

Teresa Cristina Rodrigues Silva

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 apresentada ao Departamento de Musica
do Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do Título de
Doutor em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Hora

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38a

Silva, Teresa Cristina Rodrigues.

Ao gosto de Il foribondo; um estudo das seis Sonates Pour le violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições. / Teresa Cristina Rodrigues Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Geminiani. 2. Sonatas para violoncelo. 3. Gosto.
4. Interpretação. 5. Crítica. I. Hora, Edmundo Pacheco. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The taste of "Il foribondo"; an analytical study of the six Sonates Pour le violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani, according to his treatises and transcriptions."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Geminiani ; Taste ; Performance ; Critics.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof^ª. Dra. Helena Jank.

Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino.

Prof. Dr. Luiz Brito Passos Amato.

Prof^ª. Dra. Mônica Isabel Lucas.

Prof^ª. Dra. Lia Vera Tomas.

Data da defesa: 27-02-2009

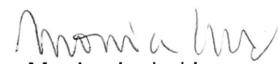
Programa de Pós-Graduação: Música.

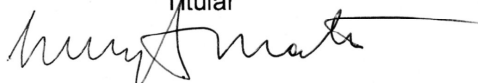
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

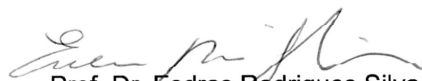
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Teresa Cristina Rodrigues Silva - RA 022317 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Presidente


Profa. Dra. Helena Jank
Titular


Profa. Dra. Monica Isabel Lucas
Titular


Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
Titular


Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular

Ao meu pai pelo exemplo de
paciência e perseverança.

À minha filha Eleni Isabel, pela
doçura e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Edmundo Hora, pela orientação, dedicação, generosidade, incentivo e compreensão; sem o qual o trabalho não teria terminado.

Ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues, pelo estímulo, confiança, gentileza e compreensão, sem o qual o trabalho não teria começado.

À minha família, ao meu irmão Everaldo pelo carinho e disponibilidade constantes.

Ao violoncelista Anner Bylsma, ao Prof. Dr. João Adolpho Hansen e ao violinista Luis Otávio Santos pelas entrevistas.

Aos meus amigos pelo estímulo e contribuição: Adriano Castro Meyer, Camila Bomfim, Carlos Eduardo Moreno, Clodoaldo Leite Junior, Dennis Parker, Dimos Goudaroulis, Dulce Amabis, Eduardo Bello, Eleni Loppa Goudarouli, Emerson De Biaggi, Ernesto Ett, Graham Griffiths, Jean Borges, João Guilherme Figueiredo, Job Ter Haar, Kristina Augustin, Livia Lanfranchi, Luis Henrique Fiaminghi, Marcello Stasi, Maria Cláudia Miguel, Omar Nascimbem, Osny Fonseca, Patrícia Vanzella, Robert Suetholz, Samir Rahme, Sandra Peres, Sarah Hornsby e Vana Bock

À Jim Farrington da Sibley Music Library, que disponibilizou pela internet a dissertação de doutorado de James Joseph Barber, “Practical Edition of Six Sonatas for Violin and Continue op. 4 by Francesco Geminiani”.

Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!

Fernando Pessoa

Resumo

Esta tese foi elaborada com o objetivo de proporcionar subsídios aos violoncelistas para a interpretação das seis *Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue* Op. V (1746), de Francesco Geminiani (1687-1762), no que concerne especificamente ao seu estilo. Para alcançar este objetivo, foram utilizados do mesmo autor *A Treatise of the Good Taste in the Art of Musick* (Londres, 1749), *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751), assim como transcrições da obra para o violino e para o cravo. Estes proporcionaram a base para discussões de caráter prático referentes à ornamentação e à condução do arco. As Sonatas Op. V se destacam dentro do repertório italiano do século XVIII para o violoncelo, por sua densidade musical e sua notação minuciosa. Assim, a investigação dos artifícios composicionais empregados por Geminiani, a contextualização histórica e biográfica da obra, somadas aos preceitos contidos nos tratados do autor, foram determinantes para a compreensão de seu gosto – termo empregado na época estreitamente associado ao estilo, conhecimento e julgamento. O exame dos recursos composicionais empregados por Geminiani no Op. V revelam uma reunião de gostos distintos – estilo patético, francês, italiano – harmonizados na forma híbrida constituída pela *Sonata da Chiesa* e *Sonata da Camara*. Estão representados também formas e estruturas composicionais como: música de dança, forma de concerto, contraponto e homofonia. Concomitantemente, observamos a adaptabilidade do compositor que, considerado um “embaixador” da escola italiana nos países onde viveu – Inglaterra, França, e Irlanda – não se ateve somente a ela. No século XVIII, o pioneirismo e a produção musical italiana do repertório e da execução dos instrumentos da família do violino foram reverenciados e adotados como modelo para os

outros países. Entretanto, Geminiani caminha em uma direção independente da maioria dos seus contemporâneos, adotando em suas composições caracteres musicais de outros países, sem abandonar por completo as convicções da escola italiana no que tange à execução e ao ensino de seu instrumento. A conclusão é de que as Sonatas Op. V expõem inúmeros recursos idiomáticos do instrumento e apresentam sua adaptabilidade aos gostos vigentes na época. No entanto, a sua interpretação deve ser fundamentada na escola italiana de execução, a qual é defendida por Geminiani com inabalável convicção.

Palavras-chave: Geminiani, Sonatas para violoncelo, Gosto, Interpretação, Crítica.

Abstract

This thesis was written with the objective of providing information to cellists regarding the interpretation of the *Six Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue* Op. V (London, 1746) by Francesco Geminiani (1687-1762), specifically concerning its style. In achieving this objective, the following texts were used: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London, 1749), *The Art of Playing on the Violin* (London, 1751), by the same author, as well as transcriptions of the work for violin and for harpsichord. These treatises provided the basis for discussions regarding performance practice and technical issues like: ornamentation and management of the bow. The Sonatas Op. 5 distinguishes themselves within the Italian cello repertory of the 18th century due to their musical density and meticulous notation. Thus, the investigation of the compositional artifices employed by Geminiani, the historical and biographical context of his work in addition to the rules elaborated in the author's treatises, were determinative in the understanding of his taste - a term used in the era strictly associated with style, knowledge and judgment. The examination of the compositional resources used by Geminiani in the Op. 5 reveals a union of distinctive styles: the "pathetic", French and Italian styles, united in a hybrid form constituting the *Sonata da chiesa* and *Sonata da camara*. Forms and genres such as polyphony, homophony, dance and concerto forms are represented in the Op. 5 Sonatas as well. At the same time we observe the adaptability of the composer, who, considered an "ambassador" of the Italian school in the countries in which he lived, namely England,

France and Ireland, did not completely keep himself adhered only to it. In the 18th century, the Italian musical production and its pioneering role in the development of the repertory and performance of the instruments of the violin family was reverentiated and adopted as the model for the other European countries. However, Geminiani went in another direction, independent of the majority of his contemporaries, adopting in his compositions the musical characteristics of other countries, without completely abandoning the convictions of the Italian school in reference to the performance and pedagogy of his instrument. One must conclude that the Op. 5 Sonatas exposes innumerable idiomatic resources of the instrument and demonstrates its adaptability to the prevailing tastes of that era. However, its interpretation must be based on the Italian school of execution which is defended by Geminiani with the unshakable conviction.

Key words: Geminiani, Violoncello Sonatas, Taste, Performance, Critics.

Lista de figuras

Figura 1	Frontispício das Sonatas Op. V – Violoncello.....	46
Figura 2	Frontispício das <i>Pièces de Clavecin</i> I.....	52
Figura 3	<i>Tendrement</i> - Geminiani.....	53
Figura 4	<i>Non mesuré</i> - Couperin.....	54
Figura 5	Frontispício das <i>Pieces for the Harpsichord</i>	55
Figura 6	Utilização da corda IV – versão violoncelo.....	58
Figura 7	Utilização da corda IV – versão violino.....	58
Figura 8	<i>Sonata IV</i> - figuras pontuadas.....	60
Figura 9	Transcrição <i>Sonata IV</i>	61
Figura 10	<i>Gavotte I</i> - <i>Sonata III</i>	62
Figura 11	<i>Minuetto</i> - <i>Sonata III</i>	62
Figura 12	<i>Sonata V</i> - Giga.....	63
Figura 13	<i>Rondeau</i> - <i>Sonata VI</i>	64
Figura 14	II movimento - Sarabanda.....	65
Figura 15	Trecho imitativo - <i>Sonata I</i>	66
Figura 16	<i>Sonata IV</i> - Abertura francesa.....	67
Figura 17	<i>Sonata IV</i> <i>tutti e solo</i>	68
Figura 18	<i>Sonata IV</i> fugato.....	69
Figura 19	Arcadas alternadas - Quantz.....	80
Figura 20	Lei do arco para baixo - L. Mozart.....	80
Figura 21	Arcadas em tempo rápido - L.Mozart.....	81
Figura 22	<i>Essempio XXI</i>	87
Figura 23	<i>Essempio XVI</i>	92
Figura 24	Articulações em L. Mozart.....	93
Figura 25	Ornamentos e símbolos de Geminiani.....	103
Figura 26	Ornamentos e símbolos de Couperin.....	105
Figura 27	Ornamentos e símbolos de Couperin (continuação).....	106
Figura 28	<i>Sonata III</i> ornamentos e <i>passagi</i>	112
Figura 29	<i>Allegro, III</i> – violoncello.....	114
Figura 30	<i>Allegro, III</i> – violino.....	114
Figura 31	Correte – <i>Méthode</i>	117
Figura 32	<i>Adagio, Sonata IV</i> Livro I, Barrière (1733).....	119
Figura 33	<i>Allegro, Sonata II</i> , Livro IV, Barrière.(1739).....	120
Figura 34	Boismortier - <i>Petites Sonates</i>	122
Figura 35	Boismortier - <i>Premiere Sonate</i>	123
Figura 36	Ornamentação – Leclair.....	132
Figura 37	Ornamentos de Geminiani – Op. V, violino.....	133
Figura 38	<i>Adagio</i> da <i>Sonata V</i> de Geminiani.....	142
Figura 39	<i>Melancholicus</i>	144
Figura 40	<i>Adagio</i> – Pergolesi.....	145
Figura 41	Variações de articulações.....	155

Figura 42	Articulações na versão de violino.....	156
Figura 43	Articulações - <i>Sonata I</i> , violoncelo.....	157
Figura 44	Articulações - <i>Sonata I</i> , violino.....	158
Figura 45	Arcadas - <i>Sonata I</i>	158
Figura 46	<i>Plain shake - Turned shake</i>	161
Figura 47	<i>Beat</i>	161
Figura 48	Improvisação sobre arpejos.....	162
Figura 49	<i>fantasia ad libitum - Sonata IV</i>	162
Figura 50	Variações - <i>Sonata IV</i>	164
Figura 51	<i>Cadencia al solito</i>	166
Figura 52	Baixo continuo – Geminiani.....	169
Figura 53	cont. baixo continuo.....	172

Lista de Quadros

Quadro 1	Geminiani - cronologia e contexto histórico.....	14
Quadro 2	Obras instrumentais - republicações com modificações e transcrições.....	18
Quadro 3	Transcrições de obras de outros compositores realizadas por Geminiani..	21
Quadro 4	Transposição das tonalidades.....	57
Quadro 5	Julgamento dos golpes de arco segundo Geminiani.....	96
Quadro 6	Ornamentos e afetos	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I – O COMPOSITOR E AS OBRAS.....	11
1. Dados biográficos sobre Francesco Geminiani.....	13
2. Dados sobre os tratados.....	23
2.1 – A Treatise of the good Taste in the Art of Musick – 1749.....	25
2.1.1 – Conteúdo.....	25
2.2 – The Art of Playing on the Violin- 1751.....	28
2.2.1 – Histórico.....	29
2.2.2 – <i>The Art of Playing on the Violin</i> nos nossos dias	33
2.2.3 – Conteúdo.....	36
3. A seis <i>Sonates pour le Violoncello et Basse Continue</i> e suas transcrições.....	45
3.1 – Transcrições para violino.....	49
3.2 – Transcrições para cravo.....	52
3.3 – Estudo comparativo entre as transcrições.....	56
3.4 – Características das formas empregadas nos movimentos.....	61
PARTE II – O GOSTO DE “IL FORIBONDO”.....	71
4. A Condução do Arco em Geminiani.....	73
4.1 – As recomendações de Geminiani.....	74
4.1.1 – Arcadas.....	74
4.1.2 – Articulações.....	89
4.1.3 – Golpes de arco e a expressão do gosto.....	93

5. A Ornamentação.....	101
6. Gosto do Opus V.....	111
6.1 – As Escolas nacionais e o Goûts Reunis.....	115
6.2 – Música anacrônica e música moderna.....	138
 PARTE III – A INTERPRETAÇÃO SEGUNDO “IL FORIBUNDO”.....	149
7. Aplicação prática dos preceitos de Geminiani.....	151
7.1 – Arcadas: ao gosto francês ou ao gosto italiano?.....	151
7.2 – Articulações.....	155
7.3 – Ornamentação do Op. V.....	160
7.4 – Recomendações de Geminiani para o baixo contínuo.....	167
 CONCLUSÃO.....	173
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	175
 ANEXOS.....	183

INTRODUÇÃO

A instigante complexidade musical das *Sonates Pour le violoncelle et Basse Continue* Op. V (Paris, 1746), de Francesco Geminiani (1687-1762), foi o atributo determinante para a escolha do tema da presente tese. Seu gosto singular não pode ser descrito com facilidade. O desafio de interpretá-las não reside no virtuosismo técnico, mas sim em suas qualidades musicais intrínsecas. Inúmeros recursos composicionais são meticulosamente expressos pelo compositor, promovendo um estilo de densidade musical incomparável com outras sonatas para violoncelo de outros compositores do mesmo período.¹

Francesco Geminiani – violinista, compositor e teórico italiano – viveu a maior parte de sua vida em Londres. Segundo Grattan Flood (1857–1928), musicólogo e compositor irlandês, o apelido concedido por Giuseppe Tartini (1692-1770) a Geminiani - *Il Furibondo*² - é “a expressão de um temperamento altamente nervoso e uma virtuosidade única.”³ (FLOOD, 1910). A maior parte de sua produção musical, mesmo não sendo vasta, permanece em nossos dias sem registro fonográfico. Seus *Concerti Grossi* Op. II, III, e VII são suas obras mais gravadas. Já as sonatas para violino Op. I, Op. IV e Op. V, que perfazem um total de trinta sonatas, raramente são ouvidas. O conjunto das seis Sonatas

¹ As ponderações sobre o estilo destas sonatas constituem o núcleo da presente tese e estão apresentadas no capítulo 6 da Parte II.

² O furibundo. Segundo o dicionário Houaiss, “Furibundo: que anuncia algo com furor desproporcional ao que se refere, chegando a um tom sinistro, lúgubre. O mesmo que: Furioso (“cheio de raiva”). Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=furibundo&stype=k>>. Acesso em: 14/01/2009.

³ ... *the outcome of a highly strung temperament and a unique virtuosity*. FLOOD, H. T. Grattan. Geminiani in England and Ireland. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1910. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/929413>>. Acessado em 10/12/2008. Todas as traduções são da autora. Exceções serão indicadas.

para violoncelo Op. V, excepcionalmente, recebeu a atenção merecida nos últimos anos, tendo seu registro fonográfico facilmente acessível.⁴

Um dos desafios da execução historicamente orientada da música italiana para violoncelo do século XVIII é a escassez de publicações atuais que amparem o instrumentista na interpretação. O emprego das práticas que estiveram em voga entre os instrumentistas italianos daquele século foi muito pouco documentado. Geminiani foi um dos raros músicos italianos que nos legou uma obra didática. Estas são, portanto, de valor inestimável, visto que não há exemplares similares que abordem temas como técnica, interpretação e gosto italianos com a mesma profundidade. Entre os seis tratados escritos por ele, destacamos os três que serão utilizados na presente tese: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Londres, 1749), o qual ele considera “[...] proveitoso para alguns professores resmungões assim como para todos os amantes verdadeiros da música”⁵; *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751) escrito para os violinistas e também “[...] muito útil a todos que estudam o violoncelo, cravo etc.”⁶ (GEMINIANI 1751, *apud* BOYDEN 1952, frontispício) e oferecido a “[...] todos os amantes da música”⁷ (idem, p. 2); e *L’Art de bien accompagner du Clavecin* (GEMINIANI. Paris, 1754) dedicado aos cravistas acompanhadores e aos aspirantes à composição (CARERI, 1993).⁸ Além das diversas composições e das obras didáticas, Geminiani se dedicou também à arte da transcrição,

⁴ SIMPSON, D. *Francesco Geminiani (1687-1762), les six (sic) sonates op. 5 pour violoncelle et continuo*. Paris: Solstice, 1985. 1CD.

McGRILLIWRAY, A. *Francesco Geminiani, sonatas for violoncello & basso continuo, OP.5*. Glasgow: Linnrecords, 2006. 1CD.

⁵ [...] *beneficial to some grumbling professors, as well as to true lovers of Music*. GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of good taste in the Art of Musick*, Londres, 1749, p. 1.

⁶ [...] *very useful to those who study the Violoncello, Harpsichord &c*. GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*, Londres, 1751, *apud* Boyden, David Londres, 1952, frontispício.

⁷ [...] *all Lovers of Musick*.

⁸ Ver: CARERI, Enrico, *Francesco Geminiani (1687-1762)*. London: Clarendon Press - Oxford, 1993.p.190.

utilizando, para este fim, obras de sua autoria e de outros compositores. As Sonatas Op. V, objeto do nosso estudo, foram transcritas para o violino e publicadas concomitantemente em Paris no ano de 1746.⁹

A recomendação prática dos preceitos contidos nos tratados de Geminiani nos nossos dias é rara. Desta maneira, antecipamos nesta introdução alguns argumentos relacionados à sua utilização e que, conseqüentemente, contribuem com a relevância e originalidade do trabalho.

Durante o século XX, dentre as numerosas publicações de tratados em fac-símile, artigos e livros sobre a execução do repertório do século XVIII, surgiram também manuais com a finalidade de facilitar a difusão das informações entre os intérpretes. Muitos deles recolheram as variadas informações contidas em diversos documentos de época, e produziram uma seleção na qual sumarizam as semelhanças e descartam as informações controversas. Robert Donington, na sua nota do autor sobre o livro *Baroque Music Style and Performance - a Handbook*, afirma que:

[o livro] resume os princípios da interpretação autêntica da música barroca e suas aplicações práticas na execução. Ele [o livro] deliberadamente exclui os refinamentos mais complicados ou controversos, mas apresenta o que eu considero agora mais essencial,

⁹ Informações adicionais a respeito dos tratados e transcrições serão apresentadas no capítulo 2 da Parte I deste trabalho.

comprovado pelo testemunho dos próprios compositores e escritores barrocos. (DONINGTON, 1982, p. s/n)¹⁰

Manuais como estes, publicados com a intenção de contribuir com o enriquecimento para prática interpretativa do século XVIII, originam involuntariamente uma “interpretação historicamente tendenciosa”.¹¹

Tópicos relacionados à condução do arco, por exemplo, são determinantes para a execução e exigem atenção particular. Inúmeras controvérsias a respeito deste tema têm sido registradas. Judy Tarling, em seu manual *Baroque String Playing for ingenious learners*¹², se contradiz em suas recomendações a este respeito. Na página vii da introdução, comentando sobre os princípios básicos¹³ para interpretação da música barroca¹⁴, ela esclarece:

O hábito de fazer com que a ênfase ocorra no arco para baixo se tornou conhecido como ‘lei do arco para baixo’. Esta foi utilizada na música de dança no primeiro repertório do violino, porém rejeitada pelos violinistas italianos pois esta não cabia ao seu estilo de composição, mais cantado e contrapontístico. ... A maneira de conduzir o arco nas sonatas italianas era sempre mais livre e ampla, adequada ao estilo cantante, enquanto que

¹⁰ It summarizes the principles of authentic interpretation in baroque music and their practical application in performance. It deliberately leaves out the more complicated or controversial refinements, but it brings in whatever I should now regard as essential, substantiated by the evidence of baroque composers and writers themselves. DONINGTON, R.: *Baroque Music Style and Performance a Handbook*. New York: W. W. Norton & Company, 1982.

¹¹ Apesar de acreditarmos ser este um tópico para uma outra tese, incluiremos no presente trabalho algumas considerações a este respeito a título de reflexão.

¹² TARLING, Judy. *Baroque String Playing for ingenious learners*. Heartfordshire: Corda Music Publications, 2000.

¹³ A idéia de conceber princípios básicos neste caso, simplifica de maneira tendenciosa a difusão das informações sobre as diferentes possibilidades de interpretação.

¹⁴ Para Tarling, o termo barroco designa toda produção musical de 1600-1760.

a música francesa, baseada na dança, seguia a lei do arco para baixo, associada aos golpes de arco fora da corda.¹⁵

Estas informações são confirmadas pelos documentos que descrevem estas duas escolas de arco: a francesa e a italiana. Geminiani, como veremos no capítulo 1 da parte II, é um entre os vários defensores incondicionais do domínio do arco nas duas direções e se manifesta inteiramente contra a lei do arco para baixo, prezando a origem italiana¹⁶: “... tomando cuidado para não seguir aquela horrível regra de puxar o arco para baixo na primeira nota de cada compasso...”¹⁷ (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 4).

No entanto, seguindo em sua introdução, Tarling se contradiz ao omitir os preceitos característicos da escola italiana afirmando que: “Um dos principais conceitos associados à execução da música barroca, tecnicamente inerente à música, é o princípio da desigualdade.”¹⁸ (p. vii). Ela prossegue com recomendação que desconsidera o princípio da condução do arco da escola italiana: “As diferenças entre arco para cima e arco para baixo devem ser estimuladas no aprendizado do arco barroco.”¹⁹ (p. vii). Este parecer contempla apenas os preceitos relacionados à escola francesa. A Itália contribuiu com a maior parte do repertório para o violino e seria um equívoco executar o repertório solo dos instrumentos da

¹⁵ The custom of arranging the stronger stress to occur on the down-bow became known as the “rule of down bow” and was used for dance music in the early violin repertoire, but was disliked by Italian violinists as it did not suit their more singing, contrapuntal style of composition. ... The Italian sonata style of bowing was always more bowed-out and flowing, to suit the singing style, whereas, French music being more danced based, relied on the rule of down bow with more lifted strokes.

¹⁶ Ver p. 78, nota 9.

¹⁷ ...taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the bow down at the first Note of every Bar. BOYDEN, D. *The Art of playing on the Violin*. Edição fac-similar Oxford: Oxford University Press, 1952.

¹⁸ One of the main concepts associated with performing Baroque music, in technique and inherent in the music, is the principle of inequality.

¹⁹ The differences between up- and down-bow should at first be encouraged when learning to use a Baroque bow.

família dos violinos, empregando a condução do arco tipicamente francesa, destinada à prática de conjunto e à música de dança.

A lei do arco para baixo não poderia ser recomendada como princípio básico de interpretação da música barroca de maneira geral, como Tarling nos faz entender. As recomendações deveriam contemplar as duas escolas nacionais e jamais permitir que uma escola prevaleça sobre a outra, pois a diversidade de detalhes da prática interpretativa do século XVIII é seu principal atrativo.

Desta maneira, observamos que os preceitos de Geminiani, quando citados em manuais, nos nossos dias, aparecem perceptivelmente acompanhados de ressalvas ou comentários que inibem ou até mesmo desautorizam a sua utilização.²⁰ As razões para tal fato se devem provavelmente:

1- à escassa documentação referente à interpretação do repertório italiano:

A escola italiana, apesar da notória presença de seus músicos durante todo o século XVIII, teve pouca representação por meio de documentos escritos, se comparada à escola francesa e alemã. O cultivo da tradição oral para o ensino de música na Itália, de maneira geral, dispensou seus músicos da produção de livros e métodos para o ensino de sua arte. Portanto, os tratados de Geminiani são únicos e pioneiros.

2- ao anseio de romper com a interpretação padronizada:

As pesquisas relacionadas ao repertório instrumental do século XVIII, contribuíram para o enriquecimento das possibilidades interpretativas nos nossos dias. Porém, a prática historicamente “orientada” provocou um confronto com a prática vigente

²⁰ Este tópico será referenciado no capítulo 2 da parte I.

de cultivar uma técnica padronizada para execução do vasto repertório de diferentes nações e diferentes períodos, produzido desde o século XVII. Este confronto originou, no século XX, duas vertentes interpretativas da música antiga: a histórica e a padronizada²¹. Dois aspectos técnicos típicos da interpretação padronizada – igualdade das arcadas nas duas direções e ampla recomendação do emprego do vibrato – são advogados por Geminiani, porém, desencorajados pela interpretação histórica. Portanto, para questionamentos em relação a temas relevantes como este, por parte dos adeptos da interpretação padronizada, a justificativa apresentada pelos seguidores da interpretação histórica é a de que os preceitos de Geminiani constituem uma exceção às “regras” da interpretação historicamente orientada.

3- ao histórico conturbado do *The Art of Playing on the Violin*:

Este raro exemplar oriundo da escola italiana apresenta os preceitos básicos da execução ao violino e também concede seu testemunho a respeito do gosto da época. As inúmeras republicações, no decorrer do século XVIII, alteraram seu conteúdo drasticamente e sua autoria tem sido erroneamente contestada por obras de referência ainda no nosso século.²²

4- ao posicionamento da historiografia musical:

Geminiani foi tanto aclamado quanto criticado por seus contemporâneos e, sobretudo, pelo historiador inglês Charles Burney (1726-1814) em sua *A General History of Music* (Londres, I vol.: 1776, II vol.: 1782, III e IV vol.: 1789). Os julgamentos de

²¹ Denominamos como “padronizada” a interpretação que não contempla as diferenças estilísticas contidas nas obras de acordo com sua estética.

²² Este tópico será referenciado no capítulo 3 da Parte I.

Burney têm sido perpetuados pela reprodução e propagação de suas opiniões de maneira descontextualizada. Charles Burney tinha apenas 12 anos de idade quando Geminiani chegou à Inglaterra e o primeiro volume de sua *História Geral da Música* foi publicado quatorze anos após a morte de Geminiani (Dublin, 1762), portanto, os dois não pertenciam à mesma geração, tão pouco cultivavam os mesmos gostos musicais. Geminiani, posteriormente, passou a ser considerado um músico secundário, o que desestimulou o estudo pormenorizado do mérito de sua obra, uma vez que a historiografia segue, lamentavelmente, o desejo natural de exaltar apenas os “grandes gênios” do passado.

As razões enumeradas acima revelam a necessidade de reflexão apurada sobre o tema. Restabelecer os preceitos da escola italiana do século XVIII é imprescindível, tanto quanto conceder a Geminiani, a autoridade meritória como representante desta escola. Para tanto, é necessário distinguir a produção musical (composições) da produção didática. Suas composições revelam seu gosto particular, repleto de influências dos países onde viveu: Itália, Inglaterra, França e Irlanda.²³ Suas obras didáticas – especialmente o *The Art...* (Londres, 1751) – revelam, com convicção, as características da escola italiana, o domínio técnico que ele possuía sobre o seu instrumento e demonstram sua estima pela atividade do ensino. O seu anseio em difundir conhecimento supera a tradição oral de seu país e lega seu testemunho para as gerações posteriores.

Nosso trabalho tem como foco as questões interpretativas e o estilo composicional presente nas Sonatas Op.V. A utilização de fontes exteriores, como tratados de outros

²³ Entre 1732 e 1760, Geminiani empreendeu inúmeras viagens entre Paris, Dublin e Londres. Os períodos exatos que ele residiu em cada uma destas cidades ainda são desconhecidos.

autores ou outros recursos como análise retórica das figuras musicais, será feita somente a título de comparação ou como reforço às idéias de Geminiani.

Esperamos que esta tese advogue e facilite a difusão do repertório deste compositor. A linguagem voltada para os elementos musicais práticos foi adotada, sobretudo, com a expectativa de que este trabalho seja lido por instrumentistas que anseiam executar obras singulares e que desejam ampliar os seus recursos de interpretação musical. Desta maneira, esperamos também poder contribuir com a literatura sobre interpretação histórica do repertório italiano para violoncelo.

PARTE I

O COMPOSITOR E AS OBRAS

1. Dados biográficos sobre Francesco Geminiani

Francesco Geminiani nasceu em Lucca, 1687, viveu a maior parte de sua vida em Londres e morreu em Dublin, 1762. Apesar de ser citado em inúmeros artigos destinados à interpretação da música do século XVIII, estudos aprofundados sobre sua obra têm sido negligenciados pela musicologia dos nossos dias. O reconhecimento específico de sua contribuição para a música ocidental, como compositor, violinista e teórico é revelado por meio de artigos isolados, duas teses de doutorado¹ e da biografia escrita em 1993, pelo musicólogo italiano Enrico Careri². Nesta biografia, Careri reuniu uma série de documentos relacionados ao compositor que, além de proporcionarem informações objetivas sobre sua vida e obra, concedem também um testemunho sobre a mudança de gosto ocorrida na Inglaterra no decorrer da primeira metade do século XVIII.

Tendo em vista que esta é a única fonte biográfica acessível, consideramos dispensável a elaboração de um resumo desta biografia. Desta maneira, optamos por elaborar três quadros. O primeiro apresenta uma cronologia contendo os principais fatos da vida de Geminiani, mesclados com fatos do contexto histórico relacionados a ele ou à sua obra. O segundo contem informações sobre as inúmeras republicações e transcrições de obras instrumentais de sua autoria e o terceiro, apresenta as transcrições de obras instrumentais realizadas por ele a partir de obras de outros autores.

¹ McARTHUR, Marion E. *Francesco Geminiani: Composer and Theorist*, Dissertação de Ph.D. University of Michigan, 1954. e BARBER, James J. *Practical edition of Six Sonatas For Violin and Continuo Op. 4 by Frances Geminiani*, Tese de doutorado, New York: Eastman School of Music, University of Rochester, 1964.

² CARERI, Enrico, *Francesco Geminiani (1687-1762)*. London: Clarendon Press - Oxford, 1993.

Ano	Vida de Geminiani	Contexto histórico
1687	Nasce Geminiani a 05 de dezembro em Lucca, Itália.	Morre J. B. Lully, Paris. Compositor da cômte francesa durante o reinado de Louis XIV.
1689		Nasce J. B. Boismortier, Thionville. Compositor francês.
1690		Nasce F. Veracini, em Florença. Violinista e compositor.
1692		Nasce G. Tartini em Pirano. Violinista e compositor.
1695		Morre H. Purcel, Inglaterra. Organista e compositor da cômte inglesa.
1697		Nasce J. J. Quantz, Oberscheden, Alemanha - flautista, compositor e teórico. Nasce J. M. Leclair, Lion, violinista e compositor francês.
1700		Publicação do Op. V de A. Corelli - conjunto de doze sonatas transcritas posteriormente para <i>Concerti Grossi</i> por Geminiani. Nasce M. Blavet, flautista e compositor francês.
1704	Ano provável que Geminiani muda-se para Roma e entra em contato com A. Corelli e A. Scarlatti.	Morre G. Muffat – compositor francês. Sua obra <i>Florilegium Secundum</i> contém um prefácio que descreve a condução do arco para os conjuntos orquestrais segundo Lully.
1706	Estréia de Geminiani aos 19 anos de idade em Nápoles, na <i>Academia dei Nobili</i> .	
1707	Retorno de Geminiani a Lucca. Passa a exercer o cargo do pai – violinista da <i>Capella Palatina</i> .	
1709	Geminiani deixa o cargo de violinista na <i>Capella Palatina</i> .	Nasce C. Avison, compositor Inglês, aluno de Geminiani.
1710		Nasce G. B. Pergolesi. Nasce Louis de Bourbon – Louis XV – Rei da França.
1711	Geminiani lidera a Orquestra Napolitana.	Estréia da ópera <i>Rinaldo</i> , de Haendel em Londres
1712		Nasce J. J. Rousseau – Genebra, Suíça. Compositor e filósofo cujas idéias exerceram grande influência sobre os círculos musicais europeus na segunda metade do século XVIII.
1713		Morre A. Corelli.

1714	Geminiani deixa a Itália e muda-se para Londres aos 27 anos de idade. Realiza concertos, publica composições e se dedica ao ensino.	F. Veracini – violinista e compositor italiano se tornou rival e crítico de Geminiani, chega a Londres. Rei George sobe ao trono da Inglaterra. Nasce C. P. E. Bach em Weimar, Alemanha. Compositor e teórico.
1715		Morre Louis XIV. Louis XV sobe ao trono da França.
1716	Apresentação do Op. I ao Rei George da Inglaterra, por Geminiani ao violino e Haendel ao cravo.	
1717		Apresentação da Suíte <i>Water Music</i> de Haendel
1719		Nasce Leopold Mozart, Augsburgo. Violinista, compositor e teórico. Nasce John Hawkins, Londres. Historiador e amigo de Geminiani. Escreveu a <i>General History of the Science and Practice of Music</i> .
1720		Provável ano da composição das Seis Suítes para violoncelo solo de J. S. Bach.
1724	Geminiani se torna Maçon.	
1725	Geminiani é membro fundador da Loja Maçônica <i>Philo-Musicae et Architecture Societas</i> .	
1726		Nasce C. Burney, Shrewsbury – historiador musical, crítico de Geminiani.
1727	Fim das atividades da loja Maçônica <i>Philo-Musicae et Architecture Societas</i> .	Morre o rei George I da Inglaterra.
1728	Geminiani declina convite do Lord Essx, William Capel, para ser o mestre e compositor e música do estado da Irlanda. Presença de Geminiani em Haia.	
1731	Geminiani conta com 44 anos e inicia a série de vinte concertos no <i>Hickford's Great Room</i> .	
1732	Fim da série de concertos do <i>Hickford's Great Room</i> . Geminiani viaja para Paris.	Nasce J. Haydn em Rohrau. Compositor, representante do classicismo.
1733	Geminiani viaja para Dublin – realiza recitais, inaugura uma sala de concertos e galeria de arte.	
1734	Geminiani retorna a Londres.	

1735	Apresentação no <i>Hickford's Great Room</i> .	
1737	Geminiani retorna a Dublin, realiza concertos e se dedica ao ensino.	
1739		Publicação do tratado <i>Der Volkommene Capellmeister</i> , de J. Mathesson, em Hamburgo. Morre B. Marcello – compositor Italiano.
1740	Geminiani retorna a Londres.	Publicação da <i>Defense de la basse de Viole contre les entreprises di violon et les prétension du violoncel</i> de Hubert Le Blanc, em Amsterdam.
1741	Geminiani viaja para Paris.	Publicação do <i>Methode de Violoncelle</i> , de M. Correte em Paris. Morre A. Vivaldi - compositor e violinista italiano.
1742	Geminiani retorna a Londres e se apresenta no <i>Haymarket Theater</i> .	
1745	Apresentação no <i>New Haymarket Theater</i> em Londres.	
1746	Geminiani viaja para Amsterdam.	
1749	Publicação do <i>A Treatise of the good Taste in the Art of Musick</i> de Geminiani.	Apresentação da Suíte <i>Fireworks</i> de Haendel, Londres.
1750	Apresentação de Geminiani no Drury Lane, em Londres e viagem para Paris.	Apresentação da ópera <i>Samson</i> de Haendel. Morre J. S Bach.
1751	Publicação do tratado <i>The Art of Playing on the Violin</i> de Geminiani, Londres.	
1752	Publicação do Tratado <i>Guida Harmonica</i> Op. X, de Geminiani, Londres.	Publicação do tratado <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i> , de J. Quantz, em Berlim. Publicação do <i>Essay on Musical Expression</i> , de Charles Avison, em Londres.
1753	Publicação da I Parte do tratado <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spiele</i> , de C. P. E. Bach.	Publicação da <i>Lettre sur la musique française</i> de J. J. Rousseau na qual ele defende a música italiana como modelo de composição e ataca a ópera francesa – esta carta foi a principal contribuição para a <i>Querelle de Buffons</i> .
1754	Publicação do <i>L'Art de bien accompagner du Clavecin</i> , de Geminiani, em Paris. Apresentação da pantomima <i>La Forest Enchantée</i> , no <i>Théâtre des Tuileries</i> , em Paris.	

	Retorno de Geminiani a Londres.	
1755	Publicação do <i>The Enchanted Forrest</i> de Geminiani, na versão de concerto - Londres.	
1756		Publicação do <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> em Augsburg de L. Mozart.
1759	Retorno de Geminiani à Irlanda onde passa a trabalhar em Coothill como mestre de música do conde de Bellomont.	Morte de Haendel – Londres.
1760	Publicação do último tratado de Geminiani <i>The Art of Playing the Guitar</i> , em Edinburg. Última apresentação pública de Geminiani - <i>Grand Concert Spirituale</i> no <i>Musick Hall</i> em Dublin aos 73 anos de idade.	Publicação da carta de Tartini à Maddalena Lombardini.
1761	Publicação do <i>Principles du violon</i> de L'Abbé lê fils em Paris.	

Quadro 1: Geminiani - cronologia e contexto histórico.

Fonte: Careri, 1993

Opus	Título	Republicações	Transcrições
Op. I	<i>Sonate A Violino, Violone, e Cembalo, Dedicate Al Illustrissimo Excellentissimo Signore Il Sig. Barone di Kilmans'egg Cavallerizzo Maggiore e Ciamberlano Di sua Maestà Britânica e Elletore di Brunswick e Lunebourg, London, 1716.</i>	<i>Le Prime Sonate a Violino, e Basso di F. Geminiani nuovamente ristampate, e com diligenza corrette, aggiuntovi ancora per maggior facilita le grazie agli adagi, ed i numeri per la trasposizione della mano Dedicate All' Illustrissima ed Eccellentissima Signora Dorotea Contessa di Burlington. Londra, 1739.</i>	<i>Sonatas of three Parts for two Violins with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncelo made from the Solos of Francesco Geminiani. London, 1742.</i>
			<i>Six Sonatas for Two Violins with a Ripieno Bass to be used when the Violins are doubled Composed by F. Geminiani from the VI first Solo's of his Op. I London, 1757.</i>
			<i>The Ripieno Parts Belonging to the Six Sonatas Composed by F. Geminiani From the VI first Solos of his Opera Prima London, 1757.</i>
			<i>VI Sonatas for two Violins & a Violoncello or Harpsichord; With a Ripieno Bass ti be used when the Violins are doubled, Composed by F. Geminiani from the VI last Solos of his Op. 1a. with a few Additional Movements, London, 1757.</i>

Op. II	<i>Concerti Grossi con Due Violini, Violoncello, e Viola di Concertino obligate e due altri Violini, e Basso di Concerto grosso ad arbitrio il IV. V. r VI. Si potranno suonare com due Flauti traversieri, o due Violini com Violoncello. Dedicati A Sua Eccellenza Henrietta Duchessa di Marlborough, [Londres], 1732.</i>	<i>Six Concertos, Composed by F. Geminiani. Opera Seconda. The second edition, Corrected and Enlarged, with some new Movements, by the Author; And now first Published in Score, London. c.1755.</i>	<i>Geminiani's Celebrated Six Concertos, as Performed by Mr Cramer before their Majesties at the Antient Concert Tottenham Street, and at the Hanover Square Concert, Adapted for the Harpsichord, Organ, or Piano Forte. London 1788.</i>
Op. III	<i>Concerti Grossi Con Due Violini, Viola e Violoncello di Concertino obligate, e Due altri Violini e Basso di Concerto Grosso Da Francesco Geminiani, Opera terza. London 1732.</i>	<i>Concerti Grossi Con due Violini, Viola e Violoncello di Concertino, Obligati e due Altri Violini e Basso di Concerto Grosso Da Francesco Geminiani, Opera terza Nuovamente Stampata e coretta per l'Autore Stesso, Amsterdam, 1733.</i> <i>Six Concertos composed by F. Geminiani, Opera Terza. The Second Edition, Revised, Corrected and Enlarged by the Author; And now first Published in Score. London. 1755.</i>	<i>Geminiani's Celebrated Six Concertos, as Performed by Mr Cramer before their Majesties at the Antient Concert Tottenham Street, and at the Hanover Square Concert, Adapted for the Harpsichord, Organ, or Piano Forte. London 1788.</i>

Op. IV	<i>Sonate a Violino e Basso, composted a Francesco Geminiani e dedicate All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora Margarita Contessa D'Orney. Opera IV. London, 1739.</i>		<i>Concerti Grossi a due Viole e Violoncello obligati com due altri Violini, e Basso di Ripieno Composti e dedicati All'Alteza Reale di Federico Prencipe di Vallia da Francesco Geminiani Londra 1743. Questi Concerti sono composti dalle Sonate a Violino e Basso dell'Opera IV. [Foram transcritas as Sonatas I, II, V, VII, IX e XI].</i>
Op. V	<i>SONATES Pour violoncelle et Basse Continue Par Monsieur GEMINIANI Dans lesquelles il a fait une étude particuliere Pour l'utilité de Ceux qui accompagnent Ouvrage Cinquieme Dediè à Son Excellence Monseigneur le Prince d'Ardore Chevalier des Ordres du St. Esprit et de St Janvier, Ambassadeur Extraordinaire de la / Majestè Napolitaine et Sicilienne à Court de France. Paris, 1746.</i>		<i>Sonates Pour le Violon avec un Violoncello ou Clavecin lesquelles ne sont pas moins utiles a Ceux qui jouent le Vilon, qu'à Ceux que accompagnent. Par Monsieur Geminiani Gravées à la Haye au depend de l'auteur avec Privilege. 1746.</i>

Quadro 2: Obras instrumentais - republicações com modificações e transcrições.

