DOI 10.20504/opus2016a2211

A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762)

Marcus Held (USP)

Resumo: Nascido em Lucca, Itália, em 1687, Francesco Geminiani foi discípulo de Alessandro Scarlatti e de Arcangelo Corelli em Roma. Em 1714, radicou-se em Londres, e, lá, guiou a construção do gosto musical inglês, tendo sido reconhecido como violinista virtuose, bem como compositor e professor destacados. Ao final de sua vida, dedicou-se à elaboração de seis tratados musicais: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Embora breves, seus textos demonstram o domínio do escritor sobre a linguagem da música instrumental, e discutem conceitos fundamentais da performance musical, aliando-os a preceptivas retóricas amplamente abordadas por teóricos setecentistas, como o gosto. Neste artigo estudaremos cada obra individualmente, ressaltando suas características históricas, textuais e musicais, bem como as diversas qualidades que este músico demonstrou dominar.

Palavras-chave: Música instrumental do século XVIII. Tratados musicais do século XVIII. Francesco Geminiani. Estilos musicais no século XVIII.

The Theoretical Work of Francesco Geminiani (1687-1762)

Abstract: Born in Lucca, Italy in 1687, Francesco Geminiani was a pupil of Alessandro Scarlatti and Arcangelo Corelli in Rome. In 1714, he moved to London, and there guided the making of the English taste in music, being recognized as a virtuoso violinist, as well as distinguished composer and pedagogue. At the end of his life, Geminiani dedicated himself to elaborating six musical treatises: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) and *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Although short, these texts demonstrate Geminiani's mastery of the language of instrumental music and discuss fundamental concepts of music performance while allying them to aesthetical principles, like taste, broadly approached by eighteenth-century scholars. In this article, we will study each work individually, highlighting their historical, textual and musical characteristics, as well as the many qualities that Giminani proved to master.

Keywords: 18th century instrumental music. 18th century musical treatises. Francesco Geminiani. 18th century musical styles.

HELD, Marcus. A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762). *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 255-274, jun. 2016.

Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n° 2015/06668-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP.

Submetido em 12/03/2016, aprovado em 18/04/2016.

Embora pouco lembrado nas salas de concerto, Francesco Geminiani (1687-1762) é considerado atualmente, pela musicologia histórica, o principal perpetuador das escolas de violino e de composição italianas do século XVIII. Nascido em Lucca, Itália, em 1687, tornou-se discípulo em Roma de Alessandro Scarlatti e de Arcangelo Corelli, tido, no século XVIII, como o principal representante do estilo italiano. Em 1714, radicou-se em Londres e, assim, guiou a formação do gosto musical inglês na primeira metade dos setecentos. Violinista virtuose, professor respeitado, compositor inovador e tratadista por necessidade, dedicou, após a recepção negativa de suas *Sonatas para violoncelo op. 5* e de seus *Concerti grossi op. 7*, os últimos quinze anos de sua vida à escrita de seis tratados musicais: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760).

Em comum, seus tratados que, juntos, ilustram a música instrumental em voga na Inglaterra, possuem uma peculiaridade típica do pragmatismo de Geminiani: a extrema brevidade de seu conteúdo textual. Geralmente, suas obras teóricas consistem de um prefácio seguido de diversos exemplos musicais descritos sucintamente. Quanto ao conteúdo, a grande preocupação que o autor apresenta para com uma importante discussão setecentista - o bom gosto em música - é notável na leitura de todos os seus textos. Apesar de trabalhada em todos seus escritos, a tópica do gosto é mais elaborada nos dois primeiros tratados. Nestes, o compositor utiliza canções tradicionais britânicas para dissertar sobre questões de ornamentação, indicando os melhores lugares e situações para empregá-la. Seu terceiro trabalho, *The Art of Playing on the Violin*, conferiu-lhe prestígio imediato, tendo sido reimpresso e traduzido para diversas línguas ainda no séc. XVIII. Até os dias atuais, esta é considerada sua obra principal, pois é tida como o documento mais completo sobre a execução ao violino nos moldes do estilo italiano, consolidado por Corelli. Os tratados *Guida Armonica* e *The Art of Accompaniament*, por sua vez, podem ser lidos juntos. O primeiro, considerado sua obra mais original (CARERI, 1995: 181), não obteve recepção positiva por parte do público. O segundo foi publicado, primeiramente, em Paris e, em poucos meses, apareceu na Inglaterra acrescido de mais um volume. Ambos tratam da realização do baixo-contínuo e da composição musical e abordam, também, o emprego das principais relações harmônicas mostradas na *Guida Armonica*, unidas à execução "galante" nos moldes italianos, ensinada no segundo. Por fim, seu último tratado, sobre o cistre, é um dos únicos que sobrevivem, atualmente, a respeito desse importante instrumento da cultura britânica. Nele, é possível testemunhar a forte relação de Geminiani para com o âmbito cortês, bem como a preocupação de seu autor para com a ornamentação bem empregada.

O presente artigo abordará cada um desses tratados individualmente, observando as principais questões trabalhadas pelo autor, como o gosto musical, ressaltando, inclusive, alguns casos em que há a reunião dos gostos francês e italiano, a técnica instrumental, bem como a relação da música com o contexto social do século XVIII, para, assim, traçar a relevância do compositor para a música inglesa na primeira metade dos setecentos.

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

Os tratados *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord Particularly the Thorough Bass Exemplified in a Variety of Compositions on the Subjects of English, Scotch and Irish Tunes* ("Regras para tocar com verdadeiro gosto violino, traverso, violoncelo e cravo, particularmente o baixo-contínuo, e exemplificados em uma variedade de composições abrangendo músicas inglesas, escocesas e irlandesas") e *The Art of Good Taste in the Art of Musick* ("Arte do bom gosto na arte da música"), foram ambos publicados em Londres. Essas obras são consideradas complementares, tendo em vista a documentação da época: na lista de publicações de John Johnson, o principal editor das obras de Geminiani, lê-se que este último consiste de "um tratado sobre bom gosto, sendo [este] a segunda parte das Regras"[1] (JOHNSON, 1754, tradução nossa).

