



Francesco Geminiani (1687-1762): tratadista e autoridade¹

Francesco Geminiani (1687-1762): treatise writer and authority

Marcus Held* 

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São
Paulo (FFCLRP-USP).
mvheld@usp.br

* Doutor e Mestre em Musicologia pela
ECA-USP. Pós-Doutorado na FFCLRP-
USP.

Submetido em: 29/03/2025.
Aceito em: 11/08/2025.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/05157-0.

Resumo

O presente artigo analisa o posicionamento de Francesco Geminiani (1687-1762) como modelo de autoridade para a música instrumental inglesa no século XVIII. Italiano natural de Lucca, radicou-se em Londres em 1714 e desenvolveu prolífica atividade profissional como violinista, compositor, professor e autor de tratados musicais. A partir do conceito de emulação enunciado por Geminiani, analisamos suas preceptivas (publicadas entre 1748 e 1762), tanto do ponto de vista textual quanto composicional. É possível identificar que o tratadista, além de emular o modelo didascálico estabelecido por John Playford (1623-1686/1687) no século XVII, coloca-se junto a *auctoritates* da música inglesa antiga (David Rizzio), italiana (Arcangelo Corelli) e francesa (Jean-Baptiste Lully). Nesse sentido, conclui-se que Francesco Geminiani estabelece-se como figura modelar para a música instrumental inglesa a partir dos gostos reunidos.

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

Abstract

This article examines the position of Francesco Geminiani (1687-1762) as a model of authority for eighteenth-century English instrumental music. An Italian born in Lucca, Geminiani settled in London in 1714 and developed a prolific professional career as a violinist, composer, teacher, and author of musical treatises. Drawing on the concept of emulation as articulated by Geminiani himself, we analyze his didactic writings (published between 1748 and 1762) from both textual and compositional perspectives. It is possible to identify that, in addition to emulating the didactic model established by John Playford (1623-1686/1687) in the seventeenth century, Geminiani also aligns himself with *auctoritates* of early English (David Rizzio), Italian (Arcangelo Corelli), and French (Jean-Baptiste Lully) music. In this sense, the article concludes that Francesco Geminiani established himself as a paradigmatic figure for English instrumental music through the convergence of diverse national styles.

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

1 Introdução

Italiano natural de Lucca, Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) estudou em Roma com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Arcangelo Corelli (1653-1713), provavelmente entre 1704 e 1706 (Careri, 2001). Entre 1707 e 1709, atuou como violinista na *Cappella Palatina*, a principal instituição musical de sua cidade natal. Foi, contudo, em Londres que sua carreira se consolidou.

A escolha da capital britânica revelou-se estratégica, pois desde a década de 1680 o interesse pela música italiana já cativava a atenção local. Nos primeiros anos do século XVIII, a obra de Corelli circulava amplamente, sendo reconhecida como modelo de sofisticação e bom gosto. Nesse contexto, a partir de 1714, Geminiani desenvolveu uma carreira prolífica e, desde então, passou a ser considerado uma autoridade nos círculos musicais ingleses – como se pode constatar pelo tom alegórico das palavras do tratadista Hubert Le Blanc:

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 e desenhos. O espírito era encantador, os ouvidos estavam satisfeitos. As belas ouvintes estavam prestes a desfalecer, a alma lhes vinha aos lábios e não se sabia onde acudir, aonde levar remédio para as feridas feitas à moda de Ovídio. Os sons de Geminiani eram os timbres da Inglaterra e da Alemanha. Uma pausa para ruminar o som de ouro potável [importante remédio, gelatinoso, vendido pelos farmacêuticos da época] que acabou de fazer uma infusão pela orelha, como qualquer um de nosso planeta que come com os olhos alimentos aparentemente mais aconselháveis ao organismo. Alguém terá confessado, escutado relatos, lido algumas observações, feito alguns comentários, para saber a que tem que se opor quando alguém quiser ser totalmente correto (Le Blanc, 1740 apud Augustin, 2001, p. 131).

Como se observa, Le Blanc ressalta que a sonoridade produzida por Geminiani, ao interpretar as sonatas de seu mestre, não é apenas italiana, mas também inglesa. Se por um lado o repertório comove, por outro a execução ornamentada enriquece e aprimora a música já muito admirada, atuando como remédio para a alma dos ouvintes. Nesse sentido, conclui o tratadista, Geminiani tornou-se um parâmetro de excelência.

Esse parece ter sido, de fato, seu real intento. Em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, Geminiani (1749, p. 4, tradução nossa) declara que “o caminho para a emulação é tanto aberto quanto amplo”, e “o método mais eficaz para triunfar sobre um autor é superá-lo, e melhor manifesta sua afeição para com uma ciência

aquele que mais contribui para o seu avanço”². Em outras palavras, tomar modelos de referência com vistas a sobrepujá-los – projeto recorrente entre diversos compositores setecentistas – constituiu o ponto de partida de suas produções musicais e tratadísticas. Ademais, foi por meio da emulação de autoridades que os gostos e estilos musicais do século XVIII se consolidaram³.

Nesse horizonte emulativo, Francesco Geminiani iniciou, a partir de 1748 e até sua morte, em 1762, uma jornada longa e prolífica de elaboração de preceptivas. A Inglaterra, por sua vez, já havia estabelecido, no século anterior, uma tradição significativa no campo da *didascalia*⁴. Ao publicar uma diversidade de *tutors* no século XVII, John Playford (1623-1686/1687) não apenas consolidou uma prática, mas também instituiu um modelo.

Considerando sua carreira fecunda como violinista, professor e compositor na Inglaterra, é plausível supor que Geminiani encontraria êxito ao emular também essa tradição insular no âmbito das obras instrutivas, que se inserem no gênero didascálico. Nesse contexto, publicou sete tratados: *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748) [“Regras para tocar com verdadeiro gosto”], *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749) [“Tratado sobre o bom gosto na arte da música”], *The Art of Playing on the Violin* (1751) [“A arte de tocar violino”], *The Art of Accompaniament* (1756/1757) [“A arte do acompanhamento”], *Guida Armonica* (1756/1758) [“Guia harmônico”], *The Harmonicall Miscellany* (1758) [“Miscelânea harmônica”] e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760) [“A arte de tocar guitarra ou cistre”].

