

“The Art of Playing on the Violin, de Francesco Geminiani – Um estudo aprofundado para uma melhor compreensão da obra”

“Projeto artístico para a obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, Especialização Música Antiga – Violino Barroco”

Orientador: Doutor Pedro Sousa e Silva

Mestrando: Beatriz Moreira Carneiro

Ano Letivo: 2018/2019

Índice

Introdução.....	1
1. Estado da arte.....	3
2. Vida e obra de Francesco Geminiani	7
2.1. Breve história da vida de Francesco Geminiani	7
2.2. Obra de Geminiani	9
3. The Art of Playing on the Violin.....	11
3.1. Organização formal do tratado	11
3.2. Tradução do tratado e reorganização	13
3.3. Comentário a cada um dos exemplos e composições, e ideias principais retiradas deste tratado	95
4. Relação com as outras peças contidas no recital	101
Conclusão.....	103
Anexos.....	104
Bibliografia	113

Introdução

Tendo vindo de um percurso, passando até por uma licenciatura, focado na técnica do violino dito "moderno", ao chegar a um curso de Música Antiga fui confrontada com todo o conhecimento e contexto histórico que precisava rapidamente de absorver e compreender para continuar este novo percurso na aprendizagem daquilo que é o violino barroco. Assim, da mesma forma que nos indicam os livros de referência para a construção da técnica moderna (livro de escalas de Johann Hrimaly da edição Peters, livros de estudos de Kreutzer e Dont), houve um livro que me foi indicado assim que tive o meu primeiro contacto com a técnica barroca: ***The Art of Playing on the Violin***, da autoria de Francesco Geminiani, datado de 1751.

O livro em si deixou-me intrigada: para além de conter os exercícios técnicos (equiparáveis aos livros de escalas), continha também composições com acompanhamento de baixo (equiparáveis aos estudos, mas mais elaborados harmonicamente), para além de uma introdução escrita breve, mas bastante completa. Ao ver esta obra de uma ponta à outra, questionei-me qual o critério de organização dos exemplos (*esemplos*) e composições (*composizioni*) da mesma, e quais as diferenças notáveis para quem já tem um historial na técnica violinística moderna, e como ajuda esta obra a construir a "nova" técnica.

Tendo em conta o tema do meu trabalho centrado no tratado *The Art of Playing on the Violin* da autoria de Francesco Geminiani, gostaria de poder demonstrar no meu recital final a relação dos exemplos com as composições que aqui se encontram reunidas. Não sugiro tocar os exemplos por completo, mas tocar excertos para relacionar com algumas composições em específico/à minha escolha.

Assim, proponho-me a fazer uma tradução para português desta obra de referência, assim como colocar os respectivos exemplos logo após as suas explicações com alguns comentários da minha parte para melhor compreensão dos mesmos do ponto de vista de um violinista ainda pouco familiarizado com o violino barroco e seu repertório específico. Ainda mais proponho uma reorganização do mesmo ao colocar também as suas poucas composições distribuídas junto dos exemplos que mais as beneficiam e complementam.

Farei ainda uma análise comentada de cada um dos exemplos e composições do ponto de vista de um violinista, principalmente em relação a dedilhações e arcadas em exemplos que correspondem a escalas um pouco diferentes do habitual para um violinista moderno.

Palavras-chave:

Violino, Técnica chin-off, Violino barroco, Técnica moderna, Tratado, Art of Playing on the Violin, Geminiani, Técnica da mão esquerda, Composição, Técnica do arco, Reportório

1. Estado da arte

Pesquisando, pude perceber que esta é de facto uma obra de referência, sendo mencionada em quase todos os trabalhos ou artigos referentes à interpretação historicamente informada ou à técnica violinística barroca. No entanto, esta é uma obra referida, mas não explorada com a atenção devida, encontrando-se no meio de muitos outros tratados de referência sem um foco especial nela.

Para esta tese, terei necessariamente de consultar as fontes primárias (nas quais se insere indubitavelmente a própria obra *The Art of Playing on the Violin*, de Geminiani), ou seja, os tratados da época que rodeiam este tratado de violino. Assim, decidi escolher um intervalo temporal de 1730 a 1760 (este tratado data de 1751), centrado apenas nos tratados que se referem ao violino, e mais especificamente nos que foram publicados em Londres. Também me irei focar nos restantes tratados teóricos da autoria de Geminiani que fazem parte da sua obra. Como fontes secundárias, irei auxiliar-me de algumas teses de colegas do Curso de Música Antiga e artigos particulares que fazem um levantamento da vida e obra de Geminiani.