Fonte: Careri, 1993.

Obra	Transcrição
<i>A. Corelli - Sonate a Violino e Violone o Cimbalo dedicate all altezza Serenissima Elettorale di Sofia Carlotta Elettrice di Brandenburgo Principessa di Brunswich et Luneburgo Duchessa di Prússia e Di Magdeburgo Cleves Givliers Berga Stetino Pomerania Cassubia e de Vandali in Silesia Crossen Burgravia di Norimberg Principessa di Halberstatt Minden e Camin Contessa di Hohenzollern e Ravensburg Ravenstain Lavensburg e Buttau – Oppera Quinta [1700].</i>	<i>Concerti Grossi com Due Violini, Viola e Violoncello, di Concertino obligatti, e Due altri Violini, e Basso di Concerto Grosso Dedicati allá Sacra Maestá di Giorgio Re Della Gran Brettagna, Francia ed Ibernia. Composti delli Sei Soli della prima parte dell'Opera Quinta D'Arcangelo Corelli.</i> <i>Concerti Grossi com Due Violini, Viola e Violoncello, di Concertino obligatti, e Due altri Violini, e Basso di Concerto Grosso Qualli contengono Preludii Allemande Gavotte e Follia Composti della Seconda Parte del Opera Quinta D'Arcangelo.</i>
<i>G. P. Haendel – Suite Water Music [publicada por J. Walsh em 1734].</i>	<i>Haendel's Celebrated Water Musick Compleat. Set for the Harpsihcord. To which is added Two favourite minuets with Variations for the Harpsihcord By Geminiani [1743].</i>

Quadro 3: Transcrições de obras de outros compositores realizadas por Geminiani.

Fonte: Careri, 1993.

2. Dados sobre os tratados:

Geminiani dedicou os últimos quatorze anos de sua vida à publicação de seis tratados: *Rules for playing in a true taste Op. VIII* (1748), *A Treatise of the good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin Op. IX* (1751), *Guida Armonica Op. X* (1752), *The Art of Accompaniament Op. XI* (1754) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Estes demonstram a inquietação de Geminiani com relação ao ensino e particularmente ao gosto musical de sua época. Todos eles são constituídos de exemplos musicais e ou composições antecidos de um breve texto introdutório, no qual Geminiani expõe suas idéias a respeito do tema, e também fornece indicações de como colocá-las em prática. Para a elaboração do presente trabalho, foram escolhidos apenas o *A Treatise of the good Taste...* e o *The Art ...* pela propriedade de seu conteúdo e pela relação destes com os propósitos do trabalho.

Apesar de uma relativa brevidade dos textos, estes tratados são densos na enumeração das particularidades da execução musical. Geminiani nem sempre faz um detalhamento textual preciso de cada tópico apresentado, porém, uma leitura atenta aos pormenores contribui consideravelmente para a apreensão das sutilezas reveladas por ele.

A ênfase na prática musical em detrimento de um texto abundantemente explicativo ilustra a característica da escola italiana de ensinar por meio da tradição oral, conduzindo o aprendiz acima de tudo pela imitação ao mestre. Geminiani defende seus princípios pedagógicos da seguinte maneira: “O caminho da emulação é ao mesmo tempo livre e largo. O método mais efetivo de se prevalecer sobre um autor é superá-lo; e aquele que

manifesta a sua afeição a uma ciência é aquele que mais contribui para avançá-la”.¹ (1749, p. 4). Geminiani aconselha que o estudante emule o mestre², que o supere e, se ele desenvolver uma afeição por esta arte (emular), ele vai contribuir para o desenvolvimento dela. Este testemunho contém um duplo sentido: emulação à execução do mestre ou emulação à suas composições.

A arte da emulação, quando relacionada à execução, se dá ao repetir a execução das peças da maneira demonstrada pelo mestre; o aluno pode atingir um estágio mais elevado e superá-lo. Já a arte de emular relacionada à composição, significa que o aprendiz pode superar o mestre por meio da transcrição de suas obras. Se considerarmos a experiência pessoal de Geminiani, entendemos que ele se “afeiçoou” às artes da transcrição e às técnicas relacionadas a elas - variações, harmonizações, ampliação – de trio sonatas para concerto, como por exemplo, as transcrições das Sonatas Op. V de A. Corelli³ e redução – de música orquestral para música solo, como por exemplo a Suíte *Water Music*, de G. Haendel (1785-1759), para o cravo⁴. A transcrição feita por Geminiani das Sonatas Op. V de Arcangelo Corelli, para *Concerti Grossi*, tornou-se muito popular e proporcionou notoriedade ao compositor desde a sua publicação. Sua reputação na Inglaterra se estabeleceu principalmente em virtude destes *Concerti*. Por esta razão, também, é compreensível que ele aconselhe o estudante a emular o mestre.

¹ ...the road of Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its advancement.

² Prática barroca baseada nos princípios aristotélicos.

³ Concerti Grossi Con Due Violini, viola, e Violoncello, di Concertino obligati, e Due altri Violini, e Basso di Concerto Grosso da Francesco Geminiani Composti delli Sei Soli della prima parte dell’Opera Quinta D’Arcangelo Corelli. London, 1726.

⁴ Haendel’s celebrated Water Music compleat (sic) set for the Harpsichord. London, 1743.

2.1 - *A Treatise of the good Taste in the Art of Musick* - 1749

No frontispício deste tratado lê-se:

*A /Treatise / of the / good Taste in the Art of / Musick / Dedicated / To His Royal
Highness / FREDERICK PRINCE OF WALES / by / F. Geminiani / LONDON
MDCCXLIX⁵.*

2.1.1 - Conteúdo

Neste tratado, Geminiani escreve um prefácio antecedendo a introdução, no qual expressa a sua admiração por Giovanni Baptista Lulli (1632-1687) e David Rizzio (1525-1566)⁶, e explica como variou as melodias deste último no seu trabalho:

...[a melodia] comunica o mais alto grau de prazer e devido a esta reflexão, ultimamente comprometi-me a aperfeiçoar a melodia de Rizzio em harmonia, convertendo algumas de suas árias em duas, três e quatro partes e fazendo adições e acompanhamentos a outras, proporcionando a elas toda a variedade e amplitude requeridas em um concerto.⁷
(GEMINIANI, 1749, p.1).

⁵ Um tratado do bom gosto na arte da música dedicado a Sua Alteza Real Frederick, príncipe de Wales, por F. Geminiani Londres 1749.

⁶ Geminiani demonstra admiração por dois músicos italianos que adotaram outra nação como sua pátria. Lulli passou a ser reconhecido como representante da música francesa e Rizzo da música escocesa. Segundo Careri (1993), as canções escocesas atribuídas a Rizzo obtiveram grande popularidade durante o século XVIII graças a publicação do *Orpheus Caledonius, a Colection of the Best Scotch songs set to Musick*, publicada por William Thomson em Londres, 1725.

⁷ [Melody] communicates the highest Degree of Pleasure; and it was owing to his Reflection, that I lately have undertaken to improve the Melody of Rizzio into Harmony, by converting some of his Airs into two, three, and four Parts; and by making such Additions and Accompanyments (sic) to others as should give them all the Variety and Fullness required in a Concert.

Ele reitera o seu gosto pela arte da harmonização e pela polifonia, “aperfeiçoando” a melodia de Rizzio em harmonia.

Geminiani explica que no seu trabalho anterior (*Rules for playing in a true taste*, 1748), ele diversificou quatro árias – todas elas inglesas, escocesas ou irlandesas – “com inúmeras variações de movimentos⁸, assim como em relação à melodia, harmonia e modulação, as quais não só os aspirantes à composição, mas os executantes do violino, violoncelo, flauta e cravo, deveriam estar inteirados”.⁹ (GEMINIANI, 1749, p.1). A seguir, ele afirma que o trabalho atual é diferente do anterior, considerando-o mais útil e mais prazeroso para a execução. Geminiani acrescenta que não pretende ser reconhecido como o inventor desta prática e afirma que Corelli já havia feito o mesmo na *Aria della Follia di Spagna*.

Após o prefácio, Geminiani faz sua introdução na qual apresenta a relação entre o bom gosto e a ornamentação. Este tema será explorado detalhadamente no capítulo 5, Parte II. Na parte final da introdução ele faz uma explanação sobre a *Acciacatura*: “... dissonância com respeito às leis fundamentais da harmonia, no entanto, quando colocadas em lugar apropriado, produzem o tal efeito exato que se esperaria que elas pudessem destruir.”¹⁰ (GEMINIANI, 1749 p. 4), e também sobre sua execução: “tocando a tecla levemente e retirando em um salto como se fosse fogo”.¹¹ (p. 4). Sobre a utilização deste efeito, Geminiani afirma: “Nenhum intérprete deveria, no entanto, se considerar apto a

⁸ As composições contidas neste tratado são constituídas basicamente de tema e variações.

⁹ ...with a great Variety of Movements, as well with Regard to the Melody as Harmony and Modulation, which not only those who aspire to the Art of composing, but such as would be good Performers on the Violin, Violoncello, Flute and Harpsichord, ought to be thoroughly acquainted with.

¹⁰ ... dissonant with respect to the fundamental Laws of Harmony; and yet disposed in their proper Place produce that very effect which it might be expected they would destroy.

¹¹ perform'd by touching the key lightly, and quitting it with such as spring as if it was Fire. Aqui, entendemos que a mão deva ser retirada rapidamente como se fosse queimar, referindo-se ao gesto brusco.

acompanhar bem até que ele seja mestre deste delicado e admirável segredo, o qual tem sido utilizado por mais de cem anos.”¹² (p. 4). Podemos afirmar que a inclusão deste efeito é essencial para a realização do baixo contínuo nas obras de Geminiani.

Após o término do texto, Geminiani apresenta os exemplos musicais. Seguem os exemplos dos ornamentos, das *acciacaturi* e em seguida as quatro canções¹³ *Acconpany’d by two Violins two German Flutes Tenor and Thorough Bass*¹⁴, três *Airs made into Sonatas for two Violins & a Bass, 4 Airs for a Violino or German Flute Violoncello & Harpsichord*¹⁵ Desta maneira, o tratado auxilia o intérprete na execução das duas classes de ornamentação: a essencial, sobre uma nota, e a *Ex Tempore*, improvisações melódicas realizadas por meio de variações.¹⁶ Ambas serão exemplificadas no capítulo 6.1, Parte II.

O conteúdo apresentado neste tratado nos faz concluir que, na opinião de Geminiani, o bom gosto em música pode ser demonstrado pelo intérprete por meio da sua capacidade de julgar e empregar os ornamentos com a expressividade adequada, tanto quanto pela capacidade de realizar variações – técnica que auxilia na elaboração da ornamentação improvisada.

¹² No performer therefore should flatter himself that he is able to accompany well till he is Master of this delicate and admirable Secret which has been in use above a hundred Years.

¹³ As canções apresentadas neste tratado, apesar das harmonizações, mantêm o caráter da música tradicional irlandesa.

¹⁴ Acompanhadas por dois violinos, duas flautas alemãs, tenor e baixo contínuo.

¹⁵ Notoriamente, Geminiani traduz todos os termos musicais para o inglês, sendo as únicas exceções os termos: *Acciacatura*, *Staccato* e *Apogiatura* que são mantidos em italiano.

¹⁶ Esta técnica de ornamentação era chamada no século XVII de *diminuição*.

2.2 - The Art of Playing on the Violin

*The Art of / Playing on the VIOLIN / Containing / All the Rules necessary to attain to / a Perfection on that Instrument, with / great variety of Compositions, which / will also be very useful to those who / study the Violoncello, Harpsichord &c./ Composed by / F. Geminiani / Opera . IX . / London. MDCCLI.*¹⁷

Publicado pela primeira vez em 1751, este tratado articula informações sobre o gosto musical com exercícios para o conhecimento e desenvolvimento técnico do violinista. Luis Henrique Fiaminghi (1994) observa:

The Art of Playing on the Violin, principal obra didática de Geminiani, possui um caráter ambíguo: por um lado, está ligada à tradição barroca de uma linguagem musical retórica, e por outro, a novos hábitos metodológicos de ensino, por intermédio da sistematização da técnica. Isto lhe confere um caráter tanto de tratado de música – normas sobre linguagem musical – como de método de violino, no sentido contemporâneo do termo, ou seja, regras e exercícios para a proficiência técnica no instrumento, sendo considerado, por isso, a primeira exposição madura sobre técnica violinística. (FIAMINGHI, 1994, p. 44)¹⁸

Assim como *A Treatise of the good Taste in the Art of Musick*, *The Art of Playing on the Violin* apresenta também uma parte teórica relativamente breve, porém densa,

¹⁷ A arte de tocar ao violino contendo todas as regras necessárias para chegar à perfeição naquele instrumento, com grande variedade de composições as quais serão também muito úteis para aqueles que estudam o violoncelo, o cravo etc. Composto por F. Geminiani Opera IX. Londres. 1751.

¹⁸ FIAMINGHI, Luis Henrique. *Violino & Retórica*. Monografia final do Curso *Lato Sensu* de Cultura e Arte Barroca. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Artes e Cultura, Ouro Preto, 1994.

tratando de inúmeras particularidades da execução musical como um todo, assim como das especificidades técnicas do violino (ver anexo 4).

2.2.1 - Histórico

Em 1952, David Boyden publicou em Londres a edição fac-símile do *The Art...*¹⁹ Na introdução, além de versar sobre pontos de maior interesse e distinção do tratado, o musicólogo fornece informações esclarecedoras sobre seu histórico. Segundo Boyden, o interesse despertado pelo trabalho e sua extensa circulação na época é comprovado pelas duas traduções – para o francês, em 1752, e para o alemão, em 1758²⁰:

- *L'Art de jouer le Violon, contenant les regles nécessaires a la perfection de cet instrument, avec une grande variété de compositions très-utiles à ceux qui jouent la Basse de Violon, ou le Clavecin, etc. Composé Par F. Geminiani Opera IX. Le prix est de douze livres. A Paris aux addresses ordinaires où se vend la musique MDCCLII.*²¹

- *Gründliche Anleitung oder Violin Schule ou Fundament pour le violon Composé par Monsr. Geminiany Dedié A Son Excell. Monsieur Le Comte Franc Dekinsky Chambell Actuel, General de*

¹⁹BOYDEN, David. Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin (1751)*, edição fac-símile. London: Oxford University Press, 1952.

²⁰ As informações sobre as traduções e reedições que constam a seguir foram retiradas de: BOYDEN, David. Geminiani and the first violin tutor, *Acta Musicologica* XXXI, International Musicological Society, Basel, 1960, p.163 e CARERI, Enrico, London, 1993, p. 279.

²¹ A arte de tocar o violino, contendo as regras necessárias à perfeição deste instrumento com uma grande variedade de composições muito úteis àqueles que tocam o violoncelo ou o cravo, etc. Composto por F. Geminiani Op. IX. O preço é de doze *livres*. Em paris, no endereço ordinário no qual vende-se música. 1752.

*Bataill Proprieteur d'un Regiment d'Infanterie, et Local Directeur de l'accademie Militaire Theresiene, etc. etc. Publié, e se vend à Vune chez Christoph Torricella, Merchand d'Estampes et Editeur de Musique etc.*²²

- e pelas reedições póstumas:

- *Compleat (sic) Instructions* (London, J. Longman & Co., c. 1767).
- *An Abstract of Geminiani's Art of Playing on the Violin* (Boston: Boyles, 1769).²³
- *Entire New and Compleat Tutor to the Violin* (London, J. Preston, 1787).²⁴
- *Compleat Instruction for the violin* (London, G. Goulding, 1790).²⁵
- *L'Art du Violon / ou / Méthode Raisonnée / pour apprendre à bien jouer de cet Instrument./ Composée primitivement par le Célèbre / F. Geminiani / Et nouvellement Redigée, Augmentée, Expliquée et enrichie de nouveaux/ exemplar, preludes, Aires et Duos gradués pour éclairer et faciliter l'instruction / et mettre évidemment en pratique les principer de cet excellent maitre / Nouvelle Édition / Mise an jour d'après les Conseils, es Soins, les Exemples et les production / des plus habiles maitres de Violon, Français, Italiens et Allemans / ...Paris, 1830.*²⁶

²² Fundamentos para a escola do violino, composto por Sr. Geminiani, dedicado à Sua excelência Sr. Le Comte Franc Devinsky Chambell Actuel, general de batalha, proprietário de um regimento de infantaria e diretor local da academia militar Theresiene, etc. Publicado e vendido à *Vune* de Christoph Torricella, mercador de estampas e editor de musica.

²³ Instruções completas (Londres, J. Longman & Co., c. 1767).

²⁴ Totalmente novo e completo método para o violino (Londres, J. Preston, 1787).

²⁵ Instruções completas para o violino (Londres, G. Goulding, 1790).

²⁶ A arte do violino ou método racional para aprender a tocar bem este instrumento. Composto primeiramente pelo célebre F. Geminiani e novamente redigido, aumentado, explicado e enriquecido novamente, exemplificado, prelúdios, árias e duos graduais para elucidar e facilitar a instrução e evidentemente colocar em pratica os princípios deste excelente mestre. Nova edição, elaborada com supervisão e diligência, exemplos e a produção dos mais hábeis mestres do violino franceses, italianos e alemães ... Paris, 1830.

Estas últimas tinham o interesse apenas de capitalizar por meio da reputação do nome de Geminiani, uma vez que o seu conteúdo se apresentava drasticamente corrompido em relação ao texto original.

Boyden afirma que, uma série de equívocos em relação à autoria do *The Art...* originou-se principalmente com as reedições de 1767, 1787 e 1790, publicadas em Londres. As informações nelas contidas foram baseadas em uma compilação feita pelo compositor inglês Peter Prellleur (1705-1741), publicada em 1731, intitulada: *The Modern Musick-Master*. Os preceitos eram retirados mais especificamente da Parte V deste tratado que, coincidentemente, recebera o título idêntico ao método de Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, e a este foi acrescentada a tabela de ornamentos do *The Art...* de Geminiani. Considerando a mescla de informações contidas nestas publicações e o agravante de que a origem das informações do *The Modern Musick-Master* era omitida, a série de equívocos foi inevitável. Boyden afirma: “... como a Parte V de Prellleur era o ingrediente essencial para estes trabalhos, propagou-se a lenda de que Geminiani na verdade havia escrito a Parte V do tratado de Prellleur”.²⁷

Além de Boyden, Robert Donington e Roger Hickman contribuíram com artigos esclarecedores a respeito deste tema. O artigo de Donington²⁸ com o título sugestivo *Geminiani and the Gremlins*²⁹ explana sobre a falta de sorte de Geminiani na escolha do título de seu tratado e aponta uma lista de erros relacionados à data e autoria do Op. IX,

²⁷ “...Since Prellleur Part V was an essencial ingredient of these works, the legend seems to have grown up that Geminiani actually wrote the anonymous Prellleur Part V”. BOYDEN, David. Geminiani and the first violin tutor, *Acta Musicologica XXXII*, International Musicological Society, Basel, 1960, p.163.

²⁸ Geminiani and the Gremlins. *Music & Letters*, Vol. 51, n.2, p. 150-155, London: Oxford University Press, 1970.

²⁹ Diabrete que provoca o mau funcionamento dos aviões, diabrete que provoca contratempos ou enguiços em qualquer processo. In: *Novo dicionário Barsa das línguas Inglesa e Portuguesa*. Ed. HOUAISS, A. e AVERY, C Apleton-Century-Crofts, New York, 1976.

publicados entre 1954 e 1966. No entanto, a “ação dos *gremlins*” nos verbetes das obras de referência sobre Geminiani parece ainda causar danos. No *The Harper Collins Dictionary of Music* encontramos as seguintes informações sobre Geminiani e o Op. IX:

Violinista e compositor italiano, por muito tempo acreditavam ser o autor do primeiro tratado sobre como tocar o violino, *The Art of playing on the violin*, publicado em 1730. Na verdade, esse livro é o trabalho de um outro homem e Geminiani somente editou e republicou-o (eventualmente sob o seu próprio nome). No entanto, Geminiani foi professor e um compositor de música para violino eminente, e teve uma enorme influência.³⁰ (AMMER, 1991, p. 158).

É desconcertante notar que, ainda em 1991, informações equivocadas como estas foram publicadas.

O artigo *The Censored Publications of the Art of Playing on the Violin or Geminiani unshaken*, de Roger Hickman³¹, destaca as alterações feitas pelos editores do *The Art...* nas edições póstumas, e discorre especificamente sobre as opiniões conflitantes a respeito do uso do vibrato no século XVIII, como veremos mais detalhadamente a seguir.

Apesar dos danos à obra de Geminiani, os cortes e modificações empreendidos no *The Art...* tornaram-se uma fonte de estudos na qual pôde-se comprovar a transformação do gosto, no decorrer da segunda metade do século XVIII e início do XIX.

³⁰ An Italian violinist and composer, long thought to be the author of the first treatise on violin playing, *The Art of playing on the violin*, published in 1730. Actually this book was the work of another man, and Geminiani only edited and republished it (eventually under his own name). Nevertheless, Geminiani was an eminent teacher and composer of violin music, and he had enormous influence. AMMER, Christine. *The HarperCollins Dictionary of Music* – second edition, New York, 1991, p. 158.

³¹ HICKMAN, Roger. *The Censored publications of The Art of Playing on the Violin or Geminiani unshaken*, Early Music, Oxford Press, London, 1983, p. 73-76.

2.2.2- *The Art of Playing on the violin* nos nossos dias

Apesar de ser considerado como um dos mais importantes tratados sobre execução do violino do século XVIII, o *The Art of Playing on the Violin*, de F. Geminiani, ocupa hoje em dia uma posição controversa entre os intérpretes da música do século XVIII. Com frequência, opiniões como a de Judy Tarling³² são ouvidas:

Geminiani escreveu instruções claras e específicas para a interpretação de sua música, porém, o quanto esta orientação pode ser aplicada à interpretação da música de seus contemporâneos é um tema que requer uma consideração cuidadosa, pelo fato de que ele é atualmente visto como um violinista que possuiu um estilo um tanto excêntrico, apesar de ter sido um grande professor e com uma influência significativa.³³ (TARLING, 2000, p. 262).

Algumas ressalvas quanto às afirmações de Tarling merecem ser feitas. A primeira é quanto à especificidade das instruções de Geminiani. Não há nenhuma indicação de que Geminiani teria escrito seus tratados visando exclusivamente à interpretação da sua própria música. Tarling afirma também que Geminiani é visto hoje como um violinista de estilo excêntrico. Não estariam considerações como estas, contribuindo para perpetuar opiniões sobre temas diversos do historiador Charles Burney, publicadas na sua *A General History of Music*, em 1789?

³² TARLING, Judy. *Baroque String Playing for ingenious learners*. Heartfordshire Corda Music Publications, 2000.

³³ Geminiani wrote clear and very specific instructions for the performance of his music, but how far this guidance can be applied to the performance of music by its contemporaries is a matter requiring careful consideration, as he is now generally regarded as having been a violinist with a somewhat eccentric style, although a great teacher who had significant influence.

A leitura cuidadosa desta obra mostra que Burney fez inúmeras críticas a Geminiani, entretanto, elas se restringem às obras compostas depois de 1732, nas quais ele constata uma mudança de gosto: “Seu terceiro conjunto de sonatas, que surgiram em torno de 1741, era tão antinatural, difícil e fantástico que nunca foi tocado, que eu saiba, nem em lugares públicos nem em concertos particulares.”³⁴ (BURNEY, 1789, p. 991). Outras críticas aparecem também relacionadas ao fato de Geminiani comercializar obras de arte: “Todos sabem o quanto ele prefere o caráter de comerciante de quadros, sem o conhecimento necessário ou gosto para a pintura, como bons juízes afirmam, ao caráter de compositor de música, com o qual ele subsistiu e adquiriu toda sua fama e importância.”³⁵ (BURNEY, 1789, p. 993). Em relação ao *The Art...*, sabemos que foi expressamente elogiado por seus contemporâneos e inclusive por Burney, seu maior crítico: “Foi um livro muito proveitoso em seus dias. As mudanças de posição, os exemplos das diferentes dificuldades e a utilização do arco mostraram ser infinitamente superior a qualquer outro livro deste tipo ou de instrução oral”³⁶ (BURNEY, 1789, p. 992). Neste caso, Tarling estaria desautorizando a utilização do método com uma justificativa infundada, pois a “excentricidade” de Geminiani não se revela no *The Art...*

Geminiani foi reconhecido tanto na Inglaterra como na França como o representante direto da escola fundada por Corelli. Isto conferiu a ele a credibilidade como

³⁴ His third set of concertos, which appeared about the year 1741, was so laboured (sic), difficult, and fantastical, as never to be played, to my knowledge, in either public place or private concert.

³⁵ It is well known how much he preferred the character of picture-dealer, without the necessary knowledge or taste in painting, as very good judges asserted, to that of a composer of Music, by which he had subsisted and acquired all his fame and importance

³⁶ was a very useful work in its day; the shifts and the examples of different difficulties, and uses of the bow, being infinitely superior to those in any other book of the kind, or indeed oral instruction. (BURNEY, Charles. *A General History of Music* (4 vol. 1776 - 89), New York: Brace, 1935 p. 992)

violinista e mestre, que culminou com a publicação dos vários tratados anteriormente citados. Suas explanações representam com veracidade as características da escola italiana de execução musical – obviamente voltadas para o repertório italiano e em especial ao violino solo. Isto pode ser confirmado também pelos testemunhos de J. J. Quantz (1697–1773), Leopold Mozart (1719–1787) e C. P. Emmanuel Bach (1714–1788). As descrições a respeito da execução musical dos músicos italianos apresentadas nos tratados destes autores³⁷ coincidem com a maior parte das práticas recomendadas por Geminiani. Além destas, a carta de Giuseppe Tartini (1692-1770), escrita para sua aluna Maddalena Lombardini em 1760³⁸ (publicada somente em 1770), apresenta recomendações bastante similares às de Geminiani comprovando a propriedade de suas idéias em relação à escola italiana. Se os preceitos de Geminiani são comparados aos preceitos da escola francesa ou mesmo da germânica representada por Leopold Mozart, notamos inúmeras discrepâncias. Porém, se esta for a base para considerar os preceitos de Geminiani “excêntricos”, estaríamos cometendo o erro inadmissível de considerar apenas uma escola como padrão e relegar outra à excentricidade. Nesta época, as escolas estilísticas nacionais continham características próprias e definidas. Julgamentos daquele tipo só teriam valor se as comparações fossem baseadas entre compositores de uma mesma escola. Por exemplo, se os preceitos de Geminiani fossem completamente diferentes de seus contemporâneos italianos, o que não procede. Acrescentamos que o adjetivo “pioneiro” seria o mais

³⁷QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlim, 1752 e Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule* Salzburg, 1756.

³⁸LETTERA DEL DEFONTO SGNOR GIUSEPPE TARTINI ALLA SINORA MADDALENA LOMBARDINI INSERVIENTE Ad una importante lezione per I suonatori DI VIOLINO. IN VENEZIA, 1770.

adequado para descrever os preceitos apresentados por Geminiani, pois, como vimos, idéias similares foram publicadas posteriormente à publicação do seu *The Art...*

2.2.3 - Conteúdo

Geminiani declara o objetivo de seu trabalho: “A Arte de tocar o Violino consiste em dar a este instrumento uma sonoridade, que possa competir com a mais perfeita voz humana e executar qualquer peça com exatidão, propriedade e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música”.³⁹(GEMINIANI, 1751 *apud* BOYDEN, 1952, p. 1). Em seguida, afirma que o “[os amantes desta arte] vão encontrar tudo o que for necessário para a formação do justo e regular executante do violino.”⁴⁰ (p. 1).

Após o prefácio, Geminiani inicia a explicação de vinte e quatro preceitos técnicos denominados *Examples*. Estes são vinculados a exemplos musicais práticos que são apresentados posteriormente e são denominados *Essempi* ⁴¹. O tratado está dividido portanto, em duas partes; uma teórica e outra prática. Os vinte e quatro *Examples* que constituem a parte teórica são apresentados em inglês. Na parte prática, constituída por vinte e quatro *Essempi*, toda a terminologia é apresentada em italiano, o que nos induz a imaginar que Geminiani tenha escrito, a princípio, um método prático seguindo a tradição italiana, e depois acrescentou a teoria em inglês, para facilitar a assimilação pelo público londrino.

³⁹ The Art of Playing on the Violin consists in giving that instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of musick.

⁴⁰ Will find in it whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin.

⁴¹ Geminiani utiliza o termo em inglês – *Example* para a teoria e *Essempio* (sic) em italiano para a prática. A maneira correta de se escrever é *Esempio*.

Após os *Essempi*, são apresentadas doze *composi[tio]ni*, (composições) para violino e baixo contínuo

O *Example I* é subdividido em cinco partes: A, B, C, D, E. Na letra A, o autor apresenta a posição das notas no braço do violino de acordo com a escala diatônica. Neste *Example* destaca-se a recomendação para que o estudante marque o braço do instrumento como ele mostra no *Essempio I*, para facilitar o aprendizado da afinação. Na letra B, descreve como adquirir a posição correta da mão esquerda. Geminiani segue com a descrição de como segurar o violino, como manejar o arco e ao final descreve como produzir o *swelling the sound* ⁴², que ele considera como “uma das principais belezas do violino”. (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 2).

Na letra C, apresenta as sete posições da mão esquerda e acrescenta que o *Essempio* deve ser praticado sem a utilização do arco. Na letra D, trata da mudança de posição, fazendo com que o violinista toque a mesma nota com cada um dos quatro dedos. Geminiani insiste que o estudante coloque os dedos da mão esquerda exatamente sobre as marcas, pois, praticando este exercício gradualmente, vai adquirir rapidez. Na letra E, explora as escalas e apresenta os semitons.

Os *Examples II a VIII* são constituídos por exercícios de escalas, sendo que o *Essempio VII* apresenta escalas em terças, quartas, quintas, sextas, décimas, nonas, sétimas e em intervalos mistos e o *Example VIII* é apresentado com acompanhamento do baixo contínuo. As escalas neste *Example* estão escritas em forma de melodias com figuras

⁴² Crescendo e decrescendo o som. A descrição de Geminiani corresponde à definição dada ao termo, mais conhecido em italiano: *messa de voce*.

rítmicas diversas, proporcionando, portanto, uma associação com a prática do arco e sua divisão.

O *Example IX* contém dezesseis variações que Geminiani recomenda para a “prática do tempo, do arco, para a afinação e execução”. Notamos no *Essempio* correspondente uma ênfase na prática do intervalo de oitava.

O *Example X* é composto de escalas com modulações. Geminiani acrescenta que são repetidas em diferentes transposições da mão para dar mais prazer ao trabalho do estudante. *Example XI* é a transposição um tom acima do anterior, porém, com o acompanhamento diferente. No *Example XII*, Geminiani enfatiza a importância da transposição da mão, acrescentando a aplicação das arcadas alternadas que devem ser praticadas com o apoio do *Example XXIV*.

O *Example XIII* apresenta uma pequena composição para a prática do *affecting discourse*⁴³. Geminiani adverte que a execução deste movimento deve se dar após a compreensão e a prática freqüente do *Example XVIII*. Esta composição apresenta vários ornamentos de expressão e contrasta com os *examples* anteriores por seu interesse musical, não se tratando puramente de aspectos técnicos.

Os *Examples XIV* e *XV* apresentam escalas e modulações e tratam da “transpositions of the hand” - mudança de posição. Com o *Example XV* Geminiani encerra a apresentação dos temas relativos unicamente à mão esquerda.

⁴³ Discurso patético. Expressão utilizada por Geminiani. (1751, *apud* Boyden 1952, p. 5)

Os *Examples XVI* e *XVII* são dedicados à condução do arco. O *XVIII* e *XIX* à ornamentação⁴⁴. Destacamos aqui apenas a recomendação do emprego do vibrato que consta no *Example XVIII* :

Este efeito não pode ser descrito pela notação musical como os exemplos anteriores. Para executá-lo, deve-se pressionar o dedo firmemente sobre a corda do instrumento, movendo-se o pulso para frente e para trás vagarosamente e com igualdade; quando é realizado com *messa di voce* longa, e com o arco perto do cavalete, terminando muito forte, pode representar Majestade, Dignidade etc. Mas realizando-o mais curto, piano e suave, pode denotar Aflição, Medo etc; quando realizado em notas curtas, contribui somente para tornar o som mais agradável, e por esta razão, deve ser utilizado o mais freqüentemente possível. (GEMINANI, 1751, p. 8)⁴⁵

Este é um tema polêmico da interpretação da música do século XVIII nos nossos dias, e as opiniões sobre o seu emprego já se manifestavam de maneira divergente entre os tratadistas do século XVIII. Portanto, é necessário tecermos algumas considerações.

Leopold Mozart, autor do tratado de violino contemporâneo (1756) ao *The Art...*, apresenta idéias consideravelmente distintas das de Geminiani sobre o vibrato:

Já que o vibrato não contém uma só nota, mas é sim uma ondulação, seria um erro se toda nota fosse tocada com vibrato. Há instrumentistas

⁴⁴ Este tema será tratado detalhadamente no capítulo 5 da Parte II desta tese.

⁴⁵ Tradução Luiz Henrique Fiaminghi. This cannot be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the bow near the bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, etc. and when it is made on short notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this reason it should be made use as often as possible.

que vibram consistentemente em cada nota como se tivessem paralisia. O vibrato deve ser empregado somente da maneira que a natureza o produziria, por exemplo, à imitação da vibração de uma corda solta. Para terminar uma peça ou ao fim de uma passagem a qual termina com uma nota longa, esta última nota deveria inevitavelmente quando iniciada, por exemplo, se tocada em um piano, continuar a vibrar por um tempo considerável. Portanto, uma nota final ou qualquer outra nota sustentada deveria ser decorada com o vibrato.⁴⁶ (MOZART 1756, *apud* KNOCKER, p. 203).

Mozart utiliza o termo *Tremolo* para o vibrato e, assim como Geminiani, classifica-o como ornamento. No entanto, ele demonstra a sua discordância quanto ao emprego deste efeito com frequência, sobre todas as notas, prescrevendo-o especificamente para as notas longas e para as notas finais.

Roger Hickman, no artigo intitulado *The censored publications of The Art of Playing on the Violin or Geminiani unshaken*⁴⁷, discorre sobre as significantes exclusões efetuadas nas edições póstumas do *The Art...*, entre elas, destaca as exclusões feitas por Robert Bremner (1713-1789) na republicação do tratado que ocorreu depois de 1777.⁴⁸ Bremner, além de editor de música, foi violinista e aluno de Geminiani. Apesar disto, a diferença de gosto entre ele e seu mestre é explícita. Em relação ao vibrato, Bremner, em sua republicação do *The Art...*, exclui o trecho no qual Geminiani diz: “quando realizado

⁴⁶ Now because the tremolo is not purely on one note but sounds undulating, so would it be na error if every note were played with the tremolo. Performers there are who tremble consistently on each note as if they had the palsy. The tremolo must only be used at palces where nature herself would produce it; namely as if the note taken were the striking of an open string. For at the close of a piece, or even at the end of a passage which closes with a long note, that last note would inevitably, if struck for instance on a pianoforte, continue to hum for a considerable time afterwards. Therefore a closing note or any other sustained note may be decorated with a tremolo [tremoleta].

⁴⁷ As publicações censuradas do A Arte de tocar o violino, ou Geminiani [des vibrado] inabalado. *Early Music*, vol. 1, Oxford: Oxford University Press, 1983.

⁴⁸ Não se sabe a data correta desta republicação. Apenas se sabe que Bremner adquiriu as gravações do tratado no ano de 1777.

em notas curtas, contribui somente para tornar o som mais agradável e por esta razão, deve ser utilizado o mais freqüentemente possível”. A exclusão do trecho mostra a divergência de gosto confirmada em um artigo que Bremner publicou em 1777. Neste artigo, ele apresenta suas idéias sobre interpretação da música de concerto⁴⁹ e especificamente sobre o vibrato, ele afirma:

Muitos senhores executantes dos instrumentos de arco são tão excessivamente apegados ao *tremolo*, que eles o empregam sempre que podem. Este ornamento é parecido com aquele som ondulante produzido por dois dos uníssonos do órgão, um pouco desafinado; ou à voz da pessoa parálitica; ou uma canção a qual seria um *tremolo* do começo ao fim. Entretanto, a aplicação deste pode, em razão da variedade, ser admitida, às vezes, em notas longas nas melodias simples; no entanto, se for introduzido na harmonia, na qual a beleza e a energia da interpretação dependem do efeito da junção de todas as partes afinadas umas com as outras, ele se torna prejudicial. A correta afinação é um ponto fixo, do qual o menor desvio é incorreto; conseqüentemente, o *tremolo*, o qual é o início daquele ponto vai não somente confundir a harmonia para os ouvintes que estão perto do grupo, mas também enfraquecê-la para aqueles que estão mais distantes... sua utilidade na melodia deve ser colocada em dúvida porque nenhuma deficiência é percebida quando ele é omitido por bons executantes.⁵⁰ (BREMNER, *apud* BEECHEY, 1983, p. 245).

⁴⁹ *Some thoughts on the Performance of Concert Music*. O texto foi reproduzido no artigo: Robert Bremner and his Thoughts on the Performance of Concert Music escrito por Gwilym Beechey. *The Musical Quartely*, Vol. LXIX, No. 2, New York, 1993.

⁵⁰ Many gentleman players on bow instruments are so exceeding fond of the *tremolo* that they apply it wherever they possibly can. This grace has a resemblance to that wavering sound given by two of the unisons of an organ, a little out of tune; or to the voice of one who is paralytic; a song from whom would be one continued *tremolo* from beginning to the end. Though the application of it may, for the sake of variety, be admitted, at times, on a long note in simple melody; yet, if it be introduced into harmony, where the beauty and energy of the performance depend upon the united effect of all the parts being exactly in tune with each other, it becomes hurtful. The proper stop is a fixed point, from which the least derivation is erroneous;

Segundo Hickman, as evidências recolhidas dos tratados alemães e franceses entre 1750 e 1800 apóiam o ponto de vista de Bremner. Além de Mozart, já citado por nós, Hickman cita o *Answeisung zum Violinspielen* (1774), de Georg Simon Löhlein (1725-1781), no qual a descrição do vibrato é similar à de Bremner; o francês L'Abbé le fils (1727-1803) e seu tratado *Principles du Violon* (1761), que não faz referência ao tema. Entre os italianos, G. Tartini limita o uso do vibrato às notas longas. (1777) (p. 74).