² Texto em inglês: “To say All in few Words, the Road to Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its Advancement.” Todas as traduções de textos originais são do autor. As demais podem ser consultadas nas referências bibliográficas.

³ Uma longa introdução ao conceito de emulação pode ser consultada no primeiro capítulo de Held (2021).

⁴ *Didascalia*, referente ao gênero didascálico, designa o conjunto de preceptivas ou obras com fins didáticos e de instrução. Abrange, por exemplo, tanto os textos de Playford quanto os de Geminiani, permitindo que – ainda que com diferentes graus de profundidade e distintos públicos-alvo – sejam compreendidos dentro de uma mesma chave de leitura. O conceito foi desenvolvido originalmente a partir do verbete presente na *Biblioteca Scholastica* (1589), de John Rider (1562-1632), em Held (2021).

2 Emulação na obra tratadística de Francesco Geminiani

Assim como Playford transita entre instrução e poética em seus textos, Geminiani desenvolve seu *corpus* tratadístico sob a mesma premissa. Em seus prefácios, é possível identificar um propósito análogo ao modelo britânico, com menções recorrentes a seus anseios, esforços e êxitos na elaboração das preceptivas. No prefácio de *Rules for Playing in a True Taste*, registra:

O desejo que tenho de auxiliar aqueles que gostariam de interpretar com gosto legítimo ao violino, ao traverso, ao violoncelo e ao cravo, particularmente o baixo contínuo, induziu-me a publicar estas composições, que abrangem melodias inglesas, escocesas e irlandesas, uma vez que são adequadas a esse propósito (Geminiani, c.1748, pref., tradução nossa)⁵.

O estilo das reflexões aproxima-se ao de Playford, inclusive na emulação de suas perorações. Ao final do texto introdutório de *The English Dancing Master* (1651), o britânico conclui ter se aventurado “à gentil crítica de todos os cavalheiros engenhosos, amantes desta qualidade [a dança], certo de que sua benevolência perdoará aquilo que está ausente e aceitará a honesta intenção daquele que é um fiel admirador de suas virtudes, e *vosso servo a vosso comando*, J. P.” (Playford, 1651, s. p., tradução nossa)⁶.

Em paralelo, lemos em Geminiani: “ficarei muito feliz se meus esforços se provarem tão úteis e agradáveis para o público quanto sinceramente desejo que sejam, tendo assim um senso legítimo e agradecido de sua indulgência” (Geminiani, c. 1748, pref., tradução nossa)⁷. Em *The Art of Playing on the Violin*, outro exemplo: “Nada tenho a acrescentar, exceto pedir a todos os amantes da música a

⁵ Texto em inglês: “*The Desire I have of assisting those who would perform in a just Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord, particularly the Thorough Bass, has induced me to publish these Compositions, the Subject of which are such English, Scotch and Irish Airs as are proper for the Purpose.*”

⁶ Texto em inglês: “*to put forth this ensuing Worke to the view, and gentle censure of all ingenious Gentlemen lovers of this Quallity; not doubting but their goodnes will pardon what may be amisse, and accept of the honest Intention of him that is a faithfull honourer of your Virtues, and your servant to command, J.P.*”

⁷ Texto em inglês: “*I shall think myself very happy, if these my Endeavours prove as useful and entertaining to the Publick, as I sincerely intend them to be, having a just and grateful Sense of their Indulgence.*”

benevolência de receber este livro com a mesma franqueza com que lhes é oferecido. De seu *mais obediente e humilde servo*, F. G." (Geminiani, 1751, pref., tradução nossa)⁸.

Assim como em Playford, também em Geminiani se destacam os esforços empreendidos. Enquanto o britânico observa, em 1651, que a publicação de seu *tutor* para a dança tinha como propósito aliviar os aprendizes de quaisquer obstáculos, o italiano, em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, declara:

Aqueles mais familiarizados com a arte serão os mais aptos a julgar se tive sucesso. Porém, sobre minha dificuldade em lográ-lo, ninguém poderá julgar melhor do que eu mesmo (para não destruir a simplicidade e a beleza, achei necessário usar de alguma discrição) (Geminiani, 1749, pref., tradução nossa)⁹.

E, no prefácio de *Guida Armonica*, acrescenta:

Essas considerações, bem como a vantagem que julgo que um sistema de modulação mais justo e detalhado traria à ciência da música, induziram-me a compilar o presente trabalho, uma obra de grande dificuldade, esforço de muitos anos, não poucos dedicados inteiramente a ela. Agrada-me, porém, acreditar que foi um tempo bem gasto e um esforço bem empregado (Geminiani, 1756, pref., tradução nossa)¹⁰.

Finalmente, em *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, lê-se:

Como o uso da pequena guitarra ou cistre recentemente ressurgiu entre nós, pensei que seria de proveito comum a seus admiradores compor algumas lições adaptadas à tessitura e ao estilo desse instrumento. Empenhei-me, também, em aprimorá-las,

⁸ Texto em inglês: "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."

⁹ Texto em inglês: "How far I have succeeded in this Attempt, those who are most conversant in the Art, are the fittest to judge: But how difficult it was to succeed in it, No-body can judge better than myself (not to destroy the Simplicity and Beauty, I found required some Discretion)."

¹⁰ Texto em inglês: "These Considerations, and the Advantage I conceived a more just and extensive System of Modulation, would be to the Science of Musick, induced me to compile the following Work, a Work of no small Difficulty, the Labour of many Years, and not a few of them almost wholly spent therein. I have the Satisfaction however to think my Time well spent, and my Labour well bestowed."

adicionando mais harmonia e modulação às formas usuais de executá-las (Geminiani, 1760, pref., tradução nossa)¹¹.

Visto por outra perspectiva, o processo de emulação pode ser identificado também em outros recursos argumentativos. Por exemplo, assim como Playford declara ter sido encorajado por um "amigo versado" (*knowing friend*) a publicar *The English Dancing Master*, Geminiani, a propósito de *The Art of Accompaniament*, manifesta:

Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo [...]. Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase deixei-o de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra, e aqui ofereço ao público a primeira parte desta que, se aprovada, será seguida, muito em breve, pela parte restante (Geminiani, 1756, pref., tradução nossa)¹².