Baseando-me em específico na tese de Mario Braña, ***El arte de aprender a tocar el violín: Una lectura comparativa de los tratados para violín entre 1645 e 1782***, onde o meu colega faz uma análise aprofundada e comparativa de todos os tratados para violino, salientando quais os temas principais (ou grandes subcategorias), irei analisar quais os tratados que abordam as mesmas temáticas (subcategorias acerca da técnica da mão esquerda, em específico) que este tratado de Geminiani.

Outro ponto fulcral deste trabalho é também escutar interpretações do repertório de Geminiani, em especial das peças contidas neste tratado. No entanto, as gravações das mesmas parecem ser reduzidas, ou de difícil acesso. Não encontro os grandes intérpretes da vertente da interpretação historicamente informada (como é Sigiswald Kujiken, fundador da interpretação violinística barroca tal como a conhecemos hoje em dia, referido na tese de Maria José Pámpano López), que apesar de conter uma sonoridade interessante, impede-me de verificar a sua autenticidade.

Ainda na linha das interpretações, apesar de achar pertinente tocar este repertório segundo a técnica que Geminiani descreve, que Maria José Pámpano também explorou na sua tese e no seu recital (violino colocado logo abaixo da clavícula em oposição à técnica de *chin-off*, com o violino colocado acima da clavícula, que está estabelecida hoje em dia), não irei fazê-lo devido ao meu pouco à vontade com a posição. O meu maior foco nesta tese é a técnica da mão esquerda, e poder estabelecer uma comparação com a técnica moderna (principalmente no que toca à dedilhação, que parece ser o principal ponto divergente).

Irei aprofundar um pouco mais uma tese verdadeiramente completa da análise da obra teórica de Geminiani que se alinha com o meu próprio tema para esta tese: **Francesco Geminiani (1687-1762) – Comentários e tradução da obra teórica completa**, da autoria de Marcos Vinicius Sant'Anna Held Neves.

Nesta tese está também incluído o **The Art of Playing on the Violin**.

Segundo este autor, pode-se afirmar que "grande parte do reconhecimento positivo que Geminiani possui nos estudos atuais advém desse tratado", e "é o único tratado relevante que discorre sobre o tipo de técnica utilizada no violino na Itália e na Inglaterra na primeira metade do século XVIII" (Careri, 1993).

Tal como Vinicius Neves refere e procede em explicar mais detalhadamente, este tratado foi traduzido ainda para francês e para alemão, e saiu uma versão ligeiramente diferente para os Estados Unidos em 1769.

Algo curioso é a existência uma reedição francesa em 1809, onde o editor acrescentou outras obras ao tratado de Geminiani, mas reorganizou-o para ser de mais fácil leitura, tal como me proponho a fazer neste trabalho.

É mencionado, tal como foi proposto por Stowell (2013), que Geminiani estabeleceu aquilo que é conhecido como a "posição Geminiani", descrita pelo próprio no 1º exemplo do tratado na parte B, posição essa que foi sendo adotada por vários violinistas representantes, como Rode e Kreutzer, e que chegou até aos dias de hoje como a melhor posição da mão esquerda.

Marcos Vinicius repara também pelo seu estudo conjunto deste tratado de Geminiani com os tratados de Playford (**Apollo's Banquet**, 1687), Pearson (**The Compleat Musick Master**, 1722), Praelleur/Cross (**The Art of Playing on the Violin**, 1731) e Robert Crome (**The Fiddle new' Model'd or a Useful Introduction for the Violin**, 1740) que Geminiani não só conhecia a tratadística inglesa da época, como a seguiu, como poderemos observar naquilo que parece a explicação básica e desnecessária de sinais como sustenido, bemol e bequadro, referenciando regras de dedilhação praticadas nesta tratadística e redefinindo-as segundo os seus conceitos (p.76).

