine*, 01/05/1748

New Musick.

Rules for playing in a true taſte on the violin, german flute, violoncello and harpſichord, &c. by M. Geminiani.

Ten voluntaries for the organ or harpſichord, compos'd by John Stanley. *Johnſon*, 5 s.

Mr. Defech's twelve ſonata's for two German flutes or two violins and a baſs, ready to be delivered to ſubſcribers. *Walſh.*

124. *General Evening Post,* 14/05/1748

RULES for playing, in a true Taſte, on the Violin, German-Flute, Violoncello, and Harpſichord, particularly the thorough Baſs, exemplified in a Variety of Compoſitions on the Subjects of Engliſh, Scotch, and Iriſh Tunes,

By Mr. GEMINIANI,

Are to be had at a Cabinet-Maker's, near New Slaughter's Coffee-Houſe, St. Martin's Lane.

125. *General Evening Post*, 19/05/1748

NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

With His MAJESTY's Royal Licence,

Compoſed by Mr. HANDEL,

THE Oratorios of Alexander Balus and Joſhua, in Score. Both perform'd this Year at Covent-Garden Theatre. Each 10 s. 6 d.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Judas Maccabeus, an Oratorio, Hercules, Joſeph,
Belſhazzar, an Oratorio, Semele, Occaſional Oratorio.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

St. Martini's Concertos, Op. 5.
Handel's 12 Grand Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.
Handel's 54 Overtures.
Sonatas for two German Flutes and a Baſs.
Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.
Haſſe and Vinci's Overtures, for French Horns.
Dr. Green's Overtures.

For two German Flutes.

St. Martini of Milan's Duets, Op. 4.

For a German Flute.

Handel's Chamber Airs, 5 vol.
Haſſe and Galuppi's Airs, 10 Col.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets.

For two Violoncellos.

Paſqualino's Solos.

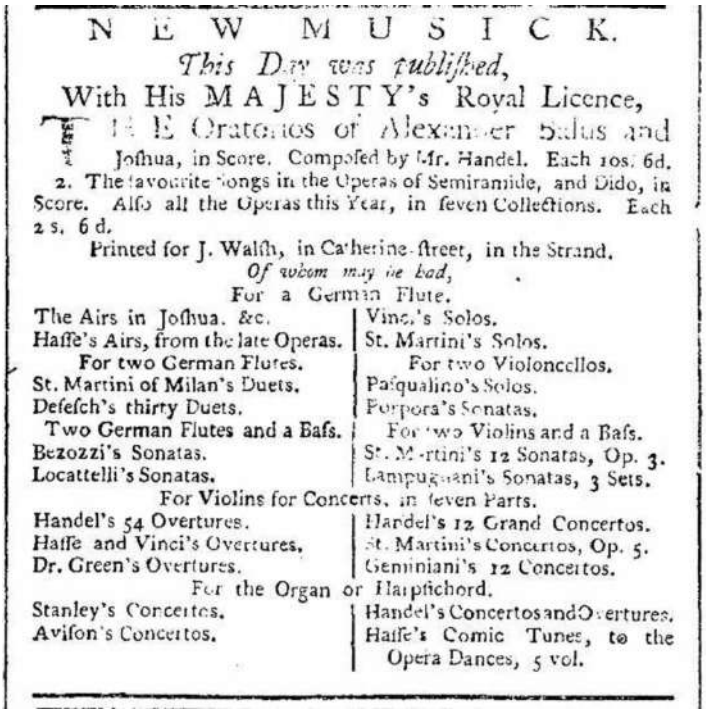
For the Organ or Harpſichord.

Stanley's Organ Concertos.
Haſſe's Comic Tunes, 5 vol.

Juſt publiſhed,

The favourite Songs in the Operas Dido and Semiramide, each 2s. 6d.

126. *General Evening Post,* 26/05/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

With His MAJESTY's Royal Licence,

THE Oratorios of Alexander Balus and Joſhua, in Score. Compoſed by Mr. Handel. Each 10s. 6d.

2. The favourite Songs in the Operas of Semiramide, and Dido, in Score. Alſo all the Operas this Year, in ſeven Collections. Each 2 s. 6 d.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet, in the Strand.

Of whom may be had,

For a German Flute.

The Airs in Joſhua. &c.
Haſſe's Airs, from the late Operas.

For two German Flutes.

St. Martini of Milan's Duets.
Deſeſch's thirty Duets.

Two German Flutes and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.
Locattelli's Sonatas.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

Handel's 54 Overtures.
Haſſe and Vinci's Overtures.
Dr. Green's Overtures.

For the Organ or Harpſichord.

Stanley's Concertos.
Aviſon's Concertos.

Vinci's Solos.
St. Martini's Solos.

For two Violoncellos.

Paſqualino's Solos.
Porpora's Sonatas.

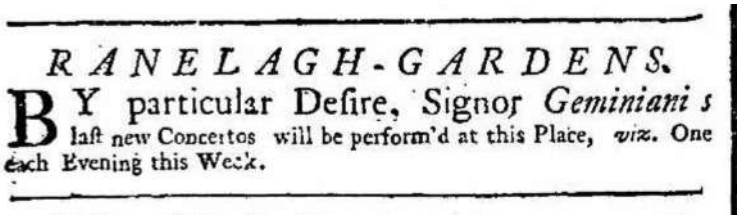
For two Violins and a Baſs.

St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets.

Handel's 12 Grand Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5.
Geminiani's 12 Concertos.

Handel's Concertos and Overtures.
Haſſe's Comic Tunes, to the Opera Dances, 5 vol.

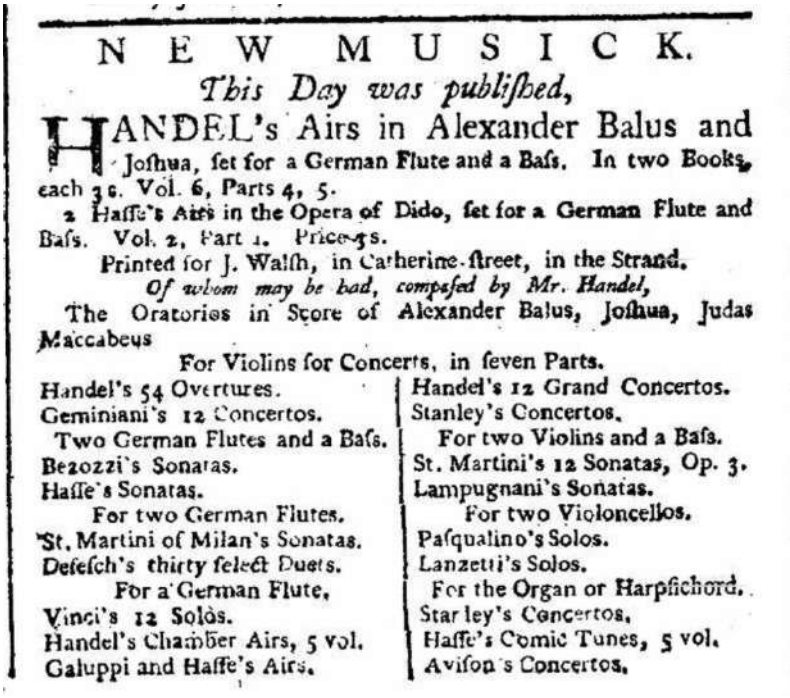
127. *General Advertiser*, 23/06/1748



RANELAGH-GARDENS.

BY particular Deſire, Signor *Geminiani's* laſt new Concertos will be perform'd at this Place, *viz.* One each Evening this Week.

128. *General Advertiser,* 23/06/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

HANDEL's Airs in Alexander Balus and Joſhua, ſet for a German Flute and a Baſs. In two Books, each 3 s. Vol. 6, Parts 4, 5.

2 Haſſe's Airs in the Opera of Dido, ſet for a German Flute and Baſs. Vol. 2, Part 1. Price 3 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet, in the Strand.

Of whom may be had, compoſed by Mr. Handel,

The Oratorios in Score of Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus

For Violins for Concerts, in ſeven Parts.

Handel's 54 Overtures.
Geminiani's 12 Concertos.

Two German Flutes and a Baſs.

Bezozzi's Sonatas.
Haſſe's Sonatas.

For two German Flutes.

St. Martini of Milan's Sonatas.
Deſeſch's thirty ſelect Duets.

For a German Flute.

Vinci's 12 Solos.
Handel's Chamber Airs, 5 vol.
Galuppi and Haſſe's Airs.

Handel's 12 Grand Concertos.
Stanley's Concertos.

For two Violins and a Baſs.

St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Lampugnani's Sonatas.

For two Violoncellos.

Paſqualino's Solos.
Lanzetti's Solos.

For the Organ or Harpſichord.

Stanley's Concertos.
Haſſe's Comic Tunes, 5 vol.
Aviſon's Concertos.

129. *General Advertiser,* 24/06/1748

NEW MUSICK.

This Day is Publiſh'd, Price 3 s.

HASSE's Airs in the Opera of DIDO, ſet for a German Flute and a Baſs, Vol. II. Part 4.

2. Handel's Airs in the Oratorios of Alexander Balus and Joſhua, ſet for a German Flute and a Baſs, in two Books, Vol. 6. Part 4. and 5.

3. Six Sonatas for two German Flutes, by St. Martini of Milan.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand,

Of whom may be had,

Six Solos for two Voloncellos, compos'd by Sign. Paſqualino.

2. Haſſe's celebrated Venetian Ballads and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the Harpſichord, German Flute, &c.

3. Six Solos for a Violin, with a Thorough Baſs for the Harpſichord by Sign. Paſquali.

5. The Oratorios in Score of Alexander Balus and Joſhua.

Juſt publiſh'd for Concertes for Violins, 7 Parts,

Handel's 54 Overtures	St. Martini's Concertos, Op. 5.
——— 12 Grand Concertos	Geminiani's 12 Concertos

130. *General Advertiser*, 01/07/1748

RANELAGH-HOUSE.

ON Tueſday, July 5, the Evenings Entertainment at this Place will End, and the Gardens will be ſhut up, and on Monday the 15th of Auguſt they will be Open'd again.

☞ By Deſire Signor GEMINIANI's New Concertos will be perform'd again this Week, *viz.* One each Evening.

131. *General Evening Post,* 14/07/1748

NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

HANDEL's Airs in Alexander Balus and Joſhua, ſet for a German Flute and a Baſs. In two Books, each 3s. Vol. 6, Parts 4, 5.

2. Haſſe's Airs in the Opera of Dido and Semiramis, ſet for a German Flute and Baſs. Vol. 2, Part, 4. Price 3 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine ſtreet in the Strand.

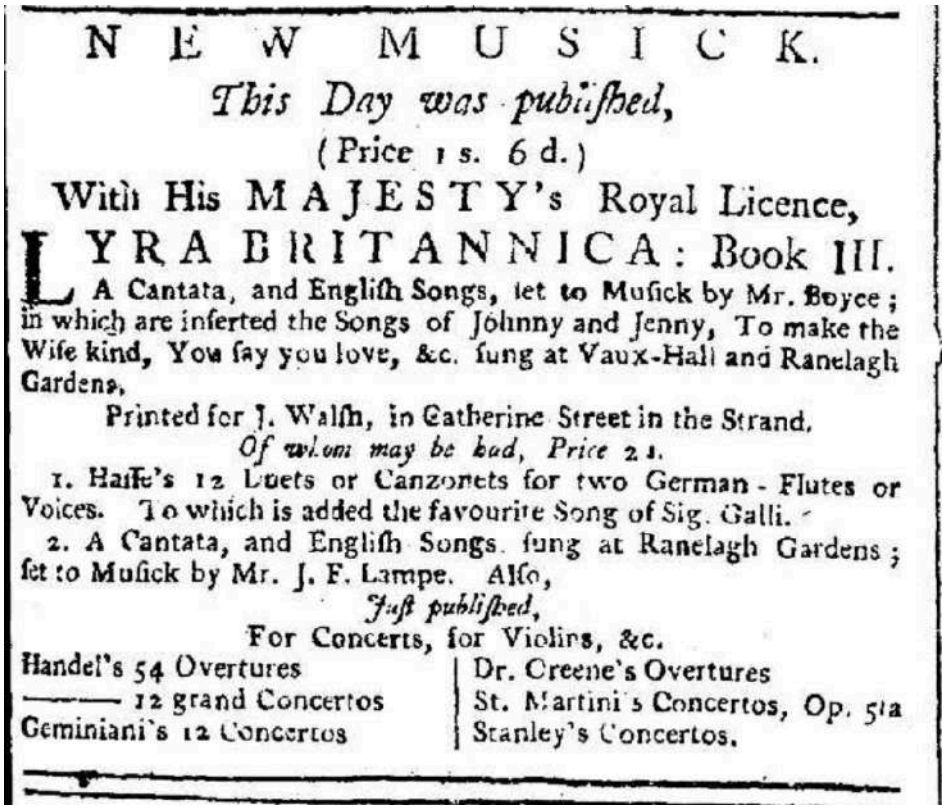
Of whom may be had, compoſed by Mr. Handel,

The Oratorios in Score of Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus.

For Violins for Concerts, in ſeven Parts,

Handel's 54 Overtures.	Handel's 12 Grand Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.	Stanley's Concertos.
Two German Flutes and a Baſs.	For two Violins and a Baſs.
Bezozzi's Sonatas.	St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
Haſſe's Sonatas.	Lampugnani's Sonatas.
For two German Flutes.	For two Violoncellos.
St. Martini of Milan's Sonatas.	Paſqualini's Solos.
Deſeſch's thirty ſelect Duets.	Lanzetti's Solos.
For a German Flute.	For the Organ or Harpſichord.
Vinci's twelve Solos.	Stanley's Concertos.
Handel's Chamber Airs, 5 vol.	Haſſe's Comic Tunes, 5 vol.
Galuppi and Haſſe's Airs.	Aviſon's Concertos.

132. *General Evening Post*, 22/09/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

(Price 1 s. 6 d.)

With His MAJESTY's Royal Licence,

LYRA BRITANNICA: Book III.

A Cantata, and Engliſh Songs, ſet to Muſick by Mr. Boyce; in which are inſerted the Songs of Johnny and Jenny, To make the Wife kind, You ſay you love, &c. ſung at Vaux-Hall and Ranelagh Gardens.

Printed for J. Walſh, in Catherine Street in the Strand.

Of whom may be had, Price 2 s.

1. Haſſe's 12 Duets or Canzonets for two German-Flutes or Voices. To which is added the favourite Song of Sig. Galli.

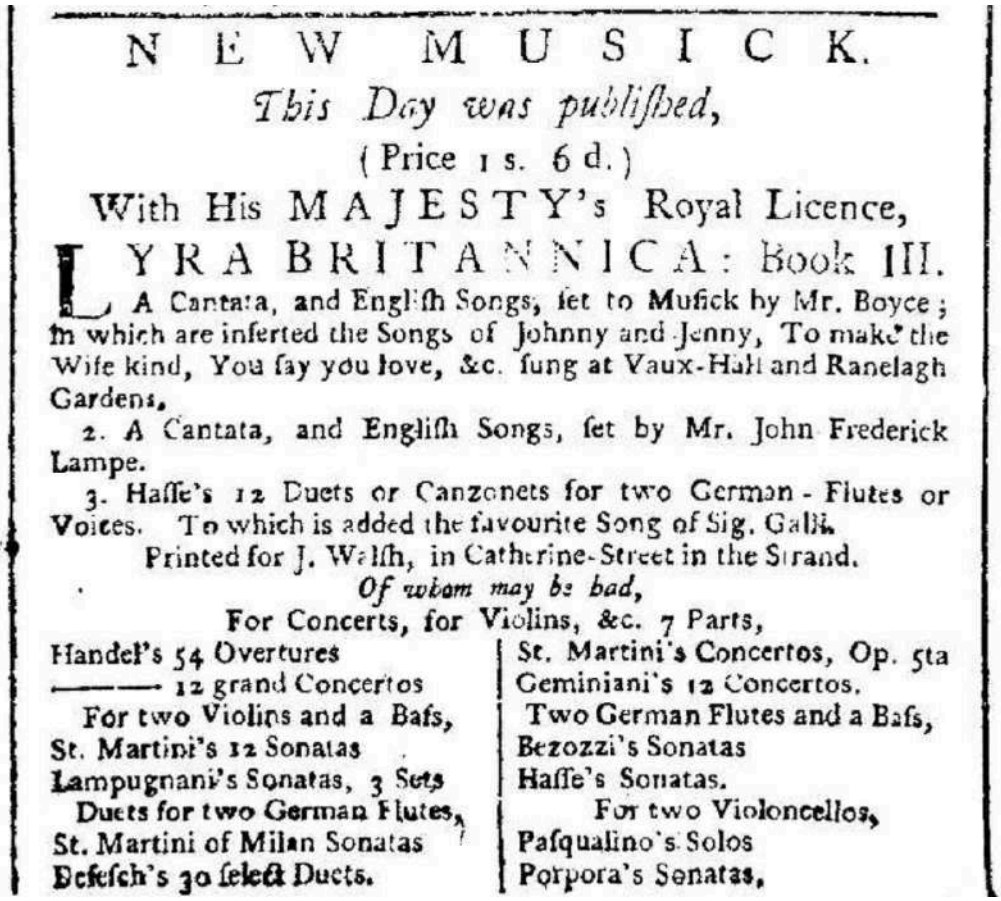
2. A Cantata, and Engliſh Songs, ſung at Ranelagh Gardens; ſet to Muſick by Mr. J. F. Lampe. Alſo,

Juſt publiſhed,

For Concerts, for Violins, &c.

Handel's 54 Overtures
——— 12 grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos
Dr. Greene's Overtures
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
Stanley's Concertos.

133. *General Evening Post*, 29/09/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

(Price 1 s. 6 d.)

With His MAJESTY's Royal Licence,

LYRA BRITANNICA: Book III.

A Cantata, and Engliſh Songs, ſet to Muſick by Mr. Boyce; in which are inſerted the Songs of Johnny and Jenny, To make the Wife kind, You ſay you love, &c. ſung at Vaux-Hall and Ranelagh Gardens.

2. A Cantata, and Engliſh Songs, ſet by Mr. John Frederick Lampe.

3. Haſſe's 12 Duets or Canzonets for two German-Flutes or Voices. To which is added the favourite Song of Sig. Galli.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,

Handel's 54 Overtures
——— 12 grand Concertos
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
Geminiani's 12 Concertos.

For two Violins and a Baſs,

St. Martini's 12 Sonatas
Lampugnani's Sonatas, 3 Sets

Two German Flutes and a Baſs,

Bezozzi's Sonatas
Haſſe's Sonatas.

Duets for two German Flutes,

St. Martini of Milan Sonatas
Beſeſch's 30 ſelect Duets.

For two Violoncellos,

Paſqualino's Solos
Porpora's Sonatas,

134. *General Advertiser*, 26/10/1748

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed, Price 10 s. 6 d.

TWELVE Sonatas for two German Flutes and a Baſs. Compos'd by William Defeſch, Opera 12. Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts for Violins, &c. in 7 Parts,

Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos

For 2 German Flutes and a Baſs.

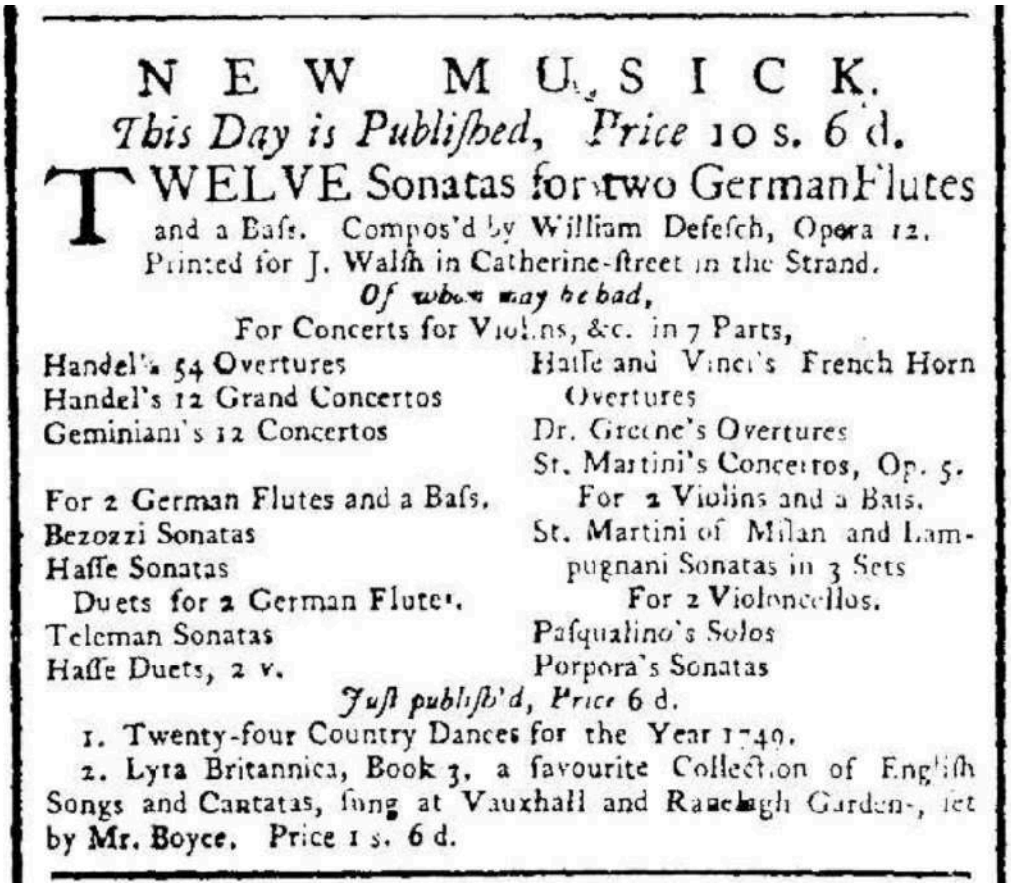
Bezozzi Sonatas
Haſſe Sonatas
Duets for 2 German Flutes.
Teleman Sonatas
Haſſe Duets, 2 v.

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
St. Martini's Concertos, Op. 5. For 2 Violins and a Baſe.
St. Martini of Milan and Lampugnani Sonatas in 3 Sets For 2 Violoncellos.
Paſqualino's Solos
Porpora's Sonatas

Juſt publiſh'd, Price 6 d.

1. Twenty-four Country Dances for the Year 1749.
2. Lyra Britannica, Book 3. a favourite Collection of Engliſh Songs and Cantatas, ſung at Vauxhall and Ranelagh Gardens, ſet by Mr. Boyce, Price 1 s. 6 d.

135. *General Advertiser*, 03/11/1748



NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed, Price 10 s. 6 d.

TWELVE Sonatas for two German Flutes and a Baſs. Compos'd by William Defeſch, Opera 12. Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts for Violins, &c. in 7 Parts,

Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos

For 2 German Flutes and a Baſs.

Bezozzi Sonatas
Haſſe Sonatas
Duets for 2 German Flutes.
Teleman Sonatas
Haſſe Duets, 2 v.

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
St. Martini's Concertos, Op. 5. For 2 Violins and a Baſs.
St. Martini of Milan and Lampugnani Sonatas in 3 Sets For 2 Violoncellos.
Paſqualino's Solos
Porpora's Sonatas

Juſt publiſh'd, Price 6 d.

1. Twenty-four Country Dances for the Year 1749.
2. Lyra Britannica, Book 3. a favourite Collection of Engliſh Songs and Cantatas, ſung at Vauxhall and Ranelagh Gardens, ſet by Mr. Boyce. Price 1 s. 6 d.

136. *General Evening Post*, 17/11/1748

NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

(Price 10s. 6d.)