Como se pode constatar, Francesco Geminiani pretendia contribuir ativamente para a consolidação do estilo da música instrumental na Inglaterra. Nesse sentido, dedicou suas duas primeiras preceptivas especificamente à edificação do conceito de bom gosto – de grande relevância não apenas para aquele país, mas para o século XVIII em geral. Alinhado ao pensamento empirista, o autor se propõe a instruir seus leitores – amadores e profissionais – no refinamento da engenhosidade necessária à habilidade de julgar. Esclarece:

Finalmente, como o principal objetivo que tenho em vista é contribuir, na medida em que minhas habilidades permitam, para o aperfeiçoamento de uma arte que amo, e para resgatar o caráter do músico da desgraça e do desdém causados pelas tolices de fingidores pretensiosos e ignorantes, espero que nenhum mestre reconhecido empreste sua aprovação à má interpretação que

¹¹ Texto em inglês: " *The Use of the lesser Guitar or Citera, being lately revived amongst us, I thought it might be of general advantage to its admirers to Compose some Lessons adapted to the compass and stile of that Instrument. And have endeavour'd to improve it by adding more Harmony and Modulation to the usual manner of performing on it.*"

¹² Texto em inglês: " *I, some Years since, began to compose a Book upon the Subject of Thorough Bass, which I conceived might answer both those Purposes; but being diverted from my Design, by other Matters, I had almost laid it aside. I have since been prevailed upon, by the Exhortations of some of my Friends, to finish the Work; and here offer to the Publick, the first Part thereof, which, if approved of, will be very soon followed by the Remainder.*"

esses fingidores pensam ser de seu interesse passar adiante (Geminiani, 1749, p. 4, tradução nossa)¹³.

Como se sabe, referências a *auctoritates* são condições *sine qua non* para a superação de modelos. Nesse sentido, o conjunto de autores modelares mencionado por Geminiani inicia-se com dois representantes distintos: "Existem dois compositores que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio. Baptista Lulli* [Jean-Baptiste Lully (1632-1687)]" (Geminiani, 1749, pref., tradução nossa)¹⁴.

Italiano nascido em Pancalieri por volta de 1533, Rizzio¹⁵ foi filho de um músico empobrecido, como observa Marshall (2004). Suas habilidades, contudo, permitiram-lhe atuar em importantes centros europeus. Como cantor, trabalhou para o arcebispo de Turim e, em seguida, transferiu-se para Nice, na França, onde colaborou com a corte do duque de Savóia. Em 1561, partiu para a Escócia como secretário do embaixador Moretto. Segundo Marshall, um fator decisivo em sua biografia:

Ciente dos talentos musicais de Riccio, Moretto aconselhou-o a procurar uma posição na corte escocesa, pois era bem sabido que Maria, Rainha dos Escoceses, apreciava música, e era ela própria uma intérprete talentosa. Como aconteceu, Maria procurava um baixo para completar o quarteto de cantores franceses que executavam canções a várias vozes e música sacra para ela. Riccio convenceu-os a deixá-lo cantar com eles diante da rainha. Ela o ouviu duas vezes, impressionou-se com sua voz e, quando Moretto partiu de volta para casa pouco depois, fez de Riccio um de seus *valets de chambre* (Marshall, 2004, s. p., tradução nossa)¹⁶.

¹³ Texto em inglês: "*Lastly, as the chief End I have in view, is to contribute as far as my Abilities will permit, to the Perfection of an Art that I love, and to rescue the Character of Musician from the Disgrace and Contempt which the Follies of ignorant Pretenders have brought upon it, I hope no acknowledg'd Master will lend his Countenance to the Misconstruction which those Pretenders may think their Interest to pass upon it.*"

¹⁴ Texto em inglês: "*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.*"

¹⁵ Seu nome aparece em diferentes fontes sob as variantes Riccio, Rizzi, Rizzo e Rezzio.

¹⁶ Texto em inglês: "*Aware of Riccio's musical talents, Moretto advised him to seek a position at the Scottish court, for it was well known that Mary, Queen of Scots, was fond of music and was herself an accomplished performer. As it happened, Mary was looking for a bass to make up the quartet of French singers who performed partsongs and sacred music for her. Riccio persuaded them to*

Rizzio esteve ativo na vida musical palaciana, e a enorme admiração que lhe devotava a rainha, somada aos inúmeros privilégios concedidos pela monarca, resultou em seu assassinato em 1566¹⁷. Seu nome, contudo, permaneceu reverberando como compositor em diversos repositórios de *scots songs* até o final do século XVIII (Clements, 2013), momento em que, segundo Peter Holman (2013), Rizzio era venerado como um mito. Embora a autoria das melodias a ele atribuídas não tenha sido comprovada, merece destaque sua presença nas duas edições de *Orpheus Caledonius: or a Collection of Scots Songs Set to Musick* (1726 e 1733), de William Thomson (c.1684-c.1752), bem como em *Second Collection of Curious Scots Tunes* (1743), de James Oswald (1710-1769).

A relevância de Rizzio no contexto musical setecentista é validada, ainda, por sua recorrência em anúncios de vendas de partituras entre 1731 e 1753. Em sete deles, aparece associado ao nome de Geminiani: *Universal Spectator and Weekly Journal* (08/05/1731, 14/08/1731 e 25/11/1731), *Grub Street Journal* (19/01/1732), *London Country Journal* (14/12/1734) (por exemplo, Fig. 1) e *London Evening Post* (14/04/1753 e 28/08/1753)¹⁸.

let him sing with them before the queen. She heard him twice, was impressed with his voice, and, when Moretto left for home soon afterwards, she made Riccio one of her valets de chambre (gentlemen of the privy chamber)."

¹⁷ O mal-estar gerado pelo ocorrido foi comentado por Maria, Rainha dos Escoceses, até o final de sua vida (Marshall, 2004).

¹⁸ Nessas publicações, Geminiani figura junto a nomes como Henry e Daniel Purcell, Handel, Bononcini, Corelli, Pepusch e diversas autoridades musicais britânicas.

Figura 1. Anúncio de publicação de partituras.