Partindo desta observação, Hickman conclui que “a utilização do vibrato no século XVIII variou consideravelmente de região para região, de intérprete para intérprete. Os extremos parecem ser representados por Geminiani e Bremner, com a maioria dos violinistas situando-se entre os dois.”⁵¹ (p. 75).

Com o apoio das informações coletadas por Hickman em seu artigo, podemos afirmar que a recomendação feita por Geminiani em respeito ao emprego do vibrato “o mais freqüente possível” é original. Para o intérprete das obras de Geminiani, este preceito é extremamente relevante, pois contribui com um dado distinto para a execução do repertório deste compositor.

O *Example XX* trata da condução do arco e é detalhadamente discutido no capítulo 4 da Parte II desta tese.

consequently the *tremolo* which is a departure of that point will not only confuse the harmony to the hearers who are near the band, but also enfeeble it to those at a distance... Its utility in melody may likewise be doubted, because no deficiency is perceived when it is omitted by good performers.

⁵¹The use of vibrato in the 18th century varied considerably from region, from performer to performer. The extremes seem to be represented by Geminiani and Bremner, with most violinists probably falling between the two.

O *Example XXI* apresenta 18 variações para a execução de arpejos sobre acordes. Segundo Geminiani, o estudante vai ver com a prática do *Essempio* correspondente em que consiste a arte de executar arpejos.

O *Example XXII* é dedicado à prática de cordas duplas, partindo do uníssono até a oitava. Geminiani afirma: “aqueles que, com rapidez e exatidão, conseguirem executar este exemplo, vão se tornar avançados na arte da execução de cordas duplas.”⁵² (1751, p. 9).

O *Example XXIII* é dedicado também a prática da corda dupla e seu *Essempio* correspondente contém duas composições específicas para esta finalidade.

O *Example XXIV* finaliza a parte teórica do tratado com um exercício mecânico para adquirir o controle das arcadas alternadas, que é o seu principal preceito para condução do arco.

Após a apresentação dos *Essempios*, Geminiani encerra o tratado com *XII Compositioni* para violino e baixo contínuo, nas quais o aluno tem a possibilidade de transportar os conhecimentos técnicos adquiridos por meio da prática dos *Essempios*.

⁵² Those who, with Quickness and Exactness, shall execute this Example, will find themselves far advanced in the Art of Playing double Stops.

3. As seis *Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue* e suas transcrições

As Sonatas Op. V foram publicadas simultaneamente com a sua transcrição para o violino em 1746, em Paris. Para a realização deste trabalho estamos utilizando as duas seguintes publicações:

- *Sonates Pour Le Violoncelle et Basse Continue*, edição Firenze: Studio Per Editione Scelta, 1988, reprodução da edição gravada em Haia, 1746.

- *Le VI Sonate di Violino e Basso Continuo, Opera V*, reprodução da edição publicada em Londres, 1747.

Em seus frontispícios, Geminiani concede diversas informações sobre as sonatas. O frontispício do Op. V para o violoncelo apresenta os seguintes dados:

*SONATES / Pour Violoncelle et Basse Continue / Par Monsieur /
GEMINIANI / Dans lesquelles il a fait une étude particuliere / Pour
l'utilité de Ceux qui accompagnent / Ouvrage Cinquieme / Dedié / à Son
Excellence Monseigneur / le Prince d'Ardore /
Chevalier des Ordres du St. Esprit et de St Janvier, / Ambassadeur
Extraordinaire de la / Majesté Napolitaine / et Sicilienne à Court de
France / Graves à la Haye / Au depend de l'auteur / Avec / Privilege /
L'an M D C C X L V I.*¹

¹ Sonatas para violoncello e baixo contínuo por senhor Geminiani. Sobre as quais ele fez um estudo particular para serem utilizadas por aqueles que acompanham. Quinta obra, dedicada à Sua Excelência o Príncipe de Ardore, cavaleiro da Ordem do Santo Espírito e de São Xavier, embaixador extraordinário da majestade napolitana e siciliana, na corte da França. Gravadas em Haia, sob a responsabilidade do autor, com privilégio, no ano de 1746.

Por meio deste frontispício, sabemos que as sonatas foram escritas para um instrumentista acompanhador: “sobre as quais foi feito um estudo particular para ser utilizado por aqueles que acompanham”. (fig. 1).

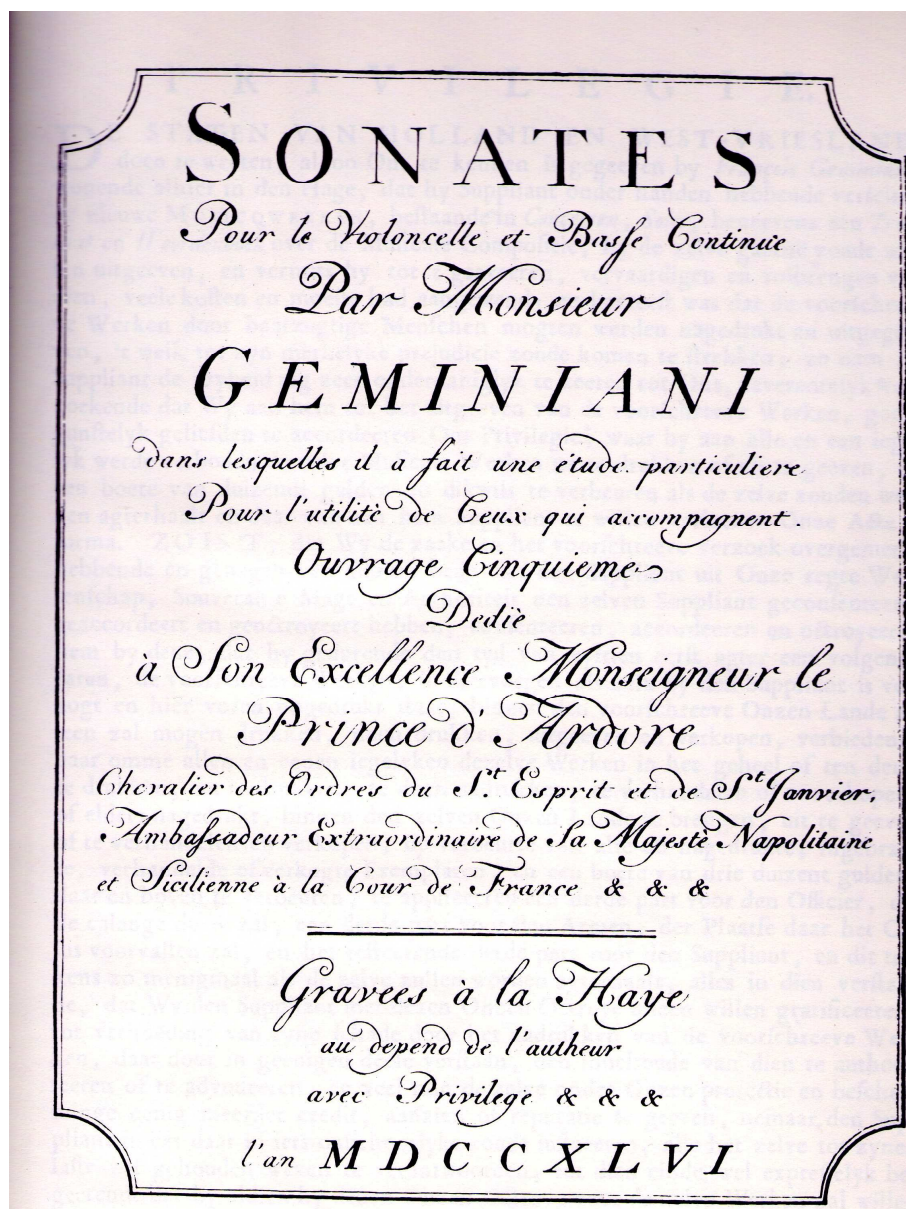


Figura1: Frontispício das Sonatas Op. V - Violoncello

Fonte: *Sonates Pour Le Violoncelle et Basse Continue*, Firenze: Studio Per Editione Scelta, 1988, reprodução da edição gravada em Haia, 1746.

O príncipe de Ardore, Giacomo Francesco Milano Franco D'Aragona (1699-1780), para quem as sonatas foram dedicadas, era cravista e compositor italiano. Entre os anos de 1741 a 1749, e 1750 a 1753, viveu em Paris como embaixador e conselheiro do estado em Nápoles. Foi também patrocinador e organizou concertos em Paris, nos quais se apresentavam os principais músicos da cidade.² A reputação do príncipe como excelente organista é documentada por Rousseau no *Dictionarie de La Musique*:

Na grande arte de preludiar, brilham na França excelentes organistas, tais como os senhores Calvières e Daquin, que foram ambos ultrapassados definitivamente pelo príncipe de Ardore, embaixador de Nápoles, o qual pela vivacidade de invenção e força de execução apaga os mais ilustres artistas, conquistando em Paris a admiração dos conhecedores.³ (ROUSSEAU, 1826, p. 188)

Entre os documentos recolhidos por Careri na biografia de Geminiani, consta o relato de Tilton de Tillet⁴ no qual ele ressalta as qualidades do embaixador como cravista: “conhecido pela distinção com a qual ele cumpre os mais altos assuntos do estado e por seus conhecimentos e sua admirável maneira de tocar o cravo.”⁵ (*Apud* CARERI, 1993. p. 33). Neste relato, Tillet descreve também os encontros musicais promovidos pela

² Danilo Costantini and Ausilia Magaudo. "Milano Franco d'Aragona, Giacomo Francesco. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51062>>. Acesso em 16 de Outubro de 2008.

³ C'est par ce grand art de preluder que brillent un France les excellent organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvières et Daquin surpassés toutefois l'un et l'autre par M. Le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustre artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs. (Rousseau, 1826, p. 188)

⁴ Suite du Parnasse françois jusqu'en 1743 et de quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument.

⁵ connu par son mérite distingue pour le plus grands emplois & par la manière sçavante & admirable don til touche le Clavessin, s'amuse quelquefois à toucher cet instrument

aristocracia parisiense que eram freqüentados por ambos, Geminiani e o príncipe de Ardore.

Com estas descrições não há como negar as qualidades do embaixador como excelente cravista e organista. A reputação por ele conquistada no meio parisiense daquela época é documentada em diferentes fontes. Geminiani, certamente, compartilhava destas opiniões visto que, na dedicatória das sonatas, destaca a particularidade da parte do baixo na composição.

3.1 - Transcrição para o violino

Na versão para o violino lê-se:

Le VI / SONATE / Di / Violino e Basso Continuo / Composte Da/ F. Geminiani / Opera V / Sono dallo stesso trasposte per il VIOLINO com / cambiamenti propy e necessary / allo stromento / Londra /M D C C X L VII.⁶

Por meio deste frontispício, confirmamos que Geminiani escreveu as sonatas originalmente para o violoncelo e depois as transcreveu para o violino – e não o contrário, como poderia se imaginar, pelo fato do autor ser violinista. Apesar de dedicar a maior parte de suas composições ao seu instrumento, Geminiani, por alguma razão que desconhecemos, compôs estas sonatas para o violoncelo⁷. É provável que tivesse algum violoncelista em mente, porém, até o presente momento, não podemos fazer nenhuma afirmação a este respeito.

Estas sonatas e sua transcrição para o violino são os objetos de uma carta escrita por Geminiani ao seu ex-aluno, cravista e compositor, Joseph Kelway. (c.1702-1782). A carta datada de vinte de Janeiro de 1747 indica também que Geminiani se encontrava em Haia, na Holanda:

Meu estimadíssimo amigo e senhor,

Espero que o senhor não vá se incomodar pela presente carta, (a qual não foi escrita só para informar que o livro contendo minhas sonatas para

⁶ Seis Sonatas para violino e baixo contínuo, composta por F. Geminiani, Opera V, das quais foram transpostas para o violino com as modificações apropriadas e necessárias ao instrumento. Londres, 1747.

⁷ Reflexões a este respeito estão inseridas no capítulo 6 da Parte II.

violoncelo [op. V] está pronto para ser enviado a Londres, o qual, não duvido que seja reconhecido pelo público como não sendo inferior a nenhum outro trabalho meu), mas para lhe contar sobre a confusão na qual eu me encontro por não saber a quem enviá-lo à Londres para que seja vendido.

Muito tempo atrás eu escrevi sobre este detalhe ao Mr. Lawrence, pedindo para anunciar esta obra nos jornais, em setembro, juntamente com as matérias que me pareciam ser habituais, porém nunca tive a sorte de obter tal favor.

Espero que neste caso o senhor não se recuse a fazer o favor de me comunicar o seu parecer sobre este detalhe, sendo este de grande importância para mim. Se o senhor permitisse que eu enviasse ao senhor estes livros, ou também a qualquer outra pessoa que o senhor conheça para fazer a venda, faria isto com grande prazer. Entretanto, me parece ser tarde demais para poder falar de setembro.

Os meus grandes concertos Op. VII já estão entalhados, mas não estampados; pois não sei o número das subscrições que foram feitas. Queria poder publicá-los, se possível fosse, antes que o inverno acabe.

Se por um acaso o senhor considerar que eu seja capaz, neste país, de poder servi-lo em alguma coisa, por favor, comande-me, e perguntando ao senhor de poder me favorecer com uma pronta resposta, cordialmente me declaro / de vossa senhoria / Haia, 10 de janeiro 1747, seu sincero amigo e servo Francesco Geminiani.

Depois ter escrito esta carta, descobri que meu entalhador me roubou quatro livros dos novos solos, e me foi referido que um deles foi vendido a um inglês. Tenho grande medo que (o livro) caia nas mãos de Walsh. Se isto for verdade, seria para mim de grande prejuízo. Então, peço ao senhor que me informe sobre isto, se lhe fosse possível saber. Esqueci de mencionar que já transpus para o violino as mesmas sonatas de violoncelo, e que estas já estão entalhadas e estampadas.⁸

⁸ Carta à Kelway, *apud* Careri, 1993, p. 37. Tradução livre: Livia Lanfranchi
A cópia do manuscrito desta carta encontra-se no anexo 1.

Além do apreço de Geminiani pelas sonatas e sua expectativa quanto a sua receptividade junto ao público, a carta revela as preocupações de Geminiani quanto à venda e divulgação dessas.

Como vimos no capítulo anterior, Geminiani trabalhou quase que a vida toda como músico independente, sem vínculo direto com a corte ou com a igreja, como era comum no século XVIII. A maior parte de suas obras não eram encomendadas, mas sim oferecidas ao público por meio de assinaturas. As obras eram anunciadas nos jornais e revistas da época e o público interessado as comprava antecipadamente à sua publicação. A apresentação das obras se dava em recital anunciado especificamente para este fim, no qual os assinantes recebiam o exemplar das composições e ouviam a interpretação das mesmas.

3.2 - Transcrições para o cravo

As *Pièces de Clavecin* foram publicadas em duas coleções em Londres (1743 e 1762). Uma diferença de estilos é observada entre o primeiro e segundo livro, justificada pelo intervalo de dezenove anos entre as publicações. O primeiro livro apresenta quinze peças transcritas dos Op. I, II e IV e a influência francesa sobre elas é anunciada no frontispício (fig. 2):

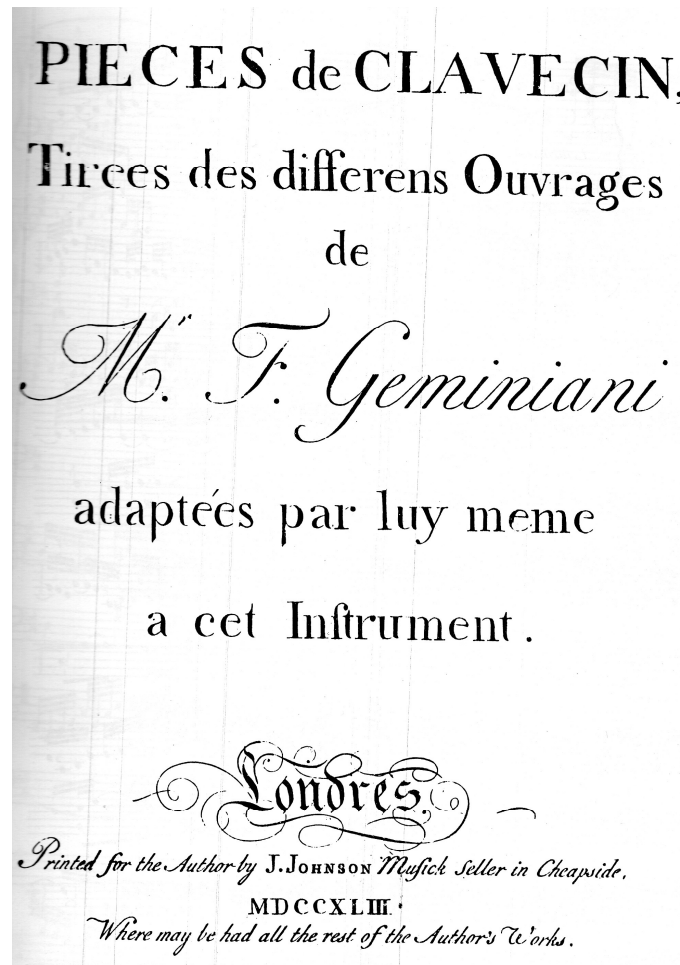


Figura 2: frontispício das *Pieces de Clavecin* [I].

Fonte: GEMINIANI, F. *Pieces de clavecin pieces for the harpsichord*, [1743], Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1975

O título da obra é apresentado em francês e as peças contidas neste volume recebem os títulos *Tendrement*, *Amoureusement*, *Vivement*. Nesta coleção, Geminiani explora recursos composicionais típicos do repertório francês para cravo, como o *style brisé*.⁹



Figura 3: *Tendrement* - Geminiani.

Fonte: GEMINIANI, *PIECES DE CLAVECIN*, Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1975, p. 8.

A notação empregada por Geminiani nesta peça remete à notação empregada por Louis Couperin (1626-1661) em seus *prelúdes non mesuré*¹⁰.

⁹ Segundo Sarah Fuller, o *Style brisé* é um termo moderno usado para conotar um espectro de recursos comuns da música francesa do período barroco. (FULLER, 1985, p.554). Dentre estes recursos está a execução dos acordes de maneira amplamente arpejada que favorecem a projeção da harmonia e da sonoridade do instrumento.

¹⁰ Estilo caracterizado pela notação rítmica em figuras neutras, sem tempo determinado, que concede ao intérprete uma liberdade na interpretação rítmica. Este tipo de notação tornou-se parte do idioma francês para o cravo. (FULLER, 1987, p. 441).

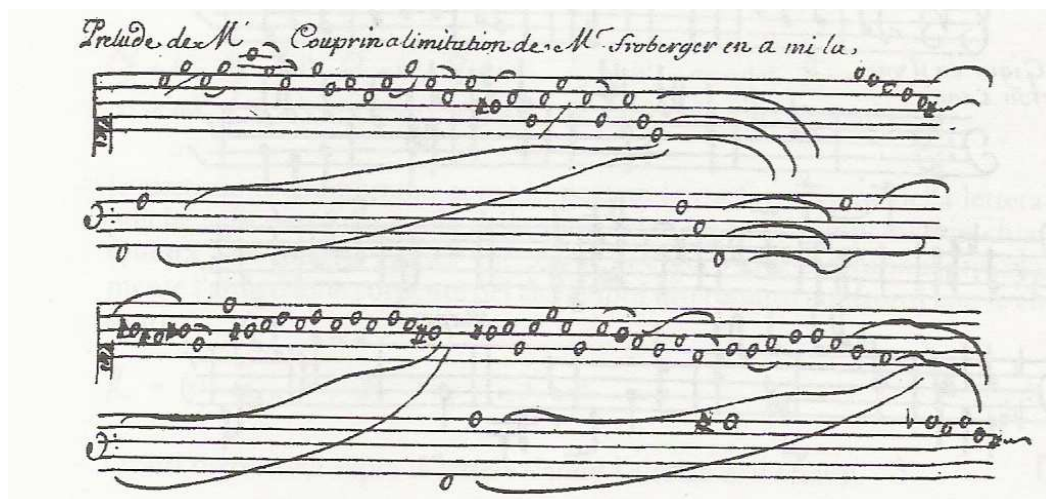


Figura 4: *Non mesuré* - Couperin

Fonte: University of California at Berkeley. Music Library, ms. Parville 778.

A notação *non mesuré* é originária do idioma do alaúde e foi adotada para o idioma do cravo por Louis Couperin, tornando-se um recurso composicional característico do repertório francês para o cravo.

Já na segunda coleção, na qual se situam as transcrições de movimentos do Op. V, o frontispício é apresentado em inglês (fig. 5):

THE
SECOND COLLECTION
OF
PIECES
FOR THE
HARPSICHORD.

Taken from different WORKS

OF

F. GEMINIANI,

And adapted by HIMSELF to that INSTRUMENT.



L O N D O N :

Printed for the AUTHOR, by Mrs. JOHNSON, in Cheapside,

And sold at all the Music-Shops in *Great Britain* and *Ireland*.

Figura 5: Frontispício das *PIECES FOR THE HARPSICHORD* [II].

Fonte: GEMINIANI, F. *pieces for the harpsichord*, [1762], Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1975

Neste volume, notamos um retorno ao estilo italiano. Geminiani apresenta quarenta e quatro peças transcritas dos Op. I, II, IV, V, VII e do método de guitarra. Os movimentos transcritos do Op. V são especificamente:

- segundo, terceiro e quarto movimentos da *IV Sonata*
- quarto movimento da *I Sonata*
- terceiro e quarto movimentos da *III Sonata*

3.3 - Estudo comparativo entre as transcrições

Para este estudo, mantemos as Sonatas Op. V na versão original – para o violoncelo – a partir das quais realizamos as comparações. São considerados aspectos como: tonalidade, andamento, tempo de compasso e tratamento rítmico. As comparações das ornamentações serão tratadas em um capítulo à parte.

1-Tonalidades:

No Op. V para o violoncelo, quatro sonatas foram escritas em tons maiores: I, III, IV, e V (Lá Maior, Dó Maior, Si b Maior e Fá Maior) e duas, II e VI em tom menor (Ré menor e Lá menor). Na transcrição para o violino apenas duas sonatas (I e III) permaneceram na mesma tonalidade (Lá Maior e Dó Maior, respectivamente). As demais foram transpostas da seguinte maneira: Sonata II de Ré menor para Fa# menor; Sonata IV de Sib Maior para Ré Maior; Sonata V de Fá Maior para Sib Maior e Sonata VI de lá menor para Ré menor.

SONATAS	VIOLONCELO	VIOLINO
I	Lá Maior	Lá Maior
II	Ré menor	Fá # menor
III	Do Maior	Dó Maior
IV	Sib Maior	Ré Maior
V	Fá Maior	Sib Maior
VI	Lá menor	Ré menor

Quadro 4: Transposição das tonalidades

Fontes: GEMINIANI, Haia 1746 e GEMINIANI, Londres 1747

A alteração das tonalidades na transcrição para o violino foi realizada para que não se perdessem as relações intervalares proporcionadas pelas quatro cordas do instrumento. Como a afinação das cordas dos instrumentos é diferente: La, Ré, Sol, Do – no violoncelo e Mi, La, Ré, Sol no violino, iniciando da corda mais aguda - a transposição da tonalidade se faz necessária, especialmente nas sonatas as quais o texto musical emprega grandes saltos intervalares que requerem a utilização das cordas extremas. Um exemplo de transposição de tonalidade imprescindível acontece na *Sonata II*. O emprego de saltos, acordes e arpejos de ampla tessitura nesta Sonata, demanda o emprego das cordas extremas do violoncelo, I e IV, portanto, a transposição de tonalidade é absolutamente necessária. A comparação de uma passagem da *Sonata II*, (fig. 6 e 7) nas versões de violoncelo e violino mostra como os saltos intervalares de 16ª e 11ª são mantidos por meio da transposição da tonalidade:



Figura 6: utilização da corda IV – versão violoncelo
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 9.

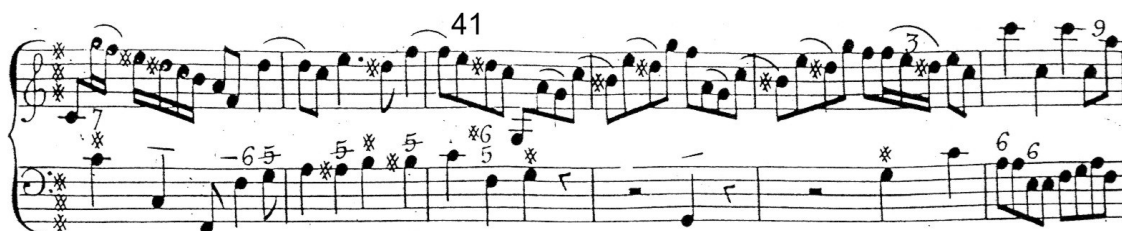


Figura 7: utilização da corda IV – versão violino
Fonte: GEMINIANI, Londres, 1747, p. 9.

Os amplos saltos intervalares na parte do solo são observados nos compassos 39 e 41. O intervalo de 12^a realizado obrigatoriamente entre as cordas I e IV, é mantido graças à transposição. No compasso 41, há a obrigatoriedade do emprego da corda IV no violoncelo para a execução da nota Mi grave. Na versão para o violino, devido à transposição, utiliza-se a corda solta Sol. Desta maneira, mantém-se o salto intervalar de 9^a. A passagem ascendente que segue, também emprega as quatro cordas, iniciando na corda IV e alcançando a corda I rapidamente.

Nas transcrições realizadas para o cravo, todas as tonalidades foram mantidas como na versão original.

2- Andamentos e tempo de compasso

Algumas modificações nas indicações de andamentos e tempo de compasso são observadas:

Na *Sonata V*, no terceiro movimento, a indicação de *Adagio* na versão do violoncelo é substituída pela indicação *Andante* na transcrição para o violino. Na *Sonata VI*, no segundo movimento, a indicação *Allegro Assai* é substituída pela indicação *Presto*. A indicação *Grave* para o terceiro movimento desta mesma sonata é omitida na versão para o violino.

A transcrição para cravo apresenta as seguintes modificações quanto ao andamento: na transcrição do terceiro movimento da *Sonata IV*, a indicação *Grave* da versão original é substituída por *Andante* na versão do cravo. Na transcrição do quarto movimento desta mesma sonata é acrescentada a indicação *Minuet* e a indicação de compasso muda de 3/8 para 3/4 na transcrição para o cravo. Na *Sonata III* o quarto movimento, constituído de duas partes, uma em tom Maior e outra em tom menor, na versão original recebe a indicação *Allegro* para as duas partes. Na sua transcrição para o cravo a parte em tom menor recebe a indicação diferenciada de *Allegro Moderato*.

3- Tratamento rítmico

A opção de Geminiani pelo gosto italiano, nesta segunda coleção, é revelada pela transcrição do segundo movimento da *Sonata IV*. A versão original para o violoncelo apresenta caráter majestoso conferido pelas de figuras rítmicas pontuadas, características do gosto francês (fig. 8).

SONATA IV



Figura 8: Sonata IV - figuras pontuadas.
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 19.

Entre os compassos oito e doze as semicolcheias pontuadas somadas às dinâmicas *piano* e *forte*, geram uma seção contrastante com o início do movimento, suscitando uma súbita mudança de caráter.

A versão para o cravo apresenta uma transformação significativa com a eliminação das figuras rítmicas pontuadas, conferindo simplicidade ao movimento (fig. 9). Essas características confirmam o retorno de Geminiani às composições de gosto italiano.



Figura 9: Transcrição - *Sonata IV*
Fonte: GEMINIANI, Londres, 1762, p. 5.

A supressão das semicolcheias pontuadas assim como das dinâmicas proporciona regularidade e atenua os contrastes em relação à versão original.

3.4 - Características das formas empregadas nos movimentos

A estrutura das Sonatas Op. V contempla as duas estruturas corellianas - *Sonata da Chiesa* e *Sonata da Camara*. Da primeira Geminiani conservou a seqüência típica de quatro movimentos contrastantes (lento-rápido-lento-rápido) e da segunda adotou a forma binária e movimentos de dança para alguns andamentos. As danças utilizadas por Geminiani são *Gavotta*, *Minuetto*, *Giga* e *Rondeau*, além do emprego do padrão rítmico da *Sarabanda* nos movimentos lentos das Sonatas I e II.

A Sonata III contempla duas danças: *Gavotte I e II* e o *Minuetto*. Estas contribuem para aliviar o caráter austero predominante no conjunto das seis sonatas:



Figura 10: *Gavotte I, Sonata III.*
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 14.

Na *Gavotta I* observamos uma regularidade rítmica proporcionada pelo movimento constante em semínimas no baixo. A cadência de engano no compasso 8 não altera a simetria das frases que se sucedem de quatro em quatro compassos.

O *Minuetto* recebe a denominação correspondente ao caráter – *Affetuoso*:



Figura 11: *Minuetto, Sonata III.*
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 14

Nestes oito compassos iniciais do *Affetuoso*, observamos a utilização da ornamentação essencial e a valorização do baixo por meio da *passagi* escrita no último compasso antes da repetição.

A *Giga* aparece no último movimento da Sonata V e se apresenta bastante diversificada, com mudanças súbitas de caráter reforçadas pelas dinâmicas *forte* e *piano*.

The image displays a musical score for the 'Giga' movement of Sonata V. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music, each starting with a measure number: 41, 48, 56, 64, and 72. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is characterized by frequent use of ornaments, indicated by 'tr' above notes. Dynamic markings 'Pia.' (piano) and 'For.' (forte) are used to indicate changes in volume. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 12: Sonata V, Giga
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 21

No compasso 67, a pausa geral depois dos acordes em dinâmica forte, produz uma ruptura abrupta do discurso musical.

O Rondeau na Sonata VI recebe a denominação – *Allegro*:

The image displays a page of a musical score for a Rondeau in Sonata VI. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, with a keyboard accompaniment. The tempo is marked 'Allegro.' and the key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills, ornaments, and dynamic markings. The piece is structured with repeat signs and a 'Da Capo' instruction. The score includes measures 84, 12, 22, 32, 43, and 52. The piece ends with 'FINE'.

Figura 13 Rondeau, Sonata VI
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 27

A exploração dos registros médio e grave nas duas vozes, na parte C do *Rondeau* (iniciando no compasso 51), e a movimentação por notas longas no baixo confere a este movimento uma textura simples de dueto, porém *affetuosa*, adornada pelos ornamentos essenciais.

O ritmo característico da *Sarabanda*, com a ênfase no segundo tempo do compasso, é observado nos terceiros movimentos das sonatas I e II. (fig. 14)



Figura 14: II movimento sarabanda
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 10

A nota pontuada no segundo tempo do primeiro, segundo e terceiro compassos e o tempo de compasso 3/2 são características emprestadas da *Sarabanda* para este movimento de transição.

Apesar da inclusão de movimentos de dança característico da *sonata da camara*¹¹, o Op. V foi composto predominantemente em estilo alto¹², caracterizado pela tendência à polifonia, com movimentação intensa do baixo contínuo e freqüente emprego de imitações entre o solo e o acompanhamento. Essas características, somadas à ornamentação essencial

¹¹ Danças estilizadas apresentadas em formas binárias.

¹² O estilo alto compreende composições mais elaboradas, em geral polifônicas como fugas, fugatos e *canons* ou em forma livre e caráter improvisatório como prelúdios, *ricercari*.

e *Ex Tempore*, constituem o estilo destas sonatas e serão discutidos nos capítulos 5 e 6 da Parte II desta tese.

O segundo movimento - *Allegro* - da *Sonata I* e o segundo movimento - *Presto* - da *Sonata II* apresentam seções de imitações entre o solo e o baixo contínuo contribuindo para o seu caráter contrapontístico. (fig. 15)



Figura 15: Trecho imitativo na *Sonata I*
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 2

A partir do compasso cinco iniciam-se sucessivas imitações entre o baixo e o solo.

A Sonata IV apresenta características híbridas retiradas da *Ouverture* francesa e do estilo *Concertato* italiano. Há uma predominância de um caráter orquestral. O primeiro

movimento faz uma breve introdução de quatro compassos composto de figuras pontuadas, em caráter majestoso em alusão à abertura francesa.¹³ (fig. 16)



Figura 16: *Sonata IV*, abertura francesa.

Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 16.

Nos compassos 2 e 3, o solo se destaca consideravelmente do baixo contínuo pela ornamentação de caráter *Ex Tempore*.

O segundo movimento, dividido em duas partes, mantém o caráter orquestral apresentando características reminiscentes do estilo concertato¹⁴. O baixo assume um caráter orquestral proporcionando diferentes texturas ao trecho, revezando-se entre a sustentação harmônica do solo, pausas e a participação em entradas súbitas em uníssono com o solo - *tasti soli*. (fig. 17)

¹³ A típica abertura francesa apresenta uma introdução homofônica em tempo lento, geralmente utilizando figuras pontuadas seguida de um movimento rápido ou moderado em caráter polifônico.

¹⁴ Estilo praticado na musica vocal do século XVII na Itália que apresenta a interação entre grupos de instrumentos e vozes apresentando diálogos em de texturas contrastantes. Este estilo deu origem ao *concerto grosso*.



Figura 17: *Sonata IV, tutti e solo.*
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 16.

A partir do compasso 4, as dinâmicas (*piano* e *forte*) e as pausas no baixo, seguidas das passagens homofônicas, evidenciam os contrastes de textura e o caráter de diálogo, típicos do estilo concertato.

A *Sonata V* é composta no padrão de *sonata da chiesa*. O segundo movimento, escrito em linguagem contrapontística apresenta um fugato no qual o solo se mantém em caráter de “movimento perpétuo”.



69

Vários cruzamentos de vozes são observados (compassos 8, 16, 24, 25, 26), que produzem efeito auditivo de trocas timbrísticas na linha melódica.¹⁵

Após este estudo, observamos que o conjunto das seis sonatas Op. V não segue apenas um padrão na sequência dos movimentos. As sonatas apresentam movimentos com formas distintas, proporcionando uma mostra da diversidade de formas instrumentais praticadas na França e na Itália até então. Naturalmente, o Op. V reflete uma expansão na utilização dos padrões da *Sonata da chiesa* e *Sonata da camara* estabelecidos previamente por Corelli.

¹⁵ O terceiro movimento desta Sonata é apresentado como exemplo do estilo patético no capítulo 6 da Parte II.

PARTE II

O GOSTO DE “IL FORIBONDO”

4. A Condução do Arco em Geminiani

A técnica para a condução do arco¹ eficiente é um dos temas mais vastos da pedagogia dos instrumentos de corda, e também de primeira consideração para a interpretação da música do século XVIII. Ela define o timbre, a sonoridade, a dinâmica e em especial a articulação através de arcadas e golpes de arco². A adoção da arcada apropriada, as acentuações, as respirações, a otimização do uso da região do arco e todas as nuances relativas à condução do arco requerem uma atenção particular, pois a pronúncia, assim como a compreensão do discurso musical do repertório do século XVIII, depende predominantemente destas práticas empregadas na execução.

Em termos técnicos, a articulação é produzida por golpes de arco específicos que englobam uma variada gama de possibilidades sonoras entre o *staccato* e o *legato*. Essas inúmeras possibilidades fazem com que o intérprete assuma responsabilidades com respeito às decisões sobre articulação. Os sinais de articulação mais comuns utilizados pela maioria dos compositores são apenas quatro, com algumas variantes e combinações entre eles: ligaduras, cunhas, pontos e traços sobre as notas³. A decisão sobre como interpretar um

¹Entendemos por condução do arco os movimentos que produzem as arcadas, articulações e golpes de arco.

²A distinção entre estes termos no século XVIII não era clara. No *The Art...* eles aparecem denominados simplesmente por *bowing*. Porém, para uma melhor organização e compreensão da análise a que nos propomos, é necessário distinguir estes três termos. Entendemos por Articulação, o grau de separação dado pelo executante entre notas ou grupo de notas. Por Arcadas, os dois movimentos que determinam a direção do arco: para baixo ou para cima. Por golpes de arco, as inflexões dadas às arcadas produzindo nuances diversas em relação à articulação, acentuação e à duração das notas, por exemplo: *staccato*, *legato*, *portato*, *staccato volante*, *detaché* etc.

³ O Grove dictionary distingue apenas dois sinais: a ligadura e o sinal de staccato, omitindo os sinais utilizados por Geminiani: traços oblíquos, verticais e um sinal específico para o *swelling the sound*. BROWN, Clive. "Articulation marks." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40671>, omitindo os sinais utilizados por Geminiani: traços oblíquos, verticais e um sinal específico para o *swelling the sound*.

sinal específico pode variar muito de instrumentista para instrumentista, uma vez que as possibilidades são muitas e os efeitos, diversos.

No *The Art of Playing on the Violin*, Op. IX (Londres, 1751), Geminiani demonstra diligência ao tratar a condução do arco. O tema é mencionado nos *Examples*⁴ VII, VIII, IX, XII, XIV e trabalhado mais detalhadamente nos *Examples XX e XXIV*. Nestes dois últimos ele faz recomendações textuais a respeito de arcadas, articulações e golpes de arco. Algumas destas são comuns aos seus contemporâneos, outras, porém, podem ser consideradas peculiares para a época. Neste capítulo discutiremos as recomendações fornecidas por Geminiani, os efeitos que elas produzem, as suas dificuldades e facilidades e como devem ser colocadas em prática nas Sonatas Op. V

4.1 - As recomendações de Geminiani

4.1.1 – Arcadas:

Nos sete *Examples* nos quais Geminiani se refere ao tema da condução do arco, notamos uma ênfase maior em relação às arcadas. Dos sete *Examples*, cinco (VII, VIII, XII, XVI e XXIV) abordam este tema. Entre os restantes, apenas um, o de número IX, se refere à questão física do instrumentista descrevendo o movimento do braço direito. No *Example XVI*, Geminiani apresenta as articulações em combinação com arcadas e no *XX*, as articulações combinadas com golpes de arco. Vejamos quais as recomendações de Geminiani, primeiramente em relação às arcadas:

1-Puxar o arco alternadamente para cima e para baixo

⁴ termo utilizado por Geminiani para nomear cada tópico de seu tratado.

2-Não seguir a regra do arco para baixo

3-Adquirir o uso livre do arco

4-Não insistir particularmente na primeira nota de cada compasso, tornando-a predominante sobre o resto

Sobre os itens especificamente:

1-Puxar o arco alternadamente para cima e para baixo

Examinando os textos de Geminiani nos *Example VIII*: “Aqui você deve observar que deve executá-las puxando o arco para baixo e para cima alternadamente” (GEMINIANI 1751 *apud* BOYDEN 1952, p. 4) e *Example XXIV*: “Você deve (acima de tudo) observar em puxar o arco para cima e para baixo alternadamente.” Observamos que “arcadas alternadas” é o princípio básico para a condução do arco de Geminiani. Ele utiliza a letra “g” do termo *giu* para sinalizar a arcada para baixo, e a letra “s” do termo *sú*, para a arcada para cima, respectivamente⁵. No sistema de arcadas alternadas, sem o movimento de retomar ou reconduzir o arco duas vezes na mesma direção, a única decisão que cabe ao intérprete é a de designar a direção do arco no início da execução.

Aparentemente simples, no entanto, quando posto em prática, este sistema implica em algumas dificuldades técnicas. A ação da gravidade sobre o arco e sobre o braço do instrumentista dificulta alguns movimentos como, por exemplo, a execução de acordes ascendentes em arcadas para cima. No caso do violoncelo, a gravidade não é tão determinante porque o arco é puxado horizontalmente, porém, a proximidade da mão em

⁵ Termos italianos que significam para baixo e para cima respectivamente.

relação às cordas facilita o controle dos movimentos na região do talão do arco e o peso da mão facilita o impulso no início da arcada, assim como a execução dos fortes e dos acentos na arcada para baixo. Por conseguinte, a distância em que se encontra a mão em relação às cordas quando se toca na ponta do arco, dificulta a execução de acentos nessa região.