TWELVE Sonatas for two German Flutes and a Baſs, compoſed by William Deſeſch. Op. 12ma. Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,

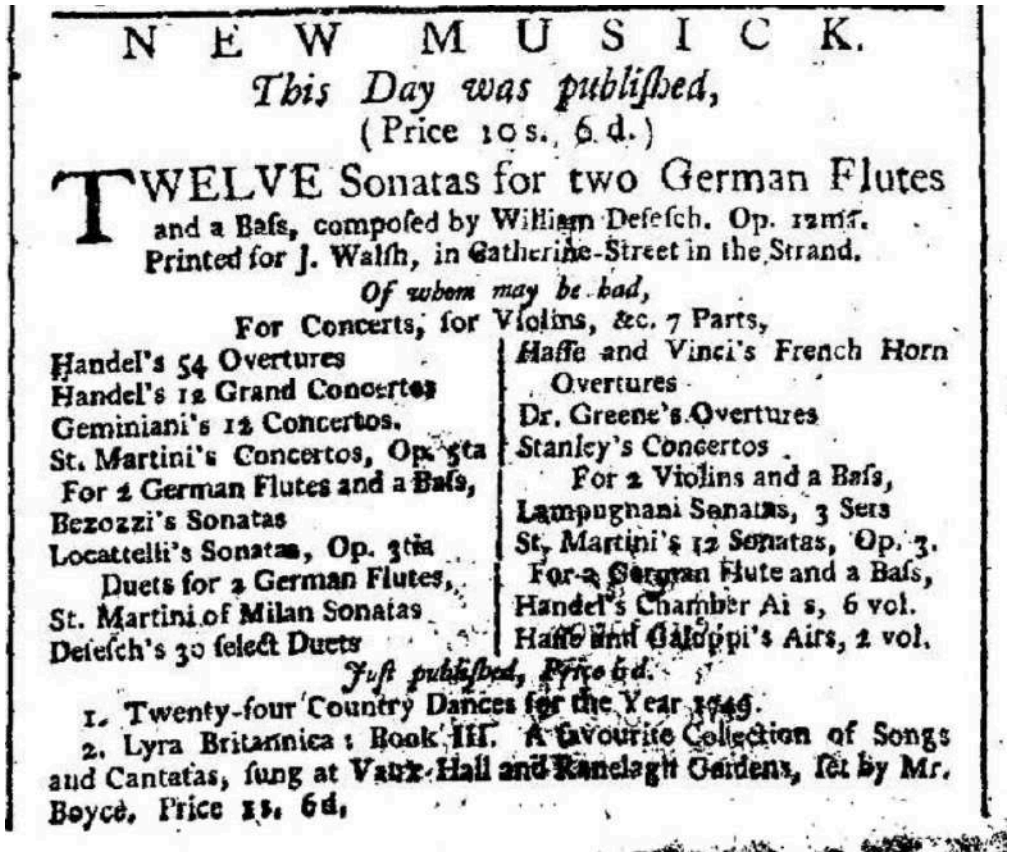
Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
For 2 German Flutes and a Baſs,
Bezozzi's Sonatas
Locattelli's Sonatas, Op. 3tia
Duets for 2 German Flutes,
St. Martini of Milan Sonatas
Deſeſch's 30 ſelect Duets

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
Stanley's Concertos
For 2 Violins and a Baſs,
Lampugnani Sonatas, 3 Sets
St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
For a German Flute and a Baſs,
Handel's Chamber Airs, 6 vol.
Haſſe and Galuppi's Airs, 2 vol.

Juſt publiſhed, Price 6d.

1. Twenty-four Country Dances for the Year 1749.
2. Lyra Britannica: Book III. A favourite Collection of Songs and Cantatas, ſung at Vaux-Hall and Ranelagh Gardens, ſet by Mr. Boyce. Price 1s. 6d.

137. *General Evening Post*, 01/12/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſhed,

(Price 10s. 6d.)

TWELVE Sonatas for two German Flutes and a Baſs, compoſed by William Deſeſch. Op. 12ma. Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,

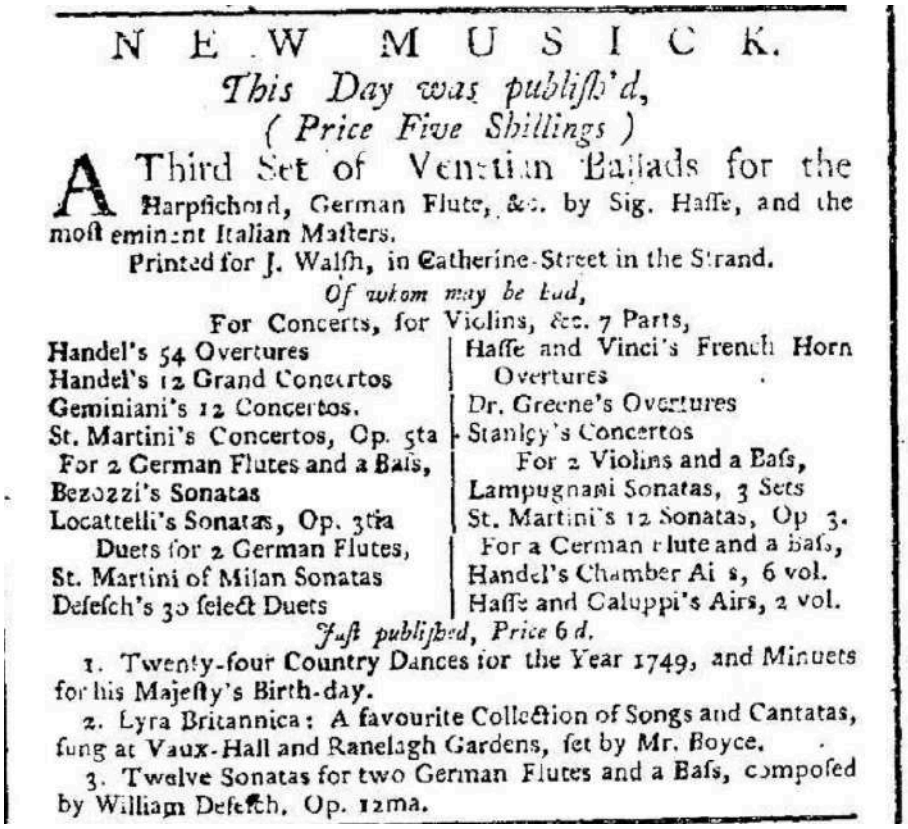
Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
For 2 German Flutes and a Baſs,
Bezozzi's Sonatas
Locattelli's Sonatas, Op. 3tia
Duets for 2 German Flutes,
St. Martini of Milan Sonatas
Deſeſch's 30 ſelect Duets

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
Stanley's Concertos
For 2 Violins and a Baſs,
Lampugnani Sonatas, 3 Sets
St. Martini's 12 Sonatas, Op. 3.
For a German Flute and a Baſs,
Handel's Chamber Airs, 6 vol.
Haſſe and Galuppi's Airs, 2 vol.

Juſt publiſhed, Price 6d.

1. Twenty-four Country Dances for the Year 1749.
2. Lyra Britannica: Book III. A favourite Collection of Songs and Cantatas, ſung at Vaux-Hall and Ranelagh Gardens, ſet by Mr. Boyce. Price 1s. 6d.

138. *General Evening Post*, 15/12/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſh'd,

(Price Five Shillings)

A Third Set of Venetian Ballads for the Harpſichord, German Flute, &c. by Sig. Haſſe, and the moſt eminent Italian Maſters.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,

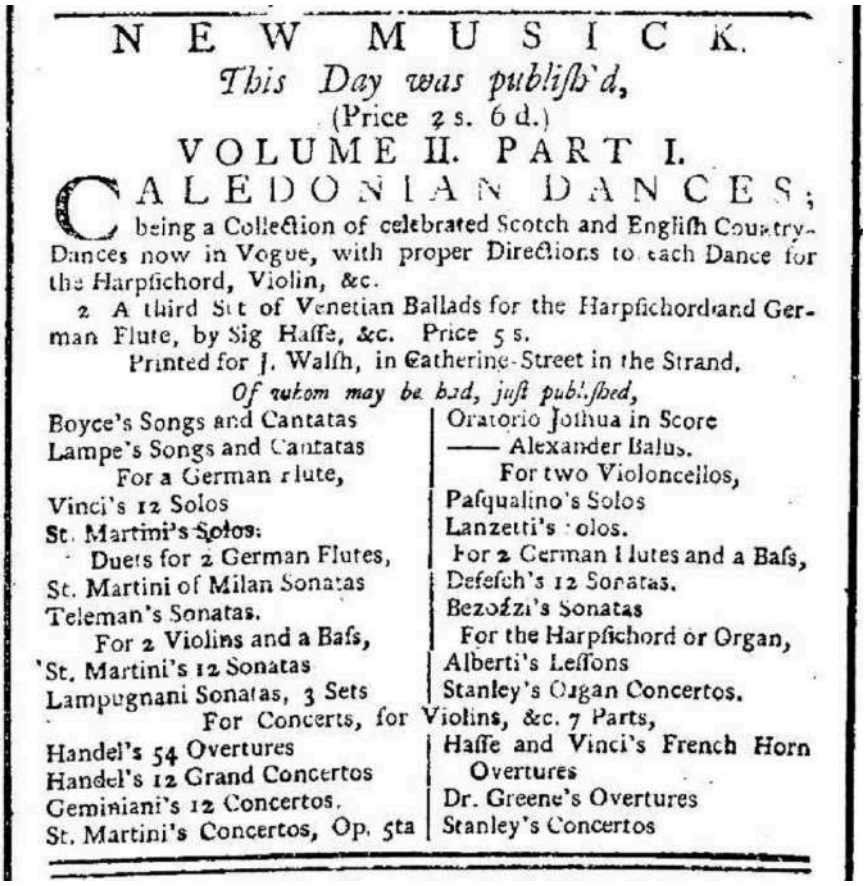
Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
For 2 German Flutes and a Baſs,
Bezozzi's Sonatas
Locattelli's Sonatas, Op. 3tia
Duets for 2 German Flutes,
St. Martini of Milan Sonatas
Deſeſch's 30 ſelect Duets

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
Stanley's Concertos
For 2 Violins and a Baſs,
Lampugnani Sonatas, 3 Sets
St. Martini's 12 Sonatas, Op 3.
For a German Flute and a Baſs,
Handel's Chamber Airs, 6 vol.
Haſſe and Caluppi's Airs, 2 vol.

Juſt publiſhed, Price 6 d.

1. Twenty-four Country Dances for the Year 1749, and Minuets for his Majeſty's Birth-day.
2. Lyra Britannica: A favourite Collection of Songs and Cantatas, ſung at Vaux-Hall and Ranelagh Gardens, ſet by Mr. Boyce.
3. Twelve Sonatas for two German Flutes and a Baſs, compoſed by William Deſeſch, Op. 12ma.

139. *General Evening Post*, 22/12/1748



NEW MUSICK.

This Day was publiſh'd,

(Price 2 s. 6 d.)

VOLUME II. PART I.

CALEDONIAN DANCES;

being a Collection of celebrated Scotch and Engliſh Country-Dances now in Vogue, with proper Directions to each Dance for the Harpſichord, Violin, &c.

2 A third Set of Venetian Ballads for the Harpſichord and German Flute, by Sig Haſſe, &c. Price 5 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſhed,

Boyce's Songs and Cantatas
Lampe's Songs and Cantatas
For a German Flute,
Vinci's 12 Solos
St. Martini's Solos.
Duets for 2 German Flutes,
St. Martini of Milan Sonatas
Teleman's Sonatas.
For 2 Violins and a Baſs,
St. Martini's 12 Sonatas
Lampugnani Sonatas, 3 Sets

Oratorio Joſhua in Score
—— Alexander Balus.
For two Violoncellos,
Paſqualino's Solos
Lanzetti's Solos.
For 2 German Flutes and a Baſs,
Deſeſch's 12 Sonatas.
Bezozzi's Sonatas
For the Harpſichord or Organ,
Alberti's Leſſons
Stanley's Organ Concertos.

For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,

Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5ta

Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
Stanley's Concertos

140. *General Evening Post,* 29/12/1748

NEW MUSICK.

This Day was publiſh'd,

(Price 2 s. 6 d.)

VOLUME II. PART I.

CALEDONIAN DANCES;

being a Collection of celebrated Scotch and Engliſh Country-Dances now in Vogue, with proper Directions to each Dance for the Harpſichord, Violin, &c.

2. A third Set of Venetian Ballads for the Harpſichord and German Flute, by Sig. Haſſe, &c. Price 5 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, juſt publiſhed,

Boyce's Songs and Cantatas
Lampe's Songs and Cantatas
For a German Flute,
Vinci's 12 Solos
St. Martini's Solos.
Duets for 2 German Flutes,
St. Martini of Milan Sonatas
Teleman's Sonatas.
For 2 Violins and a Baſs,
St. Martini's 12 Sonatas
Lampugnani Sonatas, 3 Sets
For Concerts, for Violins, &c. 7 Parts,
Handel's 54 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani's 12 Concertos.
St. Martini's Concertos, Op. 5ta
Oratorio Joſhua in Score
—— Alexander Balus.
For two Violoncellos,
Paſqualino's Solos
Lanzetti's Solos.
For 2 German Flutes and a Baſs,
Deſeſch's 12 Sonatas.
Bezozzi's Sonatas
For the Harpſichord or Organ,
Alberti's Leſſons
Stanley's Organ Concertos.
Haſſe and Vinci's French Horn Overtures
Dr. Greene's Overtures
Stanley's Concertos

141. *General Advertiser*, 01/07/1749

NEW MUSICK.

This Day are publiſhed

A Second Sett of Six Sonatas for two German Flutes, or two Violins. Compos'd by [illegible] Bowneman.

Printed for and ſold by J. Tyther, facing New Broad ſtreet, Moorfields.

Of whom may be had, juſt publiſh'd,

1. Two Cantatas and eight Engliſh Songs, ſet to Muſick by Mr. Thomas Bowman, Price 2 s. 6 d.

2. Forty-five Airs and new Variations, ſet for the German Flute, &c. among which are inſerted ſome by the following Maſters, Meſſrs. Handel, Geminiani, Wideman, Clegg and Quantz, Price 2 s.

3. Propoſals for publiſhing by Subſcription, Six Fugues for the Organ or Harpſichord. Compos'd by Mr. Roſeingrave; the Price to Subſcribers, 6 s.

N.B. As the Publiſhing the above Fugues is intirely for the Benefit of the Author, none after the Subſcription is cloſed, (which will be the latter End of next Month) will be ſold under 10 s. 6 d.

Subſcriptions taken in, and Receipts deliver'd as above.

142. *General Advertiser,* 21/09/1749

NEW MUSICK.

This Day is publiſhed, Price 3 s.

With HIS MAJESTY's Royal Licence,

VOCAL MELODY. An entire new Collection of Engliſh Songs and a Cantata compoſed by Mr. Arne, ſung by Mr. Beard, Mr. Lowe and Mr. Baker, at Vauxhall, Renelagh, and Marybone-Gardens.

2 Handel's Oratorios in Score of Solomon and Suſanna, as performed this Year.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Which completes the Sixth Volume of Mr. Handel's Chamber Airs,

With an Index to the Whole,

1. The celebrated Airs in Solomon and Suſanna ſet for a German Flute and a Baſs, v. 6, Part 6, and 7. Each 3 s.

2. Six Solos for a Violin and Harpſichord, compoſed by Frederick Nuſſen, reviſed and approved of by Mr. Geminiani.

3. Haſſe, &c. favourite Airs from all the late Comic Operas for a German Flute, v. 2, Part 6, Price 3 s.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks in all its Parts, and for the Harpſichord and German Flute, Price 3 s. each.

143. *Whitehall Evening Post or London Intelligencer*, 28/09/1749

Salisbury, Sept. 25. The Feſtival of St. Cæcilia was celebrated in this City, on Tueſday and Wedneſday laſt, the 19th and 20th Inſtant, with all imaginable Splendor and Decorum; under the Direction of a Gentleman, who is the Life of every elegant Entertainment of this Sort, in theſe Parts. This grand Feaſt of Muſick was aſſiſted by Hands from Oxford, Bath, Glouceſter, Wincheſter, &c. The Auditors were very numerous, eſpecially on Wedneſday, when the Weather proved fine. There were four Performances during theſe two Days: One each Morning at the Cathedral, and one each Evening at the Aſſembly-Houſe. Two of Mr. Handel's noble Te Deums, and four of his moſt famous Anthems, were performed on theſe Occaſions, in the Cathedral; where were preſent his Lordſhip the Biſhop of the Dioceſe, their Graces the Duke and Dutcheſs of Queensberry, Lord Feverſham, Lord Duplin, and other Perſons of Diſtinction. And on the two Evenings, the Company were entertained before the Ball, with Acis and Galatea, and one of Mr. Dryden's Cæcilian Odes, ſet to Muſick by Mr. Handel; with Concertoes from that great Maſter Geminiani, &c. and ſome Songs. The Choir of this City, as well as the reſt of the Gentlemen, who aſſiſted them, performed greatly to the Satisfaction of the Auditors, who could not envy the muſical Entertainments of London. Dr. Hayes of Oxford, diſtinguiſhed himſelf more particularly by his eaſy, pathetic Manner in ſinging, and a little Boy of this Cathedral. The Company, which was exceedingly numerous each Night at the Aſſembly-Houſe, were very brilliant, but leſs ſo from Art than Nature; an Advantage which this City has boaſted from Time immemorial.

144. *General Advertiser*, 26/10/1749

NEW MUSICK.

This Day is publish'd,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hoboy, German, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

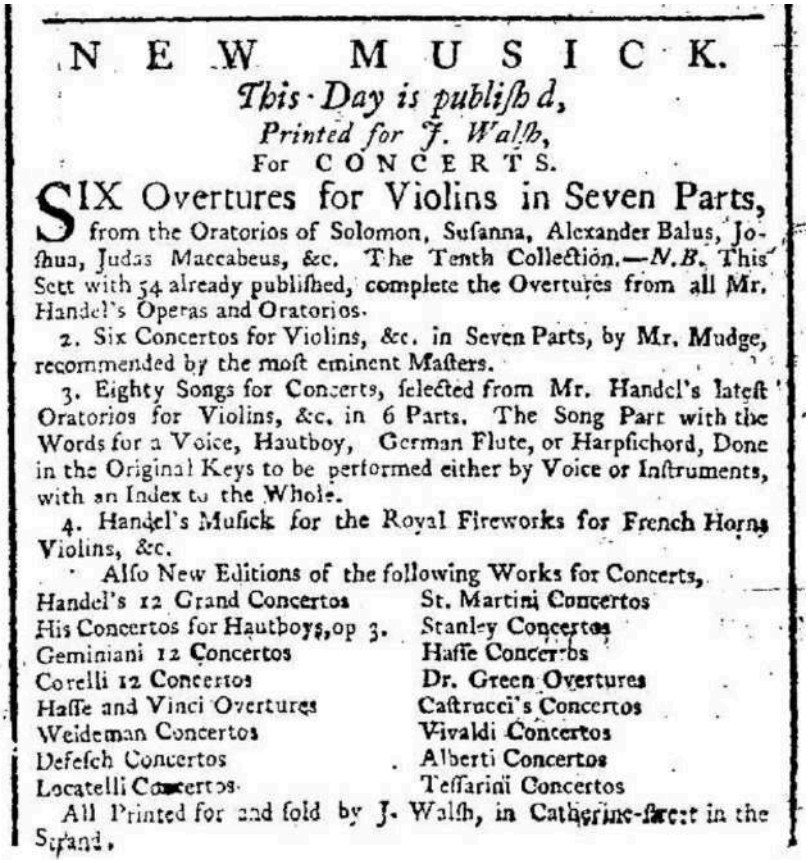
4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hoboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Concertos	Dr. Green Overtures
Haſſe and Vinci Overtures	Caſtrucci's Concertos
Weideman Concertos	Treldi Concertos
Defeſch Concertos	Alberti Concertos
Locatelli Concertos	Teſſarini Concertos

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

145. *General Advertiser,* 08/11/1749



NEW MUSICK.

This Day is publiſh'd,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

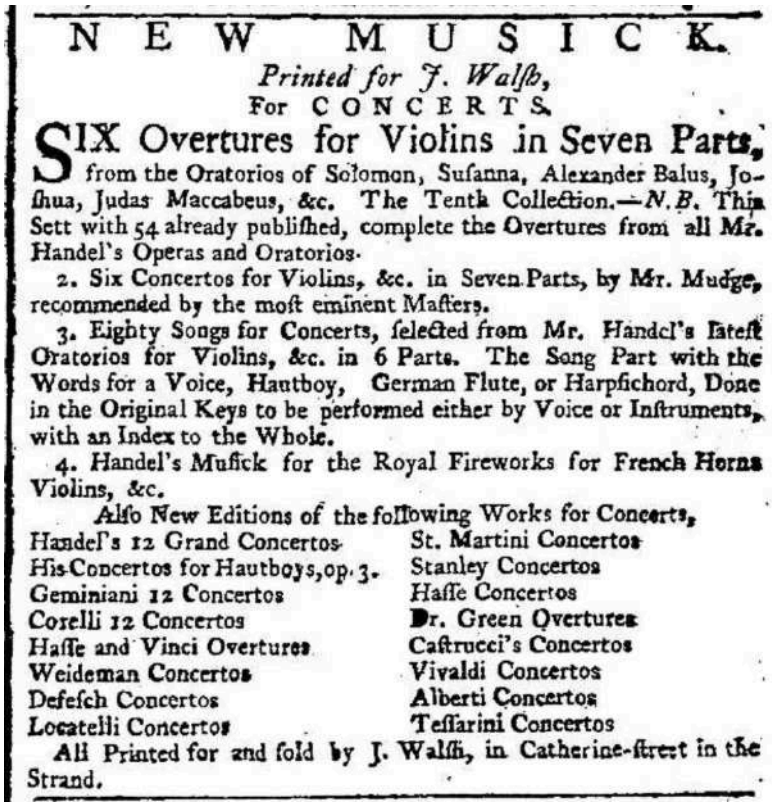
4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Concertos	Dr. Green Overtures
Haſſe and Vinci Overtures	Caſtrucci's Concertos
Weideman Concertos	Vivaldi Concertos
Defeſch Concertos	Alberti Concertos
Locatelli Concertos	Teſſarini Concertos

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

146. *General Advertiser,* 14/11/1749



N E W M U S I C K.

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N. B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Concertos	Dr. Green Overtures
Haſſe and Vinci Overtures	Caſtrucci's Concertos
Weideman Concertos	Vivaldi Concertos
Defeſch Concertos	Alberti Concertos
Locatelli Concertos	Teſſarini Concertos

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

147. *General Advertiser*, 17/11/1749

N E W M U S I C K.

This Day is publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N. B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by ditto	Dr. Green Overtures
	Locatelli Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Defeſch Concertos	

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

148. *General Advertiser,* 23/11/1749

N E W M U S I C K.

This Day is publish'd,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Defeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

149. *General Advertiser,* 24/11/1749

N E W M U S I C K.

This Day is publish'd,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

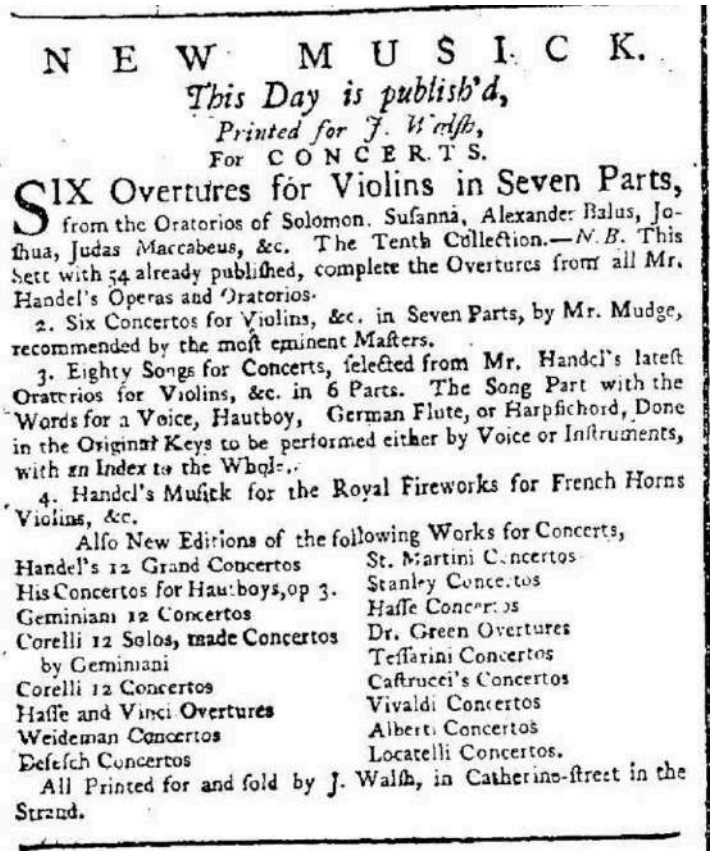
4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Defeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

150. *General Advertiser*, 28/11/1749



NEW MUSICK.

This Day is publish'd,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

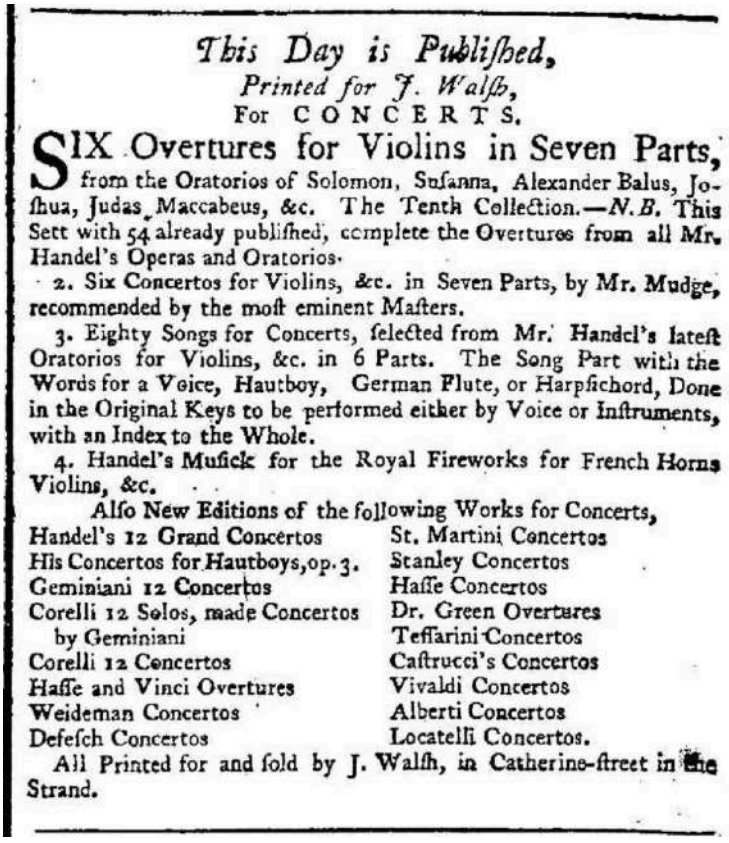
4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Deſeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

151. *General Advertiser*, 04/12/1749



This Day is Publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Deſeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All Printed for and ſold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

152. *General Advertiser*, 08/12/1749

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Deſeſch Concertos	Locatelli Concertos.