O autor desta tese teve ainda a possibilidade de se deslocar ao **Centro Studi Luigi Bocherini** para verificar um acervo onde está uma suposta (porque falta averiguação, e é posto em causa por alguns teóricos) versão manuscrita deste tratado de Geminiani totalmente em inglês datada de 1750. Assim, no exemplo 20, onde estão colocados os termos italianos para definir carácter, em relação ao termo *Cattivo o Particulare*, Geminiani escreve *particularly bad* (particularmente mau), o que muda a interpretação de "mau ou especial" do tratado, que é mais conhecido. (p.81)

Assim, com este conhecimento, proponho a minha própria tradução. Apesar de esta tradução já existir em português do Brasil, proponho-me a reescrever o tratado traduzido sem a comparação lado a lado com a versão inglesa (tal como fez Marcos Vinicius). Assim, irei disponibilizar o original inglês nos anexos deste trabalho, mas não em conjunto com o texto traduzido, pois o objectivo principal é que qualquer violinista possa pegar neste trabalho e obter assim o tratado traduzido em português. Para além de agregar o texto aos seus respectivos exemplos, proponho ainda uma reorganização das composições segundo as semelhanças com os exemplos que mais as servem.

Assim, apesar de respeitar ao máximo o texto original de Geminiani, proponho-me a alterar a pontuação e expressões próprias de modo a uma compreensão mais simples e direta, sem sacrificar o conteúdo ou mensagem transmitida pelo compositor. Sempre que possível, o texto será traduzido palavra por palavra do original inglês para português, usando o dicionário standardizado e correcção linguística própria de um texto cuidado e eloquente.

Possuirá por vezes algumas notas ou acrescentos dentro de parênteses para melhor compreensão do texto. A organização que irei colocar aqui é também uma sugestão daquilo que eu penso que facilitaria o estudo de qualquer violinista, sem a necessidade de folhear o livro para trás e para frente, ou de fazer uma leitura do princípio ao fim e esquecendo as ideias principais referidas em cada ponto.

2. Vida e obra de Francesco Geminiani

Julgo ser importante contextualizar a vida e obra de Francesco Geminiani para percebermos qual o ambiente em que este compositor se sentiu motivado a escrever uma obra tão completa, que ainda hoje é uma referência, assim como conhecer qual foi a sua produção musical.

Os músicos com os quais teve contacto são especialmente importantes de serem mencionados, pois para além de o terem influenciado, foram incluídos na escolha do meu reportório de recital para ajudar a criar o ambiente sonoro em que se inseririam as obras de Geminiani. Assim, apesar de o meu recital se focar maioritariamente no trabalho deste compositor, engloba também obras de outros compositores que circulavam nos mesmos ambientes musicais e faziam música de referência.

2.1. Breve história da vida de Francesco Geminiani

Francesco Geminiani, nascido em 1687, viveu como um importante violinista, compositor e teórico italiano até à sua morte, em 1762. Contemporâneo de Handel e Corelli (tendo o último sido seu professor de violino e ter marcado Geminiani com o seu estilo composicional), é mencionado muitas vezes ao lado do nome destes dois compositores, apesar de hoje em dia não ser tão conhecido como estes dois grandes nomes. No entanto, o seu trabalho é bem reconhecido, apesar de as críticas também serem fortes.

Segundo o artigo contido no **Grove** escrito por Enrico Careri (do qual será feita uma paráfrase deste parágrafo em diante), Geminiani pôde rodear-se de professores tão importantes como Corelli, Alessandro Scarlatti e Carlo Ambrogio Lonati. Pôde tocar como primeiro violinista durante uma temporada inteira no Teatro dei Fiorentini em Março de 1707, e em Agosto do mesmo ano ocupou o lugar do seu pai na Capella Palatina. Após ser despromovido de 1º violino a 2º violino devido à sua dificuldade em seguir o tempo, Geminiani abandona o contexto musical italiano em 1714 para o trocar por Londres.

No seu primeiro período em Londres (1714-1732), Geminiani foi muito bem recebido graças às suas ligações com Corelli e a apreciação dos ingleses pela música do seu professor. Assim, graças ao "baixo nível" de técnica violinística em Inglaterra, Geminiani rapidamente se estabeleceu como um virtuoso e recebia encomendas de peças e obras, que dedicava aos grandes nobres que o apoiavam. Foi também nesta altura que Geminiani teve a oportunidade de ser acompanhado ao cravo por Handel.

Em 1725 foi um dos membros fundadores da Philo-Musicae et Architecturae Societas, uma referência às suas ligações maçónicas que lhe permitiram alcançar um alto estatuto e através dela divulgar as suas obras, como é o caso dos arranjos em concerto das primeiras 6 sonatas do Opus 5 de Corelli, publicados em 1726.