Luis Otávio Santos (1972)⁶ acredita que, muito provavelmente, na relação mestre-aprendiz surgissem exceções para a recomendação das arcadas alternadas, que pudessem solucionar algumas dificuldades técnicas inerentes a ela. No entanto, estas exceções, os segredos e mistérios do *métier* eram revelados pelo mestre somente diante dos olhos do aprendiz. Uma confirmação semelhante a esta declaração prevalece nas palavras do próprio Geminiani no *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749):

Desta maneira eu coletei e expliquei todos os ingredientes para o bom gosto, e nada resta a não ser alertar o intérprete contra a conclusão de que a simples aplicação mecânica deles responderá ao grande propósito de estabelecer um caráter entre os mais sensatos em todas as artes e ciências, algo deve ser deixado ao bom senso do professor. Da mesma maneira que a alma informa o corpo, toda regra e todo princípio deve ser reforçado pelo conhecimento e pela habilidade daquele que a coloca em prática.⁷
(GEMINIANI, 1749, p. 4).

⁶ Violinista brasileiro, estudou com Sigiswald Kuyken no Conservatório Real de Haia. Especializou-se em interpretação historicamente orientada da música dos séculos XVIII e XIX. É o primeiro violino da orquestra Belga *La Petit Band*. Entrevista concedida em outubro de 2008.

⁷ Thus I have collected and explain'd (sic) all the Ingredients of a good Taste, and nothing remains but to caution the Performer against concluding, that a mere mechanical Application of them, will answer the great Purpose of establishing a Character among the Judicious in all Arts and Sciences, something must be left to the good Sense of the Professor; for as the Soul informs the Body, so every Rule and every Principle must be enforc'd (sic) by the Knowledge and Skill of him who puts it in Practice.

2 - Não seguir a regra do arco para baixo

Por princípio, a “lei do arco para baixo” foi criada para facilitar a acentuação característica da música de dança. Ela estabelece a hierarquia dos tempos; cuja regra geral é a ênfase no primeiro tempo do compasso. Além disto, por ser uma lei, cria uma “disciplina” na condução do arco em conjuntos orquestrais. Ao contrário das arcadas alternadas, a lei do arco para baixo aproveita a ação da gravidade na sistematização das arcadas. A hierarquia dos tempos dentro do compasso é explicada por Quantz da seguinte maneira:

Você deve saber fazer a distinção entre a execução das notas principais, normalmente chamadas de acentuadas ou à maneira Italiana, notas boas, e aquelas de passagem, as quais alguns estrangeiros chamam de notas más. As notas principais precisam ser enfatizadas mais do que as de passagem. Em consequência desta lei, as notas mais rápidas, em todas as peças de tempo moderado, ou mesmo em *adagio*, apesar de aparentarem ter o mesmo valor, devem ser tocadas um pouco desiguais. As notas acentuadas de cada tempo, nomeadas por primeira, terceira, quinta ou sétima, são seguradas um pouco mais do que as notas de passagem, nomeadas por segunda, quarta, sexta e oitava. Apesar de tudo, esta ênfase não deve ser tão grande quanto se as notas fossem pontuadas. (QUANTZ, 1752, *apud* REILLY, 1992, p. 123, n. 12)⁸

⁸ You must know how to make a distinction in execution between the *principal notes*, ordinarily called *accented* or in the Italian manner, *good* notes, and those that pass, which some foreigners call *bad* notes. Where it is possible, the principal notes always must be emphasized more than the passing. In consequence of this rule, the quickest notes in every piece of *moderate tempo*, or even in the *Adagio*, though they seem to have the same value, must be played a little unequally, so that the stressed notes of each figure, namely the first, third, fifth, and seventh, are held slightly longer than the passing, namely the second, fourth, sixth and eighth, although this lengthening must not be as much as if the notes were dotted.

As primeiras regras do arco para baixo surgiram na Itália no século XVI⁹. Porém, foi no século XVII na França, durante o reinado de Luis XIV (1643-1715), que o conjunto de regras que compõe a lei do arco para baixo se estabeleceu. Luis XIV, rei absolutista, amante incondicional da dança, empregou o dançarino, comediante e compositor italiano J. B. Lully (1632-1687). Neste período, a música de dança foi institucionalizada no país, e isto resultou na consolidação do estilo nacional francês. O trabalho realizado por Lully com os grupos *La Petite Bande* e *Vingte-quatre violons du Roy* originou a escola francesa de tocar os instrumentos de cordas. Lully sistematizou as arcadas para facilitar a execução das ênfases nos tempos do compasso. A variedade proporcionada pelo forte e pelo fraco das arcadas para baixo e para cima foi essencial para favorecer a acentuação dos tempos de acordo com o compasso da dança. O efeito sonoro desta sistematização é a desigualdade entre os tempos.

Em 1698, G. Muffat¹⁰ publicou as regras que haviam sido determinadas por Lully. A primeira regra criada define a relação entre a direção do arco e as acentuações necessárias para a dança dentro de seus respectivos tempos de compasso:

A primeira nota de cada compasso, no qual não há pausa ou respiração, deve ser tocada com arcada para baixo independente do seu valor. Esta é a principal e quase indispensável regra dos Lullistas, da qual quase todo

9 Riccardo Rognoni (1592) deu algumas instruções na introdução do seu tratado sobre Diminuição. Seu filho Francesco desenvolveu o mesmo assunto no *Selva de varii passaggii* (1620). Juntamente com Gasparo Zanetti, (1645) defendiam o emprego do arco para baixo nos tempos fortes. (BOYDEN, 1965, p. 158n.).

¹⁰ G. Muffat (1653-1704), compositor alemão de origem francesa, estudou com Lully, em Paris, e com Pasquini, em Roma. Foi um pioneiro na introdução dos estilos francês e italiano na Alemanha. Nos prefácios de suas obras deu também detalhes sobre as práticas de execução de Lully e Corelli. Dicionário Grove de música, pg. 629

segredo da condução do arco depende, e a qual diferencia de outras (leis). Todas as regras subseqüentes dependem desta.¹¹ (Muffat, 1695, *apud* KENETH e ZSAKO, 1967, p. 224).

As regras de Lully se tornaram o fundamento para a organização das arcadas de toda música baseada em dança na França, no século XVIII. Entretanto, esta sistematização foi estendida posteriormente a outros gêneros de música e difundida em importantes tratados como veremos a seguir.

J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlim, 1752) e L. Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule* Salzburg, 1756) exploraram detalhadamente a relação entre a hierarquia dos tempos fortes e as arcadas em seus tratados. Quantz forneceu inúmeras regras com os respectivos exemplos musicais analisando diversas possibilidades de acordo com os valores das notas. É notável que Quantz admitisse excepcionalmente, em alguns exemplos, a arcada alternada, porém, sempre ressaltando a importância das ênfases nos tempos hierarquicamente fortes como na figura a seguir:

¹¹ The first note in each measure, where there is no rest or breath, should be played down bow, regardless its value. This is the principal and almost indispensable rule of the Lullists, on which almost the entire secret of bowing depends, and which differentiates them from the others. All subsequent rules depend on this rule. Kenneth Cooper, Julius Zsako. Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance. *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No. 2, 1967 Ed. Oxford University Press , p. 224.

The notes in Tab. XXII, Fig. 14, are played with alternating strokes, and not with repeated down-strokes; but the G in the first bar must receive just as much emphasis in the up-stroke as the C in the down-stroke, and also the G in the second bar.

FIG. 14



Figura 19: Arcadas alternadas em Quantz.
Fonte: QUANTZ [1752] 2001, p. 220

Esta figura ilustra a recomendação de Quantz na qual o trecho musical “deve ser executado com a arcada alternada, sem retomar o arco para baixo. Porém, o Sol no primeiro compasso deve receber tanta ênfase na arcada para cima quanto o Dó na arcada para baixo, e também no Sol do segundo compasso”.

No entanto, a maior contribuição textual deixada para a sistematização das arcadas no século XVIII, encontra-se no tratado de L. Mozart (1756). No capítulo IV, ele ressalta a importância desse processo e apresenta regras e exceções, tendo como referência constante a lei do arco para baixo. No exemplo a seguir, a regra é sempre retomar o arco para que os tempos principais - primeiro e terceiro - recebam os acentos e ênfases de modo adequado:



Figura 20 : Lei do arco para baixo em L. Mozart
Fonte: MOZART, 1756 *apud* KNOCKER, 1985, p. 76

Leopold Mozart recomendou com este exemplo: “Toda colcheia deve ser iniciada com arcada para baixo, se esta for formada por duas ou quatro notas do mesmo valor, tanto no tempo simples quanto no composto”. (MOZART, 1756 *apud* KNOCKER, 1985, p. 76)

O movimento reiterado de retomar o arco para baixo, provoca um encurtamento do valor da nota precedente à retomada. Este encurtamento é necessário para que a próxima nota seja executada novamente para baixo. Entendemos que uma volta do arco para cima deve ser feita rapidamente no ar, sem tocar a corda para conceder espaço no arco para a execução da próxima nota, novamente para baixo. Portanto neste tipo de arcada, as notas não são executadas com seu valor inteiro. Ou seja, as notas são mais curtas, o quanto for necessário para se fazer a retomada do arco.

A próxima ilustração, no entanto, mostra uma exceção à regra do arco para baixo. Esta deve ser utilizada quando a passagem é executada em tempo rápido.



Figura 21: Arcadas em tempo rápido segundo L.Mozart
Fonte: KNOCKER, Editha [MOZART, 1756] 1985, p. 76.

Com este exemplo, Mozart sugere que se utilizem duas arcadas consecutivas para cima, no último tempo do primeiro compasso. Desta maneira movimentação do arco fica mais ágil e a arcada para baixo no tempo forte seguinte fica preservada.

Geminiani, em contrário aos exemplos anteriores, não apenas defende o sistema de arcadas alternadas como também demonstra textualmente sua discordância em relação à Lei do arco para baixo. Uma crítica contundente a ela aparece no mesmo *Example VIII*, que diz: “... tomando cuidado para não seguir aquela horrível regra de puxar o arco para baixo na primeira nota de cada compasso...”¹² (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 4).

Além de Geminiani, outros adeptos da escola italiana reforçam a oposição quanto à regra dogmática do arco para baixo, e como G. Tartini, em seu *Traité des agréments de la musique* (Paris, 1771):

[...] não existem regras definitivas para determinar se alguém deveria começar com o arco para cima ou para baixo. Ao contrário, todas as passagens deveriam ser praticadas nos dois sentidos, a fim de ganhar completo domínio do arco em ambas arcadas, para cima e para baixo. (TARTINI, 1771 *apud* STOWELL, 1984, p. 326)¹³

Giuseppe Tartini tem seus preceitos sobre a condução do arco registrados na *Lettera del Defonto Signor Giuseppe Tartini alla Sinora Maddalena Lombardini Inserviente: ad una Importante Lezione per i Suonatori di Violino*, escrita em 1760 e

¹² ...taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the bow down at the first Note of every Bar. GEMINIANI, F. *The Art of playing on the Violin*. edição fac-simile editada com introdução de David D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1952.

¹³ ...there are no definite rules for determining whether one should begin with a down or up-bow. On the contrary, all passages should be practiced on both ways, in order to gain complete mastery of the bow in both up- and down-strokes.

publicada em forma de tratado em Veneza, 1770.¹⁴ Nesta carta, Tartini defende os princípios de condução do arco de maneira bastante similar à Geminiani: “Seu primeiro exercício e principal estudo deve se concentrar na utilização e no domínio do arco de maneira que a torne mestra absoluta para poder expressar o que é tocado ou cantado.”¹⁵ (p.3). Especificamente sobre o domínio do arco nas duas direções ele recomenda: “... e sobretudo voce deve se lembrar nestes estudos de começar as *fughas* às vezes com o arco para cima e às vezes com o arco para baixo, evitando o hábito de praticar constantemente para baixo.”¹⁶ (p. 5).

3 - Adquirir o uso livre do arco

A expressão *free Use of the Bow* conota uma contraposição à *Rule of down Bow*, ou seja, ao uso regrado do arco explicado anteriormente que é simplesmente uma outra maneira de denominar as arcadas alternadas. Até aquele momento (1751), esta expressão não havia sido utilizada; portanto, podemos conceder a Geminiani a autoria do termo que caracteriza a escola italiana de conduzir o arco. Ele utiliza-se desta expressão no *Example XII*. Nele, contém um exercício que é dedicado *a priori* à mão esquerda. Geminiani recomenda que primeiramente o exercício deva ser utilizado para trabalhar as posições fixas e depois executado com o uso livre do arco:

Para se executar bem esta composição, é necessário examinar freqüentemente a transposição da mão até que esta esteja completamente

¹⁴ O anexo 5 fornece a cópia integral deste tratado.

¹⁵ Il di lei esecizio, e studio principale dev'essere l'arco in genere,cosicchè ella se ne faccia padrona assoluta e qualunque uso o sonabile o cantabile.

¹⁶ ... e sopra tutto in questi studi si arrcordi d'incominciar le fughe ora con l'arcata in giù, ora com l'arcata in sú; e si guardi dall'incominciare sempre per lín giù.

gravada na mente. Depois, deve-se praticar o 24º exemplo para adquirir o uso livre do arco e prosseguir para executar este exemplo, o qual não será tão difícil quanto parecia ser no início.¹⁷ (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 5)

Entre os seguidores da escola italiana posteriores a Geminiani, encontra-se o violinista e compositor Jean Baptiste Cartier (1765-1841), que em sua edição das Sonatas Op.V de Corelli no *L'Art du violon*¹⁸ (Paris, 1798), mesmo sendo francês, declara-se também contra a regra do arco para baixo e defende a livre utilização do arco:

É um erro acreditar que alguém deveria sempre usar uma arcada para cima no tempo fraco e para baixo no tempo forte do compasso. A Escola de Corelli desconhece esta regra escravizante e o Corelli da França, Garnier, nunca prescreveu isto também. O arco deve ser livre e a beleza do som deve depender da maneira com que cada um é capaz de empregá-lo. (CARTIER 1798, *apud* STOWELL, 1984, p. 326)¹⁹

Desta maneira, observamos a dicotomia criada pelos adeptos das escolas nacionais, italiana e francesa, com respeito à sistematização das arcadas.

¹⁷ In order to execute this Composition well, it's necessary to examine very frequently the Transpositions of the Hand in it, until they are entirely impressed on the mind; and then practice the 24th Example for acquiring the free use of the bow, and after proceed to execute this Example, which will be then found not so difficult as it may at first be thought.

¹⁸ Coletânea de manuscritos e edições de várias obras-primas dos séculos XVII e XVIII, organizada e publicada por Jean Baptista Cartier.

¹⁹ It is a mistake to believe that one should always use an up-bow on the up-beat and a down-bow on the strong beat of the bar. The School of Corelli does not acknowledge this slavish rule and the Corelli of France, Garnier, has never prescribed it either. The bow should be free and the beauty of the sound depends on the manner in which one is able to employ it. In: *Early Music*, Volume 12, no. 3, p.316, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 326.

4- Não insistir particularmente na primeira nota de cada compasso fazendo-a predominante sobre o resto.

Esta recomendação está contida no *Example XXIV* e se diferencia da recomendação dos contemporâneos, Mozart e Quantz. Sobre este aspecto, Geminiani se mantém fiel à escola italiana que prioriza a linha melódica na composição e conseqüentemente na execução.

...devo advertir ao estudante para que não marque o tempo com o arco; se ele se acostuma a isto, dificilmente vai deixar este hábito. Isto tem um efeito muito desagradável e freqüentemente destrói a intenção do compositor. Se ao executar diminuições, pela sua maneira de conduzir o arco você coloca um acento particular na nota no começo de cada compasso, tornando-a predominante sobre as outras, você altera e estraga a verdadeira melodia da peça e, exceto nos lugares os quais o compositor tenciona e onde está marcado, existem poucas ocasiões nas quais isto não é muito desagradável. (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952 p. 9)²⁰

Por meio do capítulo XII do *Treatise on The Fundamental...* de L. Mozart, sabemos que os italianos nomeavam o primeiro tempo do compasso como *Nota Buona* e que esta recebia uma ênfase: “Geralmente, o acento de expressão ou ênfase da nota recai sobre o primeiro ou o tempo forte, o qual os italianos chamam de *Nota Buona*. Estes tempos fortes então, diferem perceptivelmente dos outros.” (MOZART, 1756, *apud* KNOCKER, 1985, p.

²⁰ ...I must caution the Learner against marking the Time with the bow; for if he accustoms himself to it, he will hardly ever leave it off. And it has a most disagreeable Effect, and frequently destroys the Designs of the Composer. ...So in playing Divisions, if by your Manner of Bowing you lay a particular Stress on the Note at the beginning of every bar, so as to render it predominant over the rest, you alter and spoil the true Air of the Piece, and except where the Composer intended it, and where it is always marked, there are very few Instances in which it is not very disagreeable.

219, n. 9)²¹. Desta maneira percebemos que a recomendação do *Example XXIV* do *The Art...*, citada anteriormente, possui a idéia implícita de que o autor negava também a utilização da *Nota Buona*.

No exercício prático referente ao *Example XXIV* (fig. 4), são utilizadas somente as cordas soltas, sem o emprego da mão esquerda, possibilitando ao instrumentista a concentração unicamente na movimentação da mão direita, a mão que conduz o arco. Notamos a insistência nos movimentos de cruzamento de cordas, combinando duas, três e quatro cordas sucessivamente. A maior dificuldade reside na execução do cruzamento a partir de uma corda mais grave para a mais aguda na arcada para cima. Trata-se de um exercício puramente mecânico, sem nenhum interesse melódico, com a clara finalidade de desenvolver o domínio do arco nas duas direções: sempre alternando, ora para cima, ora para baixo. O resultado sonoro proveniente desta prática é o domínio do arco nas duas direções para a execução dos grandes saltos intervalares.

²¹ Generally the accent of expression or the stress of tone falls on the ruling or strong beat, which the Italians call *Nota Buona*. These strong beats, however, differ perceptibly from each other.



Figura 22: *Essempio XXI.*

Fonte: GEMINIANI 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 33.

A desconsideração da utilização da *Nota Buona*, somada ao emprego das arcadas alternadas, resultam numa execução totalmente diversa da que se poderia imaginar com a utilização da regra do arco para baixo.

No mesmo *Example*, Geminiani acrescenta que “o arco deve ser conduzido reto sobre as cordas e nunca levantado delas quando estiver executando colcheias.”²² (1751, p. 9). Além do domínio do arco nas duas direções, a recomendação do “arco na corda” para as colcheias preza a linha melódica e o legato, apesar dos saltos inerentes ao trecho.

²² The bow must always be drawn strait on the strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers.

Enquanto Geminiani defendia incondicionalmente as arcadas alternadas, Mozart e Quantz as prescreviam como excepcionais. Mozart, por exemplo, buscando uniformidade nas arcadas, relacionou-as com a prática da produção da dinâmica em todas as regiões do arco, recomendando: “[...] quanto mais longa e uniforme se possa fazer uma arcada, mais você se tornará mestre do seu arco, o qual é altamente necessário para a execução apropriada de uma peça lenta”. (MOZART, 1756, *apud* KNOCKER p. 99, n. 9)²³

A igualdade da força e a destreza de uma arcada para cima e para baixo, requeridas acima, são mais necessárias para o estilo musical atual. Qualquer pessoa que pretenda executar as idéias refinadas que aparecem neste estilo vão dar a elas uma aspereza ofensiva mais do que uma execução agradável e leve, caso estes não possuam essa habilidade. (QUANTZ, 1752 *apud* REILLY, 2001, p. 222)²⁴

Notamos também que, segundo Quantz, que o domínio do arco com o objetivo de alcançar a igualdade entre as arcadas era considerado uma inovação:

Apesar de que algumas notas precisem necessariamente ser tocadas com a arcada para baixo, um violinista experiente com o arco completamente sob controle pode expressá-las igualmente bem com a arcada para cima. No entanto, não se deve abusar desta liberdade visto que, em certas ocasiões, uma nota requer mais brilho do que outras. Desta maneira, a

²³ ...for the longer and more even the stroke can be made, the more you will become master of your bow, which is highly necessary for the proper performance of a slow piece.

²⁴ The equal strength and dexterity of the up-stroke and the down-stroke required above is most necessary in the current musical style. For anyone who intends to perform the refined ideas that appear in this style will give them an offensive harshness rather than a pleasing and light execution if he does not have this skill.

arcada para baixo se mantém superior à arcada para cima. (QUANTZ, 1752, *apud* REILLY, 2001, p. 223)²⁵

No entanto, observamos que, após admitir a importância desta prática, Quantz inclui uma ressalva a ela, reafirmando a sua posição de credibilidade em relação à lei do arco para baixo.

4.1.2 – Articulações

A compreensão do discurso musical depende em grande parte da adequada execução das articulações. Geminiani dedica os *Examples XVI* e *XVII* a este tema e sua recomendação prática se dá em combinação com as arcadas alternadas:

Este exemplo mostra quantas maneiras diferentes você pode tocar 2, 3, 4, 5 e 6 notas. Por exemplo, 2 notas podem ser tocadas em 4 maneiras diferentes, 3 notas em oito, 4 em 16, 5 em 32 e 6 em 62. Deve se observar que o exemplo marcado com a letra A é de 2 notas, B, 3, C, 4, D, 5, e Letra F, 6. A letra (g) significa que o arco deve ser conduzido para baixo e a letra (s) que o arco deve ser conduzido para cima. O estudante deve ser incansável em praticar este exemplo até que ele se torne o mestre perfeito da arte do arco. Para tanto, se deve ter em mente certo princípio que aquele que não possui no grau de perfeição a arte do arco, nunca será

²⁵ Although certain notes must be taken with a down-stroke, na experienced violinist with the bow completely under control can also express them well with na up-stroke. This freedom of the bow must not be abused, however, since in certain occasions, that is, i fone note requires considerably more sharpness than the others, the down-stroke remains superior ro the up-stroke.

capaz de produzir uma melodia agradável e nem chegar à facilidade de execução. (GEMINIANI 1751, apud BOYDEN, 1952, p. 6)²⁶

Estes *Examples* apresentam padrões constituídos por notas ligadas e desligadas que devem ser praticados nas duas direções. Geminiani utiliza apenas duas articulações: o *legato* e as notas separadas, sem mencionar nenhuma nuance sobre as últimas. Como não há nenhum sinal indicando a maneira de se executar as notas separadas, conclui-se que devam ser tocadas alternadamente sem levantar o arco da corda.

É notável que o domínio do arco nas duas direções é considerado tão importante que ele o vincula à prática das articulações. Normalmente imaginamos que duas notas possam ser tocadas basicamente de duas maneiras - ligadas ou separadas. Porém, para Geminiani, duas notas podem ser tocadas de quatro maneiras, isto é, ligadas ou separadas na arcada para baixo e ligadas ou separadas na arcada para cima.

Neste aspecto, Geminiani se torna bastante minucioso e escreve pequenas linhas melódicas indicando ao estudante a prática das articulações nas duas direções do arco. Na primeira vez o exercício deve ser executado iniciando-se com a arcada para baixo, na repetição deve ser executado iniciando-se com a arcada para cima.

²⁶ This Example shews (sic) in how many different Manners of bowing you may play 2, 3, 4, 5 and 6 Notes. As for Instance, 2 Notes may be played in 4 different Manners, 3 Notes in eight, 4 in 16, 5 in 32, and 6 in 62. It must be observed that the Example marked with the Letter A is of 2 Notes, B, 3, C, 4, D, 5, and the Letter F, 6. The Letter (g) denotes that the Bow is to be drawn downwards; and the Letter (s) that it must be drawn upwards. The Learner should be indefatigable in practicing this Example till he has made himself perfect Master of the Art of Bowing. For it is to be held as a certain Principle that he who does not possess, in a perfect Degree, the Art of Bowing, will never be able the (sic) render the Melody agreeable nor arrive at a Facility in the Execution.

O *Example XVI* é dividido em 5 seções designadas pelas letras A, B, C, D e E. Na parte **A**, ele trabalha as articulações possíveis em 2 notas. Na **B** em três notas, e assim sucessivamente.

Na seção **E**, dedicada ao exercício das articulações em seis notas, Geminiani propõe 32²⁷ padrões de apenas 1 compasso cada. Segundo ele, são 64 padrões, visto que os 32 padrões devem ser praticados nas duas direções:

²⁷Na verdade, são apenas 28 padrões, pois 4 deles se repetem: o de número 14 é igual ao de número 6, o 20 igual ao 22, o 27 igual ao 13 e o 32 igual ao 15.



Figura 23: *Essempio XVI.*

Fonte: GEMINIANI 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 22

Curiosamente, esta seção é bastante semelhante ao exercício proposto por Mozart no *A Treatise on the fundamental...*, no capítulo VII dedicado às varias articulações de notas de valores iguais. São apresentados trinta e quatro padrões de três compassos cada e

Mozart deixa explícito em quatorze deles, qual direção do arco seguir. A diferença entre estes e o exercício proposto por Geminiani se situa na conexão destes com a lei do arco para baixo. A recomendação de Mozart para o primeiro padrão é: “A primeira colcheia de cada conjunto deve ser atacada fortemente.” (1756, p. 120).

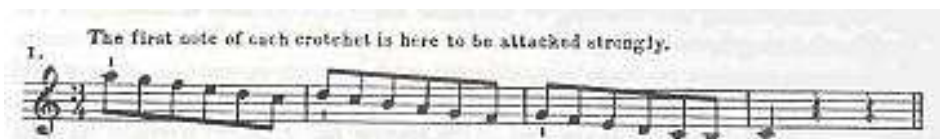


Figura 24: Articulações em L. Mozart.

Fonte: MOZART, 1756 *apud* KNOCKER, 1985, p. 120.

4.1.3 - Golpes de arco e a expressão do gosto

No enunciado do *Example XX* são apresentados os golpes de arco e as combinações possíveis entre eles. A classificação feita por Geminiani parte das figuras mais longas (mínimas) para as mais curtas (semicolcheias) em andamento lento (*Adagio*) e em andamento rápido (*Presto*). Os seguintes golpes são apresentados: *swelling the sound* (*messa de voce*), arco na corda, *staccato*, *legato*, combinações variadas de dois destes golpes e ligadura sobre *staccato* em semicolcheias no tempo lento. Geminiani acrescenta que os golpes de arco, além de serem responsáveis pela duração das notas, contribuem também para a expressão destas:

Este *Example* mostra a maneira correta de se executar a mínima, a colcheia e a semicolcheia em ambos os tempos, lento e rápido. Não é suficiente dar a elas sua verdadeira duração, mas também [é necessário dar] a expressão correta a cada uma dessas notas. Quando isto não é considerado, com freqüência acontece que muitas composições boas são arruinadas por aqueles que tentam executá-las. (1751, p. 8)

Dos cinco golpes apresentados, três são descritos por ele ²⁸: o *staccato* - que deve ser executado fora da corda ²⁹, a nota simples - tocada com arco na corda, e o *swelling the sound* ³⁰, cuja execução está descrita no *Example I B*:

Uma das principais belezas do violino é o *swelling*, ou seja, o crescendo e diminuendo do som. É realizado com maior ou menor pressão do arco sobre as cordas, pela ação do dedo indicador. Nas notas longas o som deve começar suavemente, com um gradual crescendo até o meio, e então decrescendo até a ponta. Por último, deve-se tomar cuidado especial para não interromper o curso do arco, dando continuidade do talão à ponta. Observando estes princípios, assim como mantendo o arco sempre paralelo com o cavalete, pressionando-o apenas com o dedo indicador, o instrumento terá uma bela sonoridade. (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 2) ³¹ (Grifo nosso).

²⁸ As ligaduras simples e ligaduras sobre *staccatos* não foram descritas textualmente por ele.

²⁹ Sobre a execução do *staccato*, podemos acrescentar a informação contida no *Example XVIII*, no. 6 no qual Geminiani demonstra que a nota que o recebe, deve ser executada com apenas ¼ do seu valor. (1751, p. 7).

³⁰ Observamos que *Swelling the sound*, é também citado no *Example XVIII* como ornamento de expressão.

³¹ One of the principal Beauties of the Violin is the swelling or increasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the strings with the fore-finger more or less. In playing all long Notes the sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually soft till the end. And lastly, particular Care must be taken to draw the bow smooth from one end to the other without any interruption or stopping in the middle. For this principally, and the keeping it always parallel with the Bridge, and pressing it only with the Fore-finger upon the Strings with Discretion, depends the fine Tone of the Instrument

Geminiani utiliza a expressão em inglês – *Swelling the Sound* – que é a tradução para a expressão *messa di voce*, em italiano.³²

No *Essempio XX*, é notável como Geminiani expressa o seu “gosto” sobre os golpes de arcos. Ele os classifica qualitativamente designando-os *Buono, Mediocre, Cattivo, Cattivo o particolare, Meglio, Ottimo, Pessimo*³³. Para melhor visualização e compreensão do julgamento de Geminiani em relação aos golpes de arco, elaboramos um quadro com a classificação iniciando do *Ottimo* (melhor) para o *Pessimo* (pior).

³² Segundo David Robert Hays, em sua tese intitulada: *The Messa di Voce as an Ornament in the String Playing of the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries*, este é um dos mais importantes efeitos da música instrumental e vocal do século XVIII, considerado também como ornamento: “...originada na Itália e difundida através da influência da música italiana, (seu uso) se extinguiu gradualmente depois da segunda metade do século XIX.

³³ Bom, medíocre, ruim, ruim ou particular, melhor, ótimo, péssimo. Dicionário Italiano-Português – Oberdan Masucci, São Paulo: Edição Folco Masucci, 1971.

	<i>Adagio ou Andante</i>	<i>Allegro ou Presto</i>
<i>Swelling the sound</i>	1-Ótimo – utilizado juntamente às ligaduras de duas em duas colcheias e aplicado tanto na primeira quanto na segunda colcheia. 2-Bom - nas seqüências de mínimas, semínimas e colcheias. 3-Melhor - aplicado na seqüência de semicolcheias é considerado melhor do que a articulação simples de apenas ligaduras de duas em duas semicolcheias.	1-Bom – nas seqüências de mínimas e semínimas. 2-Melhor – na articulação mista de <i>legato</i> e <i>staccato</i> e em seqüências de colcheias, aplicado sobre a segunda colcheia ligada.
Arco na corda	1-Mediocre – nas seqüências de mínimas 2-Ruim ou particular – nas seqüências do ritmo formado por semicolcheias pontuadas e fusas. 3- Ruim – nas seqüências de semínimas e de colcheias	1-Ótimo – na seqüência de semicolcheias, incluindo combinação com ligaduras. 2-Bom – nas seqüências de semicolcheias pontuadas ou não. 3-Péssimo – Nas seqüências de colcheias
<i>Staccato</i>	1-Ruim ou particular – nas seqüências de semínimas, de colcheias e de semicolcheias.	1- Bom – nas seqüências de colcheias 2-Melhor – nas seqüências de colcheias quando misturado ao ligado e ao <i>swelling the sound</i>. 3- Ruim – nas seqüências de semicolcheias
<i>Legato</i>	1-Ótimo – Nas seqüências de colcheias misturado com o <i>swelling the sound</i> 2-Bom – sempre de duas em duas nas seqüências de semicolcheias 3-Melhor – quando misturado ao <i>swelling the sound</i> e variado com três ligadas	1-Ótimo a) nas seqüências de semínimas de duas em duas e alternado com o staccato. b) Ótimo quando combinado com o arco na corda nas seqüências de semicolcheias. c) Ótimo nas seqüências de semicolcheias, quando usado sobre misturando sobre duas ou três notas. 2-Melhor – nas seqüências de colcheias, alternando com os <i>staccati</i> (melhor do que somente <i>staccati</i>) 3- Ruim – nas seqüências de semicolcheias.
Ligadura sobre pontos	1-Particular – nas seqüências de semicolcheias	(não é citado)

Quadro 5: Julgamento dos golpes de arco segundo Geminiani.

Fonte: GEMINIANI 1751, *apud* 1952, p. 27.

No julgamento de Geminiani, observamos que ele não atribui o conceito *ottimo* para nenhum padrão que incluía staccato tanto no movimento lento quanto no rápido. Ele atribui

“ótimo” apenas para combinações de dois golpes, o *legato* e o *sweeling the sound* no movimento lento, o *legato* e o arco na corda no tempo rápido. O *staccato* é considerado bom, apenas nas seqüências de colcheias em tempo rápido. Observamos também que as articulações iguais - arco na corda - sobre seqüências de colcheias são consideradas *pessimo* e o *staccato* sobre seqüências de semicolcheias, *cattivo*. Portanto, Geminiani demonstra preferência pelas articulações variadas e desfavorecendo o emprego de articulações repetitivas. Neste caso, a variedade caracteriza um discurso semelhante à fala: os *Legati* cumprem a função vogais e os *stacatti*, de consoantes.

Observamos que o *free use of the Bow* em contraposição à *Rule of down bow*, liberta a utilização do arco em relação ao ritmo e à harmonia. Livre do condicionamento pré-estabelecido da lei do arco para baixo, o intérprete tem a possibilidade de valorizar expressivamente qualquer tempo do compasso focalizando sua atenção no contorno melódico. O repertório da música instrumental do século XVIII de caráter mais abstrato - sonatas e concertos - distancia-se da música funcional para a dança (suítes) e corrobora com estes aspectos do domínio técnico. Ao publicar estes preceitos sobre a condução do arco, Geminiani oficializa uma quebra de vínculo entre a técnica e a prática espontânea³⁴.

Como vimos, a Itália já havia publicado em 1592 os rudimentos da “Lei do arco para baixo”. No entanto, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, com o desenvolvimento do repertório solista dos instrumentos da família do violino, o domínio dos movimentos do arco em sua totalidade passou a ser cultivado tornando a lei do arco para baixo obsoleta na

³⁴ O culto, o discreto, obedece à disciplina. Um instrumentista instruído tocará os minuetos com recondução de arcos. A prática espontânea é o oposto a isto.

Itália. A técnica das arcadas alternadas ficou associada à música italiana e ao repertório solista, e a lei do arco para baixo, intrínseco à música francesa e à disciplina orquestral.

Geminiani não tece nenhuma consideração a respeito da “disciplina” nos conjuntos orquestrais. Suas considerações se atêm ao domínio técnico individualizado e ao efeito musical proveniente das duas leis. Ressaltamos ainda que o papel do intérprete cresceu consideravelmente durante o século XVIII, proporcionando o estabelecimento da arte da interpretação independente da arte da composição.

A maneira contundente como Geminiani defende suas idéias a respeito deste tema, e as comparações com as informações contidas nos documentos de seus contemporâneos, nos fazem concluir que o *free Use of the Bow*, assim como a exclusão da prática da *Nota Buona*, caracterizam a escola italiana de condução do arco dos instrumentos da família do violino do século XVIII. Portanto, os preceitos de Geminiani podem ser considerados “inovadores”, no sentido de que documentaram e incentivaram o domínio técnico do arco que se fez necessário também para a música dos séculos posteriores. Isto é comprovado pelos desdobramentos desta prática que aparecem nos tratados dos séculos XIX e XX.

Especificamente no que concerne à maneira de conduzir o arco ao violoncelo, a igualdade nas arcadas aparece no *Essay Sur le Doigté du Violoncelle et la Conduite de l'Archet* (Paris, 1806), de Jean Louis Duport (1749-1819)³⁵. O Artigo VI é inteiramente dedicado a este tema. Ele afirma: “Uma coisa da maior importância é igualar bem o arco para baixo e para cima, sem o que não teríamos jamais nem igualdade nem clareza, e, se me é permitido usar esta expressão, diria que não teríamos mais do que uma execução manca”

³⁵ Violoncelista francês. Estudou com seu irmão Jean Pierre Duport. O *Essay* de Jean Louis Duport expõe o amplo avanço técnico do instrumento alcançado na França durante o século XVIII.

(p.162)³⁶. Jean Louis Duport é um dos violoncelistas franceses que herdou e transmitiu esta característica da escola italiana para as gerações que se seguiram.

Desta maneira, não há dúvidas que a contribuição de Geminiani com relação à condução do arco é incomensurável, pois, além de documentar o estilo italiano de execução da música do século XVIII, contribuiu para o desenvolvimento técnico e para o regulamento da condução do arco para séculos posteriores.

³⁶ Une chose qui est de même de la plus grande consequence, est de bien egaliser le tiré e le poussé, sans quoi on n'obtiendra jamais ni égalité, ni netteté, et s'il m'est permis de me servir de ce terme, je dirai qu'on n'aura jamais qu'un jeu boiteux.

5. A ornamentação

A ornamentação no século XVIII se apresenta indissociável à interpretação e sua importância foi manifestada nos principais tratados daquele século. Os compositores a associavam não somente à decoração, mas também à expressividade e à oportunidade concedida ao intérprete para exibir o seu domínio sobre o instrumento, como nas ornamentações *Ex Tempore*.¹ Sobre as funções da ornamentação, Carl Philipp Emanuel Bach afirma que:

...[os ornamentos] fazem a conexão entre as notas; dão-lhes vida; dão-lhes, quando necessário, um acento e um peso especial; tornam as notas agradáveis, despertando, assim, uma atenção especial; ajudam na expressão, seja em uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo; em grande parte, é neles que consiste a oportunidade para uma boa execução. (BACH 1753, *apud* CAZARINI p. 43).

Para Emanuel Bach, além dos atributos musicais, a ornamentação se associa também aos critérios de julgamento da execução.

Diferentes notações foram desenvolvidas pelos compositores por meio de símbolos para representar os ornamentos. Estes tinham por finalidade evitar “execuções de mal gosto”. Geminiani apresentou o tema no *A Treatise on the Good Taste of Music* (1749) e republicou posteriormente as mesmas recomendações no *Example XVIII* do *The Art of Playing on the Violin* (1751). Ele declara: “Contém todos os ornamentos de expressão necessários para a execução de bom gosto” (GEMINIANI 1751 p. 6, *apud* Boyden, 1952).

¹ Ornamentação livre de caráter melódico, própria do período e improvisada pelo intérprete.

A seguir, Geminiani procura auxiliar os instrumentistas que não possuem o “dom natural” necessário para o emprego da ornamentação:

O que é normalmente chamado de bom gosto no canto e na interpretação ao instrumento, tem sido considerado desde alguns anos como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que o verdadeiro bom gosto não pode ser adquirido por regras de arte; pois isto é considerado um dom natural e peculiar concedido somente àqueles que têm naturalmente um bom ouvido e muitos se iludem pensando possuir esta perfeição. Entretanto é o que acontece quando aquele que canta ou toca, não pensa em outra coisa a não ser fazer sempre as mesmas ornamentações, acreditando que desta maneira será considerado um bom intérprete, sem perceber que tocar com bom gosto não consiste em ornamentações freqüentes, mas sim em expressar com força e delicadeza a intenção do compositor. (GEMINIANI, 1749, p. 2).

Geminiani desenvolve suas idéias relacionando o bom gosto ao discernimento e ao julgamento na aplicação dos ornamentos de acordo com a intenção do compositor:

Após este texto, ele faz uma apresentação textual de quatorze ornamentos essenciais, os quais ele chama notavelmente de *ornaments of expression*. Além do texto explicativo para cada ornamento, ele apresenta os símbolos e a execução de cada um deles. (Figura 25).