153. *General Advertiser*, 09/12/1749

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Deſeſch Concertos	Locatelli Concertos.

154. *General Advertiser*, 15/12/1749

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Concertos
Defeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All printed for, and Sold by J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

155. *General Advertiser,* 16/12/1749

NEW MUSICK.

This Day is Publiſhed,

Printed for J. Walſh,

For CONCERTS.

SIX Overtures for Violins in Seven Parts, from the Oratorios of Solomon, Suſanna, Alexander Balus, Joſhua, Judas Maccabeus, &c. The Tenth Collection.—*N.B.* This Sett with 54 already publiſhed, complete the Overtures from all Mr. Handel's Operas and Oratorios.

2. Six Concertos for Violins, &c. in Seven Parts, by Mr. Mudge, recommended by the moſt eminent Maſters.

3. Eighty Songs for Concerts, ſelected from Mr. Handel's lateſt Oratorios for Violins, &c. in 6 Parts. The Song Part with the Words for a Voice, Hautboy, German Flute, or Harpſichord, Done in the Original Keys to be performed either by Voice or Inſtruments, with an Index to the Whole.

4. Handel's Muſick for the Royal Fireworks for French Horns Violins, &c.

Alſo New Editions of the following Works for Concerts,

Handel's 12 Grand Concertos	St. Martini Concertos
His Concertos for Hautboys, op. 3.	Stanley Concertos
Geminiani 12 Concertos	Haſſe Concertos
Corelli 12 Solos, made Concertos by Geminiani	Dr. Green Overtures
	Teſſarini Concertos
Corelli 12 Concertos	Caſtrucci's Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Vivaldi Concertos
Weideman Concertos	Alberti Conceſtos
Defeſch Concertos	Locatelli Concertos.

All printed for, and Sold by J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

156. *General Advertiser,* 02/01/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,

A Sixth Set of

HANDEL's Songs ſelected from his late Oratorios, for the Harpſichord, Voice, Hoboy, or German Flute, Price 5 s.

☞ The Inſtrumental Parts to the above Songs may be had to complete them for Concerts.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Peſcetti Leſſons
Stanley Concertos
Handel's 60 Overtures
Handel's 12 Organ Concertos
Handel's 2 Sets of Leſſons and Fuges
Dr. Green's Overtures

For a German Flute and a Baſs.

Handel's Airs, 6 v.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.
Bezzozi Solos
Blavet's Solos
Cavalari Solos
Vinci Solos

For two German Flutes.

Quantz Duets
St. Martini Sonatas
Teleman's Sonatas
Locatelli Duets

For Concerts,

Handel's 60 Overtures, 8 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys,
Geminiani 12 Concertos
Caſtrucci 12 Concertos
Mudge's Concertos
St. Martini Concertos
Deſeſch Concertos
Weideman's Concertos
Haſſe Concertos.

Next Week will be publiſhed,

Eight Overtures in eight Parts, four for Violins and Hoboys, and four for Violins and French Horns, &c. Compoſed by Thomas Auguſtine Arne.

157. *General Advertiser,* 10/01/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,

EIGHT Overtures in eight Pars four for Violins, Hoboys, or German Flutes, and four for Violins, French Horns, &c. with a Baſs for the Violoncello and Harpſichord Compoſed by THOMAS AUGUSTUS ARNE.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts
Haſſe and Vinci Overtures
Dr. Greene's Overtures
Handel's 30 ſelected Songs from his Oratorios, 6 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's Concertos for Hoboys
Geminiani 12 Concertos
Corelli Solos made Concertos
St. Martini Concertos
Mudge's Concertos
Stanley Concertos
Weideman's Concertos
Haſſe Concertos.

Sonatas or Trios.

For two Violins and a Baſs.

Selnitz Sonatas
St. Martini 12 Sonatas, op. 3.
Lampugnani's Sonatas
Handel's Sonatas,

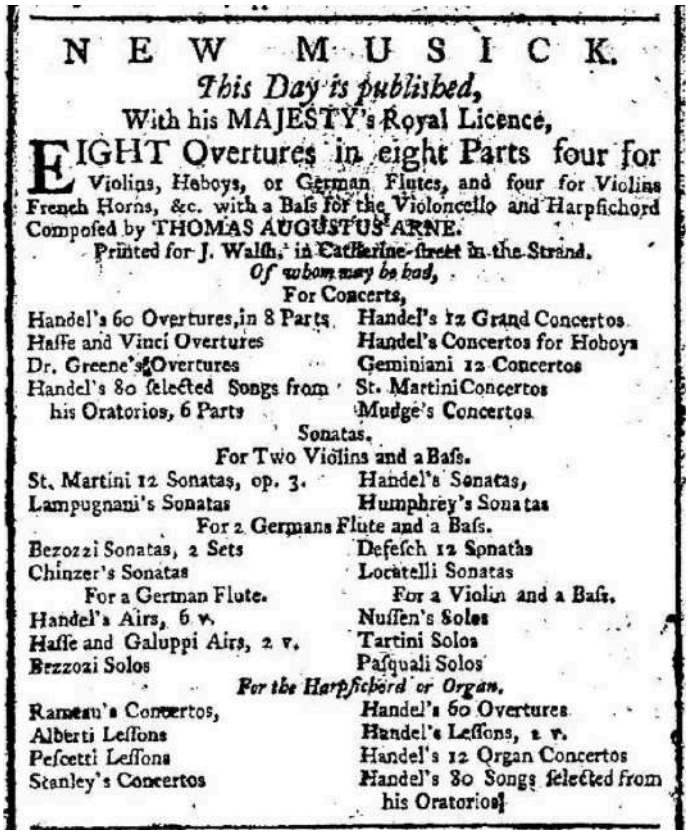
Two German Flutes and a Baſs.

Bezozzi Sonatas, 2 Sets
Chinzer's Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas
Locatelli Sonatas

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Peſcetti Leſſons
Stanley's Concertos
Handel's Concertos
Handel's 60 Overtures
Handel's Leſſons, 2 v.
Aviſon's Concertos
Burgeſs' Concertos
Roſengrave's Double Fuges

158. *General Advertiser,* 17/01/1750



NEW MUSICK.

This Day is published,

With his MAJESTY's Royal Licence,

EIGHT Overtures in eight Parts four for Violins, Hoboys, or German Flutes, and four for Violins French Horns, &c. with a Baſs for the Violoncello and Harpſichord Compoſed by THOMAS AUGUSTUS ARNE.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts	Handel's 12 Grand Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Handel's Concertos for Hoboys
Dr. Greene's Overtures	Geminiani 12 Concertos
Handel's 80 ſelected Songs from his Oratorios, 6 Parts	St. Martini Concertos
	Mudge's Concertos

Sonatas.

For Two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonatas, op. 3.	Handel's Sonatas,
Lampugnani's Sonatas	Humphrey's Sonatas

For 2 Germans Flute and a Baſs.

Bezozzi Sonatas, 2 Sets	Deſeſch 12 Sonatas
Chinzer's Sonatas	Locatelli Sonatas

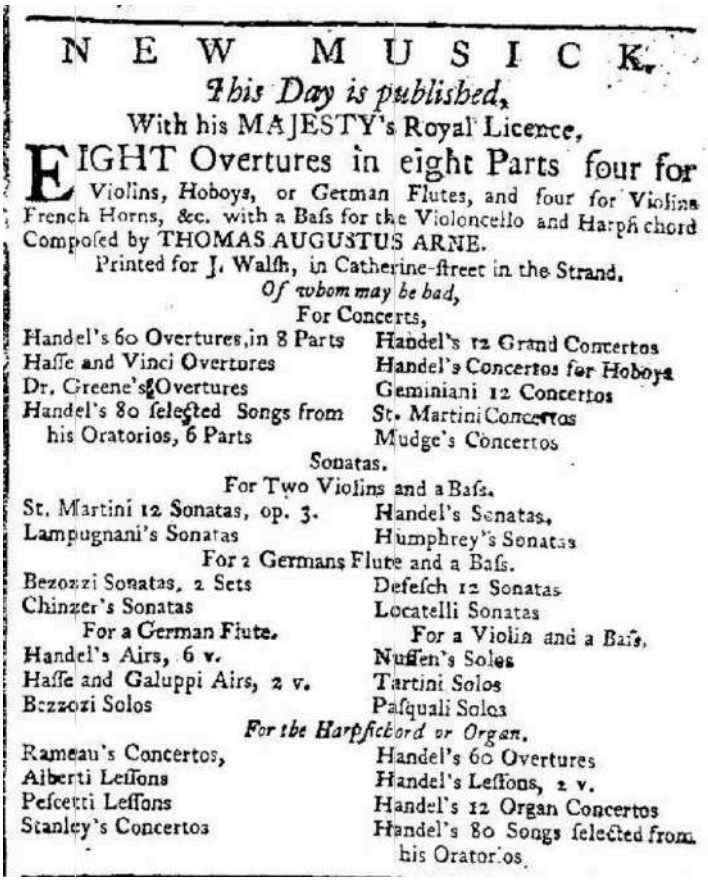
For a German Flute.

Handel's Airs, 6 v.	For a Violin and a Baſs.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.	Nuſſen's Solos
Bezzozi Solos	Tartini Solos
	Paſquali Solos

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,	Handel's 60 Overtures
Alberti Leſſons	Handel's Leſſons, 2 v.
Peſcetti Leſſons	Handel's 12 Organ Concertos
Stanley's Concertos	Handel's 80 Songs ſelected from his Oratorios

159. *General Advertiser*, 18/01/1750



NEW MUSICK.

This Day is published,

With his MAJESTY's Royal Licence,

EIGHT Overtures in eight Parts four for Violins, Hoboys, or German Flutes, and four for Violins French Horns, &c. with a Baſs for the Violoncello and Harpſichord Compoſed by THOMAS AUGUSTUS ARNE.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts	Handel's 12 Grand Concertos
Haſſe and Vinci Overtures	Handel's Concertos for Hoboys
Dr. Greene's Overtures	Geminiani 12 Concertos
Handel's 80 ſelected Songs from his Oratorios, 6 Parts	St. Martini Concertos
	Mudge's Concertos

Sonatas.

For Two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonatas, op. 3.	Handel's Sonatas,
Lampugnani's Sonatas	Humphrey's Sonatas

For 2 Germans Flute and a Baſs.

Bezozzi Sonatas, 2 Sets	Deſeſch 12 Sonatas
Chinzer's Sonatas	Locatelli Sonatas

For a German Flute.

Handel's Airs, 6 v.	For a Violin and a Baſs.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.	Nuſſen's Solos
Bezzozi Solos	Tartini Solos
	Paſquali Solos

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,	Handel's 60 Overtures
Alberti Leſſons	Handel's Leſſons, 2 v.
Peſcetti Leſſons	Handel's 12 Organ Concertos
Stanley's Concertos	Handel's 80 Songs ſelected from his Oratorios

160. *General Advertiser,* 19/01/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,

With his MAJESTY's Royal Licence,

EIGHT Overtures in eight Parts four for Violins, Hoboys, or German Flutes, and four for Violins French Horns, &c, with a Baſs for the Violoncello and Harpſichord Compoſed by THOMAS AUGUSTUS ARNE.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts
Haſſe and Vinci Overtures
Dr. Greene's Overtures
Handel's 80 ſelected Songs from his Oratorios, 6 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's Concertos for Hoboys
Geminiani 12 Concertos
St. Martini Concertos
Mudge's Concertos

Sonatas.

For Two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonatas, op. 3.
Lampugnani's Sonatas
Handel's Sonatas,
Humphrey's Sonatas

For 2 Germans Flute and a Baſs.

Bezozzi Sonatas, 2 Sets
Chinzer's Sonatas
Defeſch 12 Sonatas
Locatelli Sonatas

For a German Flute.

Handel's Airs, 6 v.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.
Bezozi Solos

For a Violin and a Baſs.

Nuſſen's Solos
Tartini Solos
Paſquali Solos

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Peſcetti Leſſons
Stanley's Concertos
Handel's 60 Overtures
Handel's Leſſons, 2 v.
Handel's 12 Organ Concertos
Handel's 80 Songs ſelected from his Oratorios

161. *London Daily Advertiser,* 02/02/1750

SIG. MANFREDINI having been engaged to ſing in the Muſical Entertainments which were to have been exhibited this Seaſon at the King's Theatre in the Hay-Market, came to England for that Purpoſe; but finding that the above Entertainments cannot be perform'd there, makes the following

PROPOSALS.

1. To have five Muſical Entertainments at Hickford's in Brewer-Street; the firſt to be on Tueſday next the 6th inſtant, and to be continued weekly, always on a Tueſday, till five Muſical Entertainments ſhall have been perform'd. To begin each Evening exactly at Seven.

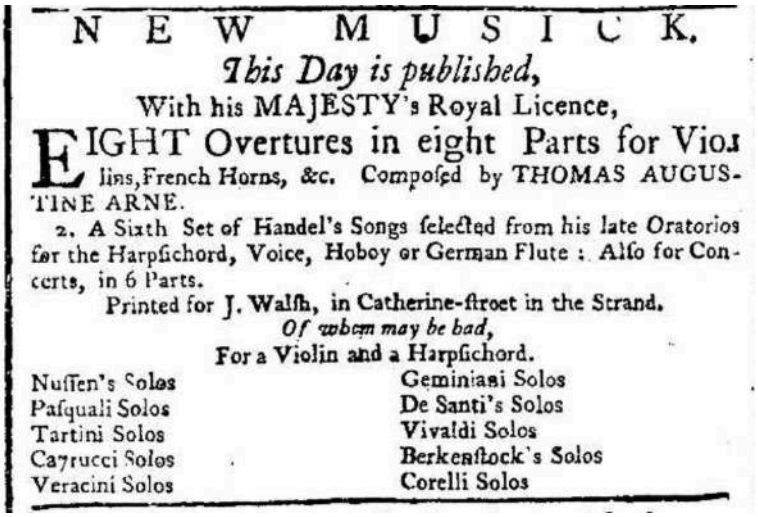
2. The firſt Entertainment to be a Paſtoral, compoſed by Sig. HASSE for three Voices; which Mr. GEMINIANI has promiſed to take Care ſhall be well perform'd.

3. The Vocal Parts by Sig. GALLI, Maſter ARNE, and Sig. MANFREDINI.

4. Each Subſcriber, whether Lady or Gentleman, to pay One Guinea on Subſcribing, which will entitle either to their perſonal Admittance to the above-mentioned five Muſical Entertainments.

Note, Subſcriptions are taken only at Mr. Hickford's in Brewer-Street, near Golden-Square; he having appointed a Perſon to attend for that Purpoſe, for whom he will be anſwerable.

162. *General Advertiser,* 07/02/1750



N E W M U S I C K.

This Day is published,

With his MAJESTY's Royal Licence,

EIGHT Overtures in eight Parts for Violins, French Horns, &c. Compoſed by THOMAS AUGUSTINE ARNE.

2. A Sixth Set of Handel's Songs ſelected from his late Oratorios for the Harpſichord, Voice, Hoboy or German Flute: Alſo for Concerts, in 6 Parts.

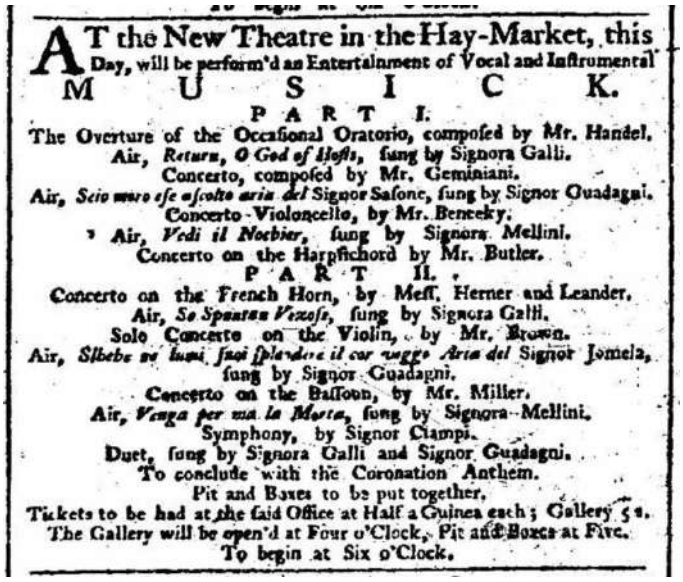
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For a Violin and a Harpſichord.

Nuſſen's Solos	Geminiani Solos
Paſquali Solos	De Santi's Solos
Tartini Solos	Vivaldi Solos
Caſtrucci Solos	Berkenſtock's Solos
Veracini Solos	Corelli Solos

163. *London Daily Advertiser*, 15/02/1750



AT the New Theatre in the Hay-Market, this Day, will be perform'd an Entertainment of Vocal and Inſtrumental

M U S I C K.

P A R T I.

The Overture of the Occaſional Oratorio, compoſed by Mr. Handel.
Air, *Return, O God of Hoſts,* ſung by Signora Galli.
Concerto, compoſed by Mr. Geminiani.
Air, *Scio mare ſe aſcolto aria del* Signor Saſone, ſung by Signor Guadagni.
Concerto Violoncello, by Mr. Benecky.
Air, *Vedi il Nocbier,* ſung by Signora Mellini.
Concerto on the Harpſichord by Mr. Butler.

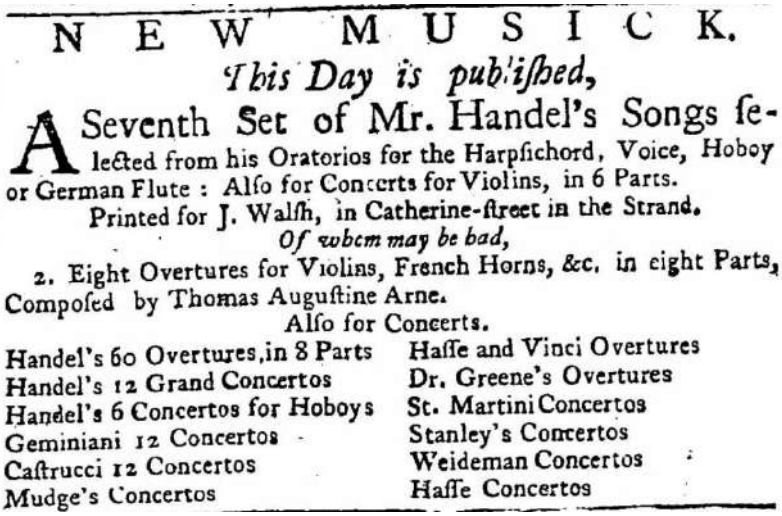
P A R T II.

Concerto on the French Horn, by Meſſ. Herner and Leander.
Air, *Se Spuntan Vezoſe,* ſung by Signora Galli.
Solo Concerto on the Violin, by Mr. Brown.
Air, *Silbebe ne lumi ſuoi ſplendere il cor vaggo Aria del* Signor Jomela, ſung by Signor Guadagni.
Concerto on the Baſſoon, by Mr. Miller.
Air, *Venga per ma la Morte,* ſung by Signora Mellini.
Symphony, by Signor Ciampi.
Duet, ſung by Signora Galli and Signor Guadagni.
To conclude with the Coronation Anthem.

Pit and Boxes to be put together.

Tickets to be had at the ſaid Office at Half a Guinea each; Gallery 5 s.
The Gallery will be open'd at Four o'Clock, Pit and Boxes at Five.
To begin at Six o'Clock.

164. *General Advertiser*, 16/02/1750



N E W M U S I C K.

This Day is publiſhed,

A Seventh Set of Mr. Handel's Songs ſelected from his Oratorios for the Harpſichord, Voice, Hoboy or German Flute: Alſo for Concerts for Violins, in 6 Parts.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

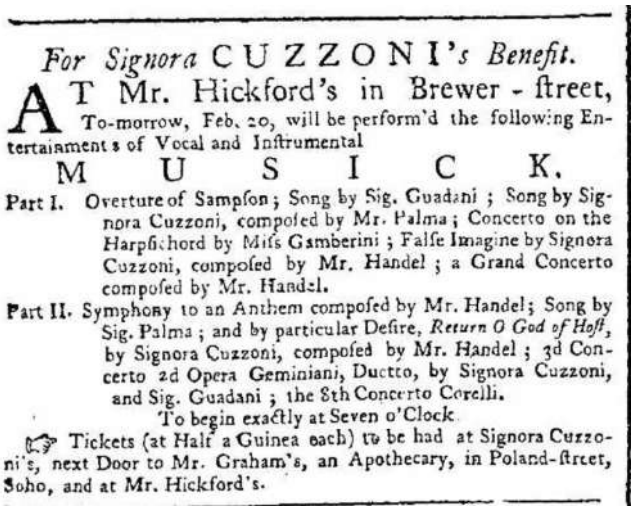
Of whom may be had,

2. Eight Overtures for Violins, French Horns, &c. in eight Parts, Compoſed by Thomas Auguſtine Arne.

Alſo for Concerts.

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts	Haſſe and Vinci Overtures
Handel's 12 Grand Concertos	Dr. Greene's Overtures
Handel's 6 Concertos for Hoboys	St. Martini Concertos
Geminiani 12 Concertos	Stanley's Concertos
Caſtrucci 12 Concertos	Weideman Concertos
Mudge's Concertos	Haſſe Concertos

165. *General Advertiser*, 19/02/1750



For Signora CUZZONI's *Benefit.*

AT Mr. Hickford's in Brewer-ſtreet, To-morrow, Feb. 20, will be perform'd the following Entertainments of Vocal and Inſtrumental

MUSICK.

Part I. Overture of Sampſon; Song by Sig. Guadani; Song by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Palma; Concerto on the Harpſichord by Miſs Gamberini; Falſe Imagine by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Handel; a Grand Concerto compoſed by Mr. Handel.

Part II. Symphony to an Anthem compoſed by Mr. Handel; Song by Sig. Palma; and by particular Deſire, *Return O God of Hoſt*, by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Handel; 3d Concerto 2d Opera Geminiani, Duetto, by Signora Cuzzoni, and Sig. Guadani; the 8th Concerto Corelli.

To begin exactly at Seven o'Clock.

☞ Tickets (at Half a Guinea each) to be had at Signora Cuzzoni's, next Door to Mr. Graham's, an Apothecary, in Poland-ſtreet, Soho, and at Mr. Hickford's.

166. *General Advertiser,* 20/02/1750

For Signora CUZZONI's *Benefit.*

AT Mr. Hickford's in Brewer-ſtreet, This Day, Feb. 20, will be perform'd the following Entertainments of Vocal and Inſtrumental

MUSICK.

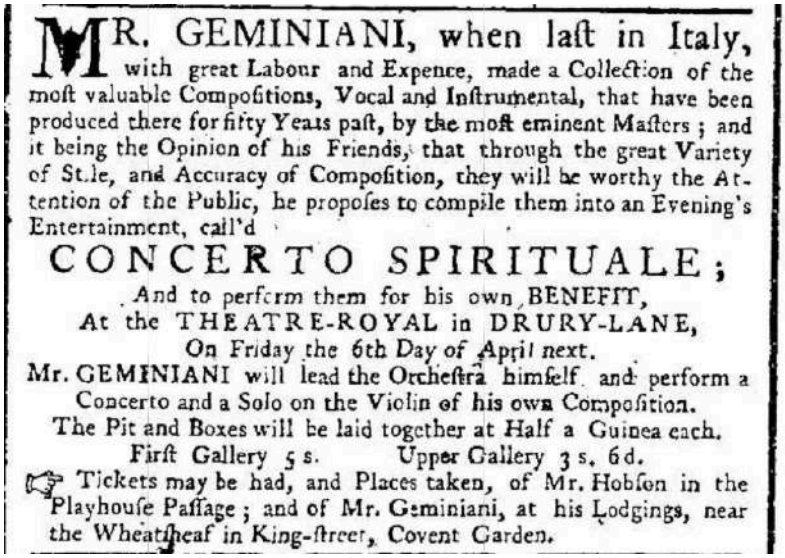
Part I. Overture of Sampſon; Song by Sig. Guadani; Song by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Palma; Concerto on the Harpſichord by Miſs Gamberini; Falſe Imagine by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Handel; a Grand Concerto compoſed by Mr. Handel.

Part II. Symphony to an Anthem compoſed by Mr. Handel; Song by Sig. Palma; and by particular Deſire, *Return O God of Hoſt*, by Signora Cuzzoni, compoſed by Mr. Handel; 3d Concerto 2d Opera Geminiani, Duetto, by Signora Cuzzoni, and Sig. Guadani; the 8th Concerto Corelli.