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

The MUSICAL MISCELLANY; being a Collection of choice Songs and Lyrick Poems. Set to Musick by the most eminent Masters, (with the Baffes to each Tune, and transposed for the Flute) viz.

Atrillio.	Dr. Croft.	Haym.	Ravenscroft.
Barret.	Dicupart.	Holmes.	David Rizzio.
Betts.	Flemming.	Holcomb.	Scudo.
Bononcini.	Galliard.	Leveridge.	J. Sheeles.
Bradley.	Geminiani.	Monro.	Trevers.
Brailsford.	Gough.	Pepusch.	Vincent.
Burgels.	Grano.	Potter.	Webber.
Carey.	Graves.	D. Purcell.	Weldon.
Charles.	Green.	H. Purcell.	Wichello.
Cole.	Handel.	Ramondou.	Anth. Young.

Printed for John Osborn at the Golden Ball in Paternoster Row.

Fonte: *London Country Journal*, 14/12/1734.

Segundo Holman (2013), Geminiani teria extraído quase todo o repertório de *Rules for playing in a true taste* e de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* do conjunto reunido em *Orpheus Caledonius* (principalmente da segunda edição, expandida)¹⁹. Das 16 composições, cinco são atribuídas a Rizzio: *Ann thou were my ain Thing*, *The Lass of Peaty's Mill &c.*, *O Bessy Bell &c.*, *Bush aboon Traquair* e *Auld Bob Morrice*²⁰. Dessas, as duas primeiras inauguram, respectivamente, a coleção de peças em cada um dos tratados.

Se Jean-Baptiste Lully representa a figura modelar da música francesa, Francesco Geminiani posiciona David Rizzio como o primeiro modelo autoritativo da música britânica – como se observa na sequência do prefácio de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*:

Sobre qual deles detém a mais alta reputação, ou mereceria de ter, não é da minha competência pronunciar-me. No entanto, quando

¹⁹ Apenas três peças – *What shall I do to shew how much I love her* (Purcell), *An irish Tune* e *An English Tune* (anônimas) – não constam no repositório.

²⁰ Em *Orpheus Caledonius*. *Ann thou were my Ain thing*, *The Lass of Peaty's Mill*, *Bessy Bell*, *The Boosh aboon Traquair* e *Auld Rob Morris*.

considero que Rizzio estava, acima de tudo, à frente de seu tempo, que, até então, a melodia era inteiramente rude e bárbara, e que ele encontrou, ao mesmo tempo, maneiras imediatas de civilizá-la e inspirá-la com toda a galanteria nativa da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência (Geminiani, 1749, pref., tradução nossa)²¹.

A partir disso, é possível identificar alguns pontos de convergência entre Rizzio, Lully e Geminiani:

- Origem: todos são italianos – aspecto reforçado pelo registro do nome de batismo de Gio. Baptista Lulli;
- Deslocamento: Lully radicou-se na França; Rizzio passou por esse país antes de se estabelecer definitivamente na Escócia; e Geminiani, que viveu na Inglaterra, viajou e publicou sonatas, concertos e tratados em diversos países onde seus compatriotas haviam se consagrado;
- Influência: Lully consolidou o estilo da música francesa; Rizzio, o da inglesa. A partir deles, Geminiani pôde emulá-los.

Reconhecendo a qualidade de Rizzio e a admiração já mencionada, Geminiani se apresenta, assim, como emulador:

Mas sua melodia, embora agrade a todos, raramente comunica o mais alto grau de deleite; e é em virtude dessa constatação que me dispus recentemente a aprimorar a melodia de Rizzio por meio da harmonia, arranjando algumas de suas melodias em duas, três ou quatro vozes. Criando esses adendos e acompanhamentos para as outras, dar-lhes-ei toda a variedade e plenitude necessárias a um concerto (Geminiani, 1749, pref., tradução nossa)²².

²¹ Texto em inglês: *"of these which stands highest in Reputation, or deserves to stand highest, is none of my Business to pronounce: But when I consider, that Rizzio was foremost in point of Time, that till then Melody was intirely rude and barbarous, and that he found Means at once to civilize and inspire it with all the native Gallantry of the SCOTISH Nation, I am inclinable to give him the Preference."*

²² Texto em inglês: *"But Melody, tho' pleasing to All, seldom communicates the highest Degree of Pleasure; and it was owing to this Reflection, that I lately have undertaken to improve the Melody of Rizzio into Harmony, by converting some of his Air into two, three, and four Parts; and by*

Assim como havia emulado Arcangelo Corelli nas orquestrações das sonatas op. 5, Geminiani adota a mesma estratégia em sua *didascalia*, expandindo o horizonte de possibilidades das composições em seu estado de origem. Cada melodia tradicional por ele abordada é reelaborada como sonata, trio-sonata ou canção com acompanhamento orquestral. A seleção não foi aleatória: além das peças atribuídas a Rizzio, incluem-se composições instrumentais tradicionais anônimas (uma irlandesa e uma inglesa), uma melodia de Purcell e outras retiradas de Thomson (1733)²³. Tal procedimento correspondia a uma prática bem estabelecida na Inglaterra, como demonstram as numerosas transcrições de suas sonatas, inclusive por seus próprios alunos, entre os quais Charles Avison (1709-1770).

3 Emulação nos exemplos musicais de *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748)

O “aprimoramento” da linguagem na proposta emulativa de Geminiani pode ser facilmente identificado na melodia inaugural de *Rules for Playing in a True Taste: Ann thou were my ain Thing*. Originalmente (Fig. 2), trata-se de uma canção estrófica e simétrica – 16 compassos divididos em duas seções de 8, de modo que cada frase musical se subdivide em 4 –, atribuída a Rizzio. Retirada de *Orpheus Caledonius* (1733), Geminiani mantém a mesma estrutura textual, mas elabora uma variação distinta para cada repetição indicada na fonte.

making such Additions and Accompanyments to others as should give them all the Variety and Fullness required in a Concert.”

²³ Apesar da expansão do repertório presente na segunda edição (1733) de *Orpheus Caledonius*, as melodias apresentam, curiosamente, menos ornamentações, além de simplificações no baixo contínuo, se comparadas à primeira (1726). Esse fator pode ter sido pensado por Geminiani como argumento válido para poder demonstrar suas intenções de superação.