Examples

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

The musical score consists of several staves, each demonstrating a different musical ornament or symbol. The examples are labeled as follows:

- 1st Tr**: A trill ornament.
- 2^d Tr**: A trill ornament.
- Plain Shake**: A rapid, repeated note.
- Twinkl Shake**: A trill ornament.
- Ditto**: A trill ornament.
- Stacc**: A staccato ornament.
- Spinning & falling of Sound**: A trill ornament.
- Sep.ⁿ**: A separation ornament.
- Ditto**: A separation ornament.
- Beat**: A beat ornament.
- Anticipⁿ**: An anticipation ornament.
- Holding the Note**: A note held for a longer duration.
- Infⁿ App.^a**: An inflection ornament.
- Sep.ⁿ App.^a**: A separation ornament.
- 9, 10**: A trill ornament.
- 11**: A trill ornament.
- 12**: A trill ornament.
- 13**: A trill ornament.
- 14**: A trill ornament.
- 15**: A trill ornament.
- 16**: A trill ornament.
- 17**: A trill ornament.
- 18**: A trill ornament.
- 19**: A trill ornament.
- 20**: A trill ornament.
- 21**: A trill ornament.
- 22**: A trill ornament.
- 23**: A trill ornament.
- 24**: A trill ornament.
- 25**: A trill ornament.
- 26**: A trill ornament.
- 27**: A trill ornament.
- 28**: A trill ornament.
- 29**: A trill ornament.
- 30**: A trill ornament.
- 31**: A trill ornament.
- 32**: A trill ornament.
- 33**: A trill ornament.
- 34**: A trill ornament.
- 35**: A trill ornament.
- 36**: A trill ornament.
- 37**: A trill ornament.
- 38**: A trill ornament.
- 39**: A trill ornament.
- 40**: A trill ornament.
- 41**: A trill ornament.
- 42**: A trill ornament.
- 43**: A trill ornament.
- 44**: A trill ornament.
- 45**: A trill ornament.
- 46**: A trill ornament.
- 47**: A trill ornament.
- 48**: A trill ornament.
- 49**: A trill ornament.
- 50**: A trill ornament.
- 51**: A trill ornament.
- 52**: A trill ornament.
- 53**: A trill ornament.
- 54**: A trill ornament.
- 55**: A trill ornament.
- 56**: A trill ornament.
- 57**: A trill ornament.
- 58**: A trill ornament.
- 59**: A trill ornament.
- 60**: A trill ornament.
- 61**: A trill ornament.
- 62**: A trill ornament.
- 63**: A trill ornament.
- 64**: A trill ornament.
- 65**: A trill ornament.
- 66**: A trill ornament.
- 67**: A trill ornament.
- 68**: A trill ornament.
- 69**: A trill ornament.
- 70**: A trill ornament.
- 71**: A trill ornament.
- 72**: A trill ornament.
- 73**: A trill ornament.
- 74**: A trill ornament.
- 75**: A trill ornament.
- 76**: A trill ornament.
- 77**: A trill ornament.
- 78**: A trill ornament.
- 79**: A trill ornament.
- 80**: A trill ornament.
- 81**: A trill ornament.
- 82**: A trill ornament.
- 83**: A trill ornament.
- 84**: A trill ornament.
- 85**: A trill ornament.
- 86**: A trill ornament.
- 87**: A trill ornament.
- 88**: A trill ornament.
- 89**: A trill ornament.
- 90**: A trill ornament.
- 91**: A trill ornament.
- 92**: A trill ornament.
- 93**: A trill ornament.
- 94**: A trill ornament.
- 95**: A trill ornament.
- 96**: A trill ornament.
- 97**: A trill ornament.
- 98**: A trill ornament.
- 99**: A trill ornament.
- 100**: A trill ornament.

The following Examples show how several of the Elements may be performed on one Crotchet.

Figura 25: Ornamentos e símbolos de Geminiani
 Fonte: Geminiani, 1749. p. 6

Geminiani apresenta sinais específicos para o *Plain shake*, *Turned Shake*, *Holding a Note*, *Staccato*, *Swelling and Falling the Sound*, *Piano and Forte*, *Beat* e *Close Shake*². A variedade de sinais apresentada neste *Example* confirma a originalidade de Geminiani em respeito à notação musical. A representação do mordente e do trinado com terminação por meio de símbolos não são habituais na música instrumental italiana.

Uma comparação pode ser feita com a *Explication des Agrément set des Signes*³ de François Couperin (1668-1733), contida na introdução das suas *Pièces de Clavecin* de 1713:

² Trinado simples, trinado com terminação, apojatura, nota sustentada, nota destacada, *messa di voce*, piano, forte, mordente e vibrato.

³ Explicação dos ornamentos e dos sinais.

Explication des Agrémens, et des Signes

Signe
Pinçé-simple
effet

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pinçés, des ports de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens ou Vibrations.

Pinçé Double
effet

Signes pour les Renvois des Reprises

Port de voix simple
effet

Port de voix Coulé

Port de voix Double
effet

Signes pour les renvoi des Notes finales

Tremblement appuyé, et lié

Tremblement ouvert

Tremblement fermé

Liaisons.
Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et Couler.

Tremblement lié sans être appuyé
effet

Tremblement détaché
effet

Accent

Figura 26 : Ornamentos e símbolos de Couperin.

Fonte: COUPERIN, F. *Pièces de Clavecin*, Ed. fac-similar (Paris, 1713)



Figura 27: Ornamentos e símbolos de Couperin (continuação).
Fonte: COUPERIN, F. *Pièces de Clavecin*, Ed. fac-similar (Paris, 1713)

Destacamos aqui a característica da ornamentação francesa de representar os ornamentos essenciais através de símbolos.

Entre as duas tabelas destacamos algumas similaridades: a categorização dos ornamentos essenciais – sobre uma nota, a representação dos ornamentos por meio de sinais. A semelhança entre símbolos que representam o trinado com terminação e o *staccato* - denominado *Aspiration* por Couperin.

Naturalmente devemos considerar que estes ornamentos são destinados ao cravo e, portanto, vinculados ao idioma deste instrumento. Por esta razão o *Tremblement* - ornamento equivalente ao trinado que auxilia no prolongamento do som - é o que apresenta a maior variedade de execução. Já na tabela proposta por Geminiani, o mordente e a apogiatura são os ornamentos que mais recebem nuances.

Geminiani enfatiza a importância da ornamentação em função do bom gosto e da expressão das paixões. Esta associação já era relatada na Itália desde o século XVII. Os ornamentos essenciais eram associados à expressividade e recebiam nomes como: *grazzie*, *accento*, *affetto* ou *manière*, cuja função, além de enfeitar e produzir variações em uma melodia, era a de reforçar os efeitos dramáticos do discurso musical (CARTER, 2008). No decorrer dos séculos XVII e XVIII, estes ornamentos receberam nomes como *trillo*, *mordente* e *appogiatura*, porém sem perder a sua função expressiva. Esse tipo de ornamentação, cuja função não é apenas decorar, mas também reforçar o conteúdo dramático da execução, faz parte da estrutura do discurso retórico e é chamada de *ornatus*. (BARTEL, 2002 , p. 84-85).

Dos quatorze ornamentos citados por Geminiani, cinco deles estão relacionados à expressão de diferentes afetos. Geminiani descreve a aplicação de cada um deles mostrando que é possível variar o efeito de um mesmo ornamento por diferenças sutis de execução. Ele demonstra como se produzem os afetos de alegria, ternura, amor,

prazer, majestade e dignidade, assim como o medo, a raiva, a fúria, a resolução, o horror e a lamentação provocadas por *pathopoeia*⁴.

O quadro apresentado a seguir foi por nós elaborado a partir das informações contidas no *A Treatise on good taste in Musick* (1749), e com ele é possível visualizar mais facilmente a relação estabelecida por Geminiani entre os ornamentos, sua execução e os afetos.

Ornamento	Execução	<i>Affectus</i>
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, quando executado rápido e longo.	Alegria
<i>Beat</i>	Mordente, se tocado menos forte e mais curto.	
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, curto e com a nota superior sustentada suavemente na sua duração.	Ternos afetos
<i>Separation</i>	Separação, (se faz) quando a melodia ascende uma segunda ou terça, ou quando é uma segunda descendente; então, não será incorreto acrescentar um mordente, com <i>messa di voce</i> , e fazer uma <i>appoggiatura</i> na nota seguinte. Desta maneira, a ternura é expressa.	
<i>Superior appoggiatura</i>	Deve ser executada bem longa, sustentando-a mais que a metade do tamanho ou tempo da nota (principal) a qual ela pertence, observando a <i>messa di voce</i> e reforçando um pouco o arco quando em direção ao final.	Amor, afeto, prazer, etc.
<i>Beat</i> (mordente)	Deve ser executado com força e continuamente longo.	Fúria, raiva, resolução etc
<i>Beat</i> (mordente)	Quando executado bem suavemente e com <i>messa di voce</i> .	Horror, medo, lamentação.
<i>Close shake</i> (vibrato)	Curto, <i>piano</i> e suave.	Aflição e medo.
<i>Beat</i> (mordente)	Curto e suave com <i>messa di voce</i> .	Afeição e prazer.
<i>Close shake</i> (vibrato)	Quando realizado com <i>messa di voce</i> longa e com o arco perto do cavalete, terminando muito forte.	Majestade, dignidade, etc.

Quadro 6 – Ornamentos e afetos.

Fonte: Geminiani, 1749.

⁴ Figuras retóricas que causam forte emoção. Na música do século XVIII, surgem através do uso do cromatismo.

Por meio deste quadro, vemos como Geminiani descreve a maneira prática de se acrescentar *pathos* à execução. O mordente é o ornamento responsável pelos mais variados afetos, dependendo da execução: alegria, fúria, raiva, resolução, horror, medo, lamentação, afeição e prazer. Já os *ornatus* que produzem alegria, ternura, amor e prazer são conseguidos principalmente pelo efeito dos *trillos* e *appogiaturas*. O *close shake* é relacionado à majestade e dignidade, mas também pode representar aflição e medo, dependendo da execução.

A ênfase dada ao conteúdo emocional do discurso musical em seu texto explicativo dedicado ao *close shake* caracteriza o estilo patético⁵ de Geminiani. Ele defende veementemente que a execução musical pode exercer seu poder sobre a imaginação dos ouvintes:

Homens de pouca cultura e idéias medianas podem talvez perguntar se é possível dar significado e expressão à madeira e às cordas; ou outorgar sobre eles o poder de despertar ou acalmar as paixões dos seres racionais. Mas, quando eu ouço tal pergunta, seja por necessidade de informar ou por zombaria, eu não teria dificuldade em responder afirmativamente, sem ter que pensar profundamente no assunto e, pensaria que o apelo para o efeito seja suficiente. Mesmo no discurso comum, diferenças de tons dão à mesma palavra um significado diferente. Em relação à execução musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está em geral bastante à disposição do Mestre, que com a ajuda de variações, movimentos, intervalos e modulações, poderá estampar na mente (do ouvinte) a impressão que quiser. (GEMINIANI 1751 *apud* Boyden, 1952 p. 6)

No entanto, essa música aparentemente tão voltada às emoções tinha um conteúdo racional pré-estabelecido. Os ornamentos são tratados como artifícios com clara

⁵ Entendemos por estilo patético a composição ou execução musical que utiliza os recursos composicionais com a finalidade específica de mover as paixões dos interlocutores.

intenção de impressionar o ouvinte. Geminiani descreve de maneira racional o domínio técnico necessário ao intérprete para que uma emoção seja despertada no ouvinte. Equivale dizer que compositores, intérpretes e ouvintes elaboraram uma normatização que regulava momentos exatos para o riso, o choro ou a fúria.

As recomendações apresentadas por Geminiani exaltam a importância da ornamentação e a colocam como fator relevante para a expressão dos afetos. Nas mãos de um intérprete apurado e expressivo, a maneira de tocar um simples ornamento enriquece de maneira considerável a expressão emocional do discurso musical. A sutileza de se atrasar uma resolução um pouco mais do que o esperado provocaria um afeto determinado, da mesma maneira que se não houvesse o atraso provocaria um outro. Portanto, esperava-se do intérprete uma atitude aparentemente paradoxal, que seria o controle técnico “refinado” para alcançar a expressão da emoção racionalmente pré-estabelecida.

Concluimos que a execução expressiva dos ornamentos se apresenta como um fator fundamental para a interpretação do estilo patético de Geminiani. A importância dada à ornamentação na obra de Geminiani deve ir além do simples reconhecimento dos símbolos e suas respectivas execuções. Muito mais do que isto, ela deve conter a expressão de um afeto específico.

6. Gosto do Opus V

As Sonatas Op. V de Geminiani ocupam uma posição distinta no repertório italiano para violoncelo do século XVIII. Entre os aspectos notáveis da originalidade desta obra, em relação às obras de seus contemporâneos estão: a complexidade do discurso musical proporcionada por intensa movimentação harmônica do baixo contínuo, a exploração dos registros médios e graves tanto na parte do violoncelo solo quanto do baixo contínuo¹ – característica que proporciona uma textura em dueto no lugar do usual solo com acompanhamento de baixo – produzindo uma sonoridade mais intimista; notação musical minuciosa, com indicações precisas de articulação, ornamentação e dinâmica.

Os tratados *The Art...* e *A Treatise of the good Taste...* revelam a importância da ornamentação e sua relação com o “gosto” na obra de Geminiani. Portanto, cabe aqui considerações sobre o tratamento dado à ornamentação no Op. V.

A liberdade de execução² concedida pelos compositores italianos em relação à ornamentação e articulação não se manifesta como uma característica destas sonatas, pois a partitura se apresenta repleta de indicações – ornamentos, articulações e dinâmicas. À exceção dos movimentos lentos, não há oportunidade para a ornamentação improvisada, visto que muitos ornamentos e *passagi*³ estão indicados pelo compositor, por meio de sinais

¹No repertório do século XVIII, frequentemente o solo se concentra nos registros médio e alto do violoncelo e o registro grave é deixado para o baixo contínuo.

²Neste caso, a liberdade tem o sentido de permitir a improvisação dos ornamentos, porém, dentro dos padrões interpretativos italianos do século XVIII, considerando que na Itália o ensino de música se dava por tradição oral, a notação detalhada em respeito à performance não era comum entre os compositores italianos.

³*Passagi* - ornamentações de caráter melódico, constituídas por grupos de notas de pequeno valor, inseridas pelo compositor ou pelo intérprete que diferem da ornamentação essencial, anotada através de pequenos sinais, tais como tr , ♯, ~ (trinados, apojaturas e mordentes).

ou por extenso. A figura 28 ilustra a variedade de indicações ornamentais utilizadas por Geminiani.



Figura 28: *Sonata III*, ornamentos e *passagi*
Fonte: GEMINIANI. [1746] ed. Scelte. Firenze 1988, p. 12

No compasso quatorze, é notável como os ornamentos estão integrados ao contorno da melodia.

Por outro lado, observamos que a improvisação *Ex Tempore* é incentivada por Geminiani por meio das fermatas e também em indicações textuais: *cadencia al solo* e *fantasia ad libitum*⁴. As fermatas sobre os acordes de Dominante nos finais de diversos movimentos nas *Sonatas*, confirmam a prática tradicional de se improvisar uma breve cadência antes de finalizar o andamento. Além dessas, uma oportunidade maior é concedida

⁴ Entendemos por *Cadencia al solo* e *Fantasia ad libitum* - oportunidades concedidas pelo compositor para a improvisação de cadências solos, mais extensas que as usuais cadências sobre fermatas em acordes de dominante nos finais de movimentos.

ao intérprete nas *Sonatas IV e V*: no segundo andamento da *Sonata IV*, Geminiani indica textualmente: *Fant.^a at lib. E poi D. Capo.*⁵ e no terceiro andamento da *Sonata V*, compasso nove: *Cad.^a al Solito*⁶.

Essas indicações apontam para o detalhamento da escrita de Geminiani e confirmam a proposição feita por Peter Walls em seu artigo *Ill-compliments and arbitrary taste*⁷. Walls observou que, com o passar do tempo, o compositor se tornou cada vez mais preocupado em explicitar suas idéias musicais, especialmente com relação à ornamentação. Segundo ele, as viagens que Geminiani fez para a França contribuíram para a sua assimilação da escrita francesa, especialmente no tocante aos sinais de ornamentação.

Na transcrição para o violino, além da copiosa ornamentação original, Geminiani acrescenta trinados com terminação, apojaturas e também *passagi* que não haviam sido apresentados na versão para violoncelo. Comparando as versões – violoncelo e violino - do *Allegro* da *Sonata III* (figura 29 e 30), observamos a inclusão de figuração em *passagi* nos compassos 1 e 2.

⁵ Fantasia à vontade e depois volta ao começo até a fermata. GEMINIANI, Firenze 1988 [Haye, 1747], p. 17.

⁶ Cadência solo. GEMINIANI, Firenze, 1988 [Haye, 1747], p. 19.

⁷ WALLS, 1986, p. 221.



Figura 29: *Allegro, III* – violoncelo

Fonte: GEMINIANI. [Haia, 1747] ed. Scelte. Firenze 1988, p. 12



Figura 30: *Allegro, III* – violino

Fonte: GEMINIANI. [Londres, 1747] Ed. Facsimilar, King's Music, Huntingdon. p. 12

Além da proposição de Walls, podemos elaborar outras suposições a respeito da ornamentação do Op. V, especificamente quando comparada à sua transcrição para o violino:

- 1- Que a versão para o violino recebeu mais ornamentos devido às suas dimensões físicas menores que a do violoncelo; é um instrumento mais ágil.
- 2- Que o acréscimo de ornamentos se fez necessário para compensar a menor ressonância do violino, em relação ao violoncelo.

3- Que Geminiani tenha incluído ornamentos e *passagi* na versão para o violino para assegurar a execução segundo o seu gosto, o que intencionalmente ou não, nos fornece um documento de como ele próprio ornamentaria essas sonatas.

4- Que ele desejasse que a versão para violoncelo fosse escrita em uma linguagem musical mais próxima do idioma francês, reservando uma quantidade maior de *passagi*, que são típicas do idioma italiano, para a versão do violino. Para compreender melhor esta última suposição, é necessário primeiramente considerar as discussões sobre as escolas nacionais e o contexto em que o Op. V foi escrito na vida de Geminiani.

6.1 - As Escolas Nacionais e o Goûts Réünis

O século XVIII foi marcado por discussões à cerca das escolas⁸ italiana e francesa. Na França, entre os temas mais polêmicos, situava-se o gosto pela ópera cômica italiana, em contraposição à cantata francesa e a *tragédie lyrique*; a adoção do repertório e do instrumental italiano (família do violino) com ênfase nas sonatas, contrapondo-se ao instrumental francês (*ensemble de violes*) e o repertório de suítes de danças. A *Viole de Gambe*, apesar das querelas, passou a ser preterida em favor do violoncelo.

A adoção do violoncelo como instrumento solista, ao invés da viola da gamba na França, é documentada através de métodos para este instrumento. Em 1741, Michel Corrette publicou o *Méthode, Théorique Et Pratique Pour Apprendre en de tems Le Violoncelle dans*

⁸ Escolas nacionais, gostos nacionais, estilos nacionais são tratados aqui como sinônimos.

sa Perfection. É notável que Correte mencionou: *Plus Une petite Methode particulare pour ceux qui jouënt de la Viole, et qui veullent joüer du Violoncelle*.⁹

⁹ Também um pequeno método particular para aqueles que tocam a viola da gamba e que desejam tocar o violoncelo.

METHODE,
THÉORIQUE ET PRATIQUE .
Pour Apprendre en peu de tems
LE VIOLONCELLE
dans sa Perfection .
Ensemble

Des Principes de Musique avec des Leçons à I et II Violoncelles .
La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les
commencemens, des Lignes transversales sur le Manche du
Violoncelle .

Plus une petite Methode particulière pour ceux qui jouient de la
Viole, et qui veulent jouer du Violoncelle .

Composée

PAR MICHEL CORRETTE .

XXIV.^e Ouvrage .

Prix 6^s en blanc .

À PARIS ,

Chez M^{lle} Castagnery Priviligée du Roy, A la Musique Royale ,
Rue des Prouvaires près la rue S^t Honoré .

À LIOR, chez M. de la Couronne rue Merciere .

Avec Privilege du Roy . MDCC. XLI .

Figura 31: Correte - Méthode

Fonte: Lescat, Philippe e Saint-Arroman, Jean. *Méthodes & Traités 2*. Courlay: Ed. Fuseau, 1998, p. 7.

A publicação deste método demonstra o crescente interesse despertado na França para o aprendizado do violoncelo, além de preconizar o declínio da utilização da viola da gamba. Inúmeros violoncelistas franceses que se tornaram célebres no século XVIII iniciaram seus estudos com a viola da gamba. Martin Berteau (1708-1771), considerado o fundador da escola francesa de violoncelo, foi um destes. Segundo Margareth Campell (1999, p. 54)¹⁰, Berteau começou sua carreira como gambista, porém, impressionado ao ouvir Alborea Francesco (1691-1739), mais conhecido como Francischello, passou a se dedicar ao violoncelo. Seu contemporâneo Jean Baptiste Barrière (1707-1747) foi músico da *Academie Royale de Musique* na França, em 1730, esteve em Roma em 1736, onde permaneceu por três anos. Compôs quatro livros de sonatas para o violoncelo. Os dois primeiros, publicados em 1733, mostram a influência do repertório da gamba com o emprego dos recursos técnicos típicos do idioma deste instrumento: acordes arpejados e cordas duplas destacando-se a utilização de intervalos de terças¹¹, além da notação da ornamentação por meio de símbolos.

¹⁰ CAMPPELL, Margareth. In: STOWELL, Robin. (Ed.), *Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 54.

¹¹ A viola da gamba tem seis cordas e a afinação se faz em quartas justas com uma terça maior no meio. Na viola baixo as cordas são: Ré, Sol, Do, Mi, Lá, Ré, iniciando da nota mais grave (excepcionalmente uma sétima corda – Lá é acrescentada). Esta disposição das cordas facilita a execução das terças duplas. O violoncelo possui apenas quatro cordas e é afinado em quintas Do, Sol, Ré e Lá. Comparativamente, além dos intervalos menores entre as cordas, a distância entre as cordas na gamba é menor do que no violoncelo, facilitando, portanto, a execução de arpejos e cordas duplas para o gambista.

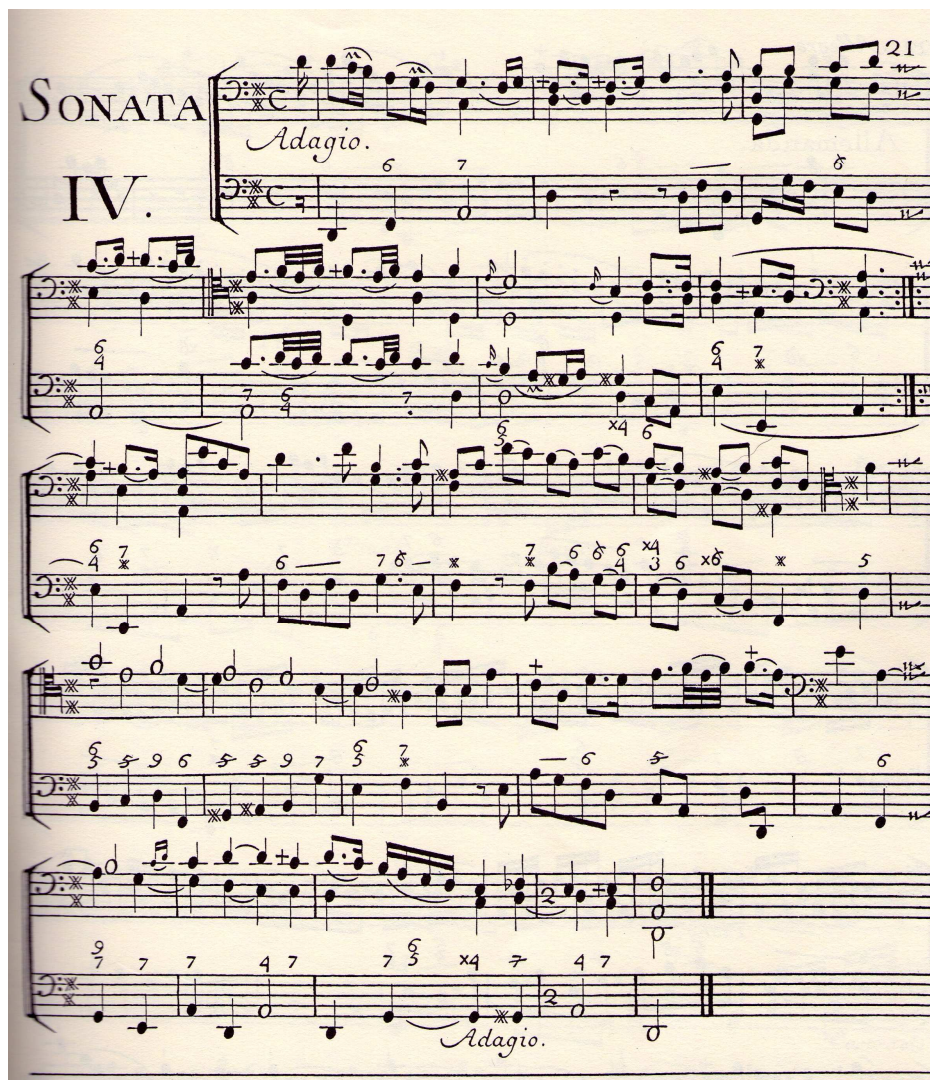


Figura 32: *Adagio, Sonata IV*, Livro I, Barrière (1733).

Fonte: BARRIÈRE. *Sonates Pour Le Violoncelle Livre I*, Courlay: Éditions J. M. Fuzeau, 1995.

Observamos o emprego de diversos sinais de ornamentação inclusive para o baixo contínuo (compasso 6).

Já os livros III e IV (1739) foram escritos posteriormente à sua estada na Itália (1736) e mostram uma significativa mudança para o estilo italiano de composição. Barrière demonstra uma maior adaptabilidade ao idioma do violoncelo. (fig. 33).



Figura 33: *Allegro, Sonata II*, Livro IV, Barrière (1739).

Fonte: ADAS, Jane. *Mid Eighteenth-Century Cello Sonatas*. New York: Garland Publishing, 1991, p. 156

Neste exemplo, vemos uma simplificação geral na escrita. O baixo contínuo se apresenta apenas como sustentação rítmica e harmônica. No que tange à ornamentação é utilizado apenas o sinal do trinado (+). Observamos também uma ênfase no contorno melódico.

Além de Barrière, outros compositores franceses não apresentaram resistência aos instrumentos italianos e passaram a empregar o título de Sonatas no lugar de Suítes. Bodin de Boismortier (1689-1755), compositor prolífico e bem sucedido em seu país, compôs sonatas para uma grande variedade de instrumentos. Suas obras não apresentavam desafios técnicos e eram dedicadas em sua maioria ao deleite dos músicos amadores. As nove *Petites Sonates Pour Deux Bassons, Violoncelles, ou Violes* (Paris, 1737), são exemplos de pequenas suítes que receberam o título de *Petit Sonatas*. (fig. 34)



Figura 34: Boismortier - *Petites Sonates*

Fonte: Ed. Facsimilar das *Petites Sonates Pour Deux Bassons, Violoncelles, ou Violes* (1737)

O frontispício, em estilo rococó, traduz o título da obra de maneira pictorial, ilustrando os três instrumentos em suas curvas laterais: à esquerda - a viola da gamba e a parte inferior do fagote, à direita – o violoncelo e a embocadura do fagote. As nove *Petites*

Sonates são escritas em dueto e constituídas por três movimentos de danças com títulos em francês.



Figura 35: Boismortier - *Premiere Sonate*.

Fonte: Ed. Facsimilar das *Petites Sonates Pour Deux Bassons, Violoncelles, ou Violes* (1737).

Neste exemplo, observamos a simplicidade dos recursos composicionais e a ausência de desafios técnicos para o instrumentista. Este tipo de repertório facilitava a proximidade dos músicos franceses com o violoncelo.

Apesar do interesse e da flexibilidade dos músicos franceses na adequação do repertório e no aprendizado dos instrumentos italianos, houve uma reação declarada em alguns círculos mais conservadores, gerando inúmeras controvérsias a respeito do “gosto”

italiano. Exatamente neste período (1732 a 1755), Geminiani, coincidentemente, esteve na França inúmeras vezes. (Careri, 1993, p. 27)

Ele foi recebido com a mesma glória e respeito quando de sua chegada na Inglaterra: virtuose do violino e representante autêntico da escola italiana. Frequentou as reuniões e concertos promovidos no meio aristocrata francês e, portanto, se relacionou com intelectuais e artistas franceses e italianos que viviam em Paris naquele período. Como já citado no capítulo 3 da parte 1, nestes encontros musicais Geminiani conheceu o príncipe italiano de Ardore, cravista amador e embaixador do rei das duas Sicílias na França, a quem ele dedicou as *Sonatas Op. V*.

No capítulo dedicado a poetas e músicos do livro *Parnasse françois*¹², Tilton de Tillet relata que Geminiani frequentava os encontros musicais que aconteciam na casa de *Madam e Mademoiselle Duhallay*:

...é nesta casa que M. Duhallay recebe com tal generosa hospitalidade, que os mais famosos músicos italianos se encontram – homens como os violinistas Guignon, Geminiani, Canavas o jovem ao violino, Canavas o mais velho no violoncelo – e onde Sua Excelência o Príncipe D’Ardore, o embaixador na França do Rei das duas Sicílias... Nestes concertos também se pode ouvir músicos franceses ilustres – homens não menos capazes do que os italianos já citados como Batiste, Quentin, Mangeon e Petit ao violino, Blavet e Taillard na flauta, Roland Marais e De Caix, na viola da gamba, Rameau, Daquin e Du Flitz, no cravo etc¹³. (*Apud* CARERI, 1993, p. 33)

¹² Tillet, Tilton de, *Suite du Parnasse françois* jusqu’en 1743 et de quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument. Paris: Coignard fils, 1743, 755n. *Apud* CARERI, 1993. p. 33.

¹³ C’est dans cette maison, dont elles & M. Duhallay font si bien les honneurs, qui se rassemblent dès Musiciens des plus célèbres d’Italie, tel que Guignon, Geminiani & Canavas, le Cadet pour le violon et

Nesta narrativa destaca-se também a preocupação de Tillet em equiparar os músicos franceses aos italianos.

Apesar do convívio amigável entre artistas franceses e italianos ilustrado na citação anterior, as disputas entre partidários das escolas nacionais eram acirradas e, graças a elas, hoje possuímos documentos referenciais sobre as características destes dois estilos nacionais. Dentre eles, destacamos o *Defense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les prétensions du violoncel*¹⁴, publicado no ano de 1740, em Amsterdam, por Hubert Le Blanc (viveu entre o final do século XVII e a metade do século XVIII). O nome de Geminiani está estreitamente relacionado a este tratado.

A “Defesa” é dividida em três partes: na primeira, Le Blanc apresenta o conflito musical e cultural entre França e Itália, representado musicalmente pelo repertório e pelos instrumentos típicos de cada país: as suítes de danças e a viola da gamba, em oposição às sonatas e ao violino, tipicamente italianos. Na segunda, Le Blanc faz uma alegoria, personificando os instrumentos, chamando-os de senhora viola da gamba e senhor violino, criando uma situação de competição entre os instrumentos e mostrando como a música

Canavas l'ainé pour lê violoncelle ou même S. Ex. Lê Prince D'Ardore, Ambassadeur du Roi de deux Sciles em France... Cést dans ces concerts où l'on entend de fameux Musicien François, qui nónt pás moins de mérite que les Italien quón vient de nommèr, tels que Batiste, Quentin, Mangeon & Petit pour le violon; Blavet & Taillard pour la Flûte; Roland Marais & De Caix pour la viole; Rameau, Daquin, Du Filtz pour le Clavecin, & c.

¹⁴ Defesa da viola baixo contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo. Trata-se de uma defesa à musica francesa em contraposição à italiana, publicada por Hubert Le Blanc, um advogado, apaixonado por música e particularmente pela viola da gamba.

italiana suplantou a francesa. Na terceira, são apresentadas informações sobre estilo e técnica utilizadas pelos gambistas da época.¹⁵

Um dos pontos mais explorados por Le Blanc diz respeito à sonoridade do violino, comparada à sonoridade da viola da gamba. Ele enfatiza a sua preferência pela ressonância, pela doçura sonora e pelo repertório intimista da gamba, afirmando ser este o instrumento ideal para a câmara: “A viola é, então, mais própria que o violino para a câmara porque nesses recintos não é preciso fazer sons muito magros de harmonia.”¹⁶ (p. 85). Por outro lado, o violino seria mais adequado para os espaços grandes: “Isso é o que faz o violino, ele procura se promover num grande espaço onde, mantendo-se distante dos ouvintes, possa encantá-los, e sua sonoridade aguda possa ser absorvida pela imensidão das roupas.”¹⁷ (p. 66).

Outro ponto importante a observar no *Defense* são as constatações indiretas sobre a decadência da monarquia naquele período. Nas associações entre a música francesa e a nobreza e a música italiana e o povo, nota-se uma maneira metafórica de Le Blanc ao narrar as dificuldades que a monarquia francesa enfrentava para se manter no poder. Assim, a viola da gamba aparece associada à nobreza e o violino ao povo. Na sua alegoria, Le Blanc faz as comparações carregadas de críticas e diz: “O homem galante toca para se distrair e não pra divertir os outros.”¹⁸ (p. 80). Acreditamos ser esta uma alusão ao caráter “exibicionista” do repertório italiano. Em seguida ele relaciona a sonoridade da gamba à

¹⁵ AUGUSTIN, Kristina. Mais uma vez em defesa da viola da gamba, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2001.

¹⁶ “La viole est donc plus prope que le Violon pour la Chambre, puisque l’on n’y a que faire de Sons trop maigres d’Harmonie”.

¹⁷ Voilà ce que fait le Violon, il cherche à se procurer un grand espace, d’où se tenant loin des Auditeurs, il puisse les flatter, ou ton son aigu etre absorbé par la multitude de leurs habits.

¹⁸ Jouer un galant homme pour se desnuer, & non divertir lés autres

voz de um embaixador: “Disse ainda [a Dama Viola] que o som da viola da gamba, inspirando-se na voz de embaixador, não tão alta e até mesmo um pouco nasal, é muito mais conveniente”¹⁹ (p. 80). Por outro lado, a sonoridade do violino é descrita da seguinte maneira: “O som alto e brilhante do Violino não mostra de forma alguma uma pessoa de qualidade, nem uma educação nobre”²⁰ (p. 89).

Após apresentar as características de cada um dos instrumentos, Le Blanc narra uma disputa entre o violino e a viola da gamba. O julgamento partiria das damas que, segundo Le Blanc, “... possuem melhor o dom de sentir o que é mais decente e de julgar o que não é.”²¹ (p. 91). O primeiro pronunciamento feito por elas foi: “...a Viola seria restabelecida em todos os seus direitos em recintos fechados e que se abandonasse o Violino à audiência pública. O Violino ficou insatisfeito com esse julgamento tão imparcial que as damas haviam decidido”²² (p. 92).

A partir deste ponto inicia-se uma “olimpíada” numa alusão aos moldes gregos, mas, em forma de concerto. Para tanto, é anunciada a chegada de Giovanni Battista Somis (1686-1763) e Geminiani:

Isso [o pronunciamento das damas] provocou dois campeões, um do outro lado dos Alpes [Somis, vindo da Itália] e outro do outro lado do mar [Geminiani, vindo da Inglaterra], ambos sublimes. Eram os primeiros de todos como não mais além daquilo que o arco e os dedos

¹⁹ ...le Son de la Basse de Viole, tirand sur le ton de une voix d’Ambassador, qui n’est pas haut, & et même nazarde un peu, étoit bien plus convenable.

²⁰ Le Ton eleve & le Son éclatant du Violon ne sentent du tout point as personne de qualité, ni une éducation noble

²¹ Les Dames auxquelles il appartient le mieux de sentir ce qui est bienféant, & de juger de ce quin e l’est pás.

²² ...la Viole seroit rétablie dans tous sés droits à huis clos, & qu’on abandonnoit au Violon l’Audience publique. Le Violon se porta pour mé-content de ce jugement, quoique si é quitable, qu’avoient donné lès Dames.

podem fazer na música. Eram os primeiros de todos os virtuosos da terra habitável. A sua chegada foi notificada como a das vespas, e os cartazes anunciavam um concerto onde a eloquência musical desses músicos deveria virar-se contra os franceses, como a de Demóstenes contra Esquino. (AUGUSTIN, p. 129)

Portanto, a escolha destes dois virtuosos é uma indicação de que Le Blanc queria assegurar que a vitória do gosto francês se estabelecesse acima deste patamar.

A *Defense* segue com a descrição da execução de uma sonata de Arcangelo Corelli por Geminiani. O respeito e afeição de Le Blanc por este não são ocultados:

Geminiani, uma vez que era necessário começar pelo mais fino tocar, 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 de 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 feridas feitas à moda de Ovidio. Os sons de Geminiani eram os timbres da Inglaterra e da Alemanha. (AUGUSTIN, p. 131)

Aqui, Le Blanc aponta para o aspecto emocional ocasionado pela interpretação dada à Sonata de Corelli por Geminiani, destacando a sua habilidade de ornamentar e de mover as paixões de seus ouvintes.

A seguir, Le Blanc faz uma louvação descrevendo a execução de Somis:

Num só golpe de arco sustentou uma nota longa, cuja lembrança nos faz perder o ar quando pensamos nisso. Parecia se assemelhar a uma grande corda de seda tensionada, que, para não incomodar a nudez do som limpo, era torneada de flores, com grinaldas de prata, com filigranas de ouro entremeadas de diamante, de rubi grená, e, sobretudo, de pérolas. Viu-se tudo isso sair das pontas dos dedos. (AUGUSTIN, p. 133)

Le Blanc não dispensou os adjetivos para descrever as ornamentações de Somis. Segundo ele, as Damas caíram em depressão após esta apresentação e se recuperaram somente quando encontraram a causa para tal prostração: a ornamentação. Perceberam que os ornamentos poderiam ser isolados e aplicados indiscriminadamente sobre qualquer tema. Desta maneira, elas recuperaram a razão e chamaram o flautista francês Michel Blavet (1700 – 1768)²³ com o intuito de provarem para si mesmas que, mesmo já o tendo conhecido, poderiam ouvi-lo com a “graça renovada” (1740, p. 135). Sobre sua execução, Le Blanc comenta:

Preencheu os ouvidos com um som aveludado, enriquecendo com uma sonoridade redonda sem igual, declamando com afetação de uma beleza arrebatadora. A nobreza da expressão estava refletida em toda a maneira de tocar, da qual não poderíamos tirar nada, pois poderia afetar um mérito tão particular. (AUGUSTIN, p. 135)

A execução de Blavet fez com que as Damas se recordassem de Forqueray *le père* (1671 – 1745)²⁴; finalmente, o julgamento é anunciado:

²³ A presença de Blavet na *Defense...* e também nos mesmos encontros musicais freqüentados por Geminiani em Paris, é um acaso notável.

²⁴ Gambista e compositor francês, músico da corte e também professor.

...nada no mundo equivale a duas Violas da Gamba lado a lado, tocando perfeitamente o soprano e o baixo nas mãos de Marais quando tocava as peças, acompanhado do senhor St. Félix e de Forqueray o pai, executando as sonatas, acompanhado pelo senhor de Bellemont. Neste caso particular, esse duo ultrapassa a união de qualquer outro instrumento. O Violino e Violoncelo têm uma grande lacuna entre eles devido à distância de duas oitavas. O acompanhamento do baixo com uma outra viola na região do tenor é muito mais rico em encanto e atrativo, resultando numa harmonia doce sem igual. (AUGUSTIN, p. 139).

Cabe ressaltar que a *Defense...*, assim como a *Querelle des buffon* (Paris, 1752)²⁵, provocada pela presença de uma trupe de ópera cômica italiana em Paris, entre 1750 e 1752, ilustram as reações em solo francês, contra a inevitável hegemonia da música italiana²⁶ na Europa durante o século XVIII. A *Defense* ataca em particular aos instrumentistas italianos e o repertório oriundo da escola romana fundada por Corelli. Por outro lado, a *Querelle* defende a ópera cômica italiana oriunda da escola napolitana e representada por nome completo Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)²⁷. As críticas e elogios à música francesa e italiana contidas nestes textos, expõem o pensamento controverso e efervescente da época sob a qual Geminiani esteve imerso durante a sua estada em Paris.

²⁵ A querela se deu através de demonstrações públicas contra e a favor da música italiana no decorrer das apresentações de ópera e também através de inúmeros panfletos, artigos e cartas publicadas durante a estada dos bufões em Paris. De um lado, os filósofos exaltavam a ópera cômica italiana como exemplo ideal de naturalidade e simplicidade e do outro, defensores da música francesa reagiam, publicando panfletos e sátiras contra a música italiana. A querela culminou com a publicação da Carta sobre a Música Francesa de Jean-Jacque Rousseau, em 1753, na qual ele condena a música francesa em favor da ópera cômica italiana de maneira radical (WEISS e TARUSKIN, 1984, p.280)

²⁶ No século XVII a Itália criou e exportou os dois gêneros - instrumental e vocal - principalmente a partir de duas escolas “regionais”, respectivamente, Romana e Napolitana. Em Roma, foi representada por Corelli e a música instrumental e Nápoles, por Pergolesi e a ópera cômica.