To begin exactly at Seven o'Clock.

☞ Tickets (at Half a Guinea each) to be had at Signora Cuzzoni's, next Door to Mr. Graham's, an Apothecary, in Poland-ſtreet, Soho, and at Mr. Hickford's.

167. *General Advertiser*, 02/03/1750



MR. GEMINIANI, when laſt in Italy, with great Labour and Expence, made a Collection of the moſt valuable Compoſitions, Vocal and Inſtrumental, that have been produced there for fifty Years paſt, by the moſt eminent Maſters; and it being the Opinion of his Friends, that through the great Variety of Style, and Accuracy of Compoſition, they will be worthy the Attention of the Public, he propoſes to compile them into an Evening's Entertainment, call'd

CONCERTO SPIRITUALE;

And to perform them for his own BENEFIT,
At the THEATRE-ROYAL in DRURY-LANE,
On Friday the 6th Day of April next.

Mr. GEMINIANI will lead the Orcheſtra himſelf and perform a Concerto and a Solo on the Violin of his own Compoſition.

The Pit and Boxes will be laid together at Half a Guinea each.
Firſt Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

☞ Tickets may be had, and Places taken, of Mr. Hobſon in the Playhouſe Paſſage; and of Mr. Geminiani, at his Lodgings, near the Wheatſheaf in King-ſtreet, Covent Garden.

168. *General Advertiser*, 16/03/1750

To the AUTHOR, *&c.*

SIR,

HAVING read an Advertiſement of a Performance call'd Concerto Spirituale, for the Benefit of Mr. Geminiani, on Friday the 6th of April next, I could not avoid making a few Remarks to the Publick on the Occaſion, which, if you will favour with a Place in your Paper, it may perhaps be of Service to his Undertaking, and will greatly oblige *Sir, Your humble Servant,*

J. B.

When Mr. Geminiani came firſt over here, the great Excellence of the Violin was unknown in this Kingdom, and the great Improvement our Countrymen have made on that Inſtrument is entirely owing to him. The valuable Works he has produced in the Inſtrumental Way, are greater Indications of his Merit, as an Author, than any I can offer in his Behalf; this is the only Benefit he ever made, therefore I perſwade myſelf, that the Public (who are juſtly famous for their Generoſity on ſuch laudable Occaſions) will give him the Encouragement his Merit deſerves.

169. *General Advertiser*, 02/04/1750

For the Benefit of Mr. GEMINIANI.

AT the Theatre-Royal in Drury-Lane, Wedeſday April 11, will be preſented a Grand Entertainment of Sacred Muſick, call'd

CONCERTO SPIRITUALI.

Conſiſting of Songs and Choruſſes.

To conclude with the *Magnificat*, compos'd by Signor *Canuti*.

Mr. *Geminiani* will conduct the Orcheſtra, and perform a Concerto and a Solo of his own Compoſition.

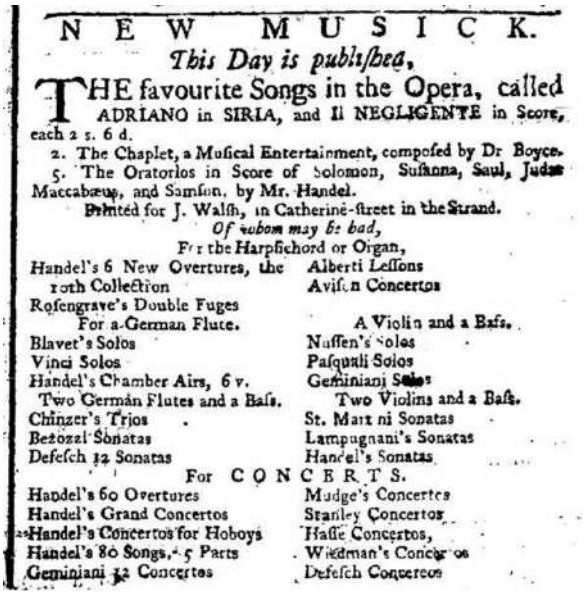
Pit and Boxes laid together at Half a Guinea. Firſt Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

☞ Tickets and Places to be had of Mr. Geminiani, at Mr. Palmer's, a Button-Shop in King-ſtreet, Covent-Garden; at Mr. Walſh's Muſick Shop in Catherine-ſtreet; at Mr. Young's in St. Paul's Church-yard; and at Mrs. Simpſon's near 'Change-Alley, Cornhill.

Mr. Geminiani has alter'd his Day from Friday April 6, to the Wedneſday following, on Account of the Oratorio, Mr. Handel having agreed to have no Oratorio on Wedneſday April 11.

Tickets delivered out for the 6th of April will be taken the 11th.

170. *General Advertiser*, 05/04/1750



NEW MUSICK.

This Day is publiſhed,

THE favourite Songs in the Opera, called ADRIANO in SIRIA, and Il NEGLIGENTE in Score, each 2 s. 6 d.

2. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.

5. The Oratorios in Score of Solomon, Suſanna, Saul, Judas Maccabæus, and Samſon, by Mr. Handel.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For the Harpſichord or Organ,

Handel's 6 New Overtures, the 10th Collection
Roſengrave's Double Fuges
Alberti Leſſons
Aviſon Concertos

For a German Flute.

Blavet's Solos
Vinci Solos
Handel's Chamber Airs, 6 v.

A Violin and a Baſs.

Nuſſen's Solos
Paſquali Solos
Geminiani Solos

Two German Flutes and a Baſs.

Chinzer's Trios
Bezozzi Sonatas
Deſeſch 32 Sonatas

Two Violins and a Baſs.

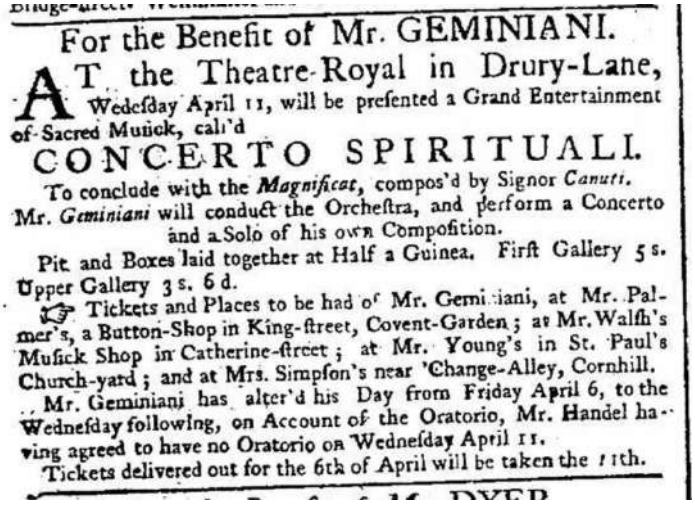
St. Martini Sonatas
Lampugnani's Sonatas
Handel's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures
Handel's Grand Concertos
Handel's Concertos for Hoboys
Handel's 80 Songs, 5 Parts
Geminiani 12 Concertos

Mudge's Concertos
Stanley Concertos
Haſſe Concertos,
Wiedman's Concertos
Deſeſch Concertos

171. *General Advertiser*, 06/04/1750



For the Benefit of Mr. GEMINIANI.

AT the Theatre-Royal in Drury-Lane, Wedneſday April 11, will be preſented a Grand Entertainment of Sacred Muſick, call'd

CONCERTO SPIRITUALI.

To conclude with the *Magnificat*, compos'd by Signor *Canuti*.

Mr. *Geminiani* will conduct the Orcheſtra, and perform a Concerto and a Solo of his own Compoſition.

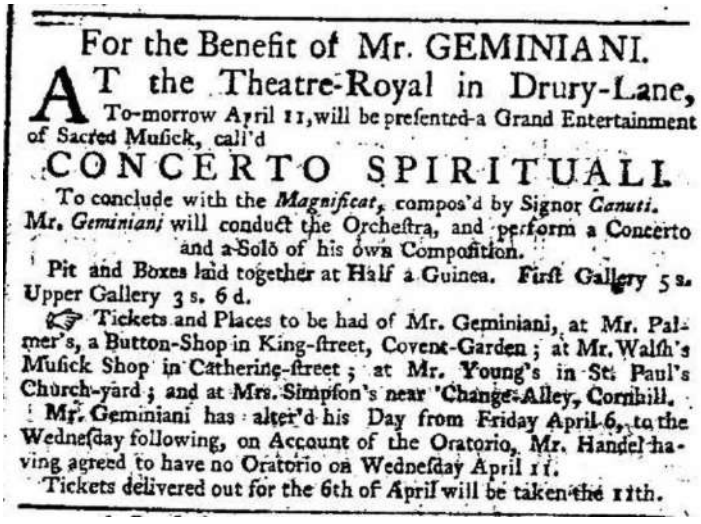
Pit and Boxes laid together at Half a Guinea. Firſt Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

☞ Tickets and Places to be had of Mr. Geminiani, at Mr. Palmer's, a Button-Shop in King-ſtreet, Covent-Garden; at Mr. Walſh's Muſick Shop in Catherine-ſtreet; at Mr. Young's in St. Paul's Church-yard; and at Mrs. Simpſon's near 'Change-Alley, Cornhill.

Mr. Geminiani has alter'd his Day from Friday April 6, to the Wedneſday following, on Account of the Oratorio, Mr. Handel having agreed to have no Oratorio on Wedneſday April 11.

Tickets delivered out for the 6th of April will be taken the 11th.

172. *General Advertiser,* 10/04/1750



For the Benefit of Mr. GEMINIANI.

AT the Theatre-Royal in Drury-Lane, To-morrow April 11, will be preſented a Grand Entertainment of Sacred Muſick, call'd

CONCERTO SPIRITUALI.

To conclude with the *Magnificat*, compos'd by Signor *Canuti*.

Mr. *Geminiani* will conduct the Orcheſtra, and perform a Concerto and a Solo of his own Compoſition.

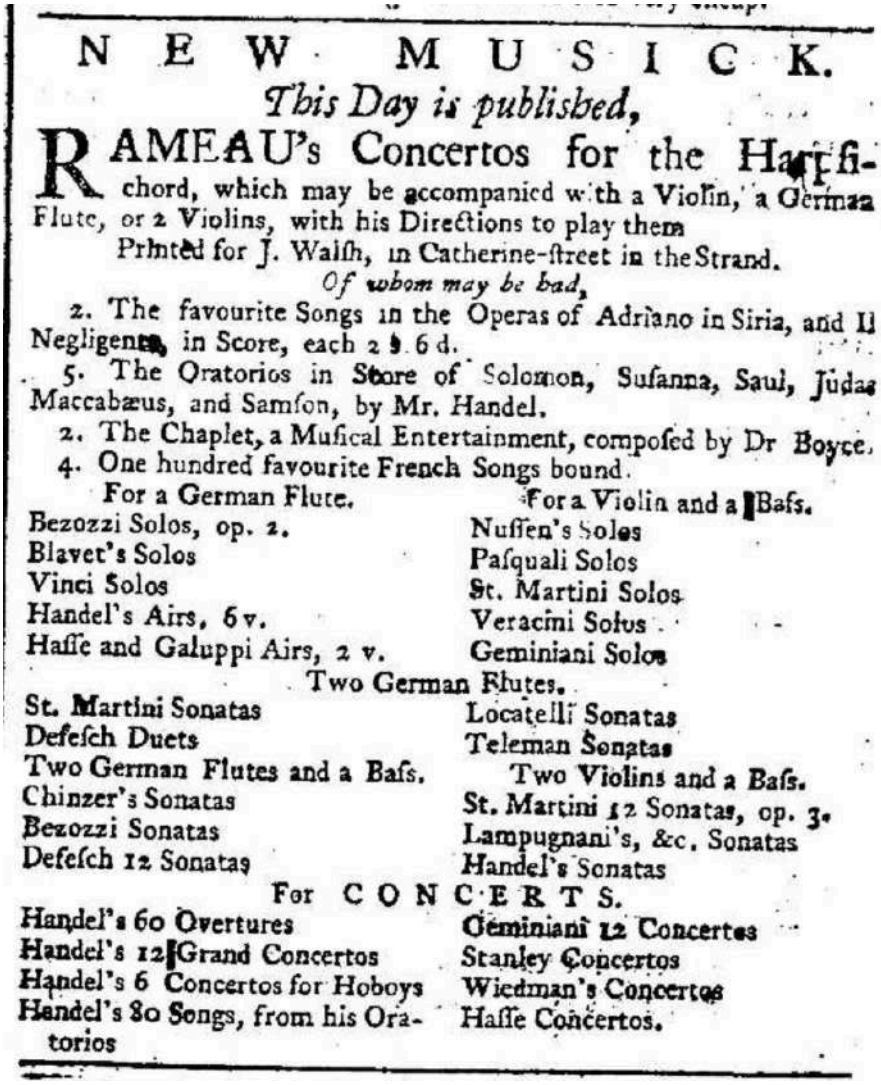
Pit and Boxes laid together at Half a Guinea. Firſt Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

☞ Tickets and Places to be had of Mr. Geminiani, at Mr. Palmer's, a Button-Shop in King-ſtreet, Covent-Garden; at Mr. Walſh's Muſick Shop in Catherine-ſtreet; at Mr. Young's in St. Paul's Church-yard; and at Mrs. Simpſon's near 'Change-Alley, Cornhill.

Mr. Geminiani has alter'd his Day from Friday April 6, to the Wedneſday following, on Account of the Oratorio, Mr. Handel having agreed to have no Oratorio on Wedneſday April 11.

Tickets delivered out for the 6th of April will be taken the 11th.

173. *General Advertiser,* 10/04/1750



N E W M U S I C K.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpſichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

2. The favourite Songs in the Operas of Adriano in Siria, and Il Negligente, in Score, each 2 s. 6 d.

5. The Oratorios in Score of Solomon, Suſanna, Saul, Judas Maccabæus, and Samſon, by Mr. Handel.

2. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.

4. One hundred favourite French Songs bound.

For a German Flute.

Bezozzi Solos, op. 2.
Blavet's Solos
Vinci Solos
Handel's Airs, 6 v.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.

For a Violin and a Baſs.

Nuſſen's Solos
Paſquali Solos
St. Martini Solos
Veracini Solos
Geminiani Solos

Two German Flutes.

St. Martini Sonatas
Deſeſch Duets
Locatelli Sonatas
Teleman Sonatas

Two German Flutes and a Baſs.

Chinzer's Sonatas
Bezozzi Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas

Two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonatas, op. 3.
Lampugnani's, &c. Sonatas
Handel's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys
Handel's 80 Songs, from his Oratorios
Geminiani 12 Concertos
Stanley Concertos
Wiedman's Concertos
Haſſe Concertos.

174. *London Daily Advertiser*, 10/04/1750

SIR,

GIVE me Leave to inform the Lovers of Muſic, that the *Sacred* CONCERT, to be perform'd Tomorrow Night, for Mr. GEMINIANI's Benefit, at the Theatre Royal in Drury-Lane, conſiſts of as fine a Collection of Pieces of HARMONY as ever were united together; in caſe the Opinion of ſome of the greateſt Judges in that Science, who were preſent at the *Practice*, is of any Weight. I am, Sir, &c.

A Lover of Art.

175. *London Daily Advertiser*, 11/04/1750

For the Benefit of Mr. GEMINIANI.

AT the Theatre-Royal in Drury-Lane, this Day, being the 11th of April, will be perform'd a grand Entertainment of Sacred MUSICK, call'd

CONCERTO SPIRITUALE.

To conclude with the MAGNIFICAT compoſed by Signor Canuti.

Mr. Geminiani will conduct the Orcheſtra, and perform a Concerto and a Solo of his own Compoſition.

The Pit and Boxes will be laid together at Half a Guinea.

First Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

To begin at Half an Hour after Six o'Clock.

Tickets and Places to be had of Mr. Geminiani, at Mr. Palmer's, at Button Shop in King-Street, Covent-Garden; and of Mr. Hobſon, at the Stage-Door.

Tickets deliver'd out for the 6th of April will be taken this Day.

176. *General Advertiser*, 12/04/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpſichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

2. The favourite Songs in the Operas of Adriano in Siria, and Il Negligente, in Score, each 2 s. 6 d.

5. The Oratorios in Score of Solomon, Suſanna, Saul, Judas Maccabæus, and Samſon, by Mr. Handel.

2. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.

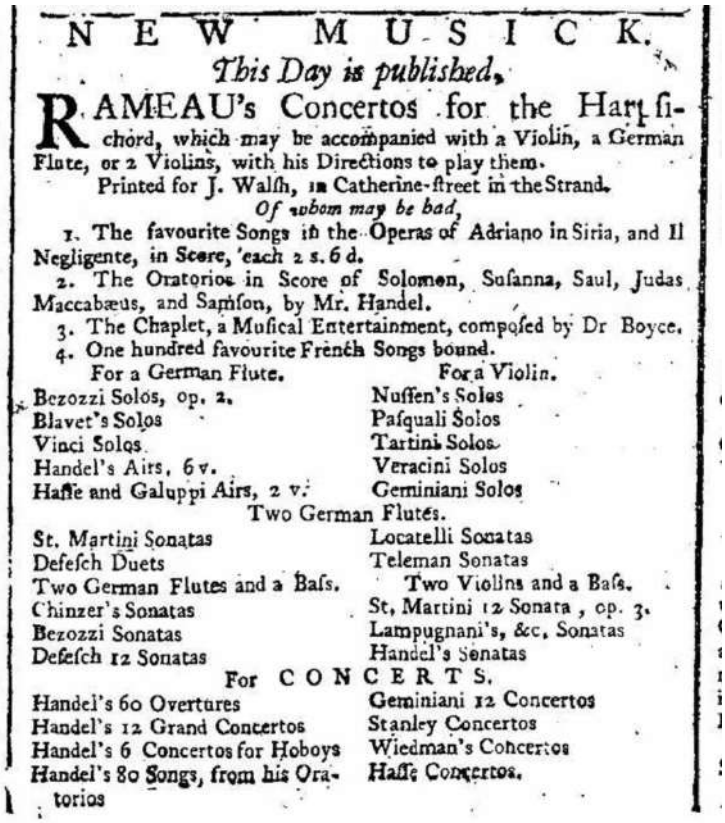
4. One hundred favourite French Songs bound.

For a German Flute.	For a Violin and a Baſs.
Bezozzi Solos, op. 2.	Nuſſen's Solos
Blavet's Solos	Paſquali Solos
Vinci Solos	St. Martini Solos
Handel's Airs, 6 v.	Veracini Solos
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.	Geminiani Solos
Two German Flutes.	
St. Martini Sonatas	Locatelli Sonatas
Deſeſch Duets	Teleman Sonatas
Two German Flutes and a Baſs.	Two Violins and a Baſs.
Chinzer's Sonatas	St. Martini 12 Sonata, op. 3.
Bezozzi Sonatas	Lampugnani's, &c. Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas	Handel's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures	Geminiani 12 Concertos
Handel's 12 Grand Concertos	Stanley Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys	Wiedman's Concertos
Handel's 80 Songs, from his Oratorios	Haſſe Concertos.

177. *General Advertiser,* 14/04/1750



NEW MUSICK.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpsichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

1. The favourite Songs in the Operas of Adriano in Siria, and Il Negligente, in Score, each 2 s. 6 d.
2. The Oratorios in Score of Solomon, Suſanna, Saul, Judas Maccabæus, and Samſon, by Mr. Handel.
3. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.
4. One hundred favourite French Songs bound.

For a German Flute.	For a Violin.
Bezozzi Solos, op. 2.	Nuſſen's Solos
Blavet's Solos	Paſquali Solos
Vinci Solos	Tartini Solos
Handel's Airs, 6 v.	Veracini Solos
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.	Geminiani Solos

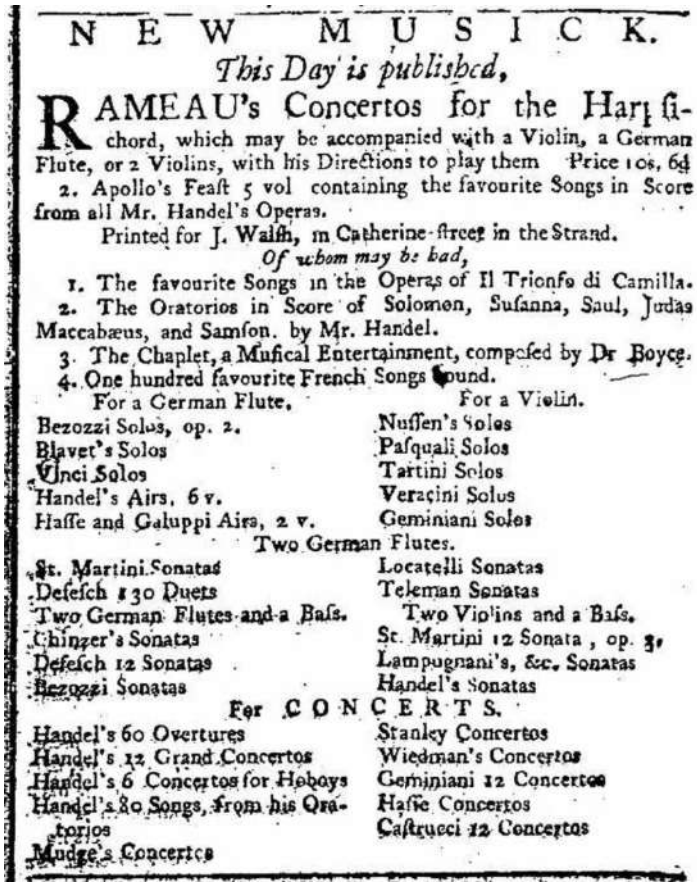
Two German Flutes.

St. Martini Sonatas	Locatelli Sonatas
Deſeſch Duets	Teleman Sonatas
Two German Flutes and a Baſs.	Two Violins and a Baſs.
Chinzer's Sonatas	St, Martini 12 Sonata, op. 3.
Bezozzi Sonatas	Lampugnani's, &c. Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas	Handel's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures	Geminiani 12 Concertos
Handel's 12 Grand Concertos	Stanley Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys	Wiedman's Concertos
Handel's 80 Songs, from his Oratorios	Haſſe Concertos.

178. *General Advertiser*, 30/04/1750



NEW MUSICK.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpsichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them Price 10s. 6d

2. Apollo's Feaſt 5 vol containing the favourite Songs in Score from all Mr. Handel's Operas.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

1. The favourite Songs in the Operas of Il Trionfo di Camilla.
2. The Oratorios in Score of Solomon, Suſanna, Saul, Judas Maccabæus, and Samſon. by Mr. Handel.
3. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.
4. One hundred favourite French Songs bound.

For a German Flute.	For a Violin.
Bezozzi Solos, op. 2.	Nuſſen's Solos
Blavet's Solos	Paſquali Solos
Vinci Solos	Tartini Solos
Handel's Airs, 6 v.	Veracini Solos
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.	Geminiani Solos

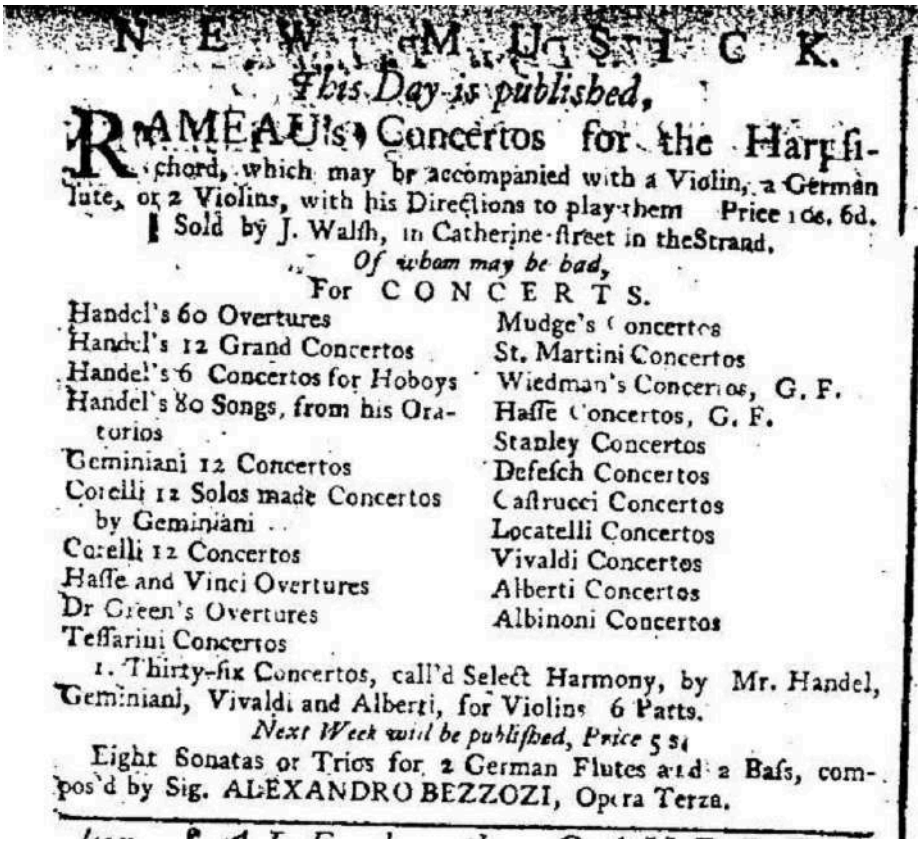
Two German Flutes.