Em poucas palavras, Geminiani discutirá, em ambas as obras, o conceito de gosto que, para ele, limitava-se à invenção e à execução correta da ornamentação. Para Donington,

> Bom gosto era quase um termo técnico da época. Era usado não apenas para [reportar-se a] uma atitude cultural refinada em relação à música em geral, mas também a uma habilidade cultural refinada para produzir mais ou menos ornamentos improvisados para as melodias, frequentemente notadas com elementos simples, porém necessitando de ornamentos para que fosse fornecida uma performance completa[2] (DONINGTON, 1969: v, tradução nossa).

[1] "A Treatise on Good Taste, being the second Part of the Rules" (JOHNSON, 1754).

[2] "Good taste was almost a technical term of the period. It was used not merely for a refined and cultured attitude toward music in general; it was used for a refined and cultured ability to invent more or less improvised ornamentation for melodies often notated in plain outline, but requiring such ornamentation in order to be given a complete performance" (DONINGTON, 1969: v).

Nesse sentido, o compositor opta por descrever os ornamentos – catorze, segundo a tabela contida no tratado de 1749 e reimpressa do tratado *The Art of Playing on the Violin* (1751) -, aplicando-os aos locais que considera adequados. O emprego correto dos ornamentos é, para Geminiani, veículo essencial para se alcançar a finalidade, recorrente na literatura setecentista, de mover a audiência (CARERI, 1995: 162). Para tanto, o autor utilizou, no primeiro tratado, quatro canções britânicas como modelo: *Ann Thou Were My Ain Thing*, de David Rizzio, *What Shall I Do to Shew How Much I Love Her*, de Henry Purcell, uma canção irlandesa e uma canção inglesa, ambas sem título e anônimas. No segundo volume, as melodias, todas anônimas, retrabalhadas, foram *The Lass of Peaty's Mill*, *The Night Her Silente Sable Wore*, *When Phoebus Bright*, *O Bessy Bell*, *The Broom of Cowdenknows*, *Bush Aboon Traquair*, *Auld Bob Morrice*, *The Country Lass*, *Lady Ann Bothwet's Lament* e *Sleepy Body*. Para cada uma delas, o compositor adicionou um baixo cifrado, que deveria ser executado pelo violoncelo e/ou pelo cravo, e as reescreveu em diversos andamentos e formações instrumentais, variando a gama de afetos que as canções poderiam explorar, de acordo com as inúmeras marcas de expressão empregadas sobre as notas.

O primeiro compositor listado em seu tratado, o italiano David Rizzio, nasceu em 1525 e faleceu em 1566. Em 1561, radicou-se em Edimburgo, Escócia, onde seria músico da corte. Suas canções escocesas tornaram-se muito populares no século XVIII devido à publicação de William Thomson, de 1725, do volume *Orpheus Caledonius*, contendo diversas de suas obras (CARERI, 1995: 17). Rizzio, aparentemente, satisfez o gosto de Geminiani, uma vez que, no prefácio de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, o autor o considera como representante do estilo italiano, enquanto o também italiano, porém naturalizado francês, Jean-Baptiste Lully, representaria modelarmente o estilo francês:

> Existem dois compositores de música que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio[vanni] Baptista Lulli*. Deles, a quem repousa a maior reputação, ou merece assim repousar, não é da minha competência pronunciar-me, mas quando considero que *Rizzio* estava, acima de tudo, à frente de seu tempo, em que, até então, a melodia era inteiramente bárbara e rude, e que ele encontrou maneiras pioneiras de civilizá-la e inspirá-la com toda a galanteria da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência[3] (GEMINIANI, 1749: pref. , tradução nossa).

[3] "Two Composers of Musick have appear'd in the World, who in their different Kinds of Melody, have rais'd my Admiration; namely *David Rizzio* and *Gio. Baptista Lulli*; of these which stands highest in Reputation, or deserves to stand highest, is none of my Business to

A citação de *auctoritates* era uma prática recorrente no século XVIII, legitimando reconhecidamente os dois principais estilos musicais da época, o francês e o italiano. Em geral, Arcangelo Corelli é a *auctoritas* escolhida pelos tratadistas para a representação modelar do gosto italiano, o que é testemunhado no decorrer do mesmo prefácio:

> Não tenho a pretensão de ser o inventor destes [estilo e maneira incomuns da música italiana], pois outros compositores da mais alta classe foram aventureiros desta mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito do que o celebrado *Corelli*, como pode ser visto em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*[4] (GEMINIANI, 1749: pref., tradução nossa).

É possível supor que a escolha de Rizzio, em detrimento de Corelli, tenha se dado pelo fato de o primeiro ter vivido na Grã-Bretanha, além de sua competência como compositor no estilo italiano. Nesta perspectiva, o tratado, uma vez dedicado ao leitor britânico, teria maior circulação quando uma das autoridades tivesse vivido na mesma região que o público dessa obra.

Conforme se lê acima, Geminiani demonstra uma leve preferência pelo estilo italiano, mas ela não é completamente declarada. De fato, em seu tratado, ele apresenta elementos tanto do estilo italiano quanto do francês, misturando livremente os ornamentos. Embora discípulo de Corelli, o compositor não deixa de escrever, ao longo das variações compostas sobre as canções britânicas, uma grande variedade de ornamentos franceses, como trinados, mordentes e apojaturas, ao estilo da corte de Luís XIV. Aliado a isso, a tradição italiana está representada ao longo de extensas passagens de improvisação escrita, à moda de seu mestre. Geminiani mostra-se, portanto, ciente das diversas correntes musicais de seu tempo, e seu objetivo, como professor, era instruir seus alunos a dominar ambas as linguagens, empregando-as com agudeza e bom gosto.