²⁷ Sua ópera *La Serva Padrona* foi representada em Paris, em 1752.

Coincidentemente ou não, muitas características musicais da viola da gamba defendidas na *Defense...* são encontradas nas *Sonatas Op. V* de Geminiani. Inclusive, poderíamos imaginar que o Op. V seria uma “Réplica” musical ao *Defense...* Para tanto, Geminiani inclui em sua composição, elementos característicos do estilo francês: a ornamentação e sua notação, a sonoridade intimista - explorando a região média e grave e a textura de dueto, o caráter nobre - que não era considerado intrínseco aos instrumentos da família do violino e que se manifesta na escolha do estilo alto, repleto de *ornatus* e com tratamento contrapontístico. Nesta “réplica”, Geminiani demonstraria que o violoncelo, apesar de suas origens italianas, seria apto também a executar música do gosto francês, dispensando o apelo ao brilho e ao virtuosismo típico do estilo italiano. Apesar da evidente presença de elementos da escola francesa, Geminiani, inevitavelmente, conserva características do estilo italiano: o padrão da *sonata da chiesa*, seguindo a fórmula corelliana de quatro movimentos contrastantes, pouco vínculo com a música de dança e a inclusão de improvisações *Ex Tempore* – atitude que pode ser vista como a intenção de reunir os estilos nacionais.

O violinista francês Jean-Marie Leclair (1697-1764), também citado no *Defense...*, estudou violino com Somis em Turin. Em suas sonatas adotou a fórmula Corelliana de quatro movimentos. Estas são caracterizadas pela ornamentação opulenta e pela extrema exigência técnica com utilização freqüente de cordas duplas e do registro agudo do instrumento.

O aspecto visual das partituras das Sonatas de Leclair se assemelha à versão para o violino do Op. V de Geminiani, devido às ornamentações melódicas. No entanto, na obra

de Leclair, estas estão associadas ao estilo rococó²⁸ – no qual a ornamentação tem a função decorativa.



Figura 36: Ornamentação - Leclair

Fonte: LECLAIR, Jean-Marie. *Sonates a violon solo*, Ed facsimilar, Paris, 1734

²⁸ Também conhecido como estilo Luis XV.

Os excessos ornamentais notados nesta sonata se assemelham visualmente aos arabescos da arte decorativa análoga ao Rococó. As duas classes de ornamentos estão representadas neste exemplo, os essenciais e os *Ex Tempore*.

Já nas sonatas de Geminiani, as ornamentações estão associadas à expressividade e, seguindo a tradição italiana, deveriam ser improvisadas. No entanto, como vimos no início deste capítulo, sua notação é detalhada para evitar interpretações arbitrárias.



Figura 37: Ornamentos de Geminiani - Op V, violino

Fonte: GEMINIANI, F. *Le VI Sonate di Violino e Basso Continuo*, Ed. Fac-similar, Londres, 1747.

A ornamentação de Geminiani não é excessiva como a de Leclair, porém, apresenta também os ornamentos: os essenciais - sobre uma nota, e os *Ex Tempore* - de caráter melódico.

Ainda que as funções das ornamentações fossem diferentes, a associação dos ornamentos tipicamente franceses aos italianos é uma característica comum aos dois compositores, e a sua notação detalhada conduziu a um excesso que caracterizou a reunião dos gostos francês e italiano praticados na França.

A aspiração em conciliar as duas escolas nacionais se confirma com a obra intitulada *Les Goûts Réunis*, de François Couperin (1668–1733), publicada em Paris, em 1724. Ela se tornou um exemplo emblemático para o novo estilo²⁹. Fazem parte desta coleção as trio sonatas *L'apothéosi de Corelli*, que seguem a fórmula da *sonata da chiesa* e *à la memoire immortelle d l'incomparable Monsier de Lully*, ambas publicadas em 1725. O primeiro movimento, trecho musical escrito em estilo francês, apresenta uma alegoria na qual Lully recebe Apolo nos Campos Elíseos, oferecendo-lhe o seu violino e o seu lugar no *Parnasso*. No movimento seguinte, em estilo italiano, Lully vai para o *Parnasso*, onde é recebido por Corelli e pelas Musas. Após este, uma *Sarabanda* representa o agradecimento de Lully a Apolo que, em seguida, convence Lully e Corelli de que a reunião dos dois estilos nacionais seria o caminho para a perfeição em música. A obra é concluída com *La Paix du Parnasse*, um trio sonata unindo as musas italiana e francesa e seus líderes, representados nas partes dos dois solos. Além da forma, outro aspecto relevante do estilo

²⁹ O título escolhido por Couperin, involuntariamente, passou a denominar o estilo novo: a fusão das escolas italiana e francesa.

italiano nesta obra é a escolha dos instrumentos: Couperin não determinou a instrumentação. Ele apenas sugeriu que poderiam ser executadas por instrumentos tipicamente franceses ou italianos: “convenientemente, não somente no cravo, mas também na flauta, nos oboés, na gamba e no fagote.”³⁰.

A conciliação das escolas nacionais foi uma solução encontrada também pelos alemães J. J. Quantz no *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) e Carl Philipp Emmanuel Bach no *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*³¹ (Berlim 1753 / 1762). Quantz enumera as características dos estilos nacionais em seu tratado, considerando compositores e instrumentistas nos dois gêneros: instrumental e vocal das duas nações – Itália e França. Sobre a composição instrumental, ele observa:

Os italianos são irreprimíveis, sublimes, vivos, expressivos, profundos, majestosos em suas maneiras de pensar. Eles são um tanto bizarros, livres, ousados, distintos, extravagantes e algumas vezes negligentes em métrica. Eles são também cantantes, lisonjeiros, afetuosos, emocionantes e ricos em invenção. Eles escrevem mais para os conhecedores do que para os amadores. Em composição, os franceses são vivos, expressivos, naturais, agradáveis e compreensíveis para o público, e mais corretos em métrica do que os italianos, mas eles não são profundos nem arrojados. Eles aproveitam as idéias de seus predecessores e escrevem mais para os amadores do que para os conhecedores. (QUANTZ, 1752, *apud* REILLY 2001, p. 334)³²

³⁰ *Convenient , no seulement , au clavecin , mais aussy à la flûte , aux hautbois , à la viole , et aux basson .* COUPERIN, François. *Ouvres Complètes*, IV, *Le Goûts Réünis*, Ed. L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1988, p. 1

³¹ Ensaio sobre a maneira correta de tocar o teclado.

³² ...the Italians are unrestrained, sublime, lively, expressive, profound, and majestic in their manner of thinking; they are rather bizarre, free, daring, bold, extravagant, and sometimes negligent in metrics; they are also singing, flattering, tender, moving, and rich in invention. They write more for the connoisseur than for the amateur. In composition the French are indeed lively, expressive, natural, pleasing and comprehensible to

Os adjetivos acima constituem parte da arguição que defende a mistura dos estilos como o modelo ideal. Quantz, então, prossegue: “Se alguém tem o discernimento de escolher o que há de melhor nos estilos de diferentes países, um estilo misto resulta e, sem exceder os limites da modéstia, poderia ser chamado de estilo alemão.”³³ (QUANTZ, *apud* REILLY, p. 341). Notamos, por exemplo, que o estilo alemão deveria excluir a assimetria típica do estilo italiano.

Quantz finaliza o capítulo explicando o porquê da opção pelo estilo misto, apesar da grande lista de adjetivos em favor do estilo Italiano:

Refletindo sobre as opiniões e experiências mencionadas previamente, em relação às diferenças entre os estilos, a preferência deveria ser dada em favor do puro estilo Italiano sobre o puro Francês. No entanto, desde que o primeiro não está mais solidamente fundamentado como antes, tendo se tornado distinto e bizarro, e considerando que o segundo permaneceu muito simples, todos concordam que um estilo combinado e misturado dos bons elementos de ambos, deveria certamente ser mais universal e mais agradável.³⁴ (QUANTZ, *apud* REILLY, p. 341)

the public, and more correct in metrics than the Italians; but they are neither profound nor venturesome. They always warm up the ideas of their predecessors, and they write more for the amateur than for the connoisseur.

³³ If one has the necessary discernment to choose the best from the styles of different countries, a mixed style results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called the German style.

³⁴ In reflecting upon all of the thoughts and experiences mentioned previously in reference to the differences between styles, a preference must be granted for the pure Italian style over the pure French. Since, however, the first is no longer as solidly grounded as it used to be, having become bold and bizarre, and since the second has remained too simple, everyone will agree that a style blended and mixed together from the good elements of both must certainly be more universal and more pleasing.

O estilo alemão descrito por Quantz contempla a mescla da música italiana com a francesa excluindo a assimetria e o caráter “bizarro” e distinto característicos da composição instrumental do alto barroco italiano.

Já E. Bach discute os gostos nacionais no âmbito da ornamentação:

O gosto atual, influenciado sensivelmente pelo bel canto italiano, não pode exprimir-se apenas com os ornamentos franceses, assim, tive que reunir ornamentos de mais de um país. Acrescentei-lhes ainda alguns novos. Creio que, tanto para o teclado como para outros instrumentos, a melhor maneira de tocar é a que reúne de forma correta a precisão e o brilho do gosto francês com a sedução do canto italiano. Os alemães, quanto a isto, estão numa boa posição, desde que permaneçam livres de preconceitos. (C. P. E. Bach, 1753 e 1762, *apud* CAZZARINI, 1996)³⁵

A conciliação proposta por E. Bach se dá na assimilação do *bel canto* característico da ópera cômica italiana com a ornamentação francesa.

Na França, a conciliação das escolas se deu por justaposição, sem a exclusão do gosto francês. Na Alemanha, a reunião teve o caráter de miscigenação que proporcionou o nascimento de um terceiro estilo. No entanto, indagamos: qual seria o propósito de Geminiani, um respeitado emissário da escola italiana, sem vínculo de *patronage*³⁶ na França, escrever música com influência francesa?

³⁵ CAZZARINI, Fernando. Ensaio Sobre a Maneira Correta de tocar Teclado, tese de doutorado, UNESP, São Paulo 1996.

³⁶ Termo francês em voga no século XVIII que significa o patrocínio para artistas, geralmente concedido pela nobreza ou pela aristocracia.

6.2 - Música anacrônica e música moderna

Como vimos no capítulo 3 da Parte I, na carta a seu aluno Kelway, Geminiani demonstra entusiasmo e expectativa com a receptividade do Op.V em Londres: “está pronto o livro das Sonatas para Violoncelo para ser enviado a Londres e não tenho dúvidas que este será conhecido do público como não sendo inferior a nenhum de meus trabalhos anteriores”.³⁷ (CARERI, 1993, p. 36). Porém, o Op. V não obteve a receptividade esperada por seu autor. A mudança de estilo de Geminiani é constatada por seus contemporâneos de maneira negativa. Charles Burney comenta sobre a transformação do estilo ocorrida a partir do Op. IV:

Depois de publicar a sua segunda coleção de solos³⁸, seus trabalhos parecem ser frutos de sua fantasia, veleidades ordinárias e [apresentam] uma mudança de estilo e gosto que não agradaram ao público, nem contribuíram para sua distinção nem para seu próprio benefício. Um dia ele poderia colocar a música francesa contra todas as outras, no próximo, a Inglesa, a Escocesa, a Irlandesa, qualquer coisa, menos as melhores composições Italianas ou de Haendel. (BURNEY, 1789, p. 993)³⁹

Willian Hayes registra também o seu julgamento a este respeito no *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*:

³⁷ ...d'aver pronto li libri delle sonate di violoncello, per inviarle à Londra, le quali non dubito che saranno conosciute dal Publico non inferiore a nessuna altra mia produzione.

³⁸ Burney se refere certamente às seis sonatas para violino e baixo continuo op.IV.Ver: General History of Music (1789), segundo parágrafo, p. 991.

³⁹ After the publication of his second set of solos, his productions seem to have been the offspring of whim, caprice, expedients, and an unprincipled change of style and taste, which neither pleased the public, nor contributed to his own honor or profit. One day he would set up French Music against all other; the next English, Scots, Irish – any thing but the best compositions of Italy or Haendel. A General History of Music, Londres, p. 993

Minha opinião sobre ele como compositor é que ele é extremamente irregular. As excursões que ele fez a Paris não contribuíram em nada para sua desigualdade: embora possam ter proporcionado um novo contorno às suas melodias, à sua maneira de variá-las ou mostrar perspicácia, apresenta como resultado uma de suas mais trabalhadas e complicadas melodias, uma massa impossível de se compreender. (WALLS, 1986, p. 228)⁴⁰

Burney e Hayes tinham razão quanto à mudança no estilo nas obras escritas posteriormente ao Op. IV. Burney cita a mudança de estilo e gosto acrescentando em seguida que Geminiani não compunha nos padrões esperados para um compositor italiano. Subentende-se que Burney considerava a música Francesa, Inglesa, Escocesa e Irlandesa inferiores à Italiana.

As características utilizadas por Burney para descrever as composições de Geminiani, “...há uma irregularidade em seus compassos e fraseologia, e uma confusão no efeito geral proporcionada pela movimentação grande demais e pela dissimilaridade das diversas partes, os quais concedem às suas composições o efeito de uma rapsódia ou um movimento improvisado”.⁴¹ (BURNLEY, 1789, p. 994), se assemelham às características dadas ao termo “barroco” por Rousseau: “A música barroca é aquela na qual a harmonia é confusa, carregada com modulações e dissonâncias, a melodia é sombria e pouco natural, a

⁴⁰ “My opinion of him as a composer is that he is extremely unequal. The excursions he hath made to Paris, have not a little contributed to his inequality: For although this may have given a new Turn to his Melodies, and his manner of variegating of the one, and the want of Perspecuity in the other, render some of his most laboured, complicated Strains a mere Hodge-Podge; an unintelligible Mass of Learning.”. Willian Hayes, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*, London, 1753, p.123, *apud* Peter Walls, 1986 p. 228.

⁴¹ there is frequently an irregularity in his measures and phraseology, and a confusion in the effect of the whole, from the too great business and dissimilitude of the several parts, which gives to each of his compositions the effect of a rapsody or extemporaneous flight.”

entonação difícil e o movimento refreado” ⁴²(ROUSSEAU, 1768, p. 41). Por outro lado, a música “moderna” professada por Rousseau era construída com melodias simétricas, harmonias simples e pulso regular (ROUSSEAU [1753], *apud* MARQUES e GARCIA, 2005, p.20). Estas características foram observadas por ele na ópera cômica italiana *La Serva Padrona*, de Pergolesi, e a partir de então passaram a ser tomadas como exemplo de “bom gosto”, devendo sobretudo, suplantam a ópera francesa.

Em uma carta endereçada a Thomas Twining⁴³, de 1774, Burney critica as composições de Geminiani, afirmando que estas não contêm as características da música moderna professada por Rousseau:

...seus movimentos não são fraseados, como Rousseau bem expressa. O mérito dos períodos uniformes, da melodia acentuada, fazendo-a mais poética do que antes (se assim posso dizer) é para a minha compreensão, a principal característica da música moderna... ⁴⁴ (CARERI, 1993, *apud* RIBEIRO, 1980)

O anacronismo do estilo barroco naquela época está subentendido nos julgamentos de Rousseau e Burney.

⁴² Une musique baroque est celle dont l’harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l’intonation difficile, et le mouvement contraint.

⁴³ Thomas Twining (1735-1804), estudioso inglês, tradutor da Poética de Aristóteles e colaborador de Burney para a General History of Music.

⁴⁴ ...his movements are not phrased, as Rousseau well express it, and that merit of measured periods, of accenting melody, & rendering it more poetical than formerly (if I may so say) is, to my apprehension, the chief characteristic of modern music, & what it most excels the old music in.” Careri, Francesco Geminiani, p. 111.

Um relato feito pelo crítico musical e compositor alemão Johann Adam Hiller (1728–1804) nos mostra como o novo estilo de composição da ópera cômica italiana influenciou os gêneros instrumentais:

A ópera cômica não é precisamente a melhor escola para os cantores, porém, ela se tornou a melhor para os compositores de hoje. Sinfonias, concertos, trios, sonatas – tudo, hoje em dia, toma algo emprestado deste estilo e não deveria haver nada a se opor, se somente os elementos inferiores e o mau gosto fossem sempre evitados com sucesso. (HILLER *Apud* WEISS e TARUSKIN, 1984, p. 283)⁴⁵

Um exemplo de transposição fiel deste novo estilo para o gênero instrumental é a *Sinfonia a Violoncello Solo* de Pergolesi⁴⁶ (c.1730). Nesta obra é possível reconhecer as características do novo estilo destacadas por Rousseau. Portanto, podemos utilizar esta obra para uma comparação idônea com o Op. V de Geminiani, confrontando as características gerais de cada uma delas com os ideais defendidos por Rousseau.

Para exemplificar, comparamos o terceiro movimento – *Adagio* – da Sonata V de Geminiani, com o terceiro movimento – *Adagio* – da *Sinfonia* de Pergolesi, em Ré menor. A figura a seguir mostra os oito primeiros compassos, até a indicação *Cad.^a al Solito*.

⁴⁵ Comic opera is not precisely the best school for singers; but it has become much the best for today's composers. Symphonies, concertos, trios, sonatas – all, nowadays, borrow something of its style, and there would be nothing to object to here, if only the low elements in it and the poor taste could always be avoided with success. Weiss and Taruskin, *Music in the Western World, A History in Documents*, p.283

⁴⁶ O termo “sinfonia” também foi utilizado na Itália para designar a composição instrumental para solo e baixo contínuo em quatro movimentos contrastantes, a qual chamamos mais frequentemente de sonata.



Figura 38: *Adagio* da *Sonata V* de Geminiani.
Fonte: GEMINIANI. [1746] 1988, p. 19.

Nos compassos três, seis e sete, do *Adagio*, Geminiani conduz as harmonias para cadências com "resoluções" inesperadas. Por exemplo, a passagem do segundo para o terceiro compasso traz uma cadência de engano: o acorde de Lá Maior é esperado no primeiro tempo do terceiro compasso, no entanto, Geminiani surpreende com um acorde menor sobre a nota Sol, e retardo 4-3 (Dó /Si). Este acorde de Sol Menor no primeiro tempo do terceiro compasso cria uma tensão que deveria ser resolvida em Fá Maior, no entanto, expande por aumentação o passo harmônico em dois tempos chegando ao quinto grau, Dó Maior, e finalizando em sua cadência tradicional previsível (Fá Maior) no primeiro tempo do quarto compasso, porém, com apoiatura. A progressão harmônica seguinte, ainda no mesmo compasso, poderia ser considerada natural, porém, o salto de sétima descendente entre o Sib e o Dó no terceiro tempo deste compasso causa uma ruptura extraordinária no encaminhamento melódico do baixo. Entre os compassos seis e sete, uma sucessão de cadências sem resolução poderia ser interpretada como uma passagem de

petição e negação – *antitheses*⁴⁷ - em termos retóricos são recursos expressivos para mover as paixões. Após a oscilação entre Lá Maior e Lá Menor e da sucessão de *ellipses*⁴⁸ nestes compassos, Geminiani pede uma cadência *al solito*⁴⁹ sobre a o acorde de Mi com sexta e quarta – dupla apojatura, que se resolve em Lá Menor, constituindo a primeira e única cadência perfeita. Os saltos intervalares grandes são freqüentes na linha do solo – *saltus simplice e saltus duriusculus*⁵⁰ - destacando-se os dois saltos no sétimo compasso: uma sétima descendente (sol – lá), seguida de um salto de décima - terceira, que poderia ser meramente uma sexta, porém, Geminiani opta por criar uma hipérbole, obviamente como recurso expressivo.

Em relação ao pulso, observamos que a linha do baixo caminha em diálogo com a linha do solo e não como sustentação rítmica. Logo no início do movimento, Geminiani utiliza o recurso expressivo da pausa na linha do solo – *suspiratio*⁵¹. Os compassos três, seis e sete são os mais sobrecarregados em termos rítmicos. Eles apresentam figuras rítmicas de menor valor no tempo forte, seguidas de figuras de maior valor no tempo fraco do compasso – *Syncopatio*.⁵² Estas são reforçadas por saltos intervalares que deslocam a importância do tempo forte para o tempo fraco, provocando um contorno assimétrico na linha melódica. De maneira sucinta, observamos que o emprego deliberado de patopéias: *suspiratio*, *saltus duriusculus*, *ellipses*, *catachreses*, *epizeuxis*, característicos do estilo patético.

⁴⁷ Oposição de afetos

⁴⁸ Omissão de uma consonância esperada.

⁴⁹ Literalmente cadência solo improvisada.

⁵⁰ Salto consonante e salto dissonante.

⁵¹ Representação musical de suspiro, por meio de pausa.

⁵² Suspensão, com ou sem dissonância como resultado.

Em linhas gerais, este movimento apresenta uma tensão harmônica intensa e é repleto de *pathopeia*. Estas características remetem ao caráter "melancólico" (figura 9), apresentado na *Sonata I a 2 Violini e Basso*, também conhecida por *Sanguineus* e *Melancholicus*,⁵³ de Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), publicada posteriormente (1751).



Figura 39: *Melancholicus*

Fonte: BACH, Carl Philip Emanuel. *Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1. Querflöte, 1. Violine und Bass*; [Wq. 161]. [Nuremberg, 1751]. New York: Performer's Facsimiles, 9, 1986, p. 1.

⁵³ A sonata *Sanguineus et Melancholicus* apresenta um "argumento" musical entre os temperamentos sangüíneo e melancólico, personificados nas partes dos dois violinos.

O caráter melancólico é apresentado no *Allegretto*. Notamos a similaridade na condução do baixo com grandes saltos intervalares, a utilização de *appoggiaturas* e *suspirationes* produzindo *pathopeia* de caráter lamentoso.

Comparativamente, a *Sinfonia* de Pergolesi apresenta uma extrema simplicidade melódica, harmônica e rítmica.



Figura 40: *Adagio* - Pergolesi⁵⁴.

Fonte: PERGOLESI [c.1730]. Fullerton: Ed. Grancino, 1982.

A linha do baixo se comporta com regularidade rítmica, tornando o pulso perceptível todo o tempo. A condução harmônica é uniforme e cadenciada. Do primeiro ao terceiro compasso acontece a condução de Ré Menor para Fá Maior, tonalidade que permanece até o compasso nove, para então retornar ao mesmo tema inicial em Ré Menor. O motivo rítmico da melodia é formado por sincopas e tercinas que, através da repetição, conferem movimento e leveza ao caráter geral do movimento.

⁵⁴ Os sinais de ligaduras em pontilhado e os trinados entre chaves são marcas editoriais sugeridas por Nona Pyron e François Guéneux.

As características composicionais de Pergolesi apresentadas nesta *Sinfonia* são as mesmas observadas por Rousseau na sua ópera *La Serva Padrona*. Destacamos abaixo um trecho da *Carta sobre a Música Francesa* na qual ele descreve este novo estilo em relação ao tratamento rítmico e ao andamento:

Os italianos são mais hábeis em seus adágios pois, quando o canto é tão lento a ponto de se temer que ele pudesse enfraquecer a percepção do ritmo, eles fazem o baixo progredir por notas de igual duração que marcam o andamento. O acompanhamento também marca o tempo, subdividindo as notas e mantendo a voz e os ouvidos presos ao compasso, tornando o canto mais agradável e, sobretudo, mais enérgico em virtude dessa precisão. (ROUSSEAU, 1753 *apud* MARQUES e GARCIA, 2005, p. 27).

A partir destas exposições, podemos deduzir que o estilo de Geminiani ocasionou julgamentos sob dois pontos de vista. Primeiro, quanto ao seu posicionamento em relação às escolas nacionais e segundo, quanto à “modernidade” de sua obra. O estilo moderno, segundo Rousseau, pertencia à escola italiana e era influenciado pela ópera cômica napolitana, porém, Geminiani, apesar de italiano, não adotou este novo estilo.

O gosto de Geminiani no Op. V é fundamentado no estilo patético: “A intenção da música não é somente agradar ao ouvido, mas expressar sentimentos, incitar a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões.”⁵⁵ (GEMINIANI, 1751, *apud* BOYDEN, 1952, p. 1). A fórmula corelliana é utilizada por ele como moldura na qual ele constrói um discurso musical repleto de sinais que auxiliam a interpretação. Além disto, Geminiani contempla o

⁵⁵ The intention of Musick is not only to please the ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.

idioma do violoncelo com a inclusão de elementos composicionais típicos da viola da gamba, produzindo uma sonoridade peculiar e possibilitando ao intérprete a experiência de traduzir o idioma musical francês para um instrumento italiano.

PARTE III

A INTERPRETAÇÃO SEGUNDO “IL FORIBUNDO”

7. Aplicação prática dos preceitos de Geminiani

7.1 - Arcadas: ao gosto francês ou ao gosto italiano?

Como apresentado no capítulo 4 da Parte II, a condução do arco que compraz os preceitos defendidos por Geminiani é a utilização das arcadas alternadas – para cima e para baixo, sem retomar o arco, também denominado por Geminiani: *free Use of the Bow*. Esta maneira de conduzir o arco é característica da escola italiana e se contrapõe à “Lei do arco para baixo”, peculiar da escola francesa de condução do arco. No entanto, como vimos no capítulo 6 da Parte II, o estilo das Sonatas Op. V é constituído por inúmeras características da escola francesa. Por esta razão, é justificável que haja um questionamento quanto à aplicação das arcadas alternadas para estas obras.

Lembramos que a lei do arco para baixo se estabeleceu na França no século XVII e foi associada sobretudo, à disciplina necessária para a execução da música orquestral. Sua base foi a acentuação característica da música de dança, portanto enfatizada no caráter rítmico da música com o emprego dos golpes de arco curtos e fora da corda. Vimos também que sonatas e concertos dedicados aos instrumentos da família do violino, pertencentes ao *goûts-réünis*, foram escritas por compositores franceses que estudaram na Itália, como, por exemplo, Leclair, Barrière e Bertau. No entanto, uma conclusão sobre até que ponto estes músicos franceses assimilaram os preceitos da escola italiana para a condução do arco, certamente poderia ser um tema para uma outra tese.

Já na Itália, a música instrumental herdou os caracteres *cantabile* e discursivo da música vocal e estes demandam ênfase no aspecto melódico da música. No século XVIII, o repertório de sonatas e concertos foi amplamente cultivado, desenvolvendo um idioma para os instrumentos da família do violino que explorava estes caracteres tanto quanto proporcionava ao instrumentista a oportunidade de exibição do domínio técnico sobre o instrumento. Desta maneira, o emprego do *free Use of the Bow* é justificadamente mais adequado para este repertório. Os golpes de arco associados a esta lei – movimentação lenta do arco, arcada longa – auxiliam também na execução das nuances relacionadas à expressividade do discurso como o *messa de voce* ou *swelling the sound* nas palavras de Geminiani.

O violoncelista Anner Bylsma¹ (1934) afirma que a maneira de conduzir o arco da escola italiana deve prevalecer não somente para o repertório italiano, mas sim, sobre todo o repertório solo do século XVIII escrito para os instrumentos da família do violino. Ele argumenta que a livre utilização do arco está intrinsecamente vinculada ao idioma do instrumento e às formas musicais – sonatas e concertos – concebidas na Itália. Desta maneira, o pioneirismo italiano determinou as características que os outros países adotaram posteriormente por meio do aprendizado com os mestres italianos.² Suas conclusões provêm de seu estudo aprofundado sobre as seis suítes para violoncelo solo de J. S. Bach. Em seu livro *Bach, the fencing master*, Bylsma investiga a peculiaridade das articulações apresentadas na cópia feita por Anna Magdalena Bach a partir do manuscrito

¹ Violoncelista holandês reconhecido por sua atuação na área da interpretação do repertório do século XVIII. Foi professor do Conservatório Real de Haia, possui extensa discografia e escreveu o livro *Bach, The Fencing Master, Reading a loud from the first three cello suites*. Amsterdam: Anner Bylsma, 1998.

² Entrevista concedida no dia 17 de Dezembro de 2008

de Johann Sebastian destas seis suítes. Bylsma observa que a assimetria, tendência à linearidade e o desafio técnico proporcionado por estas articulações são característicos da escola italiana, concluindo que apesar de se tratar de uma forma tipicamente francesa – suíte de danças – esta obra deve ser executada à maneira italiana. De outra forma, corromperia a maestria do arco proposta por “Bach” por meio desta obra.

Especificamente a respeito do Op. V de Geminiani, Bylsma acrescenta que a convicção demonstrada no *The Art...* sobre a condução do arco não deixa dúvidas, portanto, não permite outra interpretação a não ser a da utilização livre do arco.

As investigações desta tese sobre o gosto do Op. V (capítulo 6 da Parte II), associadas ao estudo dos preceitos contidos no *The Art...*, de maneira objetiva nos mostraram que:

- as características francesas apresentadas no Op. V estão relacionadas à ornamentação essencial, à sonoridade intimista proporcionada pela exploração do registro médio do instrumento, ao caráter nobre e austero, porém, muito pouco à dança.

- as características italianas estão relacionadas à ornamentação patética, às oportunidades de improvisações, à fórmula de *sonata da chiesa* e *da camara*, à ênfase no caráter melódico.

- há preponderância da Itália sobre a França no que diz respeito ao estilo, repertório e formação dos compositores e instrumentistas para a família dos violinos.

- Geminiani a argumenta com convicção a respeito da “Lei da livre utilização do arco” e sua explícita contrariedade para com a “Lei do arco para baixo”.

Desta maneira, concluímos que a Lei *free Use of the Bow* seja empregada para as seis *Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue*. Para tanto, recomendamos a título de

complementação, a prática do *Essempio XXIV* (1751, p. 33) que se destina exclusivamente ao domínio do arco igualmente nas duas direções.

7.2 - Articulações

Como princípio básico de execução e interpretação consciente de uma obra, sabemos que nenhuma modificação deveria ser feita no texto original de um compositor. Porém, freqüentemente nos deparamos com erros de cópia ou edição, inconsistências ou dificuldades técnicas que nos fazem questionar e buscar soluções musicais adequadas a cada problema. O fator mais importante a ser considerado neste processo é não permitir que as alterações interfiram no estilo, nem no caráter do texto original.

Um dos aspectos que contribuem para a distinção do Op. V é justamente a notação detalhada da articulação, contendo, inclusive, anotações precisas para a articulação do baixo contínuo. Passagens imitativas e seqüências nunca aparecem com a mesma articulação. Assim podemos afirmar que ela se apresenta também como uma maneira de variar a melodia. Por exemplo, na Sonata II, segundo movimento, o padrão rítmico que determina a seqüência nos compassos 36, 37, 38 e 39 recebe a variação por meio das articulações.



Figura 41: Variações de articulações.

Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p.8.

As seqüências de semicolcheias são articuladas de duas em duas nos compassos 36 e 37, separadas no compasso 38 e articuladas de três em três no compasso 39.

Já na versão para o violino esta mesma passagem (compassos 36, 37, 38 e 39) recebe articulações menos variadas.



Figura 42: Articulações na versão de violino
Fonte: GEMINIANI, Londres, 1747, p. 8.

Há inúmeras passagens nas quais as arcadas podem dificultar a articulação. Apresentamos dois exemplos, nos quais a escolha consciente da direção do arco no início do movimento facilita a execução, sem fugir dos princípios defendidos por Geminiani e sem alterar o texto original.

Sonata I - segundo movimento

Observamos neste movimento a variedade de articulações empregadas a partir do compasso 13. A arcada para baixo no início do movimento facilita a execução,

especialmente entre os compassos 13 e 15. Desta maneira, no compasso 13, a primeira nota seria tocada em arcada para cima e a seqüência de semicolcheias iniciaria para baixo e os *staccati* seriam executados mais claramente pois, ocorreriam na região do talão.



Figura 43: Articulações - *Sonata I*, violoncelo.
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 2

No compasso 14, observamos uma provável inconsistência: a penúltima semicolcheia deve receber o sinal de *staccato* assim como na passagem similar do compasso 13. Na versão para o violino, estas duas semicolcheias são executadas igualmente nos dois compassos, porém, sem o sinal de *staccato*. (fig. 44)



Figura 44: Articulações - *Sonata I*, violino
Fonte: GEMINIANI, Londres 1747, p. 2

Sonata II - primeiro movimento.

Iniciar conscientemente em arcada para baixo facilita a execução dos acordes nos dois primeiros compassos.



Figura 45: Arcadas - *Sonata I*
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 6

Apesar da ênfase dada por Geminiani ao domínio do arco nas duas direções, não podemos negar que a pré-definição da direção do arco para alguns trechos auxilia na

organização geral da execução e também no condicionamento do gestual, pois, a naturalidade dos movimentos também deve ser considerada. Acreditamos que essas decisões devam ser assumidas desde que a essência dos preceitos contidos nos tratados seja mantida.

7.3 - Ornamentação do Op. V

Como vimos anteriormente, a ornamentação está estreitamente relacionada às escolas nacionais e ao gosto do compositor. Nas Sonatas Op.V, duas classes de ornamentos são encontradas: os essenciais, que ocorrem sobre uma nota como trinados e apojaturas, e as ornamentações livres, de caráter melódico, geralmente introduzidas nos movimentos lentos e nas cadências finais como as ornamentações *Ex Tempore*. Vimos também que a notação detalhada da ornamentação não constituía um hábito dos compositores italianos, e que Geminiani demonstra uma inquietação quanto à possibilidade de uma interpretação arbitrária de suas obras. Faz-se, portanto, indispensável a utilização do *Example XVIII* e seu respectivo *Essempio* do *The Art of playing on the Violin* (ANEXO 3), ou a utilização do *A Treatise of the Good Taste in the Art of Musick* nos quais Geminiani apresenta igualmente suas recomendações sobre a execução dos ornamentos, seguida da tabela com exemplos musicais necessários para a decodificação dos sinais empregados por ele em suas composições (ver fig. 25, p. 103).

Destacamos alguns pontos a serem observados:

- 1- *trillos*: devem ser executados sempre a partir da nota superior.
- 2- diferença entre o *plain shake* e o *turned shake*:



Figura 46: *Plain shake - Turned shake.*
Fonte: GEMINIANI, Londres 1749, p. 6.

O primeiro é um trinado sem terminação e o segundo com terminação.

3- diferença entre trinado (com ou sem terminação) e mordente:



Figura 47: *Beat*
Fonte: GEMINIANI, Londres 1749, p. 6.

O trinado inicia sempre da nota superior (figura anterior) e o mordente, sempre da nota principal movendo-se para a nota inferior.

Quanto às ornamentações *Ex Tempore*, selecionamos alguns trechos que merecem uma atenção particular:

1- Execução dos arpejos na cadência final do primeiro movimento da Sonata IV:



Figura 48: Improvisação sobre arpejos.
Fonte: GEMINIANI, 1746, p. 16.

A linha ondulada sobre os acordes indica que estes devem ser executados de maneira improvisatória e arpejada. Na versão para o violino, Geminiani escreve uma *passagi* em movimento escalar sobre a qual poderíamos nos inspirar, porém, considerando que estas sonatas têm uma influência do idioma da viola da gamba o ideal é manter a execução arpejada. Para tanto, sugerimos a prática do *Example XXI* do *The Art...* (Anexo 3), para que a execução destes arpejos contemple o gosto de Geminiani.

2- Execução da *fantasia ad libitum* no final do segundo movimento da *Sonata IV*:



Figura 49: *fantasia ad libitum* - Sonata IV.
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 17.

Geminiani não se refere à execução de *fantasias* em seus tratados. No entanto, o termo era de uso corrente nos séculos XVII e XVIII e estava associado mais freqüentemente à música de teclado. C. P. E. Bach dedica o capítulo XLI do seu tratado a este tema. No artigo nº 3, ele afirma que: “Uma fantasia consiste de progressões harmônicas variadas que podem ser executadas em todas as figurações e disposições. Deve-se fixar uma tonalidade, com a qual se começa e se termina.”³ (BACH, 1753, *apud* CAZARINI, p. 343). Sobre o caráter da execução improvisada de uma *fantasia*, Bach acrescenta que:

...através de fantasias, que não são feitas de passagens decoradas ou idéias roubadas, mas que se originam de uma boa alma musical, que o tecladista, melhor que qualquer outro instrumentista, pode exercer a eloquência e a arte de passar bruscamente de um afeto para o outro. (BACH, 1753, *apud* CAZARINI, p. 102)

A prática de improvisar *fantasias* não é habitual para muitos instrumentistas dos nossos dias. Considerando as recomendações de E. Bach transcritas acima e também a recomendação de Geminiani de “emular” o mestre, tomamos a versão para o cravo deste mesmo movimento para a prática das variações nele contidas e posterior improvisação de uma *fantasia*.

³ BACH, Carl P. E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar o teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 1996.



Figura 50: Variações - Sonata IV.
Fonte: GEMINIANI, Londres, 1762, p. 6.

Sugerimos a prática ao violoncelo da parte destinada à mão direita do cravista.

Os compassos estão numerados dois a dois para facilitar a contagem e a comparação com a versão original do violoncelo, que está escrita em compasso 4/4.

Comparando as duas versões, observamos que as progressões harmônicas da versão original para o violoncelo são mantidas, porém, a parte executada pela mão direita do cravista apresenta variações em forma de *diminuzione* (diminuições). Este recurso composicional é característico do idioma dos instrumentos de teclado, pois preenche o espaço sonoro concedido pela pouca ressonância do instrumento. Neste caso, este recurso seria aplicável pelo violoncelista apenas para a prática de variações que é elementar para desenvolver a habilidade de improvisar. Posteriormente, o instrumentista deve acrescentar à execução, elementos que contribuam com o caráter improvisatório como variações rítmicas e passagens que demonstrem o domínio técnico sobre o instrumento, desde que mantenham o estilo e o afeto predominante da obra.

3- Execução da *cadencia al solito* no terceiro movimento da Sonata V:



Figura 51: *Cadencia al solito*
Fonte: GEMINIANI, Haia, 1746, p. 19.

Neste caso, diferentemente da *fantasia* anterior, acreditamos se tratar de uma breve cadência *Ex Tempore* improvisada sobre o acorde de Mi Maior que é a dominante de Lá menor que se segue. Neste caso, sugestões para a improvisação poderiam conter: arpejos e movimentos escalares dentro da tonalidade, sem modulação, sobre os quais o intérprete explore efeitos apreciados no século XVIII: utilização da região aguda do instrumento, efeitos construídos sobre o cruzamento de cordas, aplicação do *messaggio* da maneira descrita por Le Blanc no *Defense...* (p. 129) – efeito que surpreende e provoca admiração pela expressividade e domínio da dinâmica sobre uma nota, em apenas uma arcada. Assim como para a *Fantasia* descrita anteriormente, deve-se prezar o estilo e o afeto predominantes na obra.

7.4 – Recomendações de Geminiani para o baixo contínuo

Geminiani dedicou o tratado *L'Art de bien accompagner du Clavecin* aos cravistas e aos aspirantes à composição. Segundo Careri, sua publicação se deu na França, no ano de 1754 e uma outra versão expandida em dois volumes foi publicada posteriormente em Londres. No título desta versão, Geminiani esclarece: *The Art of Accompaniament or A new and well digested method to learn to perform the Thorugh Bass on the Harpsichord, with Propriety and to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord, with Propriety and Elegance.*⁴ (CARERI, 1993, p. 189).

No prefácio deste tratado, Geminiani apresenta seus princípios:

A Arte do acompanhamento consiste em improvisar a harmonia, dispondo os acordes em uma distribuição justa que consiste em ordená-los de maneira que eles possam dar ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Esta observação, ou melhor, este princípio, é a base do meu método o qual ensina o aluno a dar atenção a harmonia que ele mantém sob seus dedos, diversificada e agradavelmente cantada.⁵ (Geminiani, *apud* Careri, p. 189)

⁴ A Arte do acompanhamento ou um novo e bem digerido método para aprender a executar o baixo contínuo no cravo com propriedade e elegância.