Figura 2. Rizzio, *Ann thou were my Ain thing*.



Fonte: Thomson (1733).

O projeto pode ser depreendido ao observar a exposição do tema, indicado como *subject* na partitura (Fig. 3). Nele, Geminiani o apresenta como matéria-prima a ser trabalhada. Com exceção de duas apojaturas superiores (compassos 2 e 10) e de oito ligaduras (compassos 7, 10, 12 e 14), as notas são dispostas sem qualquer outro sinal de ornamentação ou articulação. Tampouco há indicação de dinâmica ou sugestões de digitação para a mão esquerda do violinista. Talvez essa seja uma representação da qualidade inerente em Rizzio, conforme observada em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*,

constituindo um dos pontos de partida para a emulação. Curiosamente, não há também uma linha de baixo contínuo – indício de que Geminiani elaboraria uma nova para cada seção.

Figura 3. Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my Ain thing, Subject*.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

Figura 4. Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my Ain thing, Cantabile*.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

A partir disso, é possível observar as inserções de Geminiani. Logo na primeira variação (*Cantabile*, Fig. 4), detectam-se diversos recursos de “bom gosto”, segundo a própria terminologia do compositor. Na parte superior, apresenta-se uma coleção de ornamentos distribuídos em todos os compassos: nos 8 primeiros, encontram-se trinado simples, trinado com terminação, apojatura superior, apojatura inferior, *tenuto*, *staccato*, *crescendo*, *piano*, *forte*, antecipação, separação, mordente e combinações entre eles. Em outras palavras, em apenas 8 compassos são apresentados 12 dos 14²⁴ ornamentos descritos em *A Treatise of*

²⁴ Cabe lembrar o posicionamento de Geminiani em relação ao vibrato, sua notação e seu uso. Em *Rules for playing in a true taste* (c. 1748, pref., tradução nossa), declara ter omitido “o símbolo do vibrato, que pode ser executado em qualquer nota”. Já em *A Treatise of Good Taste in the Art of*

Good Taste in the Art of Musick, organizados em tabela (Fig. 5), de modo análogo ao procedimento adotado por Playford em *An Introduction to the Skill of Musick*. No baixo contínuo, identifica-se igualmente uma gama de recursos engenhosos: saltos intervalares em colcheias ou em combinações de colcheia com duas semicolcheias; ligaduras; passagens de semicolcheias (em escalas e arpejos ascendentes ou descendentes); e até mesmo ornamentação.

Figura 5. Tabela de ornamentos.



Fonte: Geminiani (1749).

Musick (1749, p. 3, tradução nossa), esclarece que “não há como descrevê-lo por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo firmemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e uniformemente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um crescendo gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e uma terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade, dignidade etc. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suave, pode denotar aflição, medo etc. Quando realizado sobre notas curtas, só faz tornar seu som mais agradável; e, por isso, deve ser usado o mais frequentemente possível”. Esse mesmo texto foi reproduzido em *The Art of Playing on the Violin* (1751). Considerando o contexto engenhoso e pautado pelo bom gosto no qual se insere Geminiani, afirmações como “pode ser executado em qualquer nota” ou “deve ser usado o mais frequentemente possível” significam, portanto, apenas quando o bom gosto assim o permitir.

Nas variações subsequentes, Geminiani desenvolve diversos recursos técnico-estilísticos. Entre eles, destacam-se as combinações de *agréments* (ornamentação ao estilo francês) e de ornamentação *extempore* (ao estilo italiano) (Fig. 6), além de longas sequências de semicolcheias em caráter de *moto perpetuo*, tanto para o violino (Fig. 7) quanto para o baixo (Fig. 8) – neste último caso, com frequentes alternâncias entre as claves de Fá e Dó, recurso que, assim como em suas sonatas e *concerti grossi*, indica mudanças de registro. Em algumas passagens, insere ainda um contracanto no baixo contínuo, o que sugere a utilização conjunta de cravo e violoncelo (Fig. 9) ²⁵ e constitui sinal de uma proposta emulativa do modelo de Purcell).

Figura 6. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, ornamentação.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

Figura 7. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, moto perpetuo na voz superior.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

²⁵ O título completo do tratado é *Regras para tocar com verdadeiro gosto violino, traverso, violoncelo e cravo, particularmente o baixo contínuo, exemplificadas em uma variedade de composições abrangendo melodias inglesas, escocesas e irlandesas*.

Figura 8. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, moto perpetuo na voz inferior.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

Figura 9. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, baixo contínuo.



Fonte: Geminiani (c. 1748).

De fato, a segunda melodia de *Rules for playing in a true taste, What shall I do to shew how much I love her*, é atribuída a Purcell. A escolha pode indicar que, após demonstrar ter emulado Rizzio no desenvolvimento harmônico-melódico do repertório tradicional que este representa, chegaria o momento de emular os compositores ingleses, tendo Purcell como figura modelar.

Geminiani parece ter optado, então, por emular o estilo da música para *consort*. Nas cinco primeiras variações, explora a sofisticação ornamental, revelando, com exuberância, tanto a escrita de improvisação *extempore* quanto os agréments na voz superior. Na penúltima variação, desenvolve o baixo contínuo com caráter mais vigoroso e até mesmo extravagante, em contraste com a exposição do tema pelo instrumento agudo, ornamentado de maneira comedida – possivelmente em alusão à variação final da sonata op. 5 n. 12 de Corelli. Após

demonstrar sua habilidade em reunir diversos gostos em uma única obra, a última variação desenvolve a sonoridade de *consort*. Com a elaboração de um contracanto no baixo e a indicação *affetuoso*, Geminiani equilibra as funções desempenhadas pelas três vozes (Fig. 10).

Figura 10. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, Affetuoso



Fonte: Geminiani (c. 1748).