Geminiani era então bem reconhecido nos círculos musicais, e tinha uma grande quantidade de alunos.

No entanto, entre 1732 e 1764, Geminiani deixa de estar estabelecido em Londres para viajar com frequência entre esta cidade, Dublin e Paris.

A partir deste ponto, a vida deste compositor é bastante dispersa, tendo apenas picos de atividade com o lançamento de alguns opus. Em 1750, um ano antes da publicação de ***The Art of Playing on the Violin***, Geminiani estava de regresso a Londres para dirigir um concerto, graças ao qual reuniu fundos suficientes para viajar até Paris e publicar este tratado às suas próprias custas, segundo Hawkins.

Para percebermos o quão importante foi a fase londrina de Geminiani (no qual também se insere o tratado que estamos a analisar), Enrico Careri deixa este texto acerca da recepção de Geminiani:

"Ele foi creditado por ter colocado o gosto inglês no caminho certo ao encorajar o estudo e interpretação da música de Corelli, e por ter feito uma importante contribuição na formação de uma escola inglesa de violinistas e compositores."¹(tradução minha).

Apesar de relatado como um violinista virtuoso (principalmente fora do âmbito italiano, onde vivia na sombra de Corelli), Geminiani era muito criticado e chegou até a ser expulso por não respeitar o ritmo, que era descrito como assimétrico e por vezes caótico, segundo Burney. Como compositor, a sua obra também não é muito extensa, contando com mais transcrições para outros instrumentos de obras suas e de Corelli do que com as suas próprias obras. Também foi muito criticado como compositor por escrever num estilo demasiado corelliano e não trazer inovação nenhuma, que deve ser essa a procura do compositor na criação da sua obra. No entanto, há vários exemplos que refutam esta crítica, apesar de não trazerem na prática nenhuma novidade, mas algo mais característico do estilo de Geminiani.

O que acaba por marcar o percurso deste músico acaba por ser a sua tratadística. Apesar de os seus tratados em geral focarem-se mais na parte prática e aplicação dos conceitos do que na explanação dos mesmos, exibindo assim introduções teóricas curtas (um formato obviamente dirigido aos músicos amadores de modo a uma fácil compreensão e rápida aplicação dos conceitos), estes não deixam de ter um interessante conteúdo para poder estabelecer a linha de pensamento da época e própria perspectiva de Geminiani acerca da interpretação da época.

¹ No artigo original do Grove: "He was credited with having set English musical taste on the right path by encouraging the study and performance of Corelli's music, and with having made an important contribution to the forming of an English school of violinists and composers."

2.2. Obra de Geminiani

A obra de Geminiani é bastante curta no que toca ao seu material original ou exclusivamente seu.

Segundo Enrico Careri, Geminiani escreveu 45 concertos, mas dos quais apenas 27 são originalmente seus, sendo os restantes transcrições de sonatas de Corelli para concertos, assim como de um opus seu também.

Possui três opus de sonatas, a partir das quais fez também transcrições para outros instrumentos e formas musicais, perfazendo um total de 30 sonatas, sendo 24 das quais para violino (Opus 1 e 4). O Opus 1 é particularmente apreciado por Burney (Opus do qual retirei a sonata de Geminiani que escolhi interpretar, Sonata nº1), pois apesar de ter a influência de Corelli, também é bastante oposta ao estilo composicional dele, sendo uma sonata da chiesa com várias irregularidades rítmicas e melódicas, assim como mudanças harmónicas rápidas bastante atípicas e frases musicais assimétricas. Além disso, mostram ser sonatas tecnicamente exigentes para qualquer violinista.

Quanto à sua tratadística, Geminiani escreveu nos seus últimos 15 anos de vida 6 tratados, apesar de não muito densos em termos de conteúdo teórico, pois possuem um carácter mais prático, segundo Careri. Assim, constam ***The Art of Accompaniment*** (1756), onde estão expostos vários padrões de baixo figurado para qualquer progressão harmónica e as mais diferentes realizações, ***The Art of Playing on the Violin*** (1751), que exploraremos mais em pormenor neste trabalho devido ao seu foco no violino e à técnica do mesmo, ***The Art of Playing the Guitar or Cittra*** (1760), dedicado à guitarra inglesa, com uma curta introdução e 11 sonatas para guitarra e para violino, ***Guida Harmonica*** (1752), um "guia harmónico" com elaborações em todas as notas e progressões, para exemplo ou recurso na criação do baixo de uma qualquer peça, ***Rules for Playing in a True Taste*** (1748), que consiste em 4 melodias com variações para instrumento solo e baixo contínuo, e ***A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*** (1749), indicando vários conteúdos de ornamentação para ensinar qualquer músico a tocar com bom gosto, usando como base peças tradicionais inglesas.