---

pronounce: But when I consider, that *Rizzio* was foremost in point of Time, that till then Melody was intirely rude and barbarous, and that found Means at once to civilize and inspire it with all native Gallantry of the SCOTISH nation, I am inclinable to give him the preference" (GEMINIANI, 1749: pref.).

[4] "I do not pretend to be the Inventor of either: other Composers of the highest Class have been Adventurers in the same *Voyage*; and none with more Success than the celebrated *Corelli*, as may be seen in his fifth composition upon the *Aria della Follia di Spagnia*" (GEMINIANI, 1749: pref.).

The Art of Playing on the Violin (1751)

Mais do que como compositor de sonatas e *concerti grossi*, Francesco Geminiani é lembrado atualmente como autor do tratado *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 etc.* ("A arte de tocar violino contendo todas as regras necessárias para atingir a perfeição nesse instrumento, com grande variedade de composições, que também serão mui úteis àqueles que estudam violoncelo, cravo etc."), também publicado em Londres. Esta é, sem dúvida, sua obra mais importante e mais representativa, sendo atualmente a mais discutida. Tamanha foi a repercussão desse novo tratado que, em 1752, foi publicado (e reimpresso em 1803) em Paris, com o título *L'Art de jouer du violon*. Nessa edição, o conteúdo textual e musical permanece praticamente inalterado, salvo a omissão do prefácio contido na versão inglesa. Além disso, o frontispício é muito mais elaborado, contendo, inclusive, uma gravura de um violinista, que Boyden (1952: vi) sugere que seja uma representação do próprio Geminiani. Caso a opinião de Boyden seja levada em consideração, esta gravura é relevante, por apresentar indícios de uma técnica diversa para segurar o violino daquela apresentada no texto. Já em 1769, em Boston, Estados Unidos, parte da primeira edição foi publicada por John Boyles como *An Abstract of Geminiani's Art of Playing on the Violin* e, em 1789, em Viena, foi publicada a tradução para o alemão, *Gründliche Anleitung oder Violinschule*. Tanto essa última quanto a versão francesa de 1803, contudo, diferem bastante da versão original, tendo passado por diversas atualizações, à medida que, mais de vinte anos após a morte de Geminiani, a maneira de tocar violino já havia se modificado em diversos aspectos.

Nesse tratado, Geminiani condensa, em um número relativamente pequeno de preceitos, a escola de violino e de composição italiana consolidada por Corelli. Para Boyden (1952: v), a fama desse tratado não se deve, unicamente, ao seu posicionamento histórico, e sim à desenvoltura do texto. De fato, ao longo das poucas páginas dedicadas à teoria, Geminiani cobre, quase que completamente, a base técnica necessária para a solução de qualquer problema violinístico. Além disso, o autor não deixa de discorrer sobre o panorama musical de seu tempo: enquanto grande parte da música inglesa tenha se baseado, ao longo do século XVII e da primeira metade do século XVIII, no repertório de danças e, em muitos casos, na música representativa, restringindo-se a poucos artifícios técnicos, Geminiani oferece em *The Art of Playing on the Violin* diversas possibilidades; desde dedilhados inusitados, mudanças de posição entre notas distantes e execução de cordas duplas ao longo de toda a extensão do espelho do instrumento, até as diversas possibilidades de ornamentação, bem como a indicação do uso contínuo do vibrato. No entanto, o autor é claro quanto à importância que ele destina ao embelezamento da linha

melódica: o intérprete deve executar os ornamentos de modo que contribua para com a ideia inicial da música, sem se distanciar da verdadeira intenção do compositor (GEMINIANI, 1751: pref.).

Notável também é a importância que Geminiani atribui à música instrumental, em particular ao violino. No prefácio, comenta:

> A intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, igualar-se à mais perfeita voz humana, executando cada peça com exatidão, propriedade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música[5] (GEMINIANI, 1751: pref. , tradução nossa).

No século XVIII, eram frequentes as discussões que tratavam da representação de afetos através da música instrumental. No entanto, poucos foram os tratados de violino que abordaram esse tema, descrevendo-o e comparando-o em função da técnica do instrumento, um aspecto que Geminiani realizou com propriedade. Para Boyden (1952: v), o trabalho desse compositor é especialmente importante pela insistência no papel da expressão das emoções. Ao longo do texto, o autor instrui o leitor a executar as diversas técnicas que o violino, naquele momento, poderia oferecer. Geminiani apresenta vinte e quatro exemplos, sempre relacionando artifícios técnicos ao efeito desejável no ouvinte. Deve-se ter em mente, ainda, que tal tratado foi, também, a primeira obra do gênero deliberadamente destinada ao músico de nível avançado (BOYDEN; 1990: 357). Para Geminiani, os exemplos ao longo do texto são tão adequados para demonstrar a execução musical que não são necessárias mais instruções para interpretar as doze composições que finalizam o tratado. Estas peças finais, de grande exigência técnica, abrangem toda a variada gama de afetos discutida ao longo da obra. Careri (1995: 173) afirma que as peças são convenientes tanto para aprimorar a destreza quanto a sensibilidade musical do aprendiz, desenvolvendo sua autonomia para a interpretação.

[5] "The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick" (GEMINIANI, 1751: pref.).