Em *An Irish Tune* e *An English Tune*, Geminiani parece emular o gênero da *division-musick*, cujo modelo de autoridade é igualmente Playford²⁶. Na primeira, privilegia, nas três últimas variações, passagens prolongadas de colcheias ou semicolcheias em detrimento da ornamentação italiana – ao passo que as variações iniciais são marcadas pelo uso abundante de agréments. O baixo contínuo, embora não configure um *ground* bass típico do século XVII, permanece sem maiores elaborações até a última variação, possivelmente em nova referência à sonata op. 5 n. 12 de Corelli, o que representaria, mais uma vez, a síntese dos estilos inglês, francês e italiano. Ademais, diversos recursos instrumentais são explorados, e o estilo da escrita aproxima-se significativamente dos exemplos encontrados em *The Division-Violin* de Playford (1684) (Fig. 11).

²⁶ De certa forma, todas as composições de *Rules for Playing in a true taste* e de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* fazem alusão à *division-musick*, principalmente se considerarmos a acepção do termo em seu contexto retórico. O estilo de escrita de *An Irish Tune*, no entanto, parece ser uma referência direta ao gênero proposto.

Figura 11. Geminiani, *An Irish tune, Legato e sciolto*



Fonte: Geminiani (c.1748).

Nas três variações finais de *An English Tune*, Geminiani retoma a emulação do *consort*, particularmente na modalidade de fantasia-suíte. Assim como na melodia atribuída a Purcell, desenvolve duas vozes no baixo, equilibrando as funções desempenhadas pelas três vozes resultantes. Ademais, nas duas últimas variações, o compositor inclui interlúdios específicos para cravo solo, que introduzem a melodia do violino. Com o baixo contínuo realizado segundo os preceitos de *The Art of Accompaniament*²⁷, a escrita remete fortemente à sonoridade característica do gênero emulado (Fig. 12).

Figura 12. Geminiani, *An English tune, Andante*



Fonte: Geminiani (c.1748).

²⁷ No prefácio, instrui que “a arte do acompanhamento consiste em desvelar a harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem e ordená-los de maneira que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta” (Geminiani, 1756, pref., tradução nossa).

A justificativa de Geminiani para a escolha do repertório refere-se não apenas à qualidade ou à diversidade, mas também – e sobretudo – à representatividade que ele percebeu como necessária para efetivar o propósito de instruir o bom gosto aos seus leitores. Segundo Holman (2013, p. 213, tradução nossa), o compositor “parece ter sido atraído ao repertório em parte por sua ‘beleza e simplicidade’, mas também pelas oportunidades de demonstrar bom gosto na ornamentação”²⁸. Além disso, apresenta a música sob perspectivas variadas de andamento, modulação harmônica, instrumentação e gêneros de composição (*consort*, fantasia-suíte, *division-musick* e trio-sonata). Assim, ao reunir os gostos italiano, francês e inglês de maneira tão elaborada, oferece-nos uma amálgama estilística representativa da atividade musical cosmopolita daquele contexto. Além de sua grande desenvoltura técnica ao violino, o trabalho realizado nas composições desses tratados permitiu a Geminiani manifestar também um virtuosismo intelectual, em linha com práticas já comuns no século XVII, como descrevem Roger North (1728) e Rebecca Herissone (2018).

4 Emulação e *Varietas*

O conceito de variedade (*varietas*), enunciado por Geminiani, esteve em voga na Inglaterra do século XVIII. Em *The Art of Musick* (1740), o germânico radicado em Londres, John Frederick Lampe (1702/1703-1751), afirma:

Ao *repetir* a *mesma* espécie e o [mesmo] *estilo* [manner] de *modulação*, bem como suas melodias *com muita frequência*, ainda que seja sempre agradável em sua natureza, será, sem alguma *nova* variedade em suas partes, *cansativo* por falta de um novo entretenimento. Deste modo, devemos cuidar para não repetir o mesmo *frequentemente*, de forma que a mente já recebera a impressão suficiente. Uma boa condução das variedades *necessárias* dos sons como *para completar*, e não para enjoar, o ouvido, assim como para evidenciar suas forças e belezas, será uma

²⁸ Texto em inglês: “He seems to have been attracted to the repertory partly because of its “Simplicity and Beauty”, but also because of the opportunities for displaying good taste in ornamentation.”

prova convincente da habilidade e da força engenhosa do mestre (Lampe, 1740, p. 47, tradução nossa)²⁹

Geminiani, semelhantemente, discorre:

Mesmo no discurso comum, uma diferença no tom [de voz] dá, à mesma palavra, sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte, em geral, está à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e modulação, ele quase pode estampar a impressão que bem queira na mente [dos ouvintes] (Geminiani, 1749, p. 3-4, tradução nossa)³⁰.

Essa habilidade de variar engenhosamente está diretamente vinculada ao bom gosto que, para Lampe, exige trabalho, experiência e fidelidade às regras para ser alcançado:

[Muitos] têm se esforçado para introduzir novas *expressões* de melodia, chamada *novo estilo*, e alguns conseguiram tão bem a ponto de ganharem o título de "Homens de *Gosto Refinado*" e, por seus juízo e delicadeza de expressão, mereceram-no. No entanto, esse é um voo muito alto para ser experimentado por todos, pois encontramos mais comumente [que], aqueles que o experimentam, deixam a natureza tão longe de modo a perdê-la de vista e crescem levemente com suas fantasias, [e] suas execuções são *sem regra ou conexão* (Lampe, 1740, p. 48, tradução nossa)³¹.

²⁹ Texto em inglês: "*By repeating the same Species and Manner of Modulation, and its Melodies too often, let it be ever so pleasing in its Nature, without some new Variety in the Parts, it tires for want of fresh Entertainment; so that we should take care no oftner then till the Mind has received a sufficient Impression. A good Management of the necessary Varieties of Sounds so as to fill and not cloy the Ear, and to shew their Force and Beauty, will be a convincing Proof of the Master's Ability and Strength of Genius.*"

³⁰ Texto em inglês: "*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.*"

³¹ Texto em inglês: "*It has been endeavour'd to introduce new Expressions of Melody, call'd a new style and some have succeeded so well, as to gain the Name of Men of refin'd Taste, and by their Judgment and Delicacy of Expression have deserved it; but this is a Flight too high, to be generally*

Geminiani, portanto, tem como objetivo ensinar a adquirir e refinar o bom gosto por meio de regras, contribuindo assim para a consolidação do estilo da música instrumental inglesa – neste caso, por meio de suas preceptivas. Para ele, a variedade é um conceito intrinsecamente associado à emulação, como já se pode observar em Quintiliano (2015 [c. 35 d.C.], v. 2, p. 123-124):