St. Martini Sonatas	Locatelli Sonatas
Deſeſch 130 Duets	Teleman Sonatas
Two German Flutes and a Baſs.	Two Violins and a Baſs.
Chinzer's Sonatas	St. Martini 12 Sonata, op. 3.
Deſeſch 12 Sonatas	Lampugnani's, &c. Sonatas
Bezozzi Sonatas	Handel's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures	Stanley Concertos
Handel's 12 Grand Concertos	Wiedman's Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys	Geminiani 12 Concertos
Handel's 80 Songs, from his Oratorios	Haſſe Concertos
Mudge's Concertos	Caſtrucci 12 Concertos

179. *General Advertiser*, 10/05/1750



NEW MUSICK.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpſichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them Price 10s. 6d.

Sold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys
Handel's 80 Songs, from his Oratorios
Geminiani 12 Concertos
Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani
Corelli 12 Concertos
Haſſe and Vinci Overtures
Dr Green's Overtures
Teſſarini Concertos
Mudge's Concertos
St. Martini Concertos
Wiedman's Concertos, G. F.
Haſſe Concertos, G. F.
Stanley Concertos
Deſeſch Concertos
Caſtrucci Concertos
Locatelli Concertos
Vivaldi Concertos
Alberti Concertos
Albinoni Concertos

1. Thirty-ſix Concertos, call'd Select Harmony, by Mr. Handel, Geminiani, Vivaldi and Alberti, for Violins 6 Parts.

Next Week will be publiſhed, Price 5 s.

Eight Sonatas or Trios for 2 German Flutes and a Baſs, compos'd by Sig. ALEXANDRO BEZZOZI, Opera Terza.

180. *General Advertiser*, 22/05/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,

RAMEAU's Concertos for the Harpſichord, which may be accompanied with a Violin, a German Flute, or 2 Violins, with his Directions to play them

Sold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand,

Of whom may be had,

For a German Flute.

Bezozzi Solos, op. 2.
Blavet's Solos
Vinci Solos
Handel's Airs, 6 v.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 s.

For two German Flutes.

St. Martini Sonatas, op. 4.
Deſeſch 30 Duets

Two German Flutes and a Baſs.

Chinzer's Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas
Bezozzi Sonatas

For a Violin and a Baſs.

Nuſſen's Solos
Paſquali Solos
Tartini Solos
Veracini Solos
Geminiani Solos

For two German Flutes.

Locatelli Sonatas
Teleman Sonatas

Two Violins and a Baſs.

St. Martini 12 Sonatas
Lampugnani, &c. Sonatas
Handel's Sonatas, 2 Sets

Juſt publiſhed,

Count St Germain's Sonatas for Two Violins and a Baſs.

181. *General Advertiser*, 29/05/1750

CUPERS-GARDENS.

THIS Evening ſeveral Select Pieces of MUSICK, Vocal and Inſtrumental, will be perform'd.
Four favourite Songs by Signora SIBILLA PINTO,
And a Solo on the Violin of Signor Geminiani's by Mr. WARD, jun.
Diſciple of Mr. Brown's.
In the FIREWORKS there will be many beautiful Alterations.

182. *General Advertiser,* 30/05/1750

NEW MUSICK.

This Day is published,
Price One Shilling and Six-pence,

THE FLOW'RET. A Collection of New Engliſh Songs. Compos'd by Maſter ARNE. Sung at the Publick Gardens.
Sold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,

1. The Chaplet, a Muſical Entertainment, compoſed by Dr Boyce.
2. Vocal Melody, a Collection of Engliſh Songs by Mr. Arne.
3. The favourite Songs in the Operas of Il Trionfo di Camilla, Adriano in Siria, and Il Negligente, in Score, each 2 s. 6 d.
4. Haſſe celebrated Venetian Ballads, 3 Books; and Comic Tunes to all the Opera and Theatre Dances, 5 v.
5. One hundred favourite French Songs bound, 1 v.

For a German Flute.

Handel's Airs from all his Operas and Oratorios, 6 v.
Bezozzi Solos, op. 2.
Vinci Solos
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.
Blavet's Solos
St. Martini Solos
Haſſe Solos

For two German Flutes and a Baſs.

Chinzer's Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas
Haſſe Sonatas
Quantz Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Geminiani 12 Concertos
Mudge's Concertos
Wiedman's Concertos,
Haſſe Concertos.

183. *General Advertiser*, 29/06/1750

N E W M U S I C K.

This Day is published,

Price One Shilling and Six-pence.

THE FLOW'RET. A Collection of New Engliſh Songs. Compoſ'd by Maſter ARNE.

2. A favourite Collection of Engliſh Songs, ſung at Vauxhall Gardens, &c. Price 1 s. 6 d.

3. The Chaplet and Vocal Melody. Engliſh Songs.

Sold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For the Harpſichord or Organ,

Handel's 60 Overtures	Alberti Leſſons
Roſengrave's Double Fugues	Stanley Concertos

Two German Flutes and a Baſs.

Blavet's Solos	Vinci Solos
Bezozzi Solos,	Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.

For two German Flutes.

St. Martini 12 Sonatas	Deſeſch 30 Duets
Teleman Sonatas	Locatelli Sonatas

Two Violins and a Baſs.

Bezozzi Sonatas	St. Martini 12 Sonatas, op. 3.
Chinzer's Sonatas	Lampugnani's Sonatas
Deſeſch 12 Sonatas	Humphrey's Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures	Geminiani 12 Concertos
Handel's 80 Songs, from his Oratorios	Stanley Concertos
Handel's 12 Grand Concertos	Wiedman's Concertos,
Handel's 6 Concertos for Hoboys	Haſſe Concertos.

184. *General Advertiser*, 15/10/1750

N E W M U S I C K.

This Day is publiſh'd,

For CONCERTS,

A Fifth Set of

HANDEL's Songs, ſelected from his lateſt Oratorios, for Violins, &c. in Six Parts, the Song Part with the Words for Voice, a Hoboy, German Flute or Harpſichord done in the Original Keys, to be performed either by Voice or Inſtruments. Theſe Collections contain ſome of the moſt Capital Songs ever publiſhed.

☞ The Song Part may be had ſeparate, without the Inſtrumental Part, which is intended for the Improvement of young Ladies and Gentlemen, in Singing and on the Harpſichord, Price 5 s.

Sold by J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts.

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts	Corelli 12 Concertos
Handel's 80 Songs, from his Oratorios. 6 Parts	Mudge's Concertos
	St. Martin Concertos
Handel's 12 Grand Concertos	Stanley Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys, Op. 3.	Caſtrucci Concertos
	Deſeſch Concertos
Geminiani 12 Concertos	Locatelli Concertos
Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani	Wedeman's Concertos
	Haſſe Concertos

185. *General Advertiser*, 27/10/1750

N E W M U S I C K.

This Day is publiſh'd

For CONCERTS,

A Fifth Set of

HANDEL's Songs, ſelected from his lateſt Oratorios, for Violins, &c. in Six Parts, the Song Part with the Words for Voice, a Hoboy, German Flute or Harpſichord, done in the Original Keys, to be performed either by Voice or Inſtruments. Theſe Collections contain ſome of the moſt Capital Songs ever publiſhed.

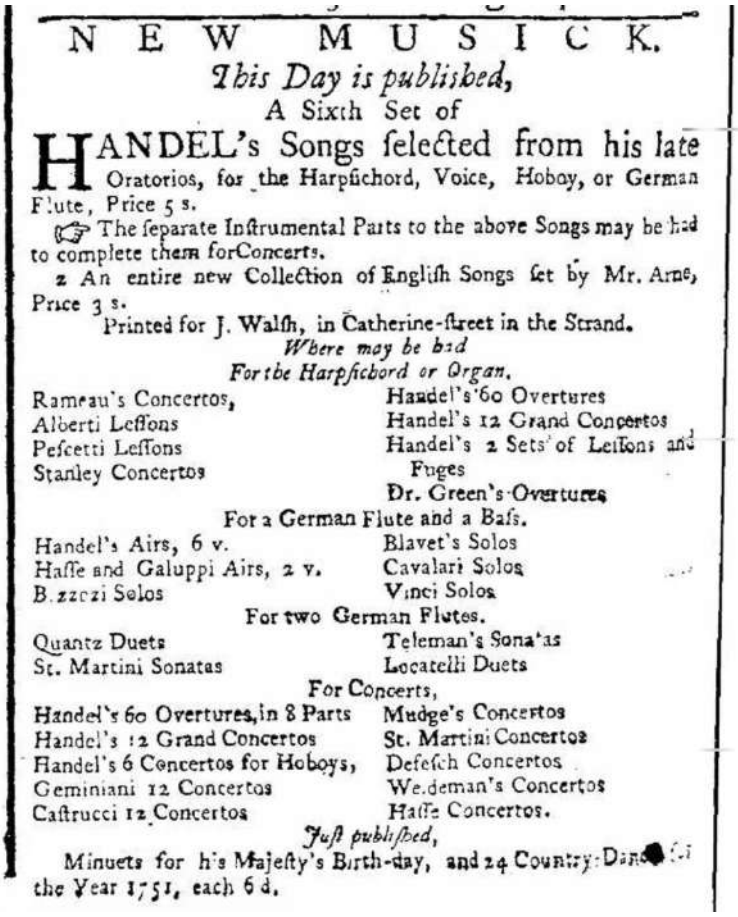
☞ The Song Part may be had ſeparate, without the Inſtrumental Parts, which is intended for the Improvement of young Ladies and Gentlemen, in Singing and on the Harpſichord, Price 5 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts
Handel's 80 Songs, from his Oratorios. 6 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys, Op. 3.
Geminiani 12 Concertos
Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani
Corelli 12 Concertos
Mudge's Concertos
St. Martini Concertos
Stanley Concertos
Caſtrucci Concertos
Deſeſch Concertos
Locatelli Concertos
Wedeman's Concertos
Haſſe Concertos, G. F.

186. *General Advertiser,* 12/12/1750



N E W M U S I C K.

This Day is published,

A Sixth Set of

HANDEL's Songs ſelected from his late Oratorios, for the Harpſichord, Voice, Hoboy, or German Flute, Price 5 s.

☞ The ſeparate Inſtrumental Parts to the above Songs may be had to complete them for Concerts.

2 An entire new Collection of Engliſh Songs ſet by Mr. Arne, Price 3 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Where may be had

For the Harpſichord or Organ.

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Peſcetti Leſſons
Stanley Concertos
Handel's 60 Overtures
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 2 Sets of Leſſons and Fuges
Dr. Green's Overtures

For a German Flute and a Baſs.

Handel's Airs, 6 v.
Haſſe and Galuppi Airs, 2 v.
Bazzoni Solos
Blavet's Solos
Cavalari Solos
Vinci Solos

For two German Flutes.

Quantz Duets
St. Martini Sonatas
Teleman's Sonatas
Locatelli Duets

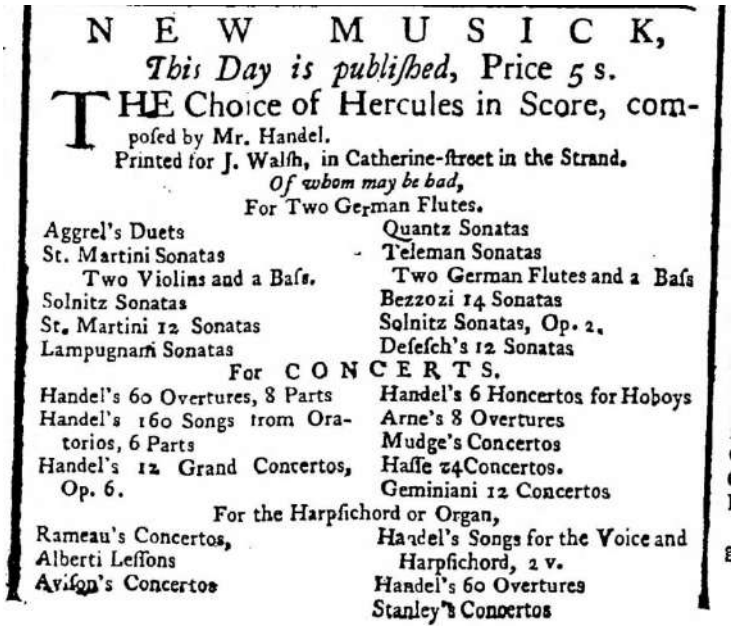
For Concerts,

Handel's 60 Overtures, in 8 Parts
Handel's 12 Grand Concertos
Handel's 6 Concertos for Hoboys,
Geminiani 12 Concertos
Caſtrucci 12 Concertos
Mudge's Concertos
St. Martini Concertos
Deſeſch Concertos
Wedeman's Concertos
Haſſe Concertos.

Juſt publiſhed,

Minuets for his Majeſty's Birth-day, and 24 Country Dances for the Year 1751, each 6 d.

187. *General Advertiser,* 18/05/1751



NEW MUSICK,
This Day is publiſhed, Price 5 s.

THE Choice of Hercules in Score, compoſed by Mr. Handel.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,

For Two German Flutes.

Aggrel's Duets
St. Martini Sonatas
Two Violins and a Baſs.
Solnitz Sonatas
St. Martini 12 Sonatas
Lampugnani Sonatas
Quantz Sonatas
Teleman Sonatas
Two German Flutes and a Baſs
Bezzozi 14 Sonatas
Solnitz Sonatas, Op. 2.
Deſeſch's 12 Sonatas

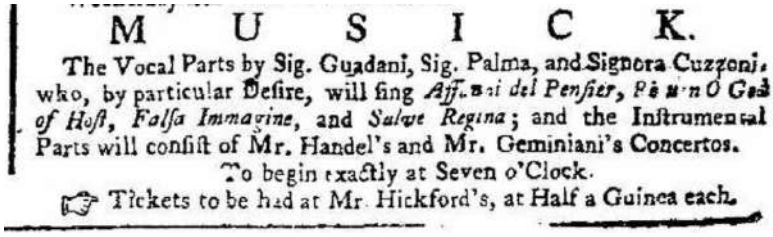
For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures, 8 Parts
Handel's 160 Songs from Oratorios, 6 Parts
Handel's 12 Grand Concertos, Op. 6.
Handel's 6 Honcertos for Hoboys
Arne's 8 Overtures
Mudge's Concertos
Haſſe 24Concertos.
Geminiani 12 Concertos

For the Harpſichord or Organ,

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Aviſon's Concertos
Handel's Songs for the Voice and Harpſichord, 2 v.
Handel's 60 Overtures
Stanley's Concertos

188. *General Advertiser,* 20/05/1751



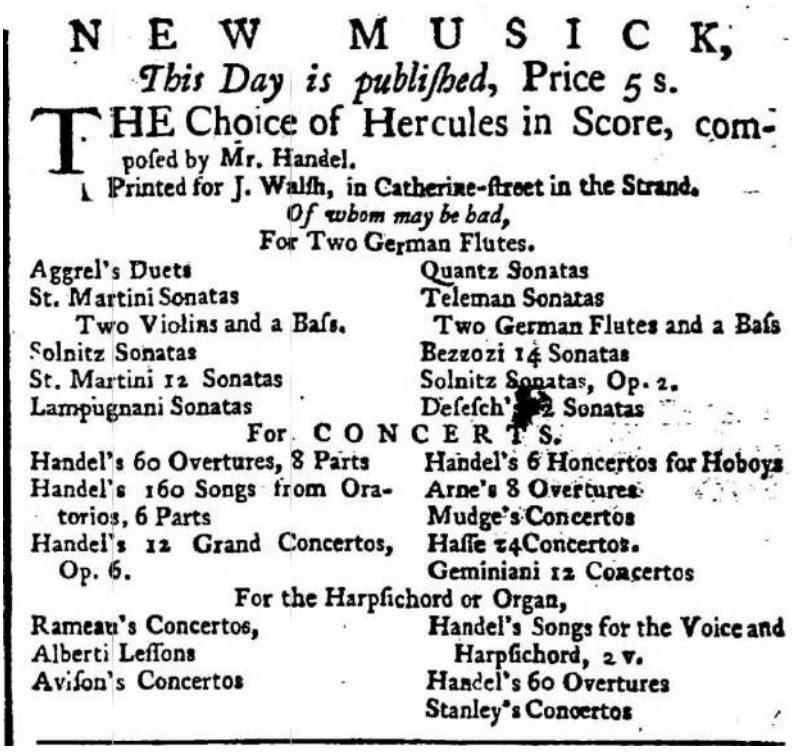
MUSICK.

The Vocal Parts by Sig. Guadani, Sig. Palma, and Signora Cuzzoni, who, by particular Deſire, will ſing *Affanni del Penſier, Pie un O God of Hoſt, Falſa Immagine,* and *Salve Regina*; and the Inſtrumental Parts will conſiſt of Mr. Handel's and Mr. Geminiani's Concertos.

To begin exactly at Seven o'Clock.

☞ Tickets to be had at Mr. Hickford's, at Half a Guinea each.

189. *General Advertiser,* 20/05/1751



NEW MUSICK,
This Day is publiſhed, Price 5 s.

THE Choice of Hercules in Score, compoſed by Mr. Handel.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,

For Two German Flutes.

Aggrel's Duets
St. Martini Sonatas
Two Violins and a Baſs.
Solnitz Sonatas
St. Martini 12 Sonatas
Lampugnani Sonatas
Quantz Sonatas
Teleman Sonatas
Two German Flutes and a Baſs
Bezzozi 14 Sonatas
Solnitz Sonatas, Op. 2.
Deſeſch's 12 Sonatas

For CONCERTS.

Handel's 60 Overtures, 8 Parts
Handel's 160 Songs from Oratorios, 6 Parts
Handel's 12 Grand Concertos, Op. 6.
Handel's 6 Honcertos for Hoboys
Arne's 8 Overtures
Mudge's Concertos
Haſſe 24Concertos.
Geminiani 12 Concertos

For the Harpſichord or Organ,

Rameau's Concertos,
Alberti Leſſons
Aviſon's Concertos
Handel's Songs for the Voice and Harpſichord, 2 v.
Handel's 60 Overtures
Stanley's Concertos

190. *General Advertiser*, 22/05/1751

SIG. Angelo Morigi, Mr. Miller, Mr. Beneki, and the Reſt of the Performers, having, in Compaſſion to my Diſtreſſes, generouſly promiſed to perform gratis, enables me to give the following Entertainment for my Benefit To-morrow, at Mr. Hickford's in Brewer-ſtreet.

PART I.

The 3d Concerto of Mr. Geminiani's 2d Op.
Affanni del Penſier by Signora Cuzzoni.
A Song by Sig. Guadani.
A Concerto on the Baſſoon by Mr. Miller.
A Solo on the Violin by Sig. Angelo Morigi.
Falſa Immagine by Signora Cuzzoni.
6th Concerto of Mr. Geminiani's 3d Op.

PART II.

Violin Concerto by Sig. Angelo Morigi.
Return O God of Hoſt by Signora Cuzzoni.
Song by Sig. Palma.
Solo on the Violoncello by Mr. Beneki.
Salve Regina by Signora Cuzzoni.
5th of Mr. Handel's Grand Concertos.

☞ Tickets 10s. 6d. each, to be had at Mr. Hickford's.

I am ſo extremely ſenſible of the many Obligations I have already received from the Nobility and Gentry of this Kingdom) for which I ſincerely return my moſt humble Thanks) that nothing but extreme Neceſſity, and a Deſire of doing Juſtice, could induce me to trouble them again, but being unhappily involved in a few Debts, am extremely deſirous of attempting every Thing in my Power to pay them, before I quit England; therefore take the Liberty, moſt humbly to intreat them, once more to repeat their well-known Generoſity and Goodneſs, and to honour me with their Preſence at this Benefit, which ſhall be the laſt I will ever trouble them with, and is made ſolely to pay my Creditors; and to convince the World of my Sincerity herein, I have prevailed on Mr. Hickford to receive the Money, and to pay it to them.

I am, Ladies and Gentlemen,
Your very much obliged, and moſt devoted humble Servant,
F. CUZZONI.

191. *General Advertiser,* 23/05/1751

SIG. Angelo Morigi, Mr. Miller, Mr. Beneki, and the Reſt of the Performers, having, in Compaſſion to my Diſtreſſes, generouſly promiſed to perform gratis, enables me to give the following Entertainment for my Benefit This Day, at Mr. Hickford's in Brewer-ſtreet.

PART I.

The 3d Concerto of Mr. Geminiani's 2d Op.
Affanni del Penſier by Signora Cuzzoni.
A Song by Sig. Guadani.
A Concerto on the Baſſoon by Mr. Miller.
A Solo on the Violin by Sig. Angelo Morigi.
Falſa Immagine by Signora Cuzzoni.
6th Concerto of Mr. Geminiani's 3d Op.

PART II.

Violin Concerto by Sig. Angelo Morigi.
Return O God of Hoſt by Signora Cuzzoni.
Song by Sig. Palma.
Solo on the Violoncello by Mr. Beneki.
Salve Regina by Signora Cuzzoni.
5th of Mr. Handel's Grand Concertos.

☞ Tickets 10s. 6d. each, to be had at Mr. Hickford's.

I am ſo extremely ſenſible of the many Obligations I have already received from the Nobility and Gentry of this Kingdom) for which I ſincerely return my moſt humble Thanks) that nothing but extreme Neceſſity, and a Deſire of doing Juſtice, could induce me to trouble them again, but being unhappily involved in a few Debts, am extremely deſirous of attempting every Thing in my Power to pay them, before I quit England; therefore take the Liberty, moſt humbly to intreat them, once more to repeat their well-known Generoſity and Goodneſs, and to honour me with their Preſence at this Benefit, which ſhall be the laſt I will ever trouble them with, and is made ſolely to pay my Creditors; and to convince the World of my Sincerity herein, I have prevailed on Mr. Hickford to receive the Money, and to pay it to them.

I am, Ladies and Gentlemen,
Your very much obliged, and moſt devoted humble Servant,
F. CUZZONI.

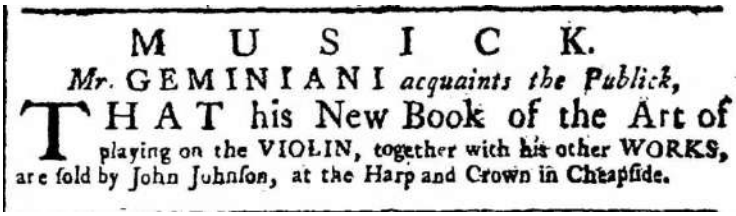
192. *General Advertiser,* 24/05/1751

NEW MUSICK,
By Mr. GERMINIANI.
This Day is publiſhed,

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.

Sold at all the great Muſick-ſhops; at Mr. Maidwell's, Pitt's China-ſhop, the Corner of Round-Court in the Strand; and at the Grange-Inn, Carey-ſtreet, near Lincoln's-Inn; at Miſs Stevenſon's Lodgings, Marble-Hall, near Vauxhall; and Mr. Savage's, Bakers-Court, Doctors Commons.

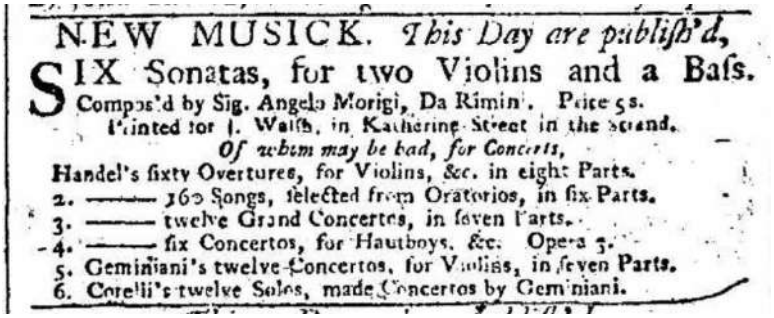
193. *General Advertiser,* 25/09/1751



MUSICK.
Mr. GEMINIANI *acquaints the Publick,*

THAT his New Book of the Art of playing on the VIOLIN, together with his other WORKS, are ſold by John Johnſon, at the Harp and Crown in Cheapſide.

194. *London Daily Advertiser*, 12/10/1751



NEW MUSICK. *This Day are publiſh'd,*

SIX Sonatas, for two Violins and a Baſs. Compos'd by Sig. Angelo Morigi, Da Rimini. Price 5s. Printed for J. Walſh, in Katherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts,

Handel's ſixty Overtures, for Violins, &c. in eight Parts.
2. —— 160 Songs, ſelected from Oratorios, in ſix Parts.
3. —— twelve Grand Concertos, in ſeven Parts.
4. —— ſix Concertos, for Hautboys, &c. Opera 3.
5. Geminiani's twelve Concertos, for Violins, in ſeven Parts.
6. Corelli's twelve Solos, made Concertos by Geminiani.

195. *General Advertiser*, 17/10/1751

NEW MUSICK,
This Day is Publiſh'd, Price 5 s.