Apesar de consistente no que diz respeito à execução musical ao instrumento, a apreciação do tratado não pode ser completa se a atenção estiver voltada apenas ao texto escrito. Tendo em vista o espírito pragmático de Geminiani, que pode ser evidenciado em todas as suas obras teóricas, o conteúdo textual é pensado em função das mais de cinquenta páginas dedicadas aos exemplos musicais. Nesse sentido, mais uma vez, a obra deste discípulo de Corelli difere dos extensos tratados de autores como Leopold Mozart (1756) e Carl Philipp Emmanuel Bach (1762), que discutem a interpretação instrumental em longas passagens redigidas. No entanto, *The Art of Playing on the Violin* constitui uma das principais obras de referência, sobretudo para a interpretação da música de estilo italiano, dominante na Europa no séc. XVIII. Além disso, é o único tratado relevante que discorre sobre o tipo de técnica utilizada ao violino na Itália e na Inglaterra na primeira metade do setecentos (CARERI, 1995: 178).

Guida Armonica (1752)

O tratado intitulado *Guida Armonica o Dizionario Armonico Being a Sure Guide to Harmony and Modulation – Guida Armonica* ou *Dicionário Harmônico* que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação – é a obra mais original e, ao mesmo tempo, a mais controversa de Geminiani. Apesar de não ser possível precisar o ano da publicação desse livro, deve-se levar em conta uma série de questões a respeito de sua elaboração. Em Burney (1935: v. 2, 991) e em Hawkins (1963: v. 2, 903) encontra-se 1742 como o ano de sua publicação. Na verdade, trata-se da datação de uma gravura inserida e publicada no tratado *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749). Nela, é possível notar a representação da *Guida Armonica*. Além disso, em 26 de abril de 1740, o jornal *Dublin Newsletter* anunciou a venda de assinaturas para a publicação da *Guida Armonica* (CARERI, 1995: 180). Com isso, pode-se concluir que tal tratado tenha sido escrito até o ano de 1740. No entanto, devido ao preço excessivamente elevado para os padrões da época, as assinaturas não obtiveram o número mínimo de procura, e a publicação teve de ser adiada.

Muitas fontes levam a crer que o presente tratado tenha sido publicado no ano seguinte à publicação de *The Art of Playing on the Violin* (1751) em Londres, isto é, 1752. Além de esse último tratado ter sido catalogado como seu op. IX, a *Guida Armonica* como op. X e seu próximo tratado, *The Art of Accompaniament* (1754), como op. XI, nas listas de publicação de John Johnson, tal obra é sempre listada após aquela sobre o violino. Assim, Careri (1995: 180) conclui que o autor teve de esperar mais de dez anos após a escrita de sua *Guida Armonica* para arriscar a publicação, custeada pelo próprio autor, e que, provavelmente, teria sido realizada em 1752.

No prefácio, Geminiani adverte o leitor sobre o panorama musical daquele tempo, dizendo que:

> [...] as regras para a modulação, apreendidas por muitos nesses quarenta anos, são extremamente limitadas e deficientes e, por desprezarem a parte mais importante desta ciência, reduziram-na a seus limites mais estreitos, tornando-as extremamente pobres, insípidas e estéreis[6] (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

Ao longo do texto o autor queixa-se, dizendo serem muito escassos os intérpretes capazes de oferecer alguma inovação para a harmonia, para a modulação e para a melodia, e indaga: "a que se deve isto, senão a essas regras imperfeitas e deficientes que, ao invés de orientar os estudantes de harmonia, induzem-nos ao erro; ao invés de amparar, aperfeiçoar e exaltar o engenho natural, restringem-no e o desvalorizam?"[7] (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

As intenções de Geminiani são claras: expandir os limites estreitos que a harmonia parecia ter naquele tempo; não apenas enriquecendo sua linguagem, mas também oferecendo ao leitor a oportunidade de expandir sua obra com infinitas possibilidades. Para tanto, elabora esse dicionário harmônico, que explica da seguinte maneira a primeira das diversas tabelas com exemplos musicais:

> Quando tivermos escrito o sinal da clave F e a marca do tempo C e tivermos escolhido indiferentemente qualquer uma das cinco notas representadas no começo da primeira página e as tivermos escrito, assim como as figuras, se houver, devemos observar o número abaixo daquela nota e proceder à página marcada com aquele mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não as houver sobre a nota que escolhemos. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e

[6] "The Rules for Modulation, which have been received by many within these Forty Years, are extremely short and defective; and, by leaving out the greatest Part of the Science, have reduced it within the narrowest Limits; and render'd it poor, jejune, and steril, to the Last Degree" (GEMINIANI, 1752: v. I, pref.).

[7] "What can this be owing, but imperfect and defective rules? Which instead of guiding the Students of Harmony, mislead them; instead of assisting, improving, and exalting natural Genius, confine and depress it" (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

> transcrevê-la exatamente com as mesmas cifras, exceto a primeira nota, que deve ser omitida, pois já se encontra escrita. Quando tivermos transcrito uma dessas passagens, devemos observar o número ao seu final e ir à página marcada com o mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota com a qual termina a última passagem escolhida, e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não as houver sobre a última nota da passagem transcrita. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la assim como antes, omitindo a primeira nota, e assim proceder de passagem em passagem o quanto nos aprouver. [...] Ao observar as instruções acima, é impossível, mesmo para os mais ignorantes, errar. Mas o bom efeito da melodia e da harmonia será maior ou menor, de acordo com a escolha das passagens[8] (GEMINIANI, 1752: v. I, iii, tradução nossa).