⁵ The Art of Accompaniment consists in displaying Harmony, disposing the Chords, in a just Distribution of the sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, they may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my Method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings.

Neste trecho, a recomendação de realizar no cravo uma melodia contínua e ininterrupta expõe a preocupação de Geminiani em relação à pouca ressonância do instrumento.

Esta idéia é reforçada na introdução do segundo volume:

A arte de acompanhar consiste, sobretudo em manter os sons do cravo, por que as interrupções freqüentes do som são inconsistentes com a verdadeira melodia. O aprendiz deve então evitar exaurir a harmonia toda logo no início. Isto significa: nunca abaixar todos os dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim, tocar as várias notas que constituem o acorde em sucessão. (*apud* CARERI, p. 190)

Geminiani procura compensar o caráter harmônico e rítmico do instrumento focando a atenção do aprendiz na condução “melódica” das harmonias.

O exemplo concedido por Geminiani para esta prática, apresenta uma sucessão de acordes que se repete e sobre a qual são elaboradas variações.

En.º XI

NF.

P

P

P

P

M.

Figura 52: Baixo continuo - Geminiani
 Fonte *L'Art de bien accompagner*, apud CARERI, 1993, p. 191.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a 'M.' marking. The third system features a 'C. J.' marking. The fourth system includes a 'P.' marking. The fifth system includes a 'C. J.' marking. The sixth system includes a 'P.' marking. The seventh system includes a 'P.' marking. The eighth system includes a 'M.' marking. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.



Figura 53: cont. baixo continuo
Fonte: *L'Art...*, apud CARERI, 1993, p. 192 e 193

Na sequência do exemplo, diferentes recursos são apresentados para a prática do baixo contínuo: variações por *diminuzioni*, tratamento polifônico por meio de atrasos e antecipações, etc. Observamos também nestes exemplos a participação ativa da mão esquerda. Esta não se restringe à execução do baixo original, executando acordes e

contribuindo para uma sonoridade bastante ressonante. As variações melódicas devem ser praticadas também pela mão esquerda.⁶

A realização do baixo contínuo, de acordo com o gosto de Geminiani, deve ser elaborada com atenção às qualidades sonoras e de ressonância do instrumento. Devem-se utilizar acordes completos, porém as notas devem ser acrescentadas de forma a evitar interrupções nas passagens entre as harmonias. As improvisações melódicas, conquistadas através da prática de variações devem também ser consideradas.

⁶ Este tópico foi já em 1720 apresentado por Niedt, F. E. no seu *Musicalischer Handleitung Underer Theil von der variation des General-Basses*. Hamburgo. Ed. Fritz Knuf. Nederlands, 1976.

CONCLUSÃO

A idéia de associar a interpretação das Sonatas Op. V aos preceitos de interpretação de seu próprio compositor, Francesco Geminiani, partiu da constatação da existência de um desestímulo infundado por parte da musicologia em relação à aplicação prática destes preceitos. Geminiani foi um músico reconhecido por seu legado teórico, cujas idéias são referenciadas freqüentemente em livros e artigos, mas não devidamente consideradas pelos intérpretes nos dias atuais. Hoje, escrevemos a conclusão deste trabalho com a sensação de, ao menos, ter atenuado esta lacuna.

Nossa pesquisa mostrou que Geminiani defendeu em seus tratados os preceitos da escola italiana para a interpretação do repertório do violino, porém, em suas composições, expôs um estilo “internacional”, com a assimilação das características musicais dos países onde viveu. A imersão de Geminiani na atmosfera controversa do meio musical francês na época em que escreveu o Op. V proporcionou ao compositor a assimilação deliberada dos recursos composicionais típicos do gosto musical daquele país. Nosso estudo analítico mostrou que Geminiani utiliza nestas sonatas, o discurso musical patético, pelo qual tem predileção, dentro de estruturas formais tradicionais originárias da escola italiana – *Sonata da Chiesa* e *Sonata de Camara*. Os recursos composicionais empregados expõem também uma mescla das escolas nacionais, francesa e italiana, como podemos constatar no desenvolvimento dos motivos por meio de variações e *diminuzione*, tendência à polifonia, ornamentações *Ex Tempore* – típicos da escola italiana –, e na notação minuciosa contendo indicações precisas das articulações, ornamentação por extenso, sinais para ornamentação essencial e dinâmica – típicas da escola francesa.

Além desta, há também uma perceptível adaptação de recursos idiomáticos da viola da gamba como o emprego freqüente de acordes e arpejos, utilização da tessitura de barítono tanto na parte do solo quanto no acompanhamento e intensa movimentação do baixo contínuo que produz uma textura de dueto.

Os preceitos apresentados por Geminiani em seus tratados foram por nós discutidos e comparados através das descrições concedidas por tratadistas contemporâneos ao compositor. Desta maneira, concluímos que Geminiani expressa a essência da escola italiana. Esta afirmação contradiz a crença infundada de que estes preceitos apresentam um “gosto excêntrico” e pessoal.

Devido ao gosto híbrido das Sonatas, no entanto, um questionamento surgiu quanto à adequação dos preceitos da condução do arco da escola italiana a esta obra. A este respeito observamos que no século XVIII houve uma preponderância da Itália sobre a França em relação ao estilo, repertório e formação dos compositores e instrumentistas para a execução dos instrumentos da família dos violinos e em especial à formação de solistas. Portanto, concluímos que os preceitos da escola italiana devem ser aplicados para estas Sonatas, inclusive no que tange à condução do arco.

Sobre o gosto do Op. V, concluímos que Geminiani rende um tributo ao violoncelo, expondo seus inúmeros recursos idiomáticos e apresentando sua adaptabilidade aos gostos vigentes na época. As Sonatas foram escritas no período de ascensão do instrumento na França, com a provável intenção de oferecer aos “novos” intérpretes do violoncelo, um compêndio das formas musicais instrumentais desenvolvidas na Itália, durante os séculos XVII e XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹

AMMER, Christine (Ed.). *The HarperCollins Dictionary of Music*. 2º edition, New York: HarperCollins, 1991.

AUGUSTIN, Kristina. *Mais uma vez em defesa da viola da Gamba*, Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BACH, Carl P. E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar o teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 1996.

BARBER, James J. *Practical edition of Six Sonatas For Violin and Continuo Op. 4 by Frances Geminiani*. Dissertação (Major in violin performance and pedagogy). New York: Eastman School of Music, University of Rochester, 1964.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rethorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.

BEECHEY, Gwilym. Robert Bremner and his Thoughts on the Performance of Concert Music. *The Musical Quaterly*, v. LXIX, n. 2, 1983.

BOYDEN, David D. *Introduction to Geminiani's The Art of Playing on the Violin*. London: Oxford University Press, 1952.

_____. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London: Oxford University Press, 1965.

_____. Geminiani and the first Violin Tutor. *Acta Musicologica*, 32, p. 162-170. Basel: International Musicological Society, 1959.

_____. A Postscript to the first Violin Tutor. *Acta Musicológica*, 32, 40-47. Basel: International Musicological Society, 1960.

¹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BOYDEN, David D. Prelleur, Geminiani, and Just Intonation. *Journal of American Musicological Society*, v.4, n. 3,. Berkeley: University California Press, 1951. p. 202-219.

BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. London: Oxford University Press, 1999.

_____. Articulation marks. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/40671>>. Acesso em 16 outubro 2008.

BUELLOW, George J. *A History of Baroque Music: Music in the Seventeenth and First Half of the Eighteenth Centuries*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BURNEY, Charles. *A General History of Music*. 4vol. New York: Brace, 1935.

BYLSMA, Anner. *Bach, The Fencing Master, Reading a loud from the first three cello suites*. Amsterdam: Anner Bylsma, 1998.

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani (1687 - 1762)*. London: Clarendon Press - Oxford, 1993.

_____. The Correspondence between Burney and Twining about Corelli and Geminiani. *Music & Letters*, London: Oxford University Press, 1991. Vol. 72, 38-47.

CARTER, S.A. Ornaments. *Grove Music on line*. Oxford: Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/pg4>>. Acesso em: 28 julho 2008.

COOPER, Kenneth e ZSAKO, Julius. Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance. *The Musical Quarterly*,. London: Oxford University Press, 1967. Vol. 53, No. 2, 224.

COSTANTINI, D e MAGAUDA, A.. Milano Franco d'Aragona, Giacomo Francesco. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51062>>. Acesso em 16 outubro 2008.

COUPERIN, F. *Les Goûts-réunis*. Paris: Ed. fac-símile, 1724.

_____. *Pieces de Clavecin... par Mons. Couperin*. Premier Livre. Paris: Ed. fac-símile, 1713.

CROCKER, Richard. *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, Inc., 1986.

CUDWORTH, Charles. Avison of Newcastle, 1709-1770. *The Musical Times*,. Berkhamsted: The Musical Times Publications Ltd., 1970. Vol 11 n. 1527, 480-483.

DONINGTON, Robert. *Baroque Music: Style and Performance A Handbook*. New York – London: W.W. Norton & Company, 1982.

_____. Geminiani and the Gremlings. *Music & Letters*, London: Oxford University Press, 1970. Vol. 51, n.2, p. 150-155.

DUPORT, Jean Louis. *Essay Sur le Doigté du Violoncelle et la Conduit de l'Archet*. Paris: Ed. fac-símile, 1806.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *Violino & Retórica*. Monografia (*Lato Sensu* em Cultura e Arte Barroca). Instituto de Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1994.

FLOOD, H. T. Grattan. Geminiani in England and Ireland. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/929413>. Acesso em: 10 dez. 2008.

FULLER, Sarah. *The European Musical Heritage*. New York: Alfredo A Knopf, 1987.

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: Ed. fac-símile, 1749.

_____. *The Art of playing on the Violin*. Edição fac-símile editada com uma introdução de David D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1952.

GIEGLING, Franz. Geminiani's Harpsichord Transcriptions. *Music & Letters*, Vol. 40, No. 4, 350-352. London: Oxford University Press, 1959.

HARRIS, Ernest Charles. *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister: A Translation and commentary*. Dissertação (Doutorado em Filosofia). Michigan: Pro Quest, UMI Dissertation Services, George Peabody College for Teachers, 1969.

HAYS, David Robert. *The Messa di Voce as an Ornament in the String Playing of the Seventh, Eighteenth, and Nineteenth Centuries*. Dissertação (Doutorado em música). Evanston: Pro Quest, UMI Dissertation services, Northwestern University, 1999.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=afeto&stype=k>>. Acesso em 30 julho 2008.

HOUAISS, A. e AVERY (Ed.). *Novo dicionário Barsa das línguas Inglesa e Portuguesa*. New York: Apleton - Century-Crofts, 1976.

KIMBAL, Fiske. The Creation of the Rococo. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 4, No. 3/4, The Warburg Institute. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/750409>>. Acesso em 30 abril 2008>.

KINDON-WARD, M. Charles Avison. *The Musical Times*, Vol. 92, No.1303 pp. 398-401, Berkhamsted Musical Times Publications Ltd. 1951. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/934970>>. Acesso em 13 julho 2008.

LARSSON, Roger B. Charles Avison's Stiles in Musical Expression. *Music & Letters*, Vol. 63, No. 3/4 1982, pp. 261-275 Oxford University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/736550>. Acesso em 13 julho 2008.

McARTUR, Marion E. *Francesco Geminiani: Composer and Theorist*. Dissertação (Doutorado em Filosofia). Michigan: Pro Quest, UMI Dissertation Services, University of Michigan, 1951.

MACY, Laura (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição. London: Macmillan Reference, 2001. (versão on-line).

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Tradução Editha Kocker. 2º ed. Oxford: Oxford University Press, 1986.

MUFFAT, Georg. Observations on the Lully Style of performance. *Musical Quarterly*, vol.53, 220-45. Tradução para o ingles de Kenneth Cooper & Julius Zsako. London: Oxford University Press, 1967.

NEWMANN, William S. *The Sonata in The Baroque Era*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1966.

NIEDT, F. E. *Musicalischer Handleitung Underer Theil von der variation des General-Basses*. Hamburgo, 1720. Buren: Ed. Fritz Knuf. Nederlands, 1976.

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. 3º ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1991.

_____. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

PASCALL, Robert. Style. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>. Acesso em 28 setembro 2008.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute: the Classic of Baroque Music Instruction*. Tradução, notas e introdução de Edward Reilly. London: Faber and Faber, 2001.

RADICE, Mark A. The Nature of the "Style Galant": Evidence from the Repertoire. *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 4, 607-647. Oxford University Press, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768. Ed. Minkof.

_____. *Carta sobre a musica francesa*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH – Unicamp, 2005.

_____. *Dictionaire de Musique*. Ouvres Complètes de J. J. Rousseau. Paris: Chez Dalibon 1826. Ed. fac-símile.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice on the Late Eighteenth and Early Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. String Issue: violin bowing in transition. *Early Music*, Volume. Oxford: Oxford University Press, 1984. 12, no. 3, 316-327.

_____. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

_____. *The Weapons of Rethorique, a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

TARTINI, Giuseppe. *Lettera del Defonto Sgnor Giuseppe Tartini alla Sinora Maddalena Lombardini Inserviente: ad una Importante Lezione per i Suonatori di Violino*. Méthodes & Traités 2 Série I / Itália 1600 – 1800 violino. Venezia: Ed. fac-símile, 1770.

WEISS, Piero and TARUSKIN, Ricahrd. *Music in the Western World - A History in Documents*. New York: Schirmer Books - A Division of Macmillan, Inc., 1984.

WELLEZ, Egon e FREDERICK, Sternfeld, *New Oxford Hystory of Music*, London: Oxford University Press, 1973.

WALLS, Peter. Ill-compliments and arbitrary taste? Geminiani's directions for performers. *Early Music*, Oxford University Press, maio, 1986.

Documentos Sonoros

SIMPSON, D. *Francesco geminiani (1687-1762), les six (sic) sonates op. 5 pour violoncelle et continuo*. Paris: Solstice, 1985. 1 CD.

McGRILLIWRAY, A. *Francesco Geminiani, Sonatas for Violoncello & Basso Continuo, Op.5*. Glasgow: Linnrecords, 2006. 1 CD.

Partituras

ADAS, Jane. *Mid Eigtheenth-Century Cello Sonatas*. New York: Garland Publishing, 1991.

BACH, Carl Philip Emanuel. *Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1. Querflöte, 1. Violine und Bass [Wq. 161]*. Performers' Facsimiles, 9. New York, 1986. p. 1.

BARRIÈRE, Jean. *Sonates Pour Le Violoncelle Livre I*. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau, 1995.

BOISMORTIER, Bodin. *Petites Sonates Pour Deux Bassons, Violoncelles, ou Violes*. Paris: Ed. Fac-símile, 1737.

CORELLI, Arcangelo. *Complete Violin Sonates and Trio Sonates*. (Ed. Joseph Johann and Friedrich Chrysander). New York: Dover Publications, Inc., 1992.

COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*, Paris: Ed. fac-símile, 1713.

GEMINIANI, Francesco. *Pieces de Clavecin: Pieces for the Harpsichord*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1975.

_____. *Sonates Pour Le Violoncello et Basse Continue*. Firenze: Studio Per Editione Scelta, 1988, reprodução da edição gravada em Haya, 1746.

_____. *Sonates Pour le violoncelle et Basse Continue, Op.V*. Haia, 1746.

_____. *Le VI Sonate di Violino e Basso Continuo*, Londres: Ed. fac-símile, 1747.

LECLAIR, Jean-Marie. *Sonates a violon solo*. Paris: Ed. fac-símile, 1734.

LESCAT, Philippe e SAINT-ARROMAN, Jean (Ed.). *Méthodes & Traités 2 Série I / France 1600 - 1800 / Violoncelle*. Courlay: Editions J.M.Fuzeau, 1998.

ANEXOS

Anexo 1

SONATES

Pour le Violoncelle et Basse Continue

Par Monsieur

GEMINIANI

Dans lesquelles il a fait une étude particulière

Pour l'utilité de Ceux qui accompagnent.

Ouvrage Cinquieme

Dedie

à Son Excellence Monseigneur le

Prince d'Arrore

Chevalier des Ordres du S.^t Esprit et de S.^t Janvier,

Ambassadeur Extraordinaire de Sa Majesté Napolitaine

et Sicilienne à la Cour de France & & &

Gravees à la Haye

au depend de l'auteur

avec Privilege & & &

l'an M D C C X L V I

P R I V I L E G I E.

DE STATEN VAN HOLLAND EN WEST-VRIESLAND: doen te weten, alzoo Ons te kennen is gegeven by *François Geminiani*, wonende alhier in den Hage, dat hy Suppliant onder handen hebbende verscheidene nieuwe MUSICQWERKEN, bestaande in *Concerten*, *Solos*, beneevens een *Tractaat* en *Woordenboek* over de Musicale Compositie, hy de zelve gaerne zoude willen uitgeeven, en vermits hy tot 't graveeren, vervaardigen en volbrengen van dien, veelkosten en moeite had aangewend; en bevreest was dat de voorschreeve Werken door baatzugtige Menschen mogten werden nagedrukt en uitgegeeven, 't welk tot zyn merkelyke prejudicie zoude komen te strekken; zo nam hy Suppliant de vryheid zig zeer onderdaniglyk te keeren tot Ons, reverentelyk verzoekende dat Wy aan hem tot het uitgeeven van de voorschreeve Werken, goedgunstelyk geliefden te accordeeren Ons Privilegie; waar by aan alle en een iegelyk werde verboden de zelve Musicale Werken na te drukken of uit te geeven, op een boete van duizendt gulden zo dikwils te verbeuren als de zelve zouden werden agterhaalt en daar van aan hem Suppliant te willen verleenen Onze Acte in forma. ZO IS 'T, dat Wy de zaake en het voorschreeve verzoek overgemerkt hebbende en genegen wezende ter bede van den Suppliant uit Onze regte Weetenschap, Souveraine Magt en Authoriteit den zelve Suppliant geconsenteert, geaccordeert en geoctroyeert hebben, consenteeren, accordeeren en octroyeeren hem by deze, dat hy gedurende den tyd van vyftien eerst agter een volgende Jaar, de voorschreeve Werken, in diervoegen als zulx by den Suppliant is verzogt en hier voren uitgedrukt staat, binnen den voorschreeve Onzen Lande alleen zal mogen drukken, doen drukken, uitgeeven en verkopen, verbiedende daar omme allen en eenen iegelyken dezelve Werken in het geheel of ten deele te drukken, na te drukken, te doen nadrukken, te verhandelen of te verkopen, of elders nagedrukt, binnen den zelve Onzen Lande te brengen, uit te geeven of te verhandelen en verkopen, op verbeurte van alle de nagedrukte, ingebragte, verhandelde of verkogte Exemplaren, en een boete van drie duizent gulden, daar en boven te verbeuren, te appliceeren een derde part voor den Officier, die de calange doen zal, een derde part voor den Armen, der Plaatsen daar het Casus voorvallen zal, en het resteerende derde part voor den Suppliant, en dit telkens zo menigmaal als de zelve zullen worden agterhaalt, alles in dien verstande, dat Wy den Suppliant met dezen Onzen Octroye alleen willen gratificeeren, tot verhoeding van zyne schade door het nadrukken van de voorschreeve Werken, daar door in geenigen deele verstaan, den innehoud van dien te authortiseeren of te advoueren, en veel min de zelve onder Onzen protectie en bescherminge eenig meerder credit, aanzien of reputatie te geeven, nemaar den Suppliant in cas daar in iets onbehoorlyks zoude influenceeren, alle het zelve tot zynen laste zal gehouden wezen te verantwoorden, tot dien einde, wel expresselyk begerende dat by aldien hy dezen Onzen Octroye voor de zelve Werken zal willen stel-

P R I V I L E G I E.

stellen, daar van geene geabrevieerde of gecontraheerde mentie zal mogen maken, nemaar gehouden wezen het zelve Oſtroy in 't geheel en zonder eenige omiffie daar voor te drukken, of te doen drukken, en dat hy gehouden zal zyn een Exemplaar van de voorschreeve Werken op groot papier gebonden en wel gebonden en wel geconditioneert te brengen in de Bibliotheecq van Onze Univerſiteit te Leyden binnen den tyd van zes weeken, na dat hy Suppliant de zelve Werken zal beginnen uit te geeven op een boete van zes hondert gulden, na expiratie der voorschreeve zes weeken by den Suppliant te verbeuren, ten behoeve van de Nederduitſe Armen van de plaats alwaar den Suppliant woont, en voorts op poene van met 'er daad verſteeken te zyn van het effect van dezen Oſtroye, dat ook den Suppliant, ſchoon by het ingaan van dit Oſtroy, een Exemplaar geleverd hebbende aan de voorschreeve Onze Bibliotheecq, by zo verre hy gedurende den tyd van dit Oſtroy de zelve Werken zoude willen herdrukken, met eenige obſervatien, vermeerderingen, veranderingen, correctien of anders hoe genaamt, of ook in een ander formaat, gehouden zal zyn wederom een ander Exemplaar van de zelve Werken, geconditioneert als voren, te brengen in de voorschreeve Bibliotheecq binnen den zelve tyd, en op de boeten en pœnaliteit als voorschreeve. En ten einde den Suppliant dezen Onzen conſente en Oſtroye moge genieten als naar behoren, laſten Wy allen en eenen iegelyken dien het aangaan mag, dat zy den Suppliant van den inhoude van dezen doen laten en gedogen ruſtelyk, vreedelyk en volkomentlyk genieten en gebruiken, ceſſeerende alle belet ter contraire. Gegeeven in den Hage, onder onzen groten Zegele, hier aan doen hangen, den zesden Decembre in 't jaar onzes Heeren en Zaligmakers duizent zevenhondert zes en veertig.

A. VAN DER DUYN.

Ter Ordonnantie van de Staaten,

WILLEM BUYS.

Aan den Suppliant zyn nevens dit Oſtroy ter hand geſtelt by Extract authentieq Haar Ed. Mog. Reſolutie van den 28. Juny 1715. en 30. April 1728., ten einde om zig daar na te reguleeren.

WILLEM BUYS.

ANDANTE.

Musical score for "The Merry Widow" (No. 1). The score is written for piano and includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score features various musical notations, including notes, rests, trills (tr), and ornaments. The piano accompaniment includes a bass line with a 6/4 time signature and a 6/8 time signature. The score is marked with "tr" for trills and "6" for sixteenth notes. The score is written in a single system with a grand staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, with some notes marked with a 'tr' (trill) and others with a '6' (sixteenth). The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and the same key signature and time signature. The accompaniment includes a series of chords and single notes, with some notes marked with a '6' (sixteenth) and others with a '7' (seventh). The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

A musical score for a piano piece, likely from the opera 'The Merry Widow'. The score is written on two staves, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills marked with 'tr' above the notes. The left hand has some fingerings indicated by numbers 1 through 7. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Adagio

Vinti.

Adagio

Volti,

2

ALLEGRO.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'ALLEGRO.' and the piece is numbered '2'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (e.g., 6, 7, 4, 3, 5). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

3

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1-5 and 6-7, and various articulations such as trills (tr), slurs, and accents. The first system includes a large bracket spanning both staves. The second system features a trill in the treble staff. The third system has a trill in the bass staff. The fourth system includes the markings 'Pia.' and 'For.' above the staves. The fifth system has a trill in the treble staff. The sixth system ends with the marking 'Vol. fi.' above the staves.

4

Andante

Allegro.

6 5 4 3 6 5 6 5 7 #6 3 7 3

6 7 6 7 6 7 6 5 6 6 #5

6 #6 # 6 6 6 5 6 4 #3

6 6 6 5 6 6 6

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous trills (marked 'tr'), triplets (marked '3'), and complex fingering numbers (1-7) throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

SONATA II.

ANDANTE

4 3 7 - 9 8 7 - 9 8 6

The image displays a page of musical notation, likely for a piano solo, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first four systems show intricate passages with numerous trills (marked 'tr'), slurs, and complex fingerings (e.g., 6, 7, 7, 7, 6, 7, 4, 2). The fifth system begins with a double bar line, followed by the tempo marking 'Adagio.' and the instruction 'Volti. Subito.' (Turn. Suddenly). The notation continues with a few more measures before ending with a final double bar line.

8

PRESTO.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring many accidentals, trills (tr), and complex fingering numbers (1-7) and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on virtuosic technique and rapid passages.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (marked 'tr'), ornaments (marked with asterisks '*'), and various fingering numbers (1-7). The melodic lines are often rapid and intricate, while the bass lines provide a harmonic foundation with frequent chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (marked 'tr'), grace notes, and various fingering instructions (e.g., 6, 5, 7, 6, 9, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). Some notes are marked with an asterisk (*), possibly indicating ornaments or specific performance techniques. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

12

SONATA III

Andante

ALLEGRO.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 12-15) is marked 'Andante' and features a piano introduction with trills and fingerings. The second system (measures 16-21) is marked 'ALLEGRO.' and features a faster section with more complex fingerings and trills. The score is in G major, 2/4 time.

13

The musical score consists of eight systems of staves. Each system typically has a treble and bass staff. The notation is highly detailed, with numerous trills, ornaments, and complex rhythmic patterns. Fingering numbers (1-7) are indicated for many notes. The piece ends with a double bar line and the word "VOLT." written below the final staff.

[illegible]

15

The musical score consists of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), ornaments (*), and dynamic markings (Pia., For.). Fingerings are indicated by numbers 1-7. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo al Segno" followed by a repeat sign.

Da Capo al Segno

SONATA IV

ANDANTE.

Adagio.

Allegro Moderato.

Pia. For.

Tutti Soli.

Fine.

SONATA V.

The musical score for Sonata V is presented in two systems. The first system, labeled "ADAGIO.", is in C major and 3/4 time. It features a piano introduction with a trill on the right hand and a sustained bass line on the left. The second system, labeled "Allegro Moderato.", is in C major and 2/4 time. It begins with a key signature change to one sharp (F#) and features a more complex, rhythmic melody with many trills and fingerings. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#).

ADAGIO.

Allegro Moderato.

[illegible]

ALLEGRO.

5 6 4 3 6 6 4 3 6 6

Pia. For.

4 3 6 6 7 6 5 4 3 2 1

Pia. 6 7 6 5 4 3 2 1

For.

Handwritten musical score for piano, page 21. The score consists of five systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (Pia., For.). Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SONATA VI

The musical score for Sonata VI is presented in two systems. The first system, labeled "ADAGIO.", consists of two staves in G major and 6/8 time. The right staff features a melodic line with trills and grace notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The second system, labeled "Allegro Afssai.", also consists of two staves in G major and 6/8 time. This movement is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent trills in both hands. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and performance markings like trills (tr) and grace notes.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (marked 'tr'), ornaments (marked with asterisks '*'), and complex fingerings (indicated by numbers 1-5 and 6-7). The piece concludes with a 'Grave' section, marked with a 'C' time signature change and a 'Grave.' tempo instruction. The final measures include a variety of note values and rests, ending with a double bar line.

24

Allegro.

Da Capo
Sino al
è poi Segue
il Tempo

Non tanto

Da Capo
Sino al

FINE

LE VI
S O N A T E
di
Violino
~~Violoncello~~ *e* **Basso Continuo**

COMPOSITE D.A.

F. Geminiani

Opera V

*Sono dallo stesso trasposte per il VIOLINO con
Cambiamenti proprij e necessarij
allo Stromento*

Londra

MD CCXLVII.

SONATA I.

1

ANDANTE.

Pia.

Adagio.

Volti.

ALLEGRO.

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'ALLEGRO.' The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and fingering numbers (1-7). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system includes a repeat sign and a trill. The second system has a trill and a slur. The third system has a trill and a slur. The fourth system has a slur. The fifth system has a trill and a slur. The sixth system has a trill and a slur. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

5

Pia.

For.

Pia.

For.

ANDANTE.

Volti.

ALLEGRO.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'ALLEGRO.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (e.g., 6, 7, 5, 4, 3, 2, 1). The music is written in a style typical of 19th-century piano or violin repertoire.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as trills (tr), triplets (3), and specific fingerings (e.g., 6, 5, 7, 4, 3, 2, 1). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

SONATA II

ANDANTE.

The musical score is written for piano (p) and consists of five systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The first system includes a tempo marking 'ANDANTE.' and a dynamic marking 'p'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (1-7). The score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff joined by a brace.

7

7

6 5 4 3

7 6 5 4 3 2

6 7 7 7 6 5 4 3 2 1

6 7 7 7 6 5 4 3 2 1

6 7 7 7 6 5 4 3 2 1

6 7 7 7 6 5 4 3 2 1

Adagio

Volta Subito.

8

PRESTO.

The musical score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The notation is highly technical, featuring many trills (tr), triplets (3), and complex fingering numbers (1-7). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with rapid passages and intricate fingerings.

This page of musical notation is a complex piece for piano, consisting of seven systems of staves. Each system typically has a treble and bass staff joined by a brace. The notation is highly detailed, featuring a variety of musical symbols and markings:

- Staff 1:** Treble staff has a melodic line with many slurs and ties. Bass staff has a more rhythmic accompaniment with some slurs. Fingering numbers like 7, 6, 5, and 4 are visible.
- Staff 2:** Both staves show intricate melodic patterns. Trills (tr) are marked above several notes. Fingering numbers like 6, 5, 4, 3, and 2 are present.
- Staff 3:** The treble staff has a more melodic, flowing line. The bass staff continues the accompaniment. An ornament (Or) is marked above a note in the treble.
- Staff 4:** Similar to the previous staves, with complex melodic lines and trills. Fingering numbers like 6, 8, 5, 4, 3, and 2 are used.
- Staff 5:** The notation becomes more dense with many slurs and ties. Trills are again used. Fingering numbers like 7, 6, 5, 4, 3, and 2 are visible.
- Staff 6:** The treble staff has a very active, rapid melodic line. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Fingering numbers like 7, 6, 5, 4, 3, and 2 are used.
- Staff 7:** The final system shows a continuation of the complex melodic and harmonic patterns. Fingering numbers like 5, 6, 5, 4, 3, and 2 are visible.

Throughout the piece, there are numerous slurs, ties, and articulation marks (accents, staccato) that indicate the performer's phrasing and timing. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but likely 4/4 or 3/4 based on the notation.

10

ADAGIO.

Allegro.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as trills (tr), slurs, and fingering numbers (1-7). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: Treble staff begins with a trill on G4. Bass staff has a 7. Treble staff ends with a measure marked 11.

System 2: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 3: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 4: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 5: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 6: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 7: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

System 8: Treble staff has a trill on G4. Bass staff has a 6. Treble staff ends with a measure marked 6.

SONATA III

ANDANTE.

ALLEGRO.

6 47 5 3 6 7 7 4 7 43 #6 6 * 6 4 *

6 6 6 6 *6 *6 6 5 6 *6 6 5 43 *6

5 4 7 4 6 6 *6 *6 *6 *6 6 6 6 6 *6 *

6 6 6 6 * 6 4 3 7

5 6 6 3 7 *6 6 47 6 7

6 7 6 7 6 7 6 6 6 6 5 43

6 7 6 6 6 6 6 3 6 43

Volti.

14

Pia.

Affettuoso.

For.

tr

Pia.

For.

tr

ALLEGRO.

tr

This page of musical notation, numbered 227, contains eight systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as trills (tr), ornaments (For), and ornaments (Pla.). Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The piece is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The page ends with a double bar line and a repeat sign.

SONATA IV

ANDANTE.

Allegro Moderato.

T. Soli.

T. Soli.

SONATA V

The musical score for Sonata V is presented in two systems. The first system, labeled "ADAGIO.", consists of two staves. The right staff features a melodic line with trills and grace notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and fingerings (6, 6, 5, 7, 4, 3, 6, 6, 6). The second system, labeled "Allegro Moderato.", also consists of two staves. The right staff contains a more active melodic line with trills and grace notes, and the left staff provides a rhythmic accompaniment with chords and fingerings (7, 6, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 6). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as trills, grace notes, and fingerings.

19

Andante.

Cad. al Solito.

VOLT.

ALLEGRO. 6

The musical score consists of five systems of grand staves. The first system is marked 'ALLEGRO. 6'. The notation includes various fingerings (e.g., 6, 7, 4, 3, 6), trills (tr), and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the 1911 Broadway musical "The Little Rascals". It is a two-staff piece in 2/4 time, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also performance markings like "Pia." (Piano) and "For." (For). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff containing a melody and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system features a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

SONATA VI

ADAGIO.

PRESTO.

This musical score page contains two sections: Adagio and Presto. The Adagio section is written in 7/8 time and consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line featuring trills and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development. The Presto section is written in 3/4 time and also consists of two systems. The first system features a more active melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system concludes the page with a final cadence. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and fingering numbers (e.g., 6, 7, 8, 9).

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous trills (tr), ornaments (*), and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-7 on the left hand. Dynamic markings include 'Pia.' (Piano) and 'For.' (Forte). The piece concludes with a double bar line and the word 'Volte.' (Volte).

Anexo 3 - Transcrições para o cravo

Sonata IV – segundo, terceiro e quarto, movimentos.

Allegro Moderato 5

The musical score is written for harpsichord in 2/4 time and B-flat major. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Allegro Moderato' and '5'. The score ends with the instruction 'Segue subito'.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including sixteenth, thirty-second, and sixteenth-note groups. There are several slurs and accents throughout the piece. Dynamic markings 'P' (piano) and 'F' (forte) are present in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the fifth system.

7

The musical score consists of six systems of staves. The first system is marked with a piano (p) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked 'Andante' and features a change in tempo. The fourth system is marked 'Allegro' and shows a further increase in tempo. The fifth and sixth systems conclude the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a Minuet in 3/4 time, marked Allegro. The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). The first system includes the title "Minuet" and the tempo marking "Allegro". The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p".

Sonata I – quarto movimento

Allegro

The musical score on page 16 consists of six systems of piano music. Each system is written for two staves, treble and bass, in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'Allegro' and 'f'. The music is written in a clear, legible style with standard musical notation.

The musical score on page 17 consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as slurs, triplets, and dynamic markings. The tempo marking "Allegro moderato" appears in the fourth system. The score concludes with the instruction "Segue subito" in the sixth system.

Allegro moderato

Segue subito

Sonata III – terceiro e quarto movimento

25

Affettuoso

for. pia. for. Pia.

Allegro

Segue

Segue subito

20

Allegro moderato

Segue

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system (measures 20-23) features a melodic line in the treble staff with many slurs and a steady accompaniment in the bass staff. The second system (measures 24-27) continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 28-31) shows a more active bass line. The fourth system (measures 32-35) is marked 'Segue' and features a more rhythmic, almost march-like quality. The fifth system (measures 36-39) continues the melodic flow. The sixth system (measures 40-43) concludes the page with a final melodic flourish and a sustained bass accompaniment.

Anexo 4

The Art of
Playing on the
V I O L I N

Containing

*All the Rules necessary to attain to
a Perfection on that Instrument, with
great variety of Compositions, which
will also be very useful to those who
study the Violoncello, Harpsichord &c.*

Composed by

F. Geminiani

Opera. IX.

LONDON: MDCCLI.

P R E F A C E.

TH E Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice ; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick. But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds ; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like ; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied with Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book. But I flatter myself they will find in it whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin. This Book will also be of Use to Performers on the Violoncello, and in some Sort to those who begin to study the Art of Composition.

After the several Examples, I have added twelve Pieces in different Stiles for a Violin and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord. I have not given any Directions for the performing them ; because I think the Learner will not need any, the foregoing Rules and Examples being sufficient to qualify him to perform any Musick whatsoever.

I have nothing farther to add, but to beg the Favour of all Lovers of Musick to receive this Book with the same Candour that it is offered to them, by their

Most obedient humble Servant,
F. G.

Example I.

(A.)

A Represents the Finger-board of a Violin, on which are marked all the Tones and Semitones, within the Compass of that Instrument, according to the *Diatonick* Scale ; they are 23 in Number, *viz.* three Octaves and a Tone ; and in every Octave of the *Diatonick* Scale there are five Tones and two of the greater Semitones. I would recommend it to the Learner, to have the Finger-board of his Violin marked in the same Manner, which will greatly facilitate his learning to stop in Tune.

(B.)

B shews a Method of acquiring the true Position of the Hand, which is this : To place the first Finger on the first String upon F ; the second Finger on the second String upon C ; the third Finger on the third String upon G ; and the fourth Finger on the fourth String upon D. This must be done without raising any of the Fingers, till all four have been set down ; but after that, they are to be raised but a little Distance from the String they touched ; and by so doing the Position is perfect.

The Violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand Side of the Violin a little downwards, so that there may be no Necessity of raising the Bow very high, when the fourth String is to be struck.

Observe

[2]

Observe also, that the Head of the Violin must be nearly Horizontal with that Part which rests against the Breast, that the Hand may be shifted with Facility and without any Danger of dropping the Instrument.

The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow. The Bow is to be held at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward against the Back or Outside of the Thumb, in which Position it is to be held free and easy, and not stiff. The Motion is to proceed from the Joints of the Wrist and Elbow in playing quick Notes, and very little or not at all from the Joint of the Shoulder; but in playing long Notes, where the Bow is drawn from one End of it to the other, the Joint of the Shoulder is also a little employed. The Bow must always be drawn parallel with the Bridge, (which can't be done if it is held stiff) and must be pressed upon the Strings with the Fore-finger only, and not with the whole Weight of the Hand. The best Performers are least sparing of their Bow; and make Use of the whole of it, from the Point to that Part of it under, and even beyond their Fingers. In an Upbow the Hand is bent a little downward from the Joint of the Wrist, when the Nut of the Bow approaches the Strings, and the Wrist is immediately streightened, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is began to be drawn down again.

One of the principal Beauties of the Violin is the swelling or encreasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the Strings with the Fore-finger more or less. In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened till the End. And lastly, particular Care must be taken to draw the Bow smooth from one End to the other without any Interruption or stopping in the Middle. For on this principally, and the keeping it always parallel with the Bridge, and pressing it only with the Fore-finger upon the Strings with Discretion, depends the fine Tone of the Instrument.

(C.)

C shews the 7 Orders. What I mean by an Order is a certain Number of Notes which are to be played without transposing the Hand. The first Order contains 17 Notes, and the other six Orders contain no more than sixteen.

Under the Notes of the first Order you will find their Names, and over the same Notes Figures denoting the Fingers with which they are to be stopped, and the Strings on which they are stopped.

It must be observed that between the two black Notes is the greater Semitone, and between the others is the Tone,

The Mark (o) denotes an open String.

From the first Order you are to begin to play.

'Tis necessary to place the Fingers exactly upon the Marks that belong to the Notes; for on this depends the stopping perfectly in Tune,

After having been practised in the first Order, you must pass on to the second, and then to the third; in which Care is to be taken that the Thumb always remain farther back than the Fore-finger; and the more you advance in the other Orders the Thumb must be at a greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin.

It is a constant Rule to keep the Fingers as firm as possible, and not to raise them, till there is a Necessity of doing it, to place them somewhere else; and the Observance of this Rule will very much facilitate the playing double Stops.

The fingering, indeed, requires an earnest Application, and therefore it would be most prudent to undertake it without the Use of the Bow, which you should not meddle with till you come to the 7th Example, in which will be found the necessary and proper Method of using it.

It

[3]

It cannot be supposed but that this Practice without the Bow is disagreeable, since it gives no Satisfaction to the Ear ; but the Benefit which, in Time, will arise from it, will be a Recompence more than adequate to the Disgust it may give.

(D.)

D shews the different Ways of stopping the same Note, and discovers at the same Time, that Transposition of the Hand consists in passing from one Order to another.

As for Example.

If a Note ought to be stopped by the fourth Finger on any String whatsoever, in the first Order, and the same Note be stopped by the third Finger, it will pass into the second Order ; and if by the second Finger into the third ; and consequently by stopping it with the first, it enters into the fourth Order.