SIX Sonatas for two Violins and a Baſs, compoſed by Sig. Angelo Morigi da Rimini.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

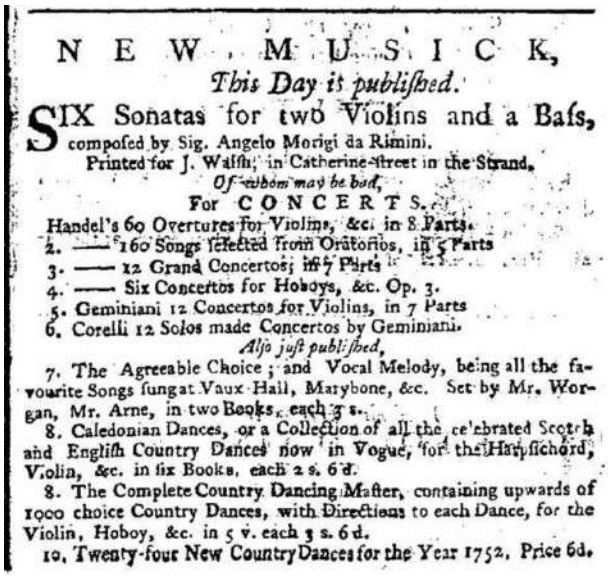
Of whom may be had,
For CONCERTS,

Handel's 60 Overtures for Violins, &c. in 8 Parts.
2. —— 160 Songs ſelected from Oratorios, in 5 Parts
3. —— 12 Grand Concertos, in 7 Parts
4. —— Six Concertos for Hoboys, &c. Op. 3.
5. Geminiani 12 Concertos for Violins, in 7 Parts
6. Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani.

Alſo juſt publiſhed,

7. The Agreeable Choice; and Vocal Melody, being all the favourite Songs ſung at Vaux-Hall, Marybone, &c. Set by Mr. Worgan, Muſician, in two Books, each 3 s.
8. Caledonian Dances, or a Collection of all the celebrated Scotch and Engliſh Country Dances now in Vogue, for the Harpſichord, Violin, &c. in ſix Books, each 2 s. 6 d.
9. Twenty-four New Country Dances for the Year 1752.

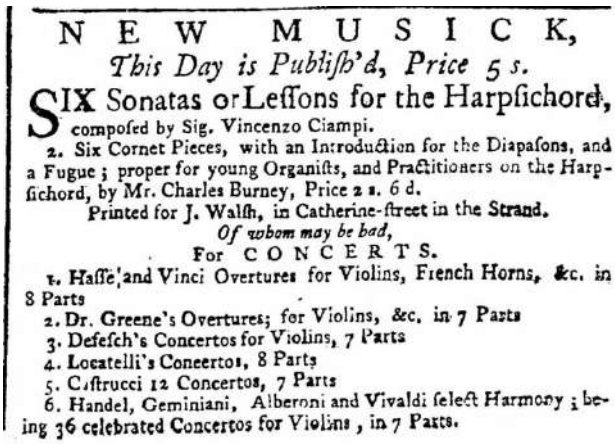
196. *General Advertiser,* 31/10/1751



N E W M U S I C K,
This Day is publiſhed.

SIX Sonatas for two Violins and a Baſs, compoſed by Sig. Angelo Morigi da Rimini.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,
For CONCERTS.
Handel's 60 Overtures for Violins, &c. in 8 Parts.
2. —— 160 Songs ſelected from Oratorios, in 5 Parts
3. —— 12 Grand Concertos, in 7 Parts
4. —— Six Concertos for Hoboys, &c. Op. 3.
5. Geminiani 12 Concertos for Violins, in 7 Parts
6. Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani.
Alſo juſt publiſhed,
7. The Agreeable Choice; and Vocal Melody, being all the favourite Songs ſung at Vaux-Hall, Marybone, &c. Set by Mr. Worgan, Mr. Arne, in two Books, each 3 s.
8. Caledonian Dances, or a Collection of all the celebrated Scotch and Engliſh Country Dances now in Vogue, for the Harpſichord, Violin, &c. in ſix Books, each 2 s. 6 d.
8. The Complete Country Dancing Maſter, containing upwards of 1000 choice Country Dances, with Directions to each Dance, for the Violin, Hoboy, &c. in 5 v. each 3 s. 6 d.
10. Twenty-four New Country Dances for the Year 1752. Price 6d.

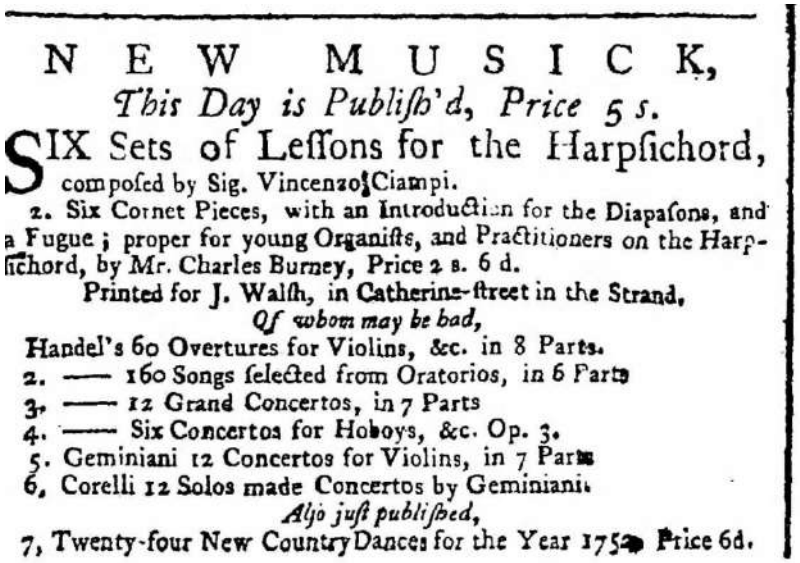
197. *General Advertiser,* 07/11/1751



N E W M U S I C K,
This Day is Publiſh'd, Price 5 s.

SIX Sonatas or Leſſons for the Harpſichord, compoſed by Sig. Vincenzo Ciampi.
2. Six Cornet Pieces, with an Introduction for the Diapaſons, and a Fugue; proper for young Organiſts, and Practitioners on the Harpſichord, by Mr. Charles Burney, Price 2 s. 6 d.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,
For CONCERTS.
1. Haſſe and Vinci Overtures for Violins, French Horns, &c. in 8 Parts
2. Dr. Greene's Overtures; for Violins, &c. in 7 Parts
3. Deſeſch's Concertos for Violins, 7 Parts
4. Locatelli's Concertos, 8 Parts
5. Caſtrucci 12 Concertos, 7 Parts
6. Handel, Geminiani, Alberoni and Vivaldi ſelect Harmony; being 36 celebrated Concertos for Violins, in 7 Parts.

198. *General Advertiser,* 14/11/1751



N E W M U S I C K,
This Day is Publiſh'd, Price 5 s.

SIX Sets of Leſſons for the Harpſichord, compoſed by Sig. Vincenzo Ciampi.
2. Six Cornet Pieces, with an Introduction for the Diapaſons, and a Fugue; proper for young Organiſts, and Practitioners on the Harpſichord, by Mr. Charles Burney, Price 2 s. 6 d.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had,
Handel's 60 Overtures for Violins, &c. in 8 Parts.
2. —— 160 Songs ſelected from Oratorios, in 6 Parts
3. —— 12 Grand Concertos, in 7 Parts
4. —— Six Concertos for Hoboys, &c. Op. 3.
5. Geminiani 12 Concertos for Violins, in 7 Parts
6. Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani.
Alſo juſt publiſhed,
7. Twenty-four New Country Dances for the Year 1752. Price 6d.

199. *General Advertiser,* 15/11/1751

N E W M U S I C K,

This Day is Publiſh'd, Price 5 s.

SIX Sets of Leſſons for the Harpſichord, compoſed by Sig. Vincenzo Ciampi.

2. Six Cornet Pieces, with an Introduction for the Diapaſons, and a Fugue; proper for young Organiſts, and Practitioners on the Harpſichord, by Mr. Charles Burney, Price 2 s. 6 d.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

Handel's 60 Overtures for Violins, &c. in 8 Parts.
2. —— 160 Songs ſelected from Oratorios, in 6 Parts
3. —— 12 Grand Concertos, in 7 Parts
4. —— Six Concertos for Hoboys, &c. Op. 3.
5. Geminiani 12 Concertos for Violins, in 7 Parts
6. Corelli 12 Solos made Concertos by Geminiani.

Alſo juſt publiſhed,

7. Twenty-four New Country Dances for the Year 1752. Price 6d.

200. *General Advertiser,* 30/11/1751

N E W M U S I C K,

This Day is Publiſh'd, Price 9 s.

SIX Concertos in 8 Parts for Violins, French Horns, &c. compoſed by St. Martini and Haſſe.

2. Six Sets of Leſſons for the Harpſichord by Sig. Ciampi, Price 5s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Concert,

For Violins, &c.

Handel's 60 Overtures, 8 Parts
—— 160 Songs from Oratorios
—— 12 Grand Concertos, 7 Parts
Handel's 6 Hoboy Concertos, Op. 3.
Geminiani 12 Concertos, 7 Parts
Corelli 12 Solos, made Concertos, by ditto.

Next Week will be publiſhed,

Six Solos for a German Flute and a Baſs, by Sig. Filippo Ruge of Rome,

201. *General Advertiser,* 25/12/1751

N E W M U S I C K,

This Day is publiſhed,

THE Art of playing on the VIOLIN, by FRANCIS GEMINIANI; containing not only the firſt Rudiments thereof proper for Beginners, but alſo all the Rules neceſſary to attain Perfection therein, with Examples to every Rule, ſo that any Perſon who hath a Genius for Muſick, may with a little Application, arrive at the greateſt Maſtery on that Inſtrument, by the Help of this Book alone, without any other Aſſiſtance.—This Book may alſo be very uſeful to all muſical Performers in general, as comprehending the fundamental Principles of Harmony, and the neceſſary Rules for acquiring a juſt and elegant Manner, but more eſpecially to Performers on the Harpſichord and Violoncello, and thoſe who are ſtudious of the Art of Compoſition. At the End of the Examples are added Twelve Pieces for a Violin and Violoncello, with the Thorough Baſs figured for the Harpſichord.

Printed for the Author, and ſold by John Johnſon, facing Bow Church in Cheapſide.

Of whom may alſo be had, compoſed by Mr. Geminani

Twelve Solos for the Violin, with Graces and Additions, Op. 1.
Six Concertos in ſeven Parts for Violins, &c. Op. 2.
Six Concertos in ſeven Parts for ditto, Op. 3.
Twelve Solos for a Violin and a Baſs, Op. 4.
Six Solos for a Violin and Violoncello, Op. 5.
Six Concertos made from the Solos Op. 4.
Six Concertos in eight Parts for Violins &c. Op. 7.
Rules for playing in a true Taſte, Op. 8.
A Treatiſe of good Taſte in the Art of Muſick.
Leſſons from ſeveral of the Author's Works for the Harpſichord in one Book.

202. *General Advertiser,* 26/12/1751

N E W M U S I C K,

This Day is publiſhed,

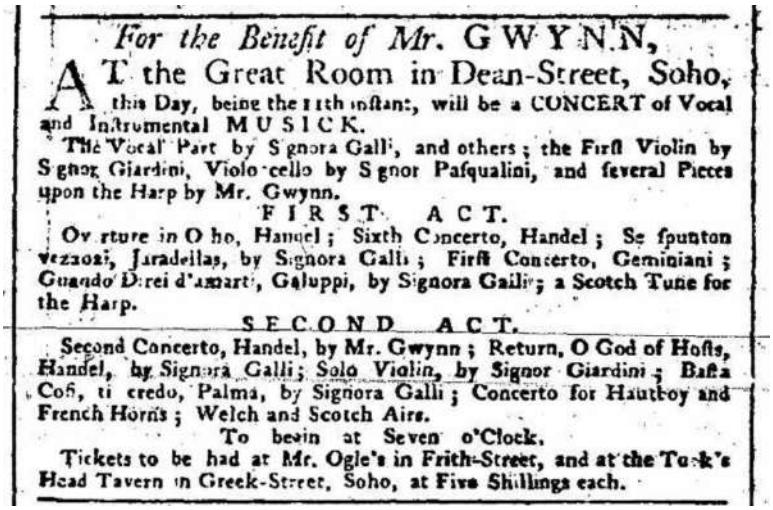
THE Art of playing on the VIOLIN, by FRANCIS GEMINIANI; containing not only the firſt Rudiments thereof proper for Beginners, but alſo all the Rules neceſſary to attain Perfection therein, with Examples to every Rule, ſo that any Perſon who hath a Genius for Muſick, may with a little Application, arrive at the greateſt Maſtery on that Inſtrument, by the Help of this Book alone, without any other Aſſiſtance.—This Book may alſo be very uſeful to all muſical Performers in general, as comprehending the fundamental Principles of Harmony, and the neceſſary Rules for acquiring a juſt and elegant Manner, but more eſpecially to Performers on the Harpſichord and Violoncello, and thoſe who are ſtudious of the Art of Compoſition. At the End of the Examples are added Twelve Pieces for a Violin and Violoncello, with the Thorough Baſs figured for the Harpſichord.

Printed for the Author, and ſold by John Johnſon, facing Bow Church in Cheapſide.

Of whom may alſo be had, compoſed by Mr. Geminani

Twelve Solos for the Violin, with Graces and Additions, Op. 1.
Six Concertos in ſeven Parts for Violins, &c. Op. 2.
Six Concertos in ſeven Parts for ditto, Op. 3.
Twelve Solos for a Violin and a Baſs, Op. 4.
Six Solos for a Violin and Violoncello, Op. 5.
Six Concertos made from the Solos Op. 4.
Six Concertos in eight Parts for Violins &c. Op. 7.
Rules for playing in a true Taſte, Op. 8.
A Treatiſe of good Taſte in the Art of Muſick.
Leſſons from ſeveral of the Author's Works for the Harpſichord in one Book.

203. *London Daily Advertiser,* 11/02/1757



For the Benefit of Mr. GWYNN,

AT the Great Room in Dean-Street, Soho, this Day, being the 11th inſtant, will be a CONCERT of Vocal and Inſtrumental MUSICK.

The Vocal Part by Signora Galli, and others; the Firſt Violin by Signor Giardini, Violoncello by Signor Paſqualini, and ſeveral Pieces upon the Harp by Mr. Gwynn.

FIRST ACT.

Overture in O ho, Handel; Sixth Concerto, Handel; Se ſpunton vezzosi, Jaradellas, by Signora Galli; Firſt Concerto, Geminiani; Quando Direi d'amarti, Galuppi, by Signora Galli; a Scotch Tune for the Harp.

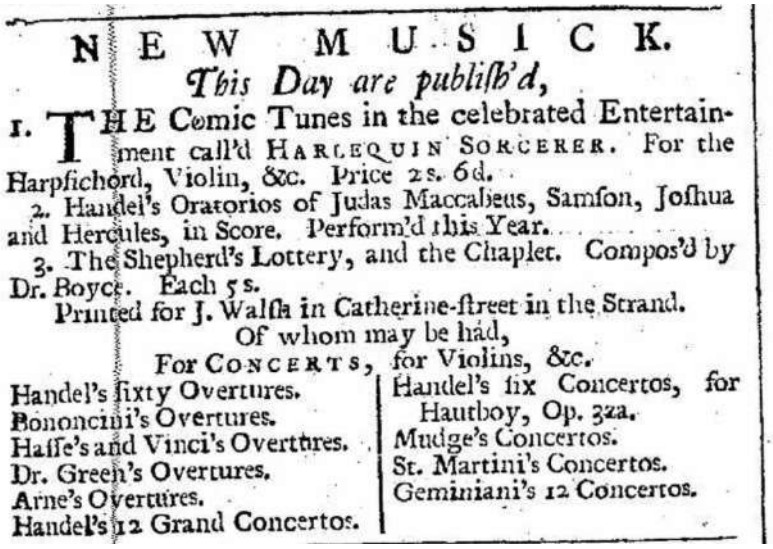
SECOND ACT.

Second Concerto, Handel, by Mr. Gwynn; Return, O God of Hoſts, Handel, by Signora Galli; Solo Violin, by Signor Giardini; Baſſa Coſi, ti credo, Palma, by Signora Galli; Concerto for Hautboy and French Horns; Welch and Scotch Airs.

To begin at Seven o'Clock.

Tickets to be had at Mr. Ogle's in Frith-Street, and at the Turk's Head Tavern in Greek-Street, Soho, at Five Shillings each.

204. *London Evening Post*, 21/03/1752



NEW MUSICK.

This Day are publiſh'd,

1. THE Comic Tunes in the celebrated Entertainment call'd HARLEQUIN SORCERER. For the Harpſichord, Violin, &c. Price 2s. 6d.

2. Handel's Oratorios of Judas Maccabeus, Samſon, Joſhua and Hercules, in Score. Perform'd this Year.

3. The Shepherd's Lottery, and the Chaplet. Compos'd by Dr. Boyce. Each 5s.

Printed for J. Walſh in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had,

For CONCERTS, for Violins, &c.

Handel's ſixty Overtures.
Bononcini's Overtures.
Haſſe's and Vinci's Overtures.
Dr. Green's Overtures.
Arne's Overtures.
Handel's 12 Grand Concertos.
Handel's ſix Concertos, for Hautboy, Op. 3za.
Mudge's Concertos.
St. Martini's Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.

205. *London Evening Post*, 07/10/1751

NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd, Price 6d.

TWenty-four New COUNTRY DANCES for the Year 1753, with Directions for Dancing. Compoſed and ſet by Mr. Davenport.

Six Sonatas, or Duets, for two German Flutes. Compos'd by Sig. Nandot. Opera Prima. Price 3s.

For CONCERTS.

Six Concertos for a Hautboy or German Flute, in ſix Parts. Compos'd by Sig. Vincenzo Ciampi. Op. 3d. Price 10s. 6d.

Six Concertos for Violins, in ſeven Parts. Compoſed by Mr. Charles Aviſon. Opera 3d. Price 12s.

Six Concertos for the Organ or Harpſichord. Compoſed by Mr. Felton. Op. 4th. Price 10s. 6d.

Printed for John Johnſon, facing Bow Church in Cheapſide.

Of whom may be had,

All the Muſic compos'd by Mr. Geminiani and Mr. Feſting.

Muſical Inſtruments of all Sorts, and the beſt Italian Strings for Violins and Violoncellos, Wholeſale and Retail.

206. *London Evening Post,* 16/11/1752

NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd, Price One Guinea,

EIGHT Overtures, and Six Grand Concertos, for Violins, &c. In eight Parts. Op. 7ma.

Compos'd by Sg. GIUSEPPI ST. MARTINI.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in Strand.

Of whom may be had, for *Violins*, &c.

Handel's 60 Overtures.	Arne's Overtures.
—— 160 Songs, from Oratorios,	Mudge's Concertos.
—— 18 Grand Concertos,	Martini and Haſſe's Concertos
Geminiani's 12 Concertos.	Defeſch's Concertos.

Alſo juſt publiſh'd,

1. The Laurel. Book II. A Collection of Engliſh Songs, ſung at Vauxhall, &c. Price 3s.
2. Twenty-four new Country Dances for the Year 1753. Price 6d.

207. *London Evening Post,* 07/12/1752

NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd, Price One Guinea,

EIGHT Overtures, and Six Grand Concertos, for Violins, &c. In eight Parts. Op. 7ma.

Compos'd by Sg. GIUSEPPI ST. MARTINI.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

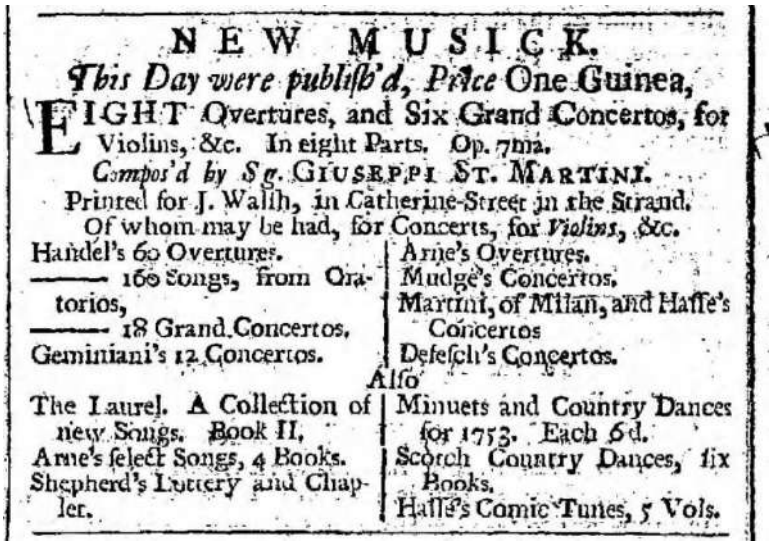
Of whom may be had, for Concerts, for *Violins*, &c.

Haſſe and Vinci's Overtures.	Dr. Green's Overtures.
Stanley's Concertos.	Locatelli's twelve Concertos.
Caſtrucci's Concertos.	Haſſe's Concertos. 3 Sets.
Weideman's Concertos.	Corelli's Solos, made Concertos by Geminiani.
Teſſarini's 12 Concertos.	

Alſo juſt publiſh'd,

1. The Laurel. Book II. A Collection of New Engliſh Songs. Price 3s.
2. Minuets for his Majeſty's Birth-Day. And
3. Twenty-four Country Dances for 1753. Price 6d. each.

208. *London Evening Post,* 19/12/1752



NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd, Price One Guinea,

EIGHT Overtures, and Six Grand Concertos, for Violins, &c. In eight Parts. Op. 7ma.

Compos'd by Sg. GIUSEPPI ST. MARTINI.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts, for *Violins*, &c.

Handel's 60 Overtures.	Arne's Overtures.
—— 160 Songs, from Oratorios,	Mudge's Concertos.
—— 18 Grand Concertos.	Martini, of Milan, and Haſſe's Concertos
Geminiani's 12 Concertos.	Defeſch's Concertos.

Alſo

The Laurel. A Collection of new Songs. Book II.	Minuets and Country Dances for 1753. Each 6d.
Arne's ſelect Songs, 4 Books.	Scotch Country Dances, ſix Books.
Shepherd's Lottery and Chaplet.	Haſſe's Comic Tunes, 5 Vols.

209. *Public Advertiser,* 05/01/1753

NEW MUSICK.

This Day are publish'd,

EIGHT Overtures and Six grand Concertos for Violins, &c. in 8 Parts, composed by Sig. Giuseppe St. Martini, Op. 7.

Printed for J. Walsh, in Catherine Street in the Strand.

Of whom may be had,

For Concerts for Violins, &c. in Parts.

Hasse and Vinci Overtures
Stanley's Concertos
Corelli's 12 Solos, made Concertos by Geminiani.
Dr. Greene's Overtures
Weideman's Concertos
Hasse's Concertos, 3 Sets
Castrucci Concertos.

ALSO,

The Laurel, Book II. a new Collection of Songs
Handel's selected Songs, 2 v.
Arne's select Songs, 4 Books.
New Minuets and Country Dances for 1753.

210. *Public Advertiser,* 19/01/1753

By SUBSCRIPTION,

AT the Great Room in Dean-street, Soho, will be perform'd

TWELVE CONCERTS.

The first Night to be To-morrow, and to continue Weekly, till the whole are compleated.

Act I. Overture, Sig. Chabran; *the smiling Hours,* Handel, Miss Turner; Concerto Violoncello, Sig. Cervetto; *Le dolcezze dell' amor,* Ciampi, Sig. Guadagni; Concerto Oboe, Mr. Eifferd; *Ah d'ascoltar gia parmi,* Signora Frasi. Concerto, Geminiani.

Act II. Concerto Bassoon, Sig. Cervetto; *Cerve in Bosco,* Vinci, Miss Turner; *Non arazione ingrato,* Hasse, Sig. Guadagni; Solo Violin, Sig. Chabran; *Empio a tremare impora,* Galuppi, Signora Frasi; Duetto, *Parto date ben mio,* Ciampi, Sig. Guadagni and Signora Frasi; Mr. Handel's Fifth Grand Concerto.

The Terms of Subscription are Four Guineas for a Treble Ticket, Three Guineas for a Double, and Two Guineas for a Single Ticket, which will admit Ladies or Gentlemen.

Subscriptions are taken in and Tickets delivered at the Concert Room in Soho-square, and at Mr. Millan's, opposite the Admiralty. If Ladies or Gentleman chuse to subscribe, after the Concert, the Half Guinea, paid at the Door, will be allowed in Part of Payment.

The Doors to be open'd at Six, and the Concert to begin exectly at Seven.

The Money to be lodg'd in the Hands of Mr. Campbell, Banker, by Mr. Millan, in whose Name the Account is to be kept, and to be settled with.

211.*Public Advertiser,* 03/02/1753

AT the Great Room in Dean-ſtreet, Soho,
This Day will be perform'd the THIRD NIGHT of the
SUBSCRIPTION CONCERTS.

Act I. Overture, Sig. Chabran: *Guilt trembling* Handel, Sig. Fraſi; Concerto Hautboy, Mr. Eiffert; *Vo ſolcando*, Vinci, Miſs Turner; Concerto Harpſichord, Mr. Butler; Duetto, *Ah m'ingannaſti*, Gluck, Sig. Fraſi and Sig. Guadagni; Concerto Violoncello, Sig Cervetto.