Esta maneira de conceber as progressões harmônicas é diversa do que se lê em outras referências setecentistas sobre o assunto, por apresentar a composição musical acessível através de um esquema extremamente simples. Ao longo das trinta e quatro páginas do guia são apresentadas sessenta e seis passagens – que não possuem mais que cinco notas - com um baixo figurado, possibilitando mais de 2200 combinações distintas. Ou seja, ao relacionar as diversas passagens segundo seu gosto e agudeza, o aprendiz teria acesso aos elementos essenciais de sua nova música com um sentido prático. A recepção do público, todavia, não foi positiva: por um lado, criticou-se a construção do método, considerado muito vago; por outro, a obra foi considerada muito confusa. Questionou-se, ainda, a importância excessivamente dedicada à harmonia em detrimento da melodia, uma vez que o autor não forneceu instruções para a elaboração dessa última. Por fim, não foi bem vista a eventual possibilidade de que qualquer amador, com a ajuda desse guia, pudesse compor sem grandes dificuldades.

[8] "When you have written the Mark of the Clef F and the Mark of the Time C and chosen indifferently any one of the five Notes represented in the Beginning of the first Page, and written the same down and the Figures over it, if any, You are to observe the Number under that Note, and turn to the Page marked with the same number; there you will find several Passages beginning with the same Note, and with the same Figures over it, or without Figures over it, if there be no figures over the note you have chosen; choose any of those Passages, and write it down with the Figures exactly, except the first Note, which must be omitted, being already written [...]. By observing the foregoing Directions, it is impossible for the most Ignorant to err. But the good Effect of the Melody and Harmony will be greater or less, according to the Choice of the Passages" (GEMINIANI, 1752: v. I, iii).

Tendo em vista tamanha repercussão negativa, o compositor viu-se obrigado a publicar um suplemento ao tratado, surgido poucos meses mais tarde. No prefácio, Geminiani se defende:

> Por ter sido frequentemente dito que minha *Guida Armonica* não foi amplamente compreendida, e que tem sido considerada por alguns de pouca utilidade, pelo fato de o baixo estar ali apresentado sem as regras para a composição das outras partes, resolvi explicar meu projeto mais integralmente, assim como satisfazer aos amantes da arte, instruindo-os sobre o método para se fazer o uso pretendido por mim deste trabalho[9] (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref., tradução nossa).

Apesar de, ao longo do suplemento, reconhecer que não ensina composição em sua totalidade, argumenta que os exercícios provar-se-iam muito úteis àqueles que desejam aperfeiçoar-se nessa arte, pois,

> Neles, [...] perceberão com grande clareza que a boa melodia está implícita na boa harmonia e na boa modulação, e que eles não terão nada a perder para a boa harmonia e para a boa modulação, ao se sujeitarem ao esforço de consultar as instruções que acompanham os exemplos, abundantes na *Guida Armonica*[10] (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref., tradução nossa).

Embora estas duas concepções originais a respeito da harmonia também tenham recebido alguns elogios (cf. HAWKINS, 1963: v. 2, 903), não desfrutaram da mesma estima que seus outros trabalhos. Elas ainda são a porção atualmente menos reconhecida de sua obra teórica.

---

[9] "Having been told frequently that my *Guida Armonica* is not commonly understood, and that it has been of little Use, because the Bass is there set down without Rules for composing the other Parts; I have resolv'd to explane my Design more fully, and satisfy the Lovers of the Art, by Instructing them in the Method of making the intended Use of my Work" (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref.).

[10] "[…] will see with great Evidence, that good Melody is implied in good Harmony, and good Modulation: And that they can never be at Loss for good Harmony and Modulation, if they will be at the Pains to consult the Directions prefixed to the Examples, in which the *Guida Armonica* abounds" (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref.).

The Art of Accompaniament (1754)

O único tratado sobre baixo-contínuo escrito por Francesco Geminiani foi publicado primeiramente em Paris, sob o título *L'art de bien accompagnier du Clavecin*. No mesmo ano, a versão expandida para dois volumes, intitulada *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Property and Elegance* ("A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo-contínuo ao cravo com propriedade e elegância"), foi publicada em Londres, sendo esta a versão discutida neste artigo.

Como ocorre na maioria das obras do compositor, esse tratado possui diversas peculiaridades, que já podem ser encontradas na leitura do prefácio:

> Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – nos trouxesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo-contínuo, não teria eu que oferecer ao público este meu livro. Além, disso, ouso dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo-contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento. A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de maneira que deem ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Esta observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados. Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do estudante] não fornecem ao aprendiz indicações para o os caminhos a serem seguidos na [arte da] composição[11] (GEMINIANI, 1754: v. I, pref., tradução nossa).

[11] "Some perhaps will be suprized to find so little Resemblance between this Book, and those which have been published by others, upon the same subject. Had any, or all of those Books together, contained compleat Directions for the just Performance of Thorough Bass, I should not have offered mine to the Publick. But I will take upon me to say, that it is impossible to arrive at the just Performance of Thorough Bass, by the Help of any, or all of those Books hitherto published. The Art of Accompagniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings. This

Com efeito, para Geminiani fundamentar o então chamado "ineditismo" do conteúdo de seu livro, apresenta uma maneira que considera como sendo "nova e inusitada" de executar o baixo-contínuo, tornando a realização da harmonia uma composição autossuficiente, ou fazendo com que ela seja, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista. Embora essa ideia seja controversa, o autor defende que "a arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta"[12] (GEMINIANI, 1754: v. I, pref., tradução nossa). Para tanto, o tratado consiste de uma série de passagens com baixo figurado, cada uma das quais possui diversas realizações possíveis, todas apresentadas pelo autor, lembrando que, a fim de garantir a continuidade do som e o bom gosto na execução, "o aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez, ou seja, para nunca abaixar todos os seus dedos de uma única vez sobre as teclas, mas sim tocar as várias notas que constituem os acordes em sucessão"[13] (GEMINIANI, 1754: v. I, 3, tradução nossa). Ou seja, Geminiani apresenta, aqui, diversas maneiras em que fornece ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o instrumentista solista. Deste modo, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa correta da verdadeira intenção do compositor (GEMINIANI, 1751: pref.).