On the contrary, if the first Finger stopping any Note whatsoever falls under the fourth Order ; by stopping the same Note with the second Finger it passes into the third ; by stopping the same with the third, into the second ; and finally by stopping the same with the fourth Finger it enters into the first.

This is sufficient to shew what Transposition of the Hand is. I have only now to recommend a good Execution of the whole, both in rising and falling ; and great Care in conducting the Hand, as also in the placing the Fingers exactly on the Marks. With all these the Practitioner must by Degrees acquire Quickness.

(E.)

E contains several different Scales, with the Transpositions of the Hand, which ought to be made both in rising and falling. It must here be observed, that in drawing back the Hand from the 5th, 4th and 3d Order to go to the first, the Thumb cannot, for Want of Time, be replaced in its natural Position ; but it is necessary it should be replaced at the second Note.

A Sharp (#) raises the Note to which it is prefixed, a Semitone higher ; as for Example, when a Sharp is prefixed to C, the Finger must be placed in the Middle between C and D, and so of the rest, except B and E ; for when a Sharp is prefixed to either of them, the Finger must be placed upon C and F. A Flat (b) on the contrary renders the Note to which it is prefixed, a Semitone lower : As for Example, when a Flat is prefixed to B the Finger must be placed in the Middle between B and A, and so of the Rest except F and C ; for when a Flat is prefixed to either of them the Finger must be placed upon E and B natural. This Rule concerning the Flats and Sharps is not absolutely exact ; but it is the easiest and best Rule that can be given to a Learner. This Mark (♮) takes away the Force of both the Sharp and the Flat and restores the Note before which it is placed to its natural Quality.

Example II.

In This Example there are 13 Scales, composed of the *Diatonick* and *Cromatick* Genera. Many may, perhaps, imagine that these Scales are merely *Cromatic*, as they may not know that the *Cromatic* Scale must be composed only of the greater and lesser Semitones ; and that the Octave also must be divided into 12 Semitones, that is, 7 of the greater and 5 of the lesser ; but the present 13 Scales being composed of Tones and the greater and lesser Semitones, and the Octave containing 2 Tones, 5 of the greater Semitones and 3 of the lesser, I call them mixt.

Take

[4]

Take notice that the Sign (*ma*) signifies *Major* or greater, and the Sign (*mi*) *Minor* or lesser.

The Position of the Fingers marked in the first Scale (which is that commonly practised) is a faulty one; for two Notes cannot be stopped successively by the same Finger without Difficulty, especially in quick Time.

Example III.

Contains 4 Scales of the *Diatonick Genus* transposed; and here, not to burthen the Memory of the Beginner, all the Flats (*b*) instead of being marked at the beginning of the Staff, are marked immediately before the Notes which they belong to; but their true Situation may be seen at the End of the Staff.

Example IV.

In this Example are contained 9 Scales transposed, and composed of the *Diatonick* and *Cromatic Genera*; I have used the same Method of marking the Flats in the first eight Scales, and the Sharp in the ninth Scale, as in the former Example.

'Tis necessary in this Example to be very exact in observing the Distance between one Note and another, as also the Position of the Fingers, and the Transposition of the Hand. The Position of the Fingers in the last Scale is extremely faulty and is set down merely by Way of Caution to the Learner to avoid it. The Scales in this Example begin at the Mark (♮) and are to be practised backward as well as forward.

Example V.

In this there are 4 *Diatonick* Scales transposed, and with different Transpositions of the Hand. Let it be observed that after you have practised them in ascending they should be practised also back again.

Example VI.

This Example contains 6 Scales composed both of the *Diatonick* and *Cromatic* transposed. Observe when the Sign (*x*) comes before C, your Finger must be put upon D; and when the same Sign is before F, the Finger must be upon G.

Example VII.

This contains 14 Scales, composed of all the Intervals which belong to the *Diatonick Genus*. In which are variety of Transpositions of the Hand. I must here remind you to let the Fingers rest as firm as possible on the String, in the Manner already mentioned. These Scales should be executed with the Bow, and it will be therefore necessary to practice for some Days, all that is contained in the 24th Example, in order not to confound the Execution of the Fingers with that of the Bow.

Example VIII.

In this are contained 20 Scales in different Keys, very useful for acquiring Time and the stopping in Tune. Here it must be observed, that you are to execute them by drawing the Bow down and up, or up and down alternately; taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the Bow down at the first Note of every Bar.

Example

Example IX.

In this Example are contained 16 Variations, most useful in Regard to Time, to the Bowing, the stopping in Tune and the Execution. Again you must be careful to keep the Fingers as firm as possible on the Strings, and also in bowing employ the Wrist much, the Arm but little, and the Shoulder not at all.

Example X.

This Example is composed of Scales mixt with various Passages and Modulations, which are often repeated with different Transpositions of the Hand ; and is calculated to render the Labour of Practice more pleasant.

Example XI.

This Example is transposed from the other, a Tone higher, so that the Melody may be said to be the same, but the Accompaniment is quite different.

Example XII.

In order to execute this Composition well, 'tis necessary to examine very frequently the Transpositions of the Hand in it, until they are entirely impressed on the Mind ; and then to practice the 24th Example for acquiring the free Use of the Bow, and after proceed to execute this Example, which will be then found not so difficult as it may at first be thought.

Example XIII.

This Movement ought to be executed in such a Manner as to resemble an affecting Discourse, and cannot be justly performed without having first well comprehended and often practised what is contained in the 18th Example.

Example XIV.

In this are contained 14 Scales; some of which are composed in Keys with a third Major, and the others in Keys with a third Minor. These Scales ought to be executed with Quickness, and in order to execute them well, you must take Care to put in Practice the Rules laid down in the 12th Example.

Example XV.

This contains the 7 Orders already mentioned, which proceed one after another without concluding or making any Cadence. Here also is introduced the Chromatic Flat, (*b*) and the Chromatic Sharp. (*#*) The Sign (*∩*) signifies the last Note of the Order, and the Sign (*∪*) the first Note of the succeeding Order, upon which the Hand is to be transposed.

I am sensible that the Modulation of these Orders is somewhat harsh, but however very useful; for a good Professor of the Violin is obliged to execute with Propriety and Justness, every Composition that is laid before him ; but he who has never played any other Musick than the agreeable and common Modulation, when he comes to play at Sight what is directly opposite to it, must be very much at a Loss.

B

Example

Example XVI.

This Example shews in how many different Manners of bowing you may play 2, 3, 4, 5 and 6 Notes. As for Instance, 2 Notes may be played in 4 different Manners, 3 Notes in eight, 4 in 16, 5 in 32, and 6 in 62. It must be observed, that the Example marked with the Letter A is of 2 Notes, B, 3, C, 4, D, 5, and the Letter F, 6. The Letter (g) denotes that the Bow is to be drawn downwards; and the Letter (s) that it must be drawn upwards. The Learner should be indefatigable in practising this Example till he has made himself a perfect Master of the Art of Bowing. For it is to be held as a certain Principle that he who does not possess, in a perfect Degree, the Art of Bowing, will never be able to render the Melody agreeable nor arrive at a Facility in the Execution.

Example XVII.

This Example only differs from the foregoing, as to what concerns Time and Composition; in other Respects it is the same.

Example XVIII.

Contains all the Ornaments of Expression, necessary to the playing in a good Taste.

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

1st A plain Shake (h) 2^d A Turn'd Shake (f) 3^d A superior Apogiatura (J) 4th An inferior Apogiatura (j) 5th Holding the Note (-) 6th Staccato (|) 7th Swelling the Sound (/) 8th Diminishing the Sound (\) 9th Piano (p.) 10th Forte (f.) 11th Anticipation (J) 12th Separation (j) 13th A Beat (//) 14th A close Shake (w) From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

(First) Of the PLAIN SHAKE.

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

(Second) Of the TURNED SHAKE.

The turn'd Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of the more tender Passions.

(Third)

(*Third*) Of the Superior APOGIATURA.

The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made pretty long, giving it more than half the Length or Time of the Note it belongs to, observing to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made short, it will lose much of the aforesaid Qualities; but will always have a pleasing Effect, and it may be added to any Note you will.

(*Fourth*) Of the Inferior APOGIATURA.

The Inferior Apogiatura has the same Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third, observing to make a Beat on the following Note.

(*Fifth*) Of Holding a NOTE.

It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversified.

(*Sixth*) Of the STACCATO.

This expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

(*7th and 8th*) Of SWELLING and SOFTENING the SOUND.

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

(*9th and 10th*) Of PIANO and FORTE.

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be compos'd in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

(*Eleventh*) Of ANTICIPATION.

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

(*Twelfth*) Of the SEPARATION.

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a Second or Third; as also when it descends a Second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogiatura* to the following Note. By this Tenderness is express'd.

(*Thirteenth*) Of the BEAT.

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong
and

and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

(*Fourteenth*) Of the Close SHAKE.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible.

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the Affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with Regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master, that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.

These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience, to be first inspired himself; which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

Example XIX.

In this is shewn how a single Note (in slow Time) may be executed with different Ornaments of Expressions.

Example XX.

This Example shews the Manner of Bowing proper to the Minim, Crochet-quaver and Semiquaver both in slow and quick Time. For it is not sufficient alone to give them their true Duration, but also the Expression proper to each of these Notes. By not considering this, it often happens that many good Compositions are spoiled by those who attempt to execute them.

You must observe that this Sign (*↗*) denotes the Swelling of the Sound; the Sign (*—*) signifies that the Notes are to be play'd plain and the Bow is not to be taken off the Strings; and this (*|*) a Staccato, where the Bow is taken off the Strings at every Note.

Example XXI.

In this are shewn the different Way of playing Arpeggios on Chords composed of 3 or 4 Sounds. Here are composed 18 Variations on the Chords contained in N°. 1. by which the Learner will see in what the Art of executing the Arpeggio consists.

Example

Example XXII.

In this Example are contained all the double Stops between the Unison and the Octave, and these again are repeated many Times with different Positions of the Fingers ; so that in any Order whatsoever where any one of them is found you may know how to play it. Those who, with Quickness and Exactness, shall execute this Example, will find themselves far advanced in the Art of playing double Stops.

Example XXIII.

This contains two Compositions of Scales of double Stops, which are thrice repeated with different Transpositions of the Hand, in order to remove all Pain and Difficulty in the Practice. It must be observed, that after having shifted the Hand, you must pursue what follows in the same Order, till the following Number points out a new Transposition.

Example XXIV.

From this Example the Art of Bowing will easily be acquired, and also that of playing in Time. The Letter (*g*) denotes that the Bow is to be drawn downwards ; the Letter (*s*) that it must be drawn upwards. The Sign (*⌘*) signifies a Repetition.

You must (above all Things) observe to draw the Bow down and up alternately. The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers. This Practice of the Bow should be continued, without attempting any Thing else until the Learner is so far Master of it as to be out of all Danger of forgetting it.

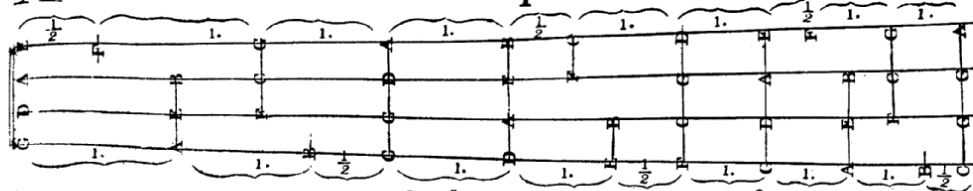
Before I conclude the Article of Bowing, I must caution the Learner against marking the Time with his Bow ; for if he once accustoms himself to it, he will hardly ever leave it off. And it has a most disagreeable Effect, and frequently destroys the Design of the Composer. As for Example, when the last Note in one Bar is joined to the first Note of the next by a Ligature, those two Notes are to be played exactly in the same Manner as if they were but one, and if you mark the beginning of the Bar with your Bow you destroy the Beauty of the Syncopation. So in playing Divisions, if by your Manner of Bowing you lay a particular Stress on the Note at the beginning of every Bar, so as to render it predominant over the rest, you alter and spoil the true Air of the Piece, and except where the Composer intended it, and where it is always marked, there are very few Instances in which it is not very disagreeable.

IV. B. In the twentieth Example the Word *Buono*, signifies Good ; *Mediocre*, Middling ; *Cattivo*, Bad ; *Cattivo, o Particolare*, Bad or Particular ; *Meglio*, better ; *Ottimo*, very good ; and *Pessimo*, very bad.

Essempio I^o

1

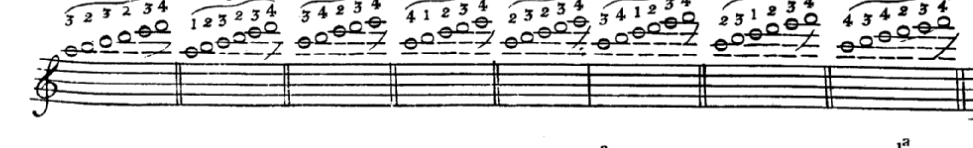
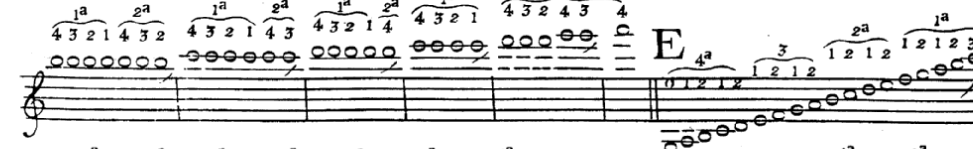
A



B

C

1^a



Esempio II.

The musical score consists of 15 staves, each representing a different fingering exercise. The exercises are labeled with numbers 1 through 15, and each staff includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The exercises are written in a single system, with each staff starting on a new line. The notation includes various note values, rests, and fingerings, with some exercises featuring specific articulations like slurs and accents. The exercises are designed to be played sequentially, with each staff providing a unique fingering pattern for the same sequence of notes.

Essempio III.

3

Example III consists of four staves of music. Staff 1a is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. Staff 2a is in treble clef with a key signature of two flats, continuing the melodic line with similar rhythmic patterns. Staff 3a is in treble clef with a key signature of two flats, showing a more active melodic line with many sixteenth notes. Staff 4a is in treble clef with a key signature of two flats, featuring a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Essempio IV.

Example IV consists of eight staves of music, labeled 1a through 8a. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is written in treble clef. Staves 1a through 4a show a complex melodic line with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Staves 5a through 8a continue this melodic line, with some staves featuring a more active eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

for 1^a ly

9.^a 4.^a 3.^a 2.^a 1.^a

Efsemp.V.

1.^a 2.^a 3.^a 4.^a

Efsempio VI

1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a

Essempio VII

5

The musical score consists of 14 staves, each beginning with a first ending bracket labeled 1^a. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *c* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The score is written in a single system, with each staff representing a different melodic line or variation. The notation is complex, featuring many beamed notes and intricate fingerings, suggesting a highly technical piece of music. The staves are numbered 1^a through 14^a, indicating a sequence of variations or exercises.

Esempio VIII

1^a

And.^{te}

2^a

3^a

4^a

5^a

The musical score consists of five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The first system is marked '1^a' and 'And.^{te}'. The subsequent systems are marked '2^a', '3^a', '4^a', and '5^a'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with performance instructions like 'And.te' and '1a', '2a', '3a', '4a', '5a'.

6^a
Allegro

7^a
And.

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

10.^a

And.^{te}

11.^a

12.^a

Adagio

13.^a

All.^o

14.^a

15^a 9

All.^o

16

Adagio

17^a

All.^o

18^a

And.^{te}

19^a

20^a

All.^o

Esempio IX

Tema

Allegro

1a

2a

3a

4a

5a

6a

7a

8a

9a

10^a

11^a

12

13^a

14^a

15^a

16^a

12

Esempio X

The musical score for 'Esempio X' consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written in C major and 4/4 time. The piano part features a complex harmonic structure with many chords and accidentals, while the violin part is characterized by rapid, ascending and descending runs with numerous fingerings indicated by numbers 1-4. The systems are connected by a large brace on the left side. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system includes a key signature change to C major. The third system includes a key signature change to C major. The fourth system includes a key signature change to C major. The fifth system includes a key signature change to C major. The sixth system includes a key signature change to C major.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand (treble clef) features intricate melodic lines with frequent accidentals (sharps, flats, naturals) and fingering numbers (1-5). The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes, also including fingering numbers (1-7). The notation is dense and technical, typical of advanced piano repertoire. The piece ends with a double bar line and repeat signs in the final system.

Esempio XI

The musical score for Example XI consists of eight systems, each with a piano (piano) and violin (violin) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piano part is characterized by complex, often chromatic, descending and ascending lines, frequently using sixteenth and thirty-second notes. The violin part features more melodic, often ascending lines, with many slurs and fingerings indicated. The systems are connected by a vertical line on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and fingerings.

The musical score on page 15 consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff connected by a brace. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

E[sempio XII

The musical score for Example XII consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Pratiſmo*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The piano part features complex chordal structures and arpeggiated figures, while the violin part features rapid sixteenth-note passages and melodic lines. The score is written in a standard musical notation style with a vertical line of circles on the left margin.

System 1: *Pratiſmo*. The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

System 2: The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

System 3: The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

System 4: The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

System 5: The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

System 6: The piano part has a bass line with notes G, B, D, F#, and a chordal structure. The violin part has a rapid sixteenth-note passage.

76 7 7 7 6 5 4 3 6 4 3

6 7 7 #6

#6 4 3 #6 7 3 4 7 3

4 3 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

pia. *for.*

5 7 6 7 4 3

Affettuoso

p. *Ad.*

Essempio XIV

Esempio XIV

1ª

2ª

3ª

4ª

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

13^a

14^a

Esempio XV.

The musical score for Example XV consists of six systems, each containing a piano (p) part and a transposed piano (Trasp. ne) part. The piano parts are written in treble clef, and the transposed piano parts are written in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingering is indicated by numbers 1-5 and 6-7. The transposed piano parts are marked with a circled '1' and the word 'Trasp. ne'.

System 1: Piano part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The transposed piano part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes.

System 2: Piano part continues with a half note B4, followed by a quarter note C5, and then a series of eighth notes. The transposed piano part continues with a half note A2, followed by a quarter note B2, and then a series of eighth notes.

System 3: Piano part continues with a half note D5, followed by a quarter note E5, and then a series of eighth notes. The transposed piano part continues with a half note B2, followed by a quarter note C3, and then a series of eighth notes.

System 4: Piano part continues with a half note F5, followed by a quarter note G5, and then a series of eighth notes. The transposed piano part continues with a half note C3, followed by a quarter note D3, and then a series of eighth notes.

System 5: Piano part continues with a half note A5, followed by a quarter note B5, and then a series of eighth notes. The transposed piano part continues with a half note D3, followed by a quarter note E3, and then a series of eighth notes.

System 6: Piano part continues with a half note C6, followed by a quarter note D6, and then a series of eighth notes. The transposed piano part continues with a half note E3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes.

The image displays a musical score for six systems, each consisting of a piano (piano) and a trapne (trapne) part. The piano part is written in treble clef, and the trapne part is written in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and accidentals. The first five systems are marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The sixth system is marked with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

4^a Trafpne

5 b7 b4 6 #4 6 #6 6 6

4^a Trafpne

6 b 6 #6 b3 #6 5#6

4^a Trafpne

b 6 b4 6 #4 6 #6 6 6

4^a Trafpne

b 6 b4 6 #4 6 #6 6 6

4^a Trafpne

b 6 b4 6 #4 6 #6 6 6

This page of musical notation is for a piano piece, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is divided into sections labeled A, B, and C. Section A is marked 'Grave' and Section B is marked 'Ande'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

E. S.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61

E[s]emp. XVII

The musical score for Example XVII is presented in two systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The first system is marked *Andante* and the second *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

System 1 (Andante):

- Violin Part:** Features two sections, A and B. Section A consists of a series of eighth notes, while Section B consists of a series of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).
- Piano Part:** Accompanies the violin part with a series of eighth notes in Section A and quarter notes in Section B. The key signature is one sharp (F#).

System 2 (Allegro):

- Violin Part:** Features a series of eighth notes, followed by a section marked 'C' with a series of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).
- Piano Part:** Accompanies the violin part with a series of eighth notes in Section A and quarter notes in Section B. The key signature is one sharp (F#).

The score concludes with a section marked 'D' and 'Ande' (Andante), featuring a series of quarter notes in the violin part and a series of eighth notes in the piano part. The key signature is one sharp (F#).

Handwritten musical score for piano, measures 1-32. The score is written in treble and bass staves, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro* at measure 56. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pia* at the end.

Measures 1-32 are shown, with fingerings indicated by numbers 1-7. The tempo is marked *Allegro* at measure 56. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pia* at the end.

Es semp. XVIII

1.^o Trillo semplice 2.^o T. composto 3.^o Ap.^{ra} superiore 4.^o Ap.^{ra} inferiore

5.^o Tratten.^{to} sopra la Nota. Il simile 6.^o Staccato 7.^o 8.^o 9.^o Aquil. e dim.^{te} piano di suono

10.^o forte for. pia. Anticipa^{te} 12.^o Separazione

13.^o Mord.^{te} 14.^o Tremolo

Es semp. XIX.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

5.^o 6.^o 7.^o 8.^o

9.^o 10.^o 11.^o

12.^o 13.^o 14.^o

Esempio XX

Adagio, o And^{te}

1.^o 2.^o 3.^o
Buono. Mediocre. Buono.

4.^o 5.^o 6.^o
Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o
Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.

11.^o 12.^o
Meglio. Cattivo o partic.^{re}

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^{re} Particolare.

All.^o o Presto

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o
Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. Ottimo.

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o
Buono. Meglia. Pessimo. Buono.

10.^o 11.^o 12.^o 13.^o
Cattivo. Buono. Ottimo. Ottimo.

Elsomp. XXI.

The musical score for 'Elsomp. XXI.' is written on eleven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is marked with a '1' above the first measure. The subsequent staves are marked with '2^a', '3^a', '4^a', '5^a', '6^a', '7^a', '8^a', '9^a', '10^a', and '11^a' above the first measure of each staff. The music is characterized by a series of ornaments, including triplets and sixteenth-note runs, which are indicated by the superscripted 'a' and the specific note groupings. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, typical of Baroque or Classical era manuscript notation. The staves are connected by a single horizontal line, and the music concludes with a double bar line on the eleventh staff.

12^a

13^a

14^a

15^a

16^a

17^a

18^a

19^a

The musical score on page 29 consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff is marked with a measure rest and the number 12^a. The third staff is marked with a measure rest and the number 13^a. The fourth staff is marked with a measure rest and the number 14^a. The fifth staff is marked with a measure rest and the number 15^a. The sixth staff is marked with a measure rest and the number 16^a. The seventh staff is marked with a measure rest and the number 17^a. The eighth staff is marked with a measure rest and the number 18^a. The ninth staff is marked with a measure rest and the number 19^a. The tenth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature, and ends with a double bar line.

Essemp. XXII

[illegible]

3^a

1 2 1 4 2 1 0 — 3 2 1 2 1 2 1 4 2 2 1 2 1 0 — 2 1 1 2 1 2 1 4 2 2 1 2 1 2 1

4 1 4 3 3 3 2 1 4 3 3 4 3 3 4 3 4 3 0 4 4 3 4 3 2 2 1 3 2 3 4 3 4 3 0 4 1 4 3 4 3

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 4/4 time. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score consists of two systems. The first system contains the first 16 measures, and the second system contains the next 16 measures. The melody is characterized by a simple, folk-like tune with a mix of eighth and quarter notes. The score includes a repeat sign after the 16th measure, indicating a repeat of the first system. The final measure of the piece is a double bar line.

[illegible][illegible]

[illegible][illegible][illegible]

The second system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final measure marked with a '7' and a sharp sign. The lower staff provides a harmonic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes, with some measures containing rests or specific rhythmic markings. The notation is clear and legible, typical of a professional musical manuscript.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. Above the staff, there are various musical notations including time signatures (4/4, 3/4, 2/4, 1/4, 3/8, 2/8, 1/8, 3/16, 2/16, 1/16, 3/32, 2/32, 1/32, 3/64, 2/64, 1/64, 3/128, 2/128, 1/128, 3/256, 2/256, 1/256, 3/512, 2/512, 1/512, 3/1024, 2/1024, 1/1024, 3/2048, 2/2048, 1/2048, 3/4096, 2/4096, 1/4096, 3/8192, 2/8192, 1/8192, 3/16384, 2/16384, 1/16384, 3/32768, 2/32768, 1/32768, 3/65536, 2/65536, 1/65536, 3/131072, 2/131072, 1/131072, 3/262144, 2/262144, 1/262144, 3/524288, 2/524288, 1/524288, 3/1048576, 2/1048576, 1/1048576, 3/2097152, 2/2097152, 1/2097152, 3/4194304, 2/4194304, 1/4194304, 3/8388608, 2/8388608, 1/8388608, 3/16777216, 2/16777216, 1/16777216, 3/33554432, 2/33554432, 1/33554432, 3/67108864, 2/67108864, 1/67108864, 3/134217728, 2/134217728, 1/134217728, 3/268435456, 2/268435456, 1/268435456, 3/536870912, 2/536870912, 1/536870912, 3/1073741824, 2/1073741824, 1/1073741824, 3/2147483648, 2/2147483648, 1/2147483648, 3/4294967296, 2/4294967296, 1/4294967296, 3/8589934592, 2/8589934592, 1/8589934592, 3/17179869184, 2/17179869184, 1/17179869184, 3/34359738368, 2/34359738368, 1/34359738368, 3/68719476736, 2/68719476736, 1/68719476736, 3/137438953472, 2/137438953472, 1/137438953472, 3/274877906944, 2/274877906944, 1/274877906944, 3/549755813888, 2/549755813888, 1/549755813888, 3/1099511627776, 2/1099511627776, 1/1099511627776, 3/2199023255552, 2/2199023255552, 1/2199023255552, 3/4398046511104, 2/4398046511104, 1/4398046511104, 3/8796093022208, 2/8796093022208, 1/8796093022208, 3/17592186044416, 2/17592186044416, 1/17592186044416, 3/35184372088832, 2/35184372088832, 1/35184372088832, 3/70368744177664, 2/70368744177664, 1/70368744177664, 3/140737488355328, 2/140737488355328, 1/140737488355328, 3/281474976710656, 2/281474976710656, 1/281474976710656, 3/562949953421312, 2/562949953421312, 1/562949953421312, 3/1125899906842624, 2/1125899906842624, 1/1125899906842624, 3/2251799813685248, 2/2251799813685248, 1/2251799813685248, 3/4503599627370496, 2/4503599627370496, 1/4503599627370496, 3/9007199254740992, 2/9007199254740992, 1/9007199254740992, 3/18014398509481984, 2/18014398509481984, 1/18014398509481984, 3/36028797018963968, 2/36028797018963968, 1/36028797018963968, 3/72057594037927936, 2/72057594037927936, 1/72057594037927936, 3/144115188075855872, 2/144115188075855872, 1/144115188075855872, 3/288230376151711744, 2/288230376151711744, 1/288230376151711744, 3/576460752303423488, 2/576460752303423488, 1/576460752303423488, 3/1152921504606846976, 2/1152921504606846976, 1/1152921504606846976, 3/2305843009213693952, 2/2305843009213693952, 1/2305843009213693952, 3/4611686018427387904, 2/4611686018427387904, 1/4611686018427387904, 3/9223372036854775808, 2/9223372036854775808, 1/9223372036854775808, 3/18446744073709551616, 2/18446744073709551616, 1/18446744073709551616, 3/36893488147419103232, 2/36893488147419103232, 1/36893488147419103232, 3/73786976294838206464, 2/73786976294838206464, 1/73786976294838206464, 3/147573952589676412928, 2/147573952589676412928, 1/147573952589676412928, 3/295147905179352825856, 2/295147905179352825856, 1/295147905179352825856, 3/590295810358705651712, 2/590295810358705651712, 1/590295810358705651712, 3/1180591620717411303424, 2/1180591620717411303424, 1/1180591620717411303424, 3/2361183241434822606848, 2/2361183241434822606848, 1/2361183241434822606848, 3/4722366482869645213696, 2/4722366482869645213696, 1/4722366482869645213696, 3/9444732965739290427392, 2/9444732965739290427392, 1/9444732965739290427392, 3/18889465931478580854784, 2/18889465931478580854784, 1/18889465931478580854784, 3/37778931862957161709568, 2/37778931862957161709568, 1/37778931862957161709568, 3/75557863725914323419136, 2/75557863725914323419136, 1/75557863725914323419136, 3/151115727451828646838272, 2/151115727451828646838272, 1/151115727451828646838272, 3/302231454903657293676544, 2/302231454903657293676544, 1/302231454903657293676544, 3/604462909807314587353088, 2/604462909807314587353088, 1/604462909807314587353088, 3/1208925819614629174706176, 2/1208925819614629174706176, 1/1208925819614629174706176, 3/24178516392292583494123

E fsemp. XXIII

The musical score for "E fsemp. XXIII" on page 32 is a single melodic line in C major, 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The piece is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets, sixteenth notes, and eighth notes. The notation includes various rests, such as half and quarter rests, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a common time signature (C), which then changes to 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Essempio XXIV.

33

The musical score is divided into two main sections. The first section, at the top, consists of seven staves of music for a single melodic line, likely for a piano. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills, with various ornaments and slurs indicating phrasing. The second section, starting below the first, is labeled 'Compo^{ne} I^a' and 'Adagio'. It is written for voice and piano. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature remains one flat, and the tempo is marked 'Adagio'. The piano part features complex chordal textures with many accidentals and fingerings. The vocal line is more melodic, with some trills and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Anexo 5

LETTERA
DEL DEFONTO
SIGNOR
GIUSEPPE TARTINI
ALLA SIGNORA
MADDALENA LOMBARDINI
INSERVIENTE
Ad una importante Lezione per i
Suonatori
DI VIOLINO.

IN VENEZIA,
MDCCLXX.
DAL LIBRAJO COLOMBAN^o
All'Insegna della Pace.

55

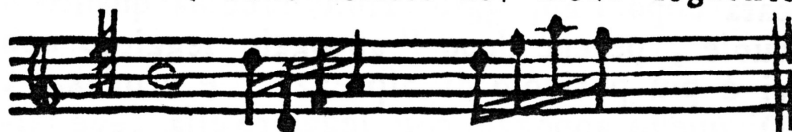
Sig. Maddalena mia Stimatissima

Padova li 5. Marzo . 1760.

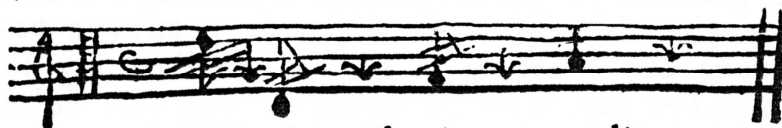
Finalmente , quando a Dio è piaciuto , mi sonosbrigato da quella grave occupazione , che fin quì mi ha impedito di mantenerle la mia promessa , sebben anche troppo mi stava il cuore , perchè di fatto mi affliggeva la mancanza di tempo . Incominciamo dunque col nome di Dio per lettera , e se quanto quì espongo ella non intende abbastanza , mi feriva , e dimandi spiegazione di tutto ciò , che non intende . Il di lei esercizio , e studio principale dev' essere l' arco in genere , cosicchè ella se ne faccia padrona assoluta a qualunque ufo o sonabile o cantabile . Primo studio dev' essere l'appoggio dell'arco su la corda siffattamente leggiero , che il primo principio della voce , che si cava , sia come un fiato , e non come una percossa su la corda . Consiste in leggerezza di polso , e in proseguir subito l' arcata dopo l'appoggio , rinforzandola quanto si vuole , perchè dopo l' appoggio leggiero non vi è più pericolo di asprezza , e crudezza . Di questo appoggio così leggiero ella deve farsi padrona in qualunque sito dell' arco ; sia in mezzo , sia negli estremi , e deve esserne padrona con l' arcata in sù , e con l' arcata in giù . Per far tutta la fatica in una sola volta s' incomincia dalla messa di voce sopra una corda vuota , per esempio sopra la seconda ch' è almirè . S' incomincia dal pianissimo crescendo sempre a poco alla volta fin che si arriva al fortissimo ; e questo studio deve farsi egualmente con l' arcata in giù , e con l' arcata

A 2 ta

ra in sù. Ella incominci subito questo studio, e vi spenda almeno un'ora al giorno, ma interrotta; un poco la mattina, un poco la sera; e si ricordi bene, che questo è lo studio più importante e più difficile di tutti. Quando sarà padrona di questo, le sarà allora facile la messa di voce, che incomincia dal pianissimo, va al fortissimo, e torna al pianissimo nella stessa arcata: le sarà facile e sicuro l'ottimo appoggio dell'arco alla corda, e potrà fare col suo arco tutto quello che vuole. Per acquistar poi questa leggerezza di polso, da cui viene la velocità dell'arco, farà cosa ottima, che suoni ogni giorno qualche fuga del Corelli tutta di femicrome, e queste fughe sono tre nell'Opera quinta a Violino solo, anzi la prima è nella prima sonata per Diabolò. Ella a poco alla volta deve suonarle, sempre più presto fin che arrivi a suonarle con quella tal velocità, che le sia più possibile. Ma bisogna avvertire due cose: prima di suonarle con l'arco distaccato, cioè granite, e con un poco di vacuo tra una nota, e l'altra. Sono feritte nel modo seguente



ec. ma si devono suonare come fossero scritte



ec. Seconda di suonarle in punta di arco nel principio di questo studio, ma poi quando è padrona di farle bene in punta di arco, allora incominci a farle non più in punta, ma con quella parte d'arco, ch'è tra la punta, e il mezzo dell'arco; e quando farà padrona an-

anche di questo sito dall'arco , allora le studj nello stesso modo in mezzo dell'arco; e sopra tutto in questi studj si arricordi d'incominciare le fughe ora con l' arcata in giù , ora con l' arcata in sù ; e si guardi dall' incominciare sempre per l' in giù . Per acquistar questa leggerezza d' arco giova infinitamente il saltar una corda di mezzo , e studiar fughe di femicrome fatte in questo modo



ec. di queste ella se ne può fare a capriccio quante vuole , e per qualunque tuono , e veramente sono utili , e necessarie . Rispetto poi alla mano del manico una cosa sola le raccomando di studiare, la quale basta per tutte, ed è questa . Prenda qualunque parte di Violino o primo , o secondo: sia di concerto , sia di qualche Messa , o Salmo , ogni cosa serve . Ponga la mano non a suo luogo , ma a mezza smanicatura , cioè col primo dito in G sol reut sul cantino , e tenendo sempre la mano in tale smanicatura suoni tutta quella parte del Violino , non movendo mai la mano da quel sito , se non che o quando dovrà toccar al amirè su la quarta corda , o dovrà toccar de la solrè sul cantino , ma poi torni con la mano alla stessa smanicatura di prima , nè mai al luogo naturale . Ella faccia questo studio fin che è sicura affatto di suonar qualunque parte di Violino (non obbligato a soli) a prima vista . Allora tiri innanzi la sua smanicatura in al amirè col primo dito sul cantino , e faccia

cia in questa seconda smanicatura lo stesso stes-
sissimo studio fatto su la prima . Divenuta si-
cura anche di questa , passi alla terza smani-
catura col primo dito in Bmì sul cantino , e
se ne assicuri nello stesso modo . Assicurata
passi alla quarta col primo dito in Csolfaut
sul cantino ; e in somma questa è una Scala
di smanicature , di cui quando ella se ne sia
fatta padrona , può dire di esser padrona del
manico . Questo studio è necessario , e glie lo
raccomando . Passo al terzo ch' è il trillo .

Io da lei lo voglio tardo , mediocre , e presto ,
cioè battuto adagio , mediocrementemente , e pre-
stamente ; e in pratica si ha vero bisogno di
questi trilli differenti , non essendo vero ,
che lo stesso trillo , che serve per un grave ,
debba esser lo stesso trillo , che serve per un
allegro . Per far due studj in una volta con
una sola fatica , ella incominci sopra una cor-
da vuota , sia la seconda , sia il cantino , ch'è
tutt'uno , un'arcata sostenuta come una messa
di voce , e incominci il trillo adagio adagio ,
e a poco alla volta per gradi insensibili lo vada
riducendo al presto , come vede quì nell'esempio



ec. Ma ella non issia a rigore su questo esem-
pio , in cui dalle semicrome si passa immedia-
tamente alle biscrome , e da queste alle altre
che vagliono la metà ec. Nò , questo sarebbe
salto , e non grado ; ma ella s' immagini che
tra le semicrome , e le biscrome vi siano altre
note in mezzo . che vagliano meno delle semicro-

§ 7

me, e più delle biscrome, ma che partendosi dalle semicrome siano di valore prossimo alle semicrome, e secondo che vanno innanzi, sempre più vadano avvicinandosi al valore delle biscrome, finchè arrivano ad esser vere biscrome, e così a proporzione tra le biscrome, e le successive, che vagliono la metà. Questo studio lo faccia con assiduità, e attenzione, e assolutamente lo incominci sopra una corda vuota, perchè s' ella arriverà a farlo bene sopra una corda vuota, molto meglio lo farà col secondo, col terzo dito, e anche col quarto, su cui bisogna far esercizio particolare, perchè è il più picciolo de' suoi fratelli. Null'altro per ora le propongo da studiare; ma questo basta, e avanza, quando ella voglia dir da senno per la sua parte, come io le dico per parte mia. Mi risponderà, se ha ben inteso, quanto qui le ho proposto; e intanto rassegnandole i miei rispetti, come la prego di far per mia parte alla Sig. Priora alle Sig. Teresa, e Chiara, tutte mie Padrone, mi confermo sempre più

Di V. S. Mol. Illustre.

^{mo}
Devotiss. Affettuosiss. Servitore
Giuseppe Tartini.

Anexo 6

Carta de Geminiani à J. Kelway

Mio Stimatissimo Amico, e Padrone
65

Spero che lei non degnierà l'incognito
che li porgo con la presente, la quale
(non solamente è per informarla d'aver
pronto li libri delle sonate di Violon-
cello y inuiarle a Londra, le quali non
dubito che saranno conosciute dal
Publico non inferiore a neppure al-
tra mia produzione) ma dirle la
confusione nella quale mi trouo
non sapere a chi inuiarli a Londra
d'esser venduti. Molto tempo fa scri-
si sopra questo particolare a M.
Lawrence, pregandolo di fare annun-
ziare detta Opera nelle Nuoue g^{te}
i con gl'articoli che pareuami esser
segondo l'uso solito, ma dal medesimo
non fui mai tanto fortunato d'otte-
nere tal fauore. Spero che in queste
casi lei non degnierà di fauorirmi

in farmi sapere il suo parere sopra
questo particolare, quando me di gran
consequenza, et in caso che uolerei per-
mettere d'inviare a lei detto libro, o
uerso a qualunque altra persona di sua
conoscenza, & procurarmene la vendita,
ciò farò con gran piacere, mentre mi pa-
re per troppo tardi di parlar di star-
re li miei gran concerti sono di già intagli-
ti, & non stampati, non sapendo il fu-
turo de' cost. che ci sono, desidererei poter
li dar fuori se fosse possibile, avanti l'in-
verno sia pagato. Se mai lei mi cono-
cesse capace in questo paese di poterla
venire in qualunque cosa la prego
comandarmi, & pregandola di favorirmi
subito d'una pronta risposta, atteso
mentre mi ne piglio.

D. 1578.

a L'Haye li 10. Gen. 1747



Suo
Dilectissimo Amico
G. Geminiani

Dopo avere scritto la presente, o scoperto
d'essere stato rubato dal mio istigato-
re quattro libri de nuovi vol. e mi uen-
ne che uno di essi è stato uenduto per un
Anglico, et o gran timore che sia i capitoli
so in mano di Walsh, la qual cosa, se
ci fosse, mi potrebbe esser di gran pre-
giudizio, e di ciò la prego. Se darvi
l'omino di questo, se l'ho per possibile,
di sapere. Ma s'è scordato di dirla
che le medicine sono di Nicotelo
le o trasportate al sudino, è di già
sono in Inghilterra, & stampate

To
Mr. Kalloway
the upper end of the
grocers street near
Aldersgate
London