Act II. Concerto Baſſoon, Mr. Miller; *Sevede naſcere*, Chinzer, Sig. Fraſi; *Il paſtor*, Ciampi, Sig. Guadagni; Solo Violino, Sig. Chabran; *O had I Jubal's Lyre*, Handel, Miſs Turner; *Return, O God of Hoſts*, Handel, Sig. Guadagni; Concerto Geminiani.

The Terms of Subſcription are Four Guineas for a Treble Ticket, Three Guineas for a Double, and Two Guineas for a Single Ticket, which will admit Ladies or Gentlemen.

Subſcriptions are taken in and Tickets delivered, at the Concert Room in Soho-ſquare, and at Mr. Millan's, oppoſite the Admiralty.

Tickets for the Night at Half a Guinea each.

The Performance to begin exactly at Seven o'Clock.

212. *Public Advertiser,* 15/02/1753

NEW MUSICK.
This Day are publiſh'd,

MONDONVILLE's Sonatas or Leſſons for the Harpſichord, which may be accompany'd with a Violin or German Flute, Price 10 s. 6 d. corrected.

Printed for J. Walſh, in Catharine Street in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts,

Handel's 60 Overtures	Arne's Overtures
—— 160 Songs from Oratorios	Haſſe and Vinci Overtures
—— 18 grand Concertos	Stanley's Concertos
Geminiani 12 Concertos	Caſtrucci Concertos
Mudge's Concertos	Weidman Concertos.

VOCAL MUSICK.

Arne's ſelect Songs, 4 Books	One hundred French Songs
Baildon's Songs, 2 Books	Venetian Ballads, 3 Books
Shepherd's Lottery, and Chaplet.	Le Delizie del' Opere, 6 v.

213. *Public Advertiser,* 15/03/1753

By Sig. PASSERINI and the two Sig. PLAS.

AT the Great Room in Dean-ſtreet, Soho,
This Day, March 15, will be the Firſt
SPIRITUAL CONCERT.

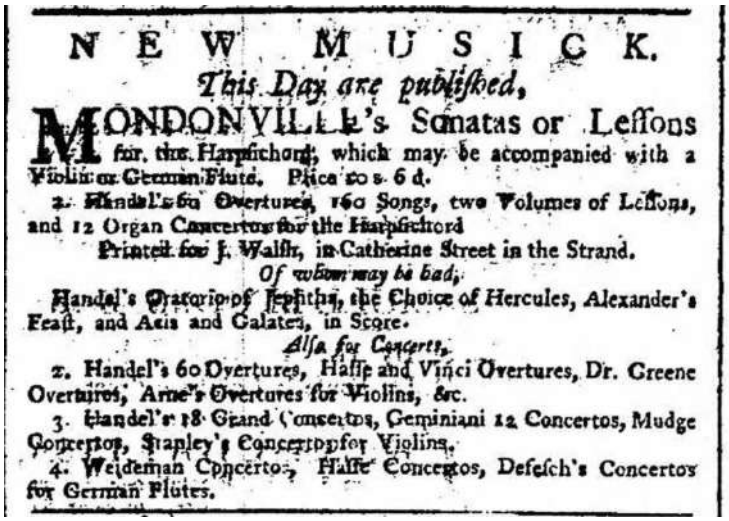
Act I. Overture, Sig Paſſerini; Sig. Guadagni, *No ha regione ingrato*; Signora Paſſerini, *Scherza il rechier tal' ora*; Concerto on two Hautboys, by Sig. Pla's. Act II. Concerto Geminiani; Signora Paſſerini, *Jehovah, to my Word give Ear*, with the Violoncello Solo Solo Violin or Viol d'Amour, by Sig. Paſſerini; Signora Paſſerini, *Motetto*, by Sig. Leo. Act III. Concerto Martini; Sig. Guadagni, Song; Duetto for two Hautboys, by Sig. Pla's; Signora Paſſerini, *Non ha piu ſperne*; Concerto by Sig. Corelli.

The whole will be conducted by Sig. Paſſerini.

Such of the Nobility, Gentry, &c. who have honour'd them with their Subſcriptions, are deſired to ſend for their Tickets to Sig. Paſſerini's Lodgings at the Golden Peſtle and Mortar in Brewer-ſtreet, facing Great Pultney-ſtreet; or to Sig. Pla's, at Mr. Captain's, in St. Martin's-ſtreet, Leiceſter Fields. Tickets to be had at the Concert Room, at half a Guinea each for the Pit, and 5 s. for the Gallery.

To begin exactly at Seven o'Clock.

214. *Public Advertiser,* 21/03/1753



NEW MUSICK.

This Day are publiſhed,

MONDONVILLE's Sonatas or Leſſons for the Harpſichord, which may be accompanied with a Violin or German Flute. Price 10 s. 6 d.

2. Handel's 60 Overtures, 160 Songs, two Volumes of Leſſons, and 12 Organ Concertos for the Harpſichord

Printed for J. Walſh, in Catherine Street in the Strand.

Of whom may be had,

Handel's Oratorios of Jeptha, the Choice of Hercules, Alexander's Feaſt, and Acis and Galatea, in Score.

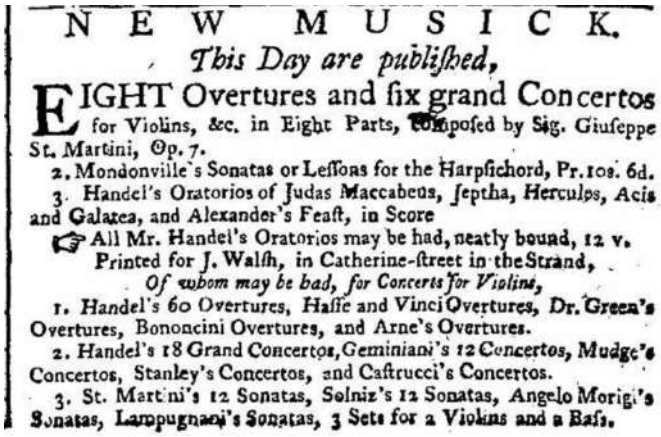
Alſo for Concerts,

2. Handel's 60 Overtures, Haſſe and Vinci Overtures, Dr. Greene Overtures, Arne's Overtures for Violins, &c.

3. Handel's 18 Grand Concertos, Geminiani 12 Concertos, Mudge Concertos, Stanley's Concertos for Violins.

4. Weideman Concertos, Haſſe Concertos, Deſeſch's Concertos for German Flutes.

215. *Public Advertisers,* 04/04/1753



NEW MUSICK.

This Day are publiſhed,

EIGHT Overtures and ſix grand Concertos for Violins, &c. in Eight Parts, compoſed by Sig. Giuſeppe St. Martini, Op. 7.

2. Mondonville's Sonatas or Leſſons for the Harpſichord, Pr. 10s. 6d.

3. Handel's Oratorios of Judas Maccabeus, Jeptha, Herculos, Acis and Galatea, and Alexander's Feaſt, in Score

☞ All Mr. Handel's Oratorios may be had, neatly bound, 12 v.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand,

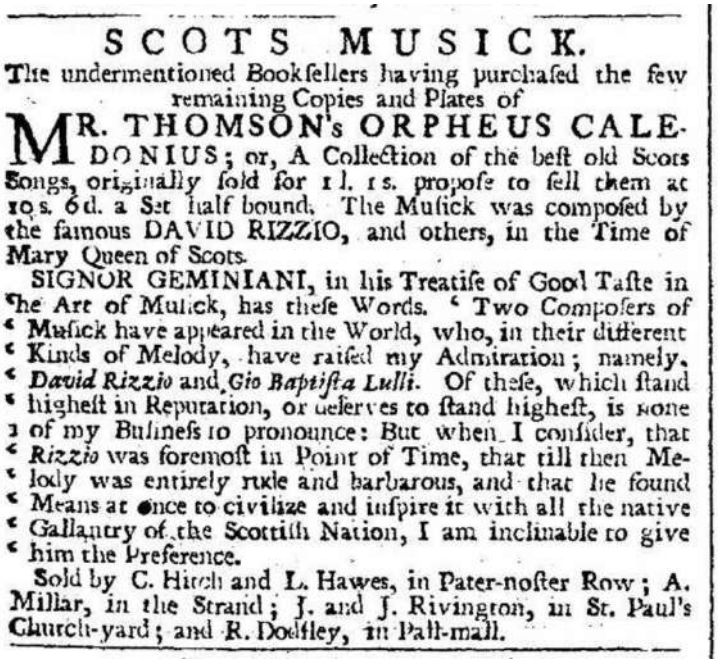
Of whom may be had, for Concerts for Violins,

1. Handel's 60 Overtures, Haſſe and Vinci Overtures, Dr. Green's Overtures, Bononcini Overtures, and Arne's Overtures.

2. Handel's 18 Grand Concertos, Geminiani's 12 Concertos, Mudge's Concertos, Stanley's Concertos, and Caſtrucci's Concertos.

3. St. Martini's 12 Sonatas, Solniz's 12 Sonatas, Angelo Moriggi's Sonatas, Lampugnani's Sonatas, 3 Sets for a Violins and a Baſs.

216. *London Evening Post,* 14/04/1753



SCOTS MUSICK.

The undermentioned Bookſellers having purchaſed the few remaining Copies and Plates of

MR. THOMSON's ORPHEUS CALEDONIUS; or, A Collection of the beſt old Scots Songs, originally ſold for 1 l. 1 s. propoſe to ſell them at 10 s. 6 d. a Set half bound. The Muſick was compoſed by the famous DAVID RIZZIO, and others, in the Time of Mary Queen of Scots.

SIGNOR GEMINIANI, in his Treatiſe of Good Taſte in the Art of Muſick, has theſe Words. 'Two Compoſers of 'Muſick have appeared in the World, who, in their different 'Kinds of Melody, have raiſed my Admiration; namely, '*David Rizzio* and *Gio Baptiſta Lulli*. Of theſe, which ſtand '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 Me'lody was entirely rude and barbarous, and that he found 'Means at once to civilize and inſpire it with all the native 'Gallantry of the Scottiſh Nation, I am inclinable to give 'him the Preference.

Sold by C. Hitch and L. Hawes, in Pater-noſter Row; A. Millar, in the Strand; J. and J. Rivington, in St. Paul's Church-yard; and R. Dodſley, in Pall-mall.

217. *London Evening Post,* 19/04/1753

NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd, Price 10s. 6d.

SIX Concertos, in ſix Parts, for a German Flute, two Violins, a Tenor, with a Baſs for a Violoncello and Harpſichord.

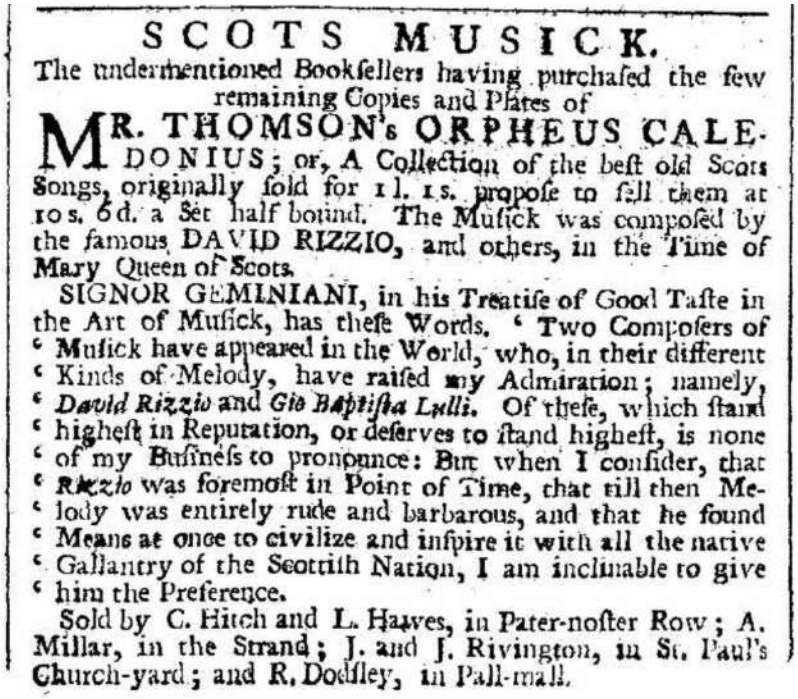
Compos'd by Sig. FILLIPPO RUGE. Op. 3za.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts, for *Violins*, &c.

Handel's 60 Overtures.
——— 160 Songs, from his Oratorios.
——— 18 Grand Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.
Mudge's Concertos.
Stanley's Concertos.
Arne's Overtures.
Haſſe and Vinci's Overtures.
Dr. Greene's Overtures.
Weidemann's Concertos.
Haſſe's Concertos, three Sets.
Caſtrucci's 12 Concertos.

218. *London Evening Post,* 28/06/1753



SCOTS MUSICK.

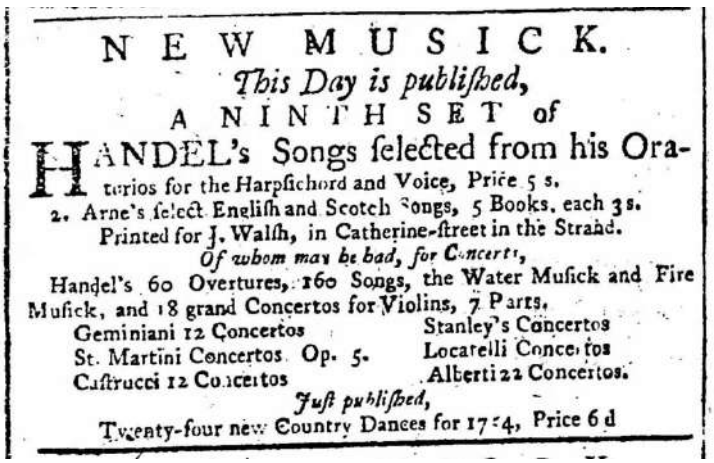
The undermentioned Booksellers having purchaſed the few remaining Copies and Plates of

MR. THOMSON's ORPHEUS CALEDONIUS; or, A Collection of the beſt old Scots Songs, originally ſold for 1l. 1s. propoſe to ſell them at 10s. 6d. a Set half bound. The Muſick was compoſed by the famous DAVID RIZZIO, and others, in the Time of Mary Queen of Scots.

SIGNOR GEMINIANI, in his Treatiſe of Good Taſte in the Art of Muſick, has theſe Words. 'Two Compoſers of 'Muſick have appeared in the World, who, in their different 'Kinds of Melody, have raiſed my Admiration; namely, '*David Rizzio* and *Gio Baptiſta Lulli*. Of theſe, which ſtand '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 Me-'lody was entirely rude and barbarous, and that he found 'Means at once to civilize and inſpire it with all the native 'Gallantry of the Scottiſh Nation, I am inclinable to give 'him the Preference.

Sold by C. Hitch and L. Hawes, in Pater-noſter Row; A. Millar, in the Strand; J. and J. Rivington, in St. Paul's Church-yard; and R. Dodſley, in Pall-mall.

219. *Public Advertiser*, 13/10/1753



NEW MUSICK.

This Day is publiſhed,

A NINTH SET of

HANDEL's Songs ſelected from his Oratorios for the Harpſichord and Voice, Price 5 s.

2. Arne's ſelect Engliſh and Scotch Songs, 5 Books, each 3s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts,

Handel's 60 Overtures, 160 Songs, the Water Muſick and Fire Muſick, and 18 grand Concertos for Violins, 7 Parts.

Geminiani 12 Concertos
St. Martini Concertos Op. 5.
Caſtrucci 12 Concertos
Stanley's Concertos
Locatelli Concertos
Alberti 12 Concertos.

Juſt publiſhed,

Twenty-four new Country Dances for 1754, Price 6 d

220. *Dublin Journal,* 03/11/1753

AT Geminiani's Great Room in Dame-ſtreet, on Monday the 5th of November next, will begin a Sale by Auction, of a large, curious, and valuable Collection of original Paintings, by the moſt eminent Maſters of Italy and the Low Countries, imported from abroad, with a few of the choiceſt Pictures, purchaſed at the late Sales, by Samuel Dixon of Caple-ſtreet. The Whole to be viewed on the Friday and Saturday before the Day of ſaid Sale. Catalogues to be had at the Room, or at Mr. Spring's, Upholders, in Crow-ſtreet. ——N.B. The Sale to begin at 11 o'Clock each Day, and continue till all are ſold.

221.*London Daily Advertiser,* 18/02/1754

SIG. DEGIARDINO and CHABRAN's SUBSCRIPTION CONCERT, at the Great Room in Dean-Street, Soho, the ſixth Night, will be this Evening. The Doors to be opened at Six, and the Concert to begin at Seven.

FIRST ACT.
Overture by Signor Chabran,
Song by Signora Chabran,
Concerto on the Hautboys by the Signors Pla,
Song by Signora Degiardino,
Concerto on the Violin by Signor Chabran,
Concerto Geminiani.

SECOND ACT.
Concerto Baſſoon by Mr. Miller,
Song by Signora Degiardino,
Solo Violin by Signor Degiardino,
Song by Signora Chabran,
Trio by the Signors Pla.
Concerto Corelli.

222. *Public Advertiser,* 23/02/1754

NEW MUSICK.

This Day are publiſhed,

ST. Martini Concertos for the Harpſichord or Organ, with Inſtruments, Price 10 s. 6 d.
Printed for J. Walſh, in Catherine-ſtreet in the Strand.
Of whom may be had, For Concerts.
St. Martini 8 Overtures and 6 grand Concertos.

Arne Overtures	Handel's 6 Overtures
Haſſe and Vinci Overtures	Dr. Greene Overtures
Handel's Grand Concertos	Mudge Concertos
6 Concertos for Hoboys, Op. 3.	Locatelli Concertos
Geminiani 12 Concertos	Deſeſch Concertos
Weideman Concertos	Haſſe 24 Concertos.

Juſt publiſhed,
The favourite Songs in Didone, Nerone, Enrico and Artaſerſe.

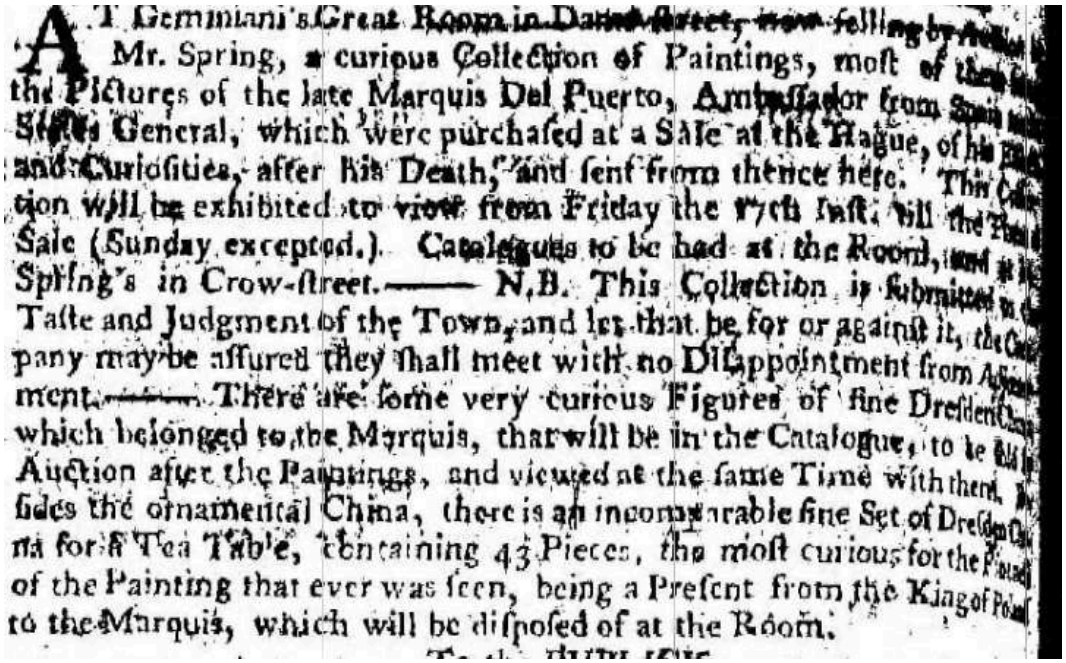
223. *London Daily Advertiser,* 04/03/1754

SIG. DEGIARDINO and CHABRAN's SUBSCRIPTION CONCERT, at the Great Room in Dean-Street, Soho, the eighth Night, will be this Evening. The Doors to be opened at Six, and the Concert to begin at Seven.

FIRST ACT.
Overture.
Song by Signora Chabran;
Concerto Hautboy by Signors Pla,
Song by Signora Degiardino,
Concerto Violin by Signor Chabran,
Concerto Geminiani.

SECOND ACT.
Concerto Baſſoon by Mr. Miller,
Song by Signora Degiardino,
Solo Violin by Signor Degiardino,
Song by Signora Chabran,
Trio by the Signors Pla.
Concerto Corelli.

224. *Dublin Journal,* 18/05/1754



AT Geminiani's Great Room in Dame-ſtreet, now ſelling by Auction by Mr. Spring, a curious Collection of Paintings, moſt of them the Pictures of the late Marquis Del Puerto, Ambaſſador from Spain to the States General, which were purchaſed at a Sale at the Hague, of his Pictures and Curioſities, after his Death, and ſent from thence hete. This Collection will be exhibited to view from Friday the 17th inſt. till the Time of Sale (Sunday excepted.) Catalogues to be had at the Room, and at Mr. Spring's in Crow-ſtreet. —— N.B. This Collection is ſubmitted to the Taſte and Judgment of the Town, and let that be for or againſt it, the Company may be aſſured they ſhall meet with no Diſappointment from Advertiſement. —— There are ſome very curious Figures of fine Dreſden China which belonged to the Marquis, that will be in the Catalogue, to be ſold by Auction after the Paintings, and viewed at the ſame Time with them. Beſides the ornamental China, there is an incomparable fine Set of Dreſden China for a Tea Table, containing 43 Pieces, the moſt curious for the Painting that ever was ſeen, being a Preſent from the King of Poland to the Marquis, which will be diſpoſed of at the Room.

225. *London Royal Magazine,* 11/07/1754

Handeli, Geminiani, Degiardini, Chabrani, Paſquali, Paſqualini, Paſſerini, Baumgarteni, Guadagni, Fraſi, Galli, item aliorum harmonioſiſſimorum Signororum et Signorarum Opera.

226. *London Evening Post,* 17/10/1754

NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd,

1. TWELVE Sonatas, or Duets, for two German Flutes. Compos'd by Sig. Filippo Ruge. Op. 4ta. In two Books. Each 3s.

2. Twelve Symphonies, or Sonatas, n four Parts, for Violins, &c. Compos'd by Sig. Gallo. Op. 2da. Price 6 s.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

Of whom may be had, for Concerts,

St. Martini's Overtures and Concerto's.
Handel's ſixty Overtures.
Arne's Overtures.
Haſſe's and Vinci's Overtures.
Dr. Green's Overtures.
Handel's 18 Grand Concertos.
Geminiani's 12 Concertos.
Ciampi's Concertos. Op. 6ta.
Caſtrucci's 12 Concertos.
Mudge's Concertos.

227. *Public Advertiser,* 25/02/1755

For the Benefit of Mrs. OGLE.

AT the Great Room in Dean-ſtreet, Soho-ſquare, This Day the 25th of Feb. will be perform'd a Concert of Vocal and Inſtrumental

M U S I C K.

The Inſtrumental Parts by Signor Marella and Others.

First Act Overture, French Horns.

Song, *Ninfe ſe Liete vivet bramate,* Miſs Fromanteel, Ciampi; Concert, German Flute, by Mr. Tacet.

Song, *Penſe che amante ſei,* Cocchi, Guadagni. An Engliſh Song by Mr. Handel, Miſs Fromanteel. Concertos by Mr. Geminiani the Third.

Act II Concerto Oboe. Hautboy by Mr. Eiffert. Song *Per me vivi,* Saſſone, Guadagni. Solo Violin, by Sig. Marella. Song, *Lon da dal Mar Diuiſa,* Ciampi, Miſs Fromanteel. Song, *Coſi Geloſo il Cane,* Guadagni, Saſſone. Concerto of Corelli.

Tickets at Half a Guinea and Five Shillings; to be had at Mrs. Ogle's in Soho ſquare; at Mr. Johnſon's Muſick-ſhop, oppoſite to Bow-Church in Cheapſide; and at Mr. Newman's, Cabinet-maker, at the Golden Ball and Plume of Feathers in St. Paul's Church-yard.

228. *Dublin Journal,* 27/01/1756

[illegible] days before the Sale is given.