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

> [...] aos que não necessitam mais da assistência [para o aprendizado do baixo-contínuo] e, se [estes] praticarem [o que é apresentado no tratado], tornar-se-ão intolerantes para com os cantores e instrumentistas solistas que

---

Work will also be useful in leading the Learner into the Method of Composing , for the Rules of Composition do not differ from those of Accompagniament: but the common Method of Accompagniament gives the Learner no Hint of the Course he is to take in Composing" (GEMINIANI, 1754: pref.).

12 "The Art of Accompagniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody" (GEMINIANI, 1754: v. I, pref.).

13 "The Learner is therefore to observe not to exhaust Harmony all at once, that is to say, never to lay down all his Fingers at once upon the Keys, but to touch the several Notes whereof the Chords consist in Succession" (GEMINIANI, 1754: v. I, 3).

> desejam ter total proeminência sobre o tilintar do cravo[14] (BURNEY, 1935: v. 2, 992, tradução nossa).

Esta ironia serve, pois, para afirmar, segundo a opinião de Burney, que a obra não era boa o suficiente para o público. Uma afirmação como esta, vinda de um contemporâneo de Geminiani, pode nos induzir a pensar que as instruções contidas em *The Art of Accompaniament* não fossem as mais representativas da prática instrumental daquele tempo Na verdade, segundo Careri (1995: 190), elas são mais elaboradas e complexas do que o que se lê usualmente em outros tratados da época sobre o mesmo assunto, embora este não seja o único. Cabe ressaltar que Francesco Geminiani, discípulo de Arcangelo Corelli, era reconhecido em sua própria época como violinista virtuose, tendo desenvolvido intensa carreira como solista itinerante. Partindo desta premissa, é curioso notar que o compositor sugira que o cravo rivalize em atenção com o solista, diversamente do que ocorre em outros tratados da mesma época, que ensinam que seu papel é apenas o de fornecer harmonia para dar suporte à melodia executada pelo instrumento principal (CARERI, 1995: 193). Arnold (1965: 468) sugere, ainda, que Geminiani esteja descrevendo como ele, detentor de virtuosismo incomparável, desejaria ser acompanhado.

The Art of Playing the Guitar or Cittra (1760)

O último tratado publicado por Geminiani, em 1760 em Edimburgo, Escócia, *The Art of Playing the Guitar or Cittra Containing Several Compositions with a Bass for the Violoncello or Harpsichord* ("A arte de tocar guitarra ou cistre contendo várias composições com um baixo para o violoncelo ou cravo"), é um de seus trabalhos menos conhecidos. No entanto, tal documento possui valor musicológico inestimável, uma vez que é um dos poucos materiais disponíveis, atualmente, sobre o cistre, instrumento muito presente e importante na cultura britânica durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

O cistre (*cittern*, *citharn*, *cythara*, *cittra*, *cithren*, *citole*, *gittern*, *quinterna*) é um instrumento de cordas dedilhadas, assim como o alaúde, a teorba e a guitarra barroca, sendo o mais agudo de uma família que incluía a *pandora*, o *orpharion*, o *penorcon*, o *poliphant* e o *stump*. Embora seja difícil precisar sua origem, Dart (1948: 50), Winternitz (1961: 222) e Grijp (1981: 90) comentam que, possivelmente, este instrumento seja oriundo da Itália,

[14] "[...] to those who no longer want such assistance; and, if practised, would be intolerable to singers and solo-players, who wish to be heard through the tinkling of a harpsichord" (BURNEY, 1935: v. 2, 992).

apesar de ter ocupado lugar de destaque no gosto musical inglês. O cistre é comumente constituído de uma caixa de ressonância arredondada com fundo reto, faixas laterais em forma de gomos ou não, tampo harmônico com rosa entalhada e cavalete de quatro cordas duplas de metal (arame), com trastes metálicos fixos (diferentemente do alaúde, teorba e demais instrumentos de cordas dedilhadas que tinham trastes de tripa animal ajustáveis), de cravelha levemente perpendicular ao braço de pouco mais de duas oitavas de tessitura, cuja a cabeça era esculpida em formato de caracol, forma animal ou humana. Este instrumento integrava o *broken consort*, grupo instrumental formado por instrumentos de famílias variadas, e frequentemente constituído pelo cistre, traverso (ou uma flauta-doce), viola da gamba soprano (ou violino), alaúde, pandora e viola da gamba baixo. No *broken consort*, o cistre cumpria tanto o papel de instrumento solista quanto o de acompanhante, integrando o grupo do baixo-contínuo, realizando blocos de acordes (REESE, 1959: 849).

A literatura musical e a tratadística para o cistre não é tão vasta quanto à dedicada a outros instrumentos, como o cravo e o violino. No entanto, algumas obras sobreviveram ao longo dos séculos e contribuem para a compreensão de sua função no cenário musical inglês renascentista e barroco. Além do tratado de Geminiani, sobrevivem apenas *The Cittharn Schoole* (1597), de Antony Holborne, *Citharen Lessons (1609)*, de Thomas Robinson, *The First Booke of Consort Lessons* (1ª ed. 1599, 2ª ed. 1611), de Thomas Morley, *Lessons for Consort* (1609), de Philip Rosseter, e *Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern* (1652), de John Playford. Ao conferirmos as datas dessas publicações, notamos o hiato de mais de um século entre estas publicações e o aparecimento da obra de Geminiani. A este respeito, o próprio Geminiani comenta: "Devido ao uso da Pequena Guitarra ou Cistre ter sido recentemente revivido entre nós, considerei que seria vantajoso para seus admiradores compor algumas lições adaptadas à tessitura e ao estilo deste instrumento"[15] (GEMINIANI, 1760: pref., tradução nossa). Esta informação permite supor que o cistre tenha caído em desuso, voltando a gozar de algum prestígio em meados do século XVIII.