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

A abordagem de Geminiani como preceptor do bom gosto é singular, tanto pela complexidade do que ensina quanto pela amplitude de gêneros emulados, e demonstra que sua linguagem musical se desenvolve sob a égide do que se convencionou chamar de *gostos reunidos*. Ciente disso, observa:

O [leitor] engenhoso descobrirá, à primeira vista, que o presente trabalho é totalmente incomum tanto no estilo quanto na maneira; mas espero então que descubram também que, pela mesma razão, ele pode ser tanto mais útil quanto mais deleitável na execução. Não tenho a pretensão de ser o inventor de nenhum dos dois [estilo e maneira incomuns]; outros compositores da mais alta classe se aventuraram nessa mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito do que o celebrado Corelli, como pudemos ver em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*. Tive o prazer de conversar com ele sobre esse assunto, e de ouvi-lo reconhecer a

attempted, for most commonly we find those who attempt it, leave Nature at such a Distance, as to be quite out of Sight of her, they grow giddy with their Fancies, and their Performances are without Rule or Connection."

satisfação que obtivera ao compô-la, e o valor que atribui a ela (Geminiani, 1749, pref., tradução nossa)³².

A referência a Corelli e à sonata op. 5 n. 12, além de corroborar a hipótese de que Geminiani a havia mencionado nas obras supracitadas, sustenta o argumento de que o compositor o integra em seu percurso de emulação – sobretudo quando afirma não ter “criado” o estilo, mas tê-lo conquistado pela superação dos modelos elencados nesses tratados (Rizzio, Lully e Corelli). O autor, ademais, demonstra estar alinhado às correntes de pensamento na Inglaterra setecentista. Assim como o filósofo Joseph Addison (2002 [1712]) recomenda o conhecimento da obra dos antigos, Geminiani declara, no prefácio da *Guida Armonica*:

Os compositores antigos, porém, entendiam perfeitamente a arte da modulação, como fica evidente em suas obras. Contudo, é preciso admitir que seus métodos para modular não eram inteiramente adequados à música instrumental. B. Lulli, A. Corelli e J. Bononcini foram os primeiros a aperfeiçoar a música instrumental, e tiveram engenho e habilidades naturais o bastante para extrair dos antigos a variedade de modulação que julgaram suficiente para tornar suas composições encantadoras e espirituosas. No entanto, enganam-se enormemente aqueles que imaginam que os vastos fundamentos da harmonia universal podem ser estabelecidos com a modulação limitada e restrita desses autores. Se eles tivessem introduzido mais da essência da antiga modulação em suas composições, teriam dado a elas maior variedade e, conseqüentemente, elas teriam se tornado mais aprazíveis (Geminiani, 1756, pref., tradução nossa)³³.

³² Texto em inglês: “*The Ingenious will discover, at the first View, that the present Work is wholly unlike both in Style and Manner: But then I hope they will discover also, that for the same Reason, it is likely to be so much the more useful; and so much the more entertaining in the Performance. I do not pretend to be the Inventor of either: other Composers of the highest Class have been Adventurers in the same Voyage; and none with more Success than the celebrated Corelli, as may be seen in his fifth Composition upon the Aria della Follia di Spagnia. I have had the Pleasure of discoursing with him myself upon this Subject, and heard him acknowledge the Satisfaction he took in composing it, and the Value he set upon it.*”

³³ Texto em inglês: “*The ancient Composers however, perfectly understood the Art of Modulation, as is evident from their Works: But it must be confessed, their Method of modulating was not altogether proper for Instrumental Musick. B. Lulli, A. Corelli, and J. Bononcini, were the first*

Nesse sentido, percebe-se que Geminiani considera sua obra superior à de Lully, Corelli e Bononcini³⁴. Ao reconhecer as qualidades desses mestres, assim como já o fizera com Rizzio, o tratadista argumenta ter sido bem-sucedido em sua emulação, procurando demonstrá-lo ao longo de sua *didascalia*. Ao reunir o melhor de cada um à própria experiência, consolidou um novo estilo. Em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, nota-se inclusive um tom autoelogioso em relação às suas contribuições para a música inglesa:

Quando vim pela primeira vez a *Londres*, 34 anos atrás, encontrei a música em um estado tão próspero que tive todas as razões imagináveis para supor que seu crescimento seria compatível com a excelência do solo. No entanto, vivi para me desapontar terrivelmente, pois, embora não se possa dizer que faltou encorajamento, esse encorajamento foi mal direcionado. A mão foi mais considerada que a cabeça; a interpretação, mais que a composição. E, assim, decorre que, em vez de trabalhar para cultivar um gosto, que parecia ser tudo o que faltava, o público se contentou em nutrir a insipidez. A arquitetura, pelo contrário, estava em um estado muito deplorável naquele tempo [1714] e, no entanto, no mesmo período, alcançou seu apogeu sob a proteção do mais nobre e inteligente SOBERANO [o rei Jorge I]; e, sob um patronato ainda mais ilustre e sublime, **tenho fortes razões para vangloriar-me de que vejo a MÚSICA fazer o mesmo** (Geminiani, 1749, p. 4, tradução nossa, grifo nosso)³⁵.

Improvers of Instrumental Musick; and had Genius and natural Abilities sufficient to draw from the Ancients, such a Variety of Modulation, as they judged sufficient to render their Compositions delightful and spirituous. But they are greatly mistaken who imagine that the vast Foundation of universal Harmony can be established upon the narrow and confined Modulation of those Authors. If those Authors had introduced more of the Substance of the ancient Modulation into their Compositions, they would have had greater Variety in them, and consequently would have been more entertaining."

³⁴ O italiano Giovanni Bononcini (1670-1747) é citado como *auctoritas* da música vocal. A convite da *Royal Academy of Music*, esteve em Londres pela primeira vez em 1720. Segundo Lindgren (2004), foi extremamente bem-sucedido, e suas óperas protagonizaram centenas de apresentações. Também foi aclamado em Paris.