TO be ſold by Auction, at Geminiani's Great Room in Dame-ſtreet, on Monday, February the 9th, and the following Days, the curious and entire Collection of Paintings belonging to Mr. Samuel Hone, collected by him during his Abode in Italy, &c. conſiſting of the following Maſters, viz. RAPHAEL, TITIAN, JULIO ROMANO, BAROCCI, LIVIO MEUS, RUBENS, REMBRANT, VANDIKE, &c. The ſaid Collection to be viewed on Thurſday the 5th, Saturday the 7th, and till the Time of Sale, which will begin each Day at 11 o'Clock.——N.B. Several of the beſt Pictures in this Collection are without Frames, as Mr. Hone's Reſolution to diſpoſe of them by Auction has been too ſudden to have had them done in the beſt Manner, and he being determined to go Abroad very ſpeedily. Catalogues to be had at the Place of Sale, and at Mr. Hone's Lodgings, at Mr. Green's on the Blind-quay near Eſſex-bridge.

229. *Public Advertiser,* 04/03/1757

This Day is publiſhed,

TWELVE Sonatas for two Violins and a Baſs, compoſed by Mr. Geminiani from his Solos, Opera Prima, in two Sets.

Printed and ſold by the Author, at the Grange Inn in Carey-ſtreet, near Lincoln's Inn Fields; and John Johnſon, oppoſite to Bow Church in Cheapſide. Where may be had, all the Author's Works.

230. *Public Advertiser,* 27/05/1757

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 of Poſition and Motion of Harmony, and the Preparation and Reſolution of Diſchords. By F. 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.

231. *Public Advertiser,* 17/06/1757

NEW MUSIC. *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 of Poſition and Motion of Harmony, and the Preparation and Reſolution of Diſchords. By F. 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.

232. *Public Advertiser,* 18/06/1757

NEW MUSIC. *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 of Poſition and Motion of Harmony, and the Preparation and Reſolution of Diſchords. By F. 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.

233. *Gentlemans Magazine and Historical Chronicle*, 01/11/1757

Gage 92,482
Gaillardy 289
Galiſſoniere 506
Gannett 93
Garbrand 339
Gardeman 46
Gardiner 189,338
Garnham 190,579
Garth 386
Gataker 397,538
Ganton 242
Gay 577
Geminiani 243
George 386
Gerum 579
Gibbs 482
Glynn 579
Gideon 92
Gifford 488

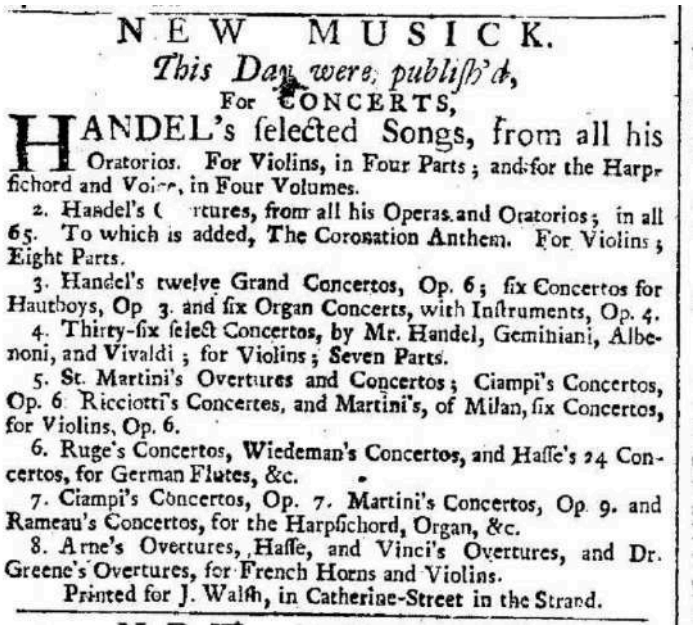
" No wonder, if theſe leading characters of falſe delicacy influence our other entertainments, and be attended with a low and unmanly taſte in *muſic*. That divine art, capable of inſpiring every thing that is great or excellent, of rouzing every nobler paſſion of the ſoul, is at length dwindled into a woman's or an eunuch's effeminate trill. The chaſte and ſolemn airs of Corelli, of Geminiani, and their beſt diſciples; the divine and lofty flights of Caldara and Marcello; the elegant ſimplicity of Bononcini; the manly, the pathetic, the aſtoniſhing ſtrains of Handel, are neglected and deſpiſed: while inſtead of theſe, our concerts and operas are diſgraced with the loweſt inſipidity of compoſition, and unmeaning *ſing-ſong*. The queſtion now concerns not the expreſſion, the grace, the energy, or dignity of the muſic; we go not to admire the *compoſition*, but the *tricks* of the *performer*, who is then ſureſt of our ignorant applauſe, when he runs thro' the compaſs of the *throat*, or traverſes the *finger board* with the *ſwifteſt dexterity*.

Timotheus, with his breathing flute or ſounding lyre,
Could ſwell the ſoul to rage, or kindle ſoft deſire.

I Was led the other day by a friend to a concert of muſic, in expectation of being enraptured, as he was pleaſed to call it, by the performances of many eminent maſters. I am indeed a lover of muſic, but unhappily no connoiſſeur; I imagined I ſhould be entertained with ſome of the works of Correlli, Handel, Geminiani, or the like; but alas, Sir, after a good overture of Mr. Handel, which I thought tolerably well performed, when my expectations were raiſed very high, up ſtarts Signior Somebodini (a name Italianized, which I don't remember) to play a ſolo on the violoncello, which uſed to be known by the name of a Baſs Fiddle not half a century ago: he had indeed one part of Timotheus's ſkill: he did not a little enrage many beſides me, by producing ſome of his own compoſition, which, after Mr. Handel's, was nearly ſimilar to a dirty farce after a fine tragedy; his performance, which a fat gentlewoman, who ſat next me, told me I ſhould call his *Execution*, was very good; but I never knew, till ſome of the connoiſſeurs informed me, that muſic was only intended for d—n'd ſcrapers to make mince'd meat of, to ſhew, what? why truly their *Execution*; I had almoſt ſaid, would they were all executed, connoiſſeurs and all. In the name of wonder, have we not ſolos of Correlli, Geminiani, and many other great maſters, that every fidler muſt be perking his own villainous compoſitions in our face? A gentleman was obſerving, that on all the baſs inſtruments the movements ought to be ſlow and ſolemn, and that they never were intended for jigs, &c. to which a perſonage, of a very formal aſpect, made anſwer, in a kind of German *Engliſh*, 'Sir, you know very little 'about the matter; that might be the caſe in 'Correlli's time, but now we know better 'things: in his time it was thought wonderful 'if a performer on the violin could reach *E in* 'alt (I think that was the expreſſion) but now 'we make nothing of going cloſe up to the 'bridge.' I did not doubt but the perſon muſt be a very great performer, who knew ſo much better than Correlli; and being told he was immediately to give us a ſpecimen, I was all expectation; when, behold, Mynheer mounted the roſtrum, or what elſe you pleaſe to call it; and indeed he did get up to the bridge, as he had promiſed: but would you believe it, he could not find the way down again, till during a great applauſe, raiſed by ſome of his admirers, he wiſely threw himſelf down headlong; and upon my word I wiſhed he had broke his neck, I mean *muſically*, not miſchievouſly; for he only intended to ſhew his own execution. I wiſh our preſent ſcrapers, &c. would conſider, that if muſic is not adapted to reach the heart, all their d—n'd frittering of it will never make it produce the effects of Timotheus's flute or lyre, tho' it may ſerve well enough to tickle the ears of a few ſimpletons, vulgarly called connoiſſeurs. —I always underſtood, till I came to London, that muſick, I mean compoſition, was a very difficult affair; but was greatly ſurprized to find, that every ſpark that has juſt learned the gammut on the fiddle or german flute, compoſes his own ſolos, trios, &c. &c. with the greateſt facility; and I don't doubt can get up to the bridge, much better than ever Correlli could, and come down again like Mynheer, in a maſterly manner. I am, Sir, Yours, &c.

Gray's-Inn, May 31. TIMOTHY THRUM.

236. *Whitehall Evening Post or London Intelligencer,* 28/11/1758



NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd,

For CONCERTS,

HANDEL's ſelected Songs, from all his Oratorios. For Violins, in Four Parts; and for the Harpſichord and Voice, in Four Volumes.

2. Handel's Overtures, from all his Operas and Oratorios; in all 65. To which is added, The Coronation Anthem. For Violins; Eight Parts.

3. Handel's twelve Grand Concertos, Op. 6; ſix Concertos for Hautboys, Op 3. and ſix Organ Concerts, with Inſtruments, Op. 4.

4. Thirty-ſix ſelect Concertos, by Mr. Handel, Geminiani, Albenoni, and Vivaldi; for Violins; Seven Parts.

5. St. Martini's Overtures and Concertos; Ciampi's Concertos, Op. 6 Ricciotti's Concertes, and Martini's, of Milan, ſix Concertos, for Violins, Op. 6.

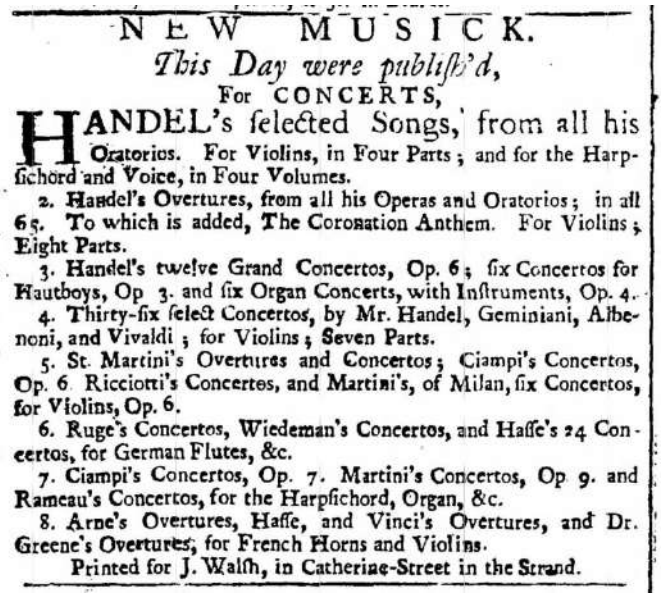
6. Ruge's Concertos, Wiedeman's Concertos, and Haſſe's 24 Concertos, for German Flutes, &c.

7. Ciampi's Concertos, Op. 7. Martini's Concertos, Op 9. and Rameau's Concertos, for the Harpſichord, Organ, &c.

8. Arne's Overtures, Haſſe, and Vinci's Overtures, and Dr. Greene's Overtures, for French Horns and Violins.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

237. *Whitehall Evening Post or London Intelligencer*, 30/11/1758



NEW MUSICK.

This Day were publiſh'd,

For CONCERTS,

HANDEL's ſelected Songs, from all his Oratorios. For Violins, in Four Parts; and for the Harpſichord and Voice, in Four Volumes.

2. Handel's Overtures, from all his Operas and Oratorios; in all 65. To which is added, The Coronation Anthem. For Violins; Eight Parts.

3. Handel's twelve Grand Concertos, Op. 6; ſix Concertos for Hautboys, Op 3. and ſix Organ Concerts, with Inſtruments, Op. 4.

4. Thirty-ſix ſelect Concertos, by Mr. Handel, Geminiani, Albenoni, and Vivaldi; for Violins; Seven Parts.

5. St. Martini's Overtures and Concertos; Ciampi's Concertos, Op. 6 Ricciotti's Concertes, and Martini's, of Milan, ſix Concertos, for Violins, Op. 6.

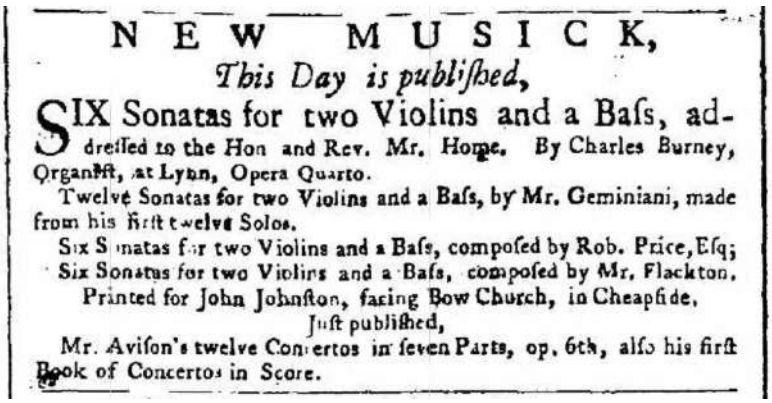
6. Ruge's Concertos, Wiedeman's Concertos, and Haſſe's 24 Concertos, for German Flutes, &c.

7. Ciampi's Concertos, Op. 7. Martini's Concertos, Op 9. and Rameau's Concertos, for the Harpſichord, Organ, &c.

8. Arne's Overtures, Haſſe, and Vinci's Overtures, and Dr. Greene's Overtures, for French Horns and Violins.

Printed for J. Walſh, in Catherine-Street in the Strand.

238. *Public Advertiser*, 26/03/1759



NEW MUSICK,

This Day is publiſhed,

SIX Sonatas for two Violins and a Baſs, addreſſed to the Hon and Rev. Mr. Hope. By Charles Burney, Organiſt, at Lynn, Opera Quarto.

Twelve Sonatas for two Violins and a Baſs, by Mr. Geminiani, made from his firſt twelve Solos.

Six Sonatas for two Violins and a Baſs, compoſed by Rob. Price, Eſq;

Six Sonatas for two Violins and a Baſs, compoſed by Mr. Flackton.

Printed for John Johnſton, facing Bow Church, in Cheapſide.

Juſt publiſhed,

Mr. Aviſon's twelve Concertos in ſeven Parts, op. 6th, alſo his firſt Book of Concertos in Score.

239. *Dublin Journal,* 01/11/1760

TO be ſold by Auction, at Geminiani's Great Room in Dame-ſtreet, on Monday the 10th Day of November, 17[illegible] a curious Collection of Italian, Flemiſh, and other Pictures. The ſaid Collection to be viewed Friday and Saturday before the Day of Sale.

240. *Dublin Journal,* 10/11/1760

PAINTINGS.

IN a few Days there will be expoſed to Sale at Geminiani's Great Room in Dame-ſtreet, a moſt Capital Collection of Pictures, which have been picked up in the Low Countries by a Connoiſſeur of accurate Judgment, during an Interval of three Years. In the next Journal, Day of View and Sale will be ſpecified.

241. *Scots Magazine,* 01/12/1761

England was not defective in other arts that embelliſh and amuſe. Muſic became a faſhionable ſtudy, and its profeſſors generally careſſed by the public. An Italian opera was maintained at a great expence, and well ſupplied with foreign performers. Private concerts were inſtituted in every corner of the metropolis. The compoſitions of Handel were univerſally admired, and he himſelf lived in affluence. It muſt be owned at the ſame time, that Geminiani was neglected, though his genius commanded eſteem and veneration. Among the few natives of England who diſtinguiſhed themſelves by their talents in this art, Green, Howard, Arne, and Boyce, were the moſt remarkable.

242. *London Annual Register,* 01/01/1762

Died lately. Signior Franciſco Geminiani, the famous performer on the violin, aged 96.

243. *Public Advertiser,* 09/01/1762

Meſſrs. John and George Pyke, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, completed a moſt ſuperb and magnificent Machine, which for Beauty, Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of the Kind ever finiſhed in Europe; it performs the ſecond Sett of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner: It is to be ſeen and heard from Twelve till Four o'Clock in the Afternoon on Saturday and Monday next, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Garden: The ſaid Machine is to be ſold. Miſs Lloyd, from One till Three between the ſaid Performance, will play in two Parts on the Muſical Glaſſes, which being more difficult is not practiſed by any other, and much more admired by Judges: Alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

244. *Public Advertiser,* 12/01/1762

A few Days ago a Niece of Mr. Maſter, Carpenter, near Bagnigge Wells, recommended by Mr. Harriſon, Overſeer of St. Pancras, aged 18, born blind with Cataracts, was couched and brought to Sight by Mr. Taylor, Oculiſt in Hatton-Garden, in the Preſence of Dr. Lowther and ſeveral other Gentlemen of the Faculty.

Meſſrs. John and George Pyke, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, completed a moſt ſuperb and magnificent Machine, which for Beauty, Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of the Kind ever finiſhed in Europe; it performs the ſecond Sett of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner: It is to be ſeen and heard from Twelve till Four o'Clock in the Afternoon on Saturday and Monday next, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Garden: The ſaid Machine, which coſt upwards of Three Thouſand Pounds is to be ſold. ——— Miſs Lloyd, from One till Three between the ſaid Performance, will play in two Parts on the Muſical Glaſſes, which being more difficult is not practiſed by any other, and much more admired by Judges: Alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs gratis. The Room is open'd at Twelve o'Clock, well air'd and a good Fire.

The Secret *which the* unfortunate Stranger *deſires to publiſh, ſhall have a Place in our next.*

245. *Public Advertiser,* 14/01/1762

Meſſrs. John and George Pyke, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, completed a moſt ſuperb and magnificent Machine, which for Beauty, Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of that Kind in Europe, more particularly as it performs by Springs, without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the Sixth Concerto of the ſecond Sett of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner: The ſaid Machine, which coſt upwards of 3000 l. is to be ſold. It is to be ſeen and heard every Day, Sundays excepted, between the Hours of One and Three in the Afternoon, at 2 s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Gardens: The Room is open'd at Twelve o'Clock, well aired, and a good Fire.—Miſs Lloyd, from One till Three between the ſaid Performance, will play in two Parts on the Muſical Glaſſes, which being more difficult is not practiſed by any other, and much more admired by Judges: Alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs gratis.

246. *Public Advertiser,* 18/01/1762

MESS. JOHN and GEORGE PYKE, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, compleated a moſt ſuperb and magnificent Machine, which, for Beauty and Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of that Kind in Europe, more particularly as it performs by Springs, without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the ſixth Concerto of the ſecond Set of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner.

The ſaid Machine, which coſt upwards of 3000 l. is to be ſold.

It is to be ſeen and heard every Day (Sundays excepted) between the Hours of One and Four in the Afternoon, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Gardens. The Room is open'd at Twelve o'Clock, well aired, and a conſtant Fire.

Miſs LLOYD from One till Three, between the ſaid Performance, will play in two Parts, on the MUSICAL GLASSES, which being more difficult, is not practiſed by any other, and much more admired by Judges; alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

247. *Public Advertiser,* 19/01/1762

MESS. JOHN and GEORGE PYKE, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, compleated a moſt ſuperb and magnificent Machine, which, for Beauty and Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of that Kind in Europe, more particularly as it performs by Springs, without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the ſixth Concerto of the ſecond Set of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner.

The ſaid Machine, which coſt upwards of 3000 l. is to be ſold.

It is to be ſeen and heard every Day (Sundays excepted) between the Hours of One and Four in the Afternoon, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Gardens. The Room is open'd at Twelve o'Clock, well aired, and a conſtant Fire.

Miſs LLOYD from One till Three, between the ſaid Performance, will play in two Parts, on the MUSICAL GLASSES, which being more difficult, is not practiſed by any other, and much more admired by Judges; alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

248. *Public Advertiser,* 22/01/1762

MESS. JOHN and GEORGE PYKE, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, compleated a moſt ſuperb and magnificent Machine, which, for Beauty and Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of that Kind in Europe, more particularly as it performs by Springs, without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the ſixth Concerto of the ſecond Set of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner.

The ſaid Machine, which coſt upwards of 3000 l. is to be ſold.

It is to be ſeen and heard every Day (Sundays excepted) between the Hours of One and Four in the Afternoon, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Gardens. The Room is open'd at Twelve o'Clock, well aired, and a conſtant Fire.

Miſs LLOYD from One till Three, between the ſaid Performance, will play in two Parts, on the MUSICAL GLASSES, which being more difficult, is not practiſed by any other, and much more admired by Judges; alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

249. *Public Advertiser,* 23/01/1762

MESS. JOHN and GEORGE PYKE, Servants to the Royal Family, having, after eleven Years Study and Labour, compleated a moſt ſuperb and magnificent Machine, which, for Beauty and Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of that Kind in Europe, more particularly as it performs by Springs, without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the ſixth Concerto of the ſecond Set of the celebrated Geminiani, in an inimitable Manner.

The ſaid Machine, which coſt upwards of 3000 l. is to be ſold.

It is to be ſeen and heard every Day (Sundays excepted) between the Hours of One and Four in the Afternoon, at 2s. 6d. each, over the large China Warehouſe, Spring-Gardens. The Room is open'd at Twelve o'Clock, well aired, and a conſtant Fire.

Miſs LLOYD from One till Three, between the ſaid Performance, will play in two Parts, on the MUSICAL GLASSES, which being more difficult, is not practiſed by any other, and much more admired by Judges; alſo a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord, with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

250. *Public Advertiser,* 26/01/1762

MISS LLOYD will perform only till Wedneſday next, between the Hours of One and Three: She will play a Concerto, &c. on the Muſical Glaſſes; a great Genius will accompany herſelf on the Harpſichord with ſeveral new Engliſh and Italian Airs.

Alſo between the ſaid Performance will be ſeen and heard that ſuperb and magnificent Machine, which for Beauty and Elegance of Architecture, Painting, and harmonious Muſic, is allowed to excel any Structure of the Kind in Europe, as it performs by Springs without the Aſſiſtance or Incumbrance of Weights; it performs the ſixth Concerto of the celebrated Geminiani in an inimitable Manner.

The ſaid Machine which coſt upwards of 3000l. is to be ſold over the large China Warehouſe, Spring-Gardens. Admittance 2s. 6d. each. The Room is opened at Twelve o'Clock, well aired, and a conſtant Fire.

251. *London Chronicle*, 23/09/1762

The mail which arrived yeſterday from Ireland, brought an account of the death of Signior Franciſco Geminiani, well known by the lovers of harmony for his capital performance on the violin. He died the 17th inſt. at his lodgings on College-green, Dublin, and had attained to the great age of 96 years.

252. *London Evening Post,* 23/09/1762,

The mail which arrived yeſterday from Ireland, brought an account of the death of Signior Franciſco Geminiani, well known by the lovers of harmony for his capital performance on the violin. He died the 17th inſtant, at his lodgings on College-green, Dublin, and had attained to the great age of 96 years.

253. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 13/12/1762

The FIFTH NIGHT.

COVENT-GARDEN.

THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,

LOVE in a VILLAGE.

The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.

A NEW OVTRTURE, compoſed by Mr. ABEL.

The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Younger, Mrs. Stephens, Miſs Miller, Mrs White.

With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.

To conclude with a new Dance, by the Characters in the Opera.

Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s..

Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.

No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.

To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.

Nothing under the FULL PRICE will be taken.

254. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 14/12/1762

The SIXTH NIGHT.
For the BENEFIT of the AUTHOR.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVERTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Younger, Mrs. Stephens, Miſs Miller, Mrs White.
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
To conclude with a new Dance, by the Characters in the Opera.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s..
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin precifely at Six. Vivant Rex & Regina.
Nothing under the FULL PRICE will be taken.

255. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 15/12/1762

The SEVENTH NIGHT.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVERTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Younger, Mrs. Stephens, Miſs Miller, Mrs White.
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s..
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin precifely at Six. Vivant Rex & Regina.
Nothing under the FULL PRICE will be taken.

256. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 17/12/1762

The NINTH NIGHT.
For the BENEFIT of the AUTHOR.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVERTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Stephens Miſs Miller,
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s.
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.
Nothing under the FULL PRICE will be taken.

257. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 20/12/1762

The ELEVENTH NIGHT.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVERTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Stephens Miſs Miller,
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s.
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.
Nothing under the FULL PRICE will be taken.

258. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 21/12/1762

The TWELFTH NIGHT.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVTRTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Stephens, Miſs Miller,
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s.
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.
Nothing under the FULL PRICE will be taken.

259. *Gazetteer and London Daily Advertiser,* 29/12/1762

The FOURTEENTH NIGHT.
COVENT-GARDEN.
THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,
LOVE in a VILLAGE.
The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.
A NEW OVTRTURE, compoſed by Mr. ABEL.
The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Stephens, Miſs Miller,
With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.
Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s.
Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.
No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.
To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.

By THEIR MAJESTIES Command.

The FIFTEENTH NIGHT.

COVENT-GARDEN.

THIS EVENING will be preſented,
A new Comic OPERA, call'd,

LOVE in a VILLAGE.

The Muſic by Handel, Boyce, Arne, Howard, Baildon, Feſting Geminiani, Galluppi, Giardini, Paradies, Agus, Abos.

A NEW OVTRTURE, compoſed by Mr. ABEL.

The principal Parts to be performed by

Mr. BEARD,	Mr. DUNSTALL,
Mr. SHUTER,	Miſs BRENT,
Mr. MATTOCKS,	Miſs HALLAM,
Mr. DYER,	Mrs. WALKER,
Mr. COLLINS,	Miſs DAVIES,

Mr. Baker, Mr. Barrington, Mr. Holtom, Mr. Bennet, Mr. Davis, Mrs. Stephens, Miſs Miller,

With Dances incident to the Opera, by Signor Maraneſi, Miſs Twiſt, &c.

Boxes 5s. Pit 3s. Firſt Gall. 2s. Upper Gall. 1s.

Places for the Boxes to be taken of Mr. Sarjant, at the Stage Door.

No Perſons can poſſibly be admitted behind the Scenes, or into the Orcheſtra; nor will any Money be returned after the Curtain is drawn up.

To begin preciſely at Six. Vivant Rex & Regina.