Para o leitor moderno, as informações contidas no tratado não se limitam apenas ao aprendizado técnico do cistre: elas dão mais informações sobre os leitores e o âmbito social em que este instrumento era executado (o ambiente cortesão), sobre os instrumentistas que o praticavam, sobre as circunstâncias em que ele era utilizado, bem como sobre seu uso na música (solo ou acompanhamento). Sua estrutura compreende um prefácio que justifica sua publicação, seguido de uma breve explicação sobre a técnica do

[15] "The Use of the lesser Guitar or Cittra, being lately revived amongst us, I thought it might be of general advantage to its admirers to compose some Lessons adapted to the compass and stile of that Instrument" (GEMINIANI, 1760: pref.).

cistre. O trabalho se encerra com onze composições de cunho didático para um cistre de seis ordens ou violino, com acompanhamento de baixo-contínuo.

O tratado, financiado pelo próprio autor, obteve recepção razoável: o frontispício já indica sua circulação, pois o fato de que Robert Bremner, um dos editores mais eminentes da Inglaterra, tenha publicado a obra, e a informação de que o tratado tenha sido "vendido em todas as lojas de música da Grã-Bretanha e Irlanda"[16] (BREMNER, 1760, tradução nossa) levam a concluir que ele teve grande tiragem. Além disso, vale lembrar que as impressões musicais do século XVIII eram voltadas principalmente para o perfil diletante; ou seja, tal obra possuía todos os requisitos para ser bem recebida.

Considerações Finais

Neste artigo foram individualmente discutidos todos os tratados escritos pelo violinista, compositor, professor e teórico de música Francesco Geminiani, nascido na Itália em 1687. O conjunto das seis obras desse músico, produzido entre 1748 e 1760, é fundamental para a compreensão do gosto musical na Inglaterra na primeira metade do século XVIII.

Alguns dos mais importantes estudiosos da obra de Geminiani, entre eles Careri e Boyden, criticam a produção literária deste autor, afirmando que as informações contidas nos tratados sejam vagas, incompletas ou até mesmo errôneas, e que se limitam, apenas, a explicar os exemplos musicais. Segundo estes, a insuficiência do texto impossibilitaria uma compreensão mais ampla dos princípios estéticos de sua música, e, portanto, daquela praticada na Inglaterra em sua época. Careri (1995: 161), ademais, questiona se tais documentos podem ser considerados realmente como "tratados", sugerindo que sejam, apenas, "algo pouco além de manuais práticos para músicos", por não apresentarem explicações sistemáticas dos preceitos ali expostos, além de sua brevidade textual desprovida de aprofundamento teórico. Ao longo deste artigo, contudo, refutamos esta opinião, tanto no que diz respeito à explicação de seus exemplos musicais quanto com relação à possibilidade de compreender, através de seus escritos, preceptivas da música setecentista.

Com relação ao primeiro ponto, deve-se levar em consideração que o autor é, antes de tudo, um instrumentista, e, sendo assim, é importante ter em mente a reputação que ele obteve ainda em vida como representante de seu instrumento, o violino, bem como da música e do estilo de Corelli, o que confere autoridade às suas opiniões. Além

[16] "[...] sold at all the Music shops in Great Britain and Ireland" (BREMNER, 1760).

disso, Geminiani demonstra domínio absoluto sobre a composição, o que pode ser testemunhado ao longo das centenas de obras, tanto aquelas contidas em suas obras teóricas quanto as publicações de sonatas e *concerti grossi*, refletindo o gosto musical em voga na Inglaterra. Como professor, observamos neste artigo que, em seus tratados, o autor é extremamente criterioso ao notar todo e qualquer ornamento de expressão em que julga decoroso que seja executado. Ademais, suas ornamentações escritas somam-se ao importante *corpus* de referência para a recuperação do estilo de interpretação da música aos moldes de Corelli na Inglaterra do século XVIII, como a edição holandesa de Estienne Roger (1710). Em seus tratados, Geminiani aborda não apenas questões de interpretação, mas também a composição e a principal discussão estética setecentista das artes, o gosto.

The Art of Playing on the Violin é o tratado que mais representa Geminiani, o instrumentista. Por se tratar de um dos livros mais completos sobre a técnica do violino no século XVIII, é considerado a sua obra-prima, o que já se pode esperar tendo em vista a grande circulação que obteve logo após sua publicação, bem como a repercussão desse documento até os dias atuais. Virtuose, Geminiani não poupou esforços para descrever e demonstrar tudo o que era possível de se fazer ao violino naquele tempo, de modo que seu texto comporta o ensino do instrumento e a compreensão clara dos exemplos musicais. Todos os vinte e quatro exemplos e as doze composições ali contidas são referências relevantes para o estudo do estilo italiano que, consolidado por Corelli no final do século XVII, foi propagado por toda a Europa no século seguinte.

Como compositor, Geminiani aponta nos tratados *Guida Armonica* e *The Art of Accompaniament* sua visão peculiar sobre o ensino da harmonia e do baixo-contínuo. Ele encara as ferramentas musicais de maneira muito simples, de modo que o leitor amador, possivelmente o público-alvo desses tratados, possa aventurar-se na arte da composição e do acompanhamento sem maiores dificuldades. Além disso, a ideia de que o baixo-contínuo deva constituir uma estrutura harmônica e melódica autossuficiente contrasta com outros tratados da época, bem como com algumas correntes interpretativas praticadas nos dias de hoje. Um estudo mais profundo desta obra de Geminiani poderá trazer informações ricas sobre o acompanhamento instrumental da música do século XVIII.