³⁵ Texto em inglês: "*When I came first to London, which was Thirty-four Years ago, I found Musick in so thriving a State, that I had all the Reason imaginable to suppose the Growth would be suitable to the Excellency of the Soil. But I have lived to be most miserably disappointed; for tho' it cannot be said that there was any want of Encouragement, that Encouragement was ill bestow'd. The Hand was more considered than the Head; the Performance than the Composition; and hence it followed, that instead of labouring to cultivate a Taste, which seem'd to be all that*

Holman (2013) demonstra que o tipo de repertório trabalhado nos tratados foi objeto de especial admiração entre os italianos, motivados pelo legado de Rizzio. Ao longo do século XVIII, diversas melodias e canções foram revisitadas, transcritas e rearranjadas. No entanto, argumenta o musicólogo, Geminiani distingue-se pela elevada complexidade de sua proposta e, ainda que pioneiro em uma abordagem didática tão exuberante e minuciosa, soube agregar múltiplos elementos estilísticos a uma tradição antiga e longeva, estabelecendo novos paradigmas dessa linguagem. Após quase cinco décadas de concertos, publicações, reedições e convivência com dezenas de compositores e aprendizes em solo britânico, o “caminho para a emulação” – tanto aberto quanto amplo – conclui-se, portanto, em sua atividade como preceptor.

5 Considerações finais

A atividade de Francesco Geminiani no contexto britânico setecentista certamente não se restringiu à sua atuação como violinista. Embora sua qualidade como intérprete tenha sido validada ao longo das décadas em que permaneceu na Inglaterra, suas contribuições no campo da composição e do ensino musical foram igualmente relevantes, difundidas e valorizadas.

A capital britânica protagonizou, nesse período, discussões em torno do conceito de gosto. Pensadores como North e Addison dedicaram reflexões ao ideal de um estilo nacional, construído a partir das tradições locais em diálogo com parâmetros continentais. Inserido nesse contexto, Geminiani traçou seu caminho para a emulação, a fim de contribuir para a consolidação dos gostos insulares.

Em seu corpus didascálico, elaborado segundo a tradição inglesa estabelecida por John Playford, o tratadista elegeu, em *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748) e em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), três autoridades: David Rizzio, Arcangelo Corelli e Jean-Baptiste Lully. Posicionando-se

was wanting, the Publick was content to nourish Insipidity. Architecture, on the contrary, at that Time was in a very deplorable State, and yet in the same Interval, it has risen to its Meridian under the Protection of a most noble and intelligent LORD; and under a Patronage yet more illustrious and sublime, I have strong Reasons to flatter myself of seeing MUSICK do the same."

como a nova *auctoritas* britânica, Geminiani procurou aprimorar os gostos musicais vigentes na ilha. A partir do repertório tradicional retirado de *Orpheus Caledonius*, o mais difundido repositório de canções populares escocesas, instruiu o bom gosto por meio da explanação textual desse conceito, seguida de diretrizes para sua aquisição e refinamento, bem como de sua aplicação prática no repertório.

Ao compor variações sobre essas melodias, trabalhou com todos os gêneros da música instrumental em circulação na Inglaterra entre os séculos XVII e XVIII: *consort*, fantasia-suíte, *division-musick*, trio-sonata e sonata. Assim, Geminiani sintetizou e consolidou aspectos da música instrumental inglesa que, naquele momento, constituíam a amálgama dos três estilos: inglês, italiano e francês.

Referências

ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. *In*: CADERNOS de Anglística 4. Tradução de Alcinda Pinheiro de Souza et al. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

AUGUSTIN, Kristina. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba: tradução e comentários à obra**: *Defense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les pretensions du violoncel*, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2001.257690>. Acesso em: 28 fev. 2025.

CARERI, Enrico. Geminiani, Francesco (Saverio) [Xaverio], 2001. *In*: GROVE Music Online. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10849>. Acesso em: 28 fev. 2025.

CLEMENTS, Joana. **The creation of “ancient” Scottish music history, 1720-1838**. Tese (Doutorado em Música) – University of Glasgow, Glasgow, 2013. Disponível em: <https://theses.gla.ac.uk/4699/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

GEMINIANI, Francesco. **Rules for playing in a true taste**. London: c.1748.

GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste in the art of musick**. London: 1749.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. London: 1751.

GEMINIANI, Francesco. **The art of accompaniament**. London: John Johnson, 1756-1757. v. 1-2.

GEMINIANI, Francesco. **Guida armonica**. London: John Johnson, 1756.

GEMINIANI, Francesco. **The harmonical miscellany**. London: John Johnson, 1758. v. 1-2.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing the guitar or cittra**. Edinburgh: Robert Bremner, 1760.

HELD, Marcus. **O caminho para a emulação**: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762). Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13072022-153129/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

HERISSONE, Rebecca. **Musical creativity in Restoration England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

HOLMAN, Peter. Geminiani, David Rizzio and the Italian cult of Scottish music. *In*: HOGWOOD, Christopher (org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

LAMPE, Frederick. **The Art of Musick**. London: C. Corbett, 1740.

LE BLANC, Hubert. **Defense de la basse de viole contre les entrées du violon et les prétensions du violoncel**. Amsterdam: Pierre Mortier, 1740.

LINDGREN, L. Bononcini, Giovanni, 2004. *In*: OXFORD Dictionary of National Biography. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/40565>. Acesso em: 28 fev. 2025.

LONDON COUNTRY JOURNAL. London, 14 dez. 1734.

MARSHALL, Rosalind. Riccio, David (c.1533-1566), 2004. *In*: Oxford Dictionary of National Biography. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23475>. Acesso em: 28 fev. 2025.

NORTH, Roger. **The Muscicall Grammarian [1728]**. Ed. Mary Chan e Jamie Kassler. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

OSWALD, James. **A second collection of curious scots tunes for a violin and german flute with a thorough bass for the harpsicord**. London: Simpson, 1743.

PLAYFORD, John. **The English dancing master**. London: J. Playford, 1651.

PLAYFORD, John. **The Division Violin**. London: J. Playford, 1684.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. v. 2.

RIDER, John. **Biblioteca Scholastica**. Oxford: J. Barnes, 1589.

THOMSON, William. **Orpheus Caledonius**: or a collection of scots songs set to musick. London: 1726 (2ª ed. 1733).