Embora tamanha simplicidade não tivesse agradado a maior parte seus leitores na publicação de sua *Guida Armonica*, o músico diletante parece ter sido o principal comprador de suas obras teóricas, o que levou Geminiani a elaborar seu último tratado, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. O cistre, como pudemos ver, foi um instrumento protagonista na cultura musical britânica dos séculos XVI e XVII. Após cair em desuso, o instrumento voltou à moda na aristocracia no século XVIII, como demonstra o prefácio desse documento. Assim, tal escrito revela-se importante para se compreender o ambiente

musical na corte britânica, assim como o conceito de gosto, a maior preocupação de Geminiani.

Refutando o segundo ponto, que afirma que a obra de Geminiani não permite compreender questões estéticas da música setecentista, mostramos, acima, a importância que a tópica do gosto assume em todas as suas obras. Para o autor, gosto está reduzido ao emprego justo e correto dos ornamentos. No entanto, a sua discussão sobre os ornamentos é uma incursão profunda no estilo italiano – principalmente no que diz respeito à improvisação *ex tempore*. Ainda que não se aprofunde textualmente, sua obra é referência fundamental para o estudo da música italiana e de seu reflexo na cultura britânica do século XVIII. Além disso, listar, discorrer, exemplificar e relacionar cada ornamento com seus diversos afetos fez de Geminiani um tratadista pioneiro, tendo sido ele o único a ter realizado tal esforço de maneira tão detalhada. Esta é uma das questões mais importantes nas discussões estéticas do século XVIII, e Geminiani soma-se a tratadistas canônicos como Johann Matheson (1739), Joseph Joachim Quantz (1752), Carl Phillipp Emanuel Bach (1753, 1762) e Leopold Mozart (1756), que propõem uma ligação entre a teoria e a prática musical. O autor recorda:

> No que diz respeito à performance musical, a experiência mostra que a imaginação do ouvinte está tanto à disposição do mestre que ele, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode quase estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes]. Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas quando acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto para o compositor como para o intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, estar primeiramente inspirados eles mesmos. Isto certamente ocorrerá se for escolhida uma obra engenhosa, se [o intérprete] estiver totalmente familiarizado com todas suas belezas, e se [ele] embeber sua própria performance do mesmo espírito exaltado[17] (GEMINIANI, 1749: 3-4, tradução nossa).

[17] "And with regard to musical Performance, Experience has shwen 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 the 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" (GEMINIANI, 1749: 03-04).

Em suma, a leitura da obra teórica desse compositor tão importante para a consolidação do gosto na Inglaterra setecentista suscita diversas questões que, ainda, restam para serem estudadas pela musicologia histórica. Este artigo deixa claro que, embora Geminiani represente consistentemente o gosto musical do século XVIII, ainda há diversas especificidades que têm carecido de estudos mais aprofundados tanto para fornecerem novas opções interpretativas, quanto para a compreensão de princípios estéticos, e principalmente para a ligação entre estas duas áreas que, frequentemente, permanecem separadas.

Referências

ARNOLD, Frank Thomas. *The Art of Accompaniament from a Thorough-Bass*. 2. ed. New York: Dover, 1965.

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 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

BREMNER, Robert. *Frontispício ao tratado de Geminiani*. In GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburg,1760.

BURNEY, Charles. *A General History of Music*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935 [1789]. 2 v.

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani (1687-1762).* New York: Oxford University Press, 1995.

DART, Thurston. The Cittern and its English Music. *The Galpin Society Journal*, v. 1, p. 46-63, mar. 1948.

DONINGTON, Robert. *Introduction to Geminiani's Treatise of Good Taste in the Art of Music.* London: Da Capo Press, 1969.

GEMINIANI, Francesco. *Rules for Playing in a True Taste*. London, 1748.

_____. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: 1749.

_____. *Guida Armonica*. London, 1752. 2 v.

_____. *The Art of Acompaniament*. London, 1754. 2 v.

_____. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751.

_____. *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburg,1760.

GRIJP, Louis Peter. Fret Patterns of the Cittern. *The Galpin Society Journal*, v. 34, p. 62-97, mar. 1981.

HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. London: Dover Publications, 1963 [1776]. 2 v.

JOHNSON, John. Lista de Publicações. In GEMINIANI, Francesco. *The Art of Acompaniament*. London, 1754. Frontispício.

REESE, Gustave. *Music in the Renaissance.* New York: W. W. Norton Company, 1959.

WINTERNITZ, Emanuel. The Survival of the Khitara and the Evolution of the English Cittern: A Study in Morphology. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 24, n. 3/4, p. 222-229, jul.-dez. 1961.

Marcus Held é bacharel em Música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FIAM-FAAM) (2014), especializa-se em Música Antiga - Violino Barroco sob a orientação de Luis Otávio Santos, na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP - Tom Jobim). Violinista convidado em diversas orquestras sinfônicas e grupos especializados na prática de música antiga, foi líder do naipe de segundos violinos da Orquestra Jovem Tom Jobim (OJTJ) e integrante do naipe de primeiros violinos da Orquestra de Câmara da USP (OCAM). Desde 2012, é líder dos segundos violinos do Conjunto de Música Antiga da USP, com o qual realizou diversos concertos como solista em várias cidades do estado de São Paulo. Entre os diversos cursos que participou ao longo de sua formação, destacam-se The Parley of Instruments International Summer School (University of Cambridge, Inglaterra) e La Petite Bande Summer Academy (Collevecchio, Itália). Atualmente, é membro da Orquestra Barroca da EMESP e aluno do curso de Mestrado em Música (na linha de pesquisa em Musicologia) na Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da Profª. Drª. Mônica Lucas e com apoio financeiro da FAPESP. mvheld@usp.br