Para aqueles que querem conhecer a obra completa deste autor com mais profundidade, seria recomendado adquirir ***Francesco Geminiani Opera Omnia***, uma colectânea em honra da celebração dos 250 anos da morte do compositor onde foram interpretadas todas as suas obras, assim como o livro ***Geminiani Studies***, que contém 16 artigos escritos pelos especialistas neste compositor e é retratada vida de Geminiani não só numa perspectiva musical, mas em toda a sua vasta gama pessoal e individual.

As gravações que temos disponíveis da obra de Geminiani possuem muita variedade no que toca às suas interpretações dos *Concerti Grossi*, por exemplo, contando com interpretações de Jeanne Lamon, o grupo I Musici (com Franz Giegling como solista), Café Zimmerman e Ensemble 415 (com Chiara Banchini como solista e no papel de direcção), entre outros.

A seguir encontram-se as sonatas na lista de obras mais interpretadas, havendo algumas gravações também das suas sonatas para violoncelo e alguma rara gravação das suas peças para guitarra. No entanto, é pena reparar que as suas peças incluídas em contexto da sua tratadística sejam raramente interpretadas (pelo menos, para fins de gravação). Apenas encontrei uma gravação do Palladian Ensemble, no CD *An Excess of Pleasure*, onde parecem traçar o percurso por entre os "antigos" compositores que

começaram a definir as bases do período barroco até alcançar estilos intermédios que o músico clássico com percurso habitual não interpretaria. Assim, no meio de obras de Ucellini, Matteis, Marini e Purcell, surgem as 3 peças principais de *A Treatise of Good Taste in Musick*, das quais 2 delas estão também incluídas no meu próprio recital.

Contudo, não encontrei nenhuma gravação que englobasse qualquer peça do *The Art of Playing on the Violin*.

Nota: Para chegar a estas conclusões pesquisei e consultei uma lista de cerca de 120 CDs e vinis disponíveis com alguma obra da autoria de Francesco Geminiani.

3. The Art of Playing on the Violin

3.1. Organização formal do tratado

The Art of Playing on the Violin foca-se na construção prática (memorização nos dedos) da técnica, sendo a parte mais extensa dedicada aos ornamentos e à sua capacidade de transmitir diferentes sentimentos conforme a velocidade ou forma como é executado e o compositor descreve o carácter, ao apoio do uso do vibrato "sempre que possível" (contrário ao que se pensa de forma generalizada), e desmistificação da regra de que "a 1ª nota do compasso deve ser atacada com um arco descendente". Esta última parte relativa ao arco é bastante curiosa, pois Geminiani tenta quebrar este hábito trazido da música francesa, em que o arco descendente marca de forma clara o início do compasso para uma melhor orientação na interpretação das danças (que compõe grande parte do repertório francês), e Geminiani procura evitar esta marcação regular do tempo, quase inevitável pelo movimento cima-baixo do arco (daí esse também poder ser o motivo de ter sido criticado pela sua execução rítmica, tanto em contexto de instrumentista como maestro), por uma preferência de construção do material melódico.

Assim, formalmente, este tratado divide-se em duas grandes partes: a parte escrita e a parte interpretativa.

A parte escrita inicia-se com um prefácio que explica de forma geral o conteúdo do tratado, assim como as intenções e objectivos de Geminiani na criação desta obra. Após esta breve explanação, segue-se a descrição exhaustiva dos exemplos (*efsempios*) por ordem.

O **Exemplo 1** está dividido em 5 partes (A, B, C, D e E), onde explora acima de tudo a posição base da mão esquerda e das escalas sem mudanças de posição, seguidas de mudanças de posição, para fixar bem a posição natural de se segurar no violino e explorar de um modo geral todas as ferramentas necessárias para uma mão esquerda sólida.

Os **Exemplos 2 a 8**, assim como o **Exemplo 14**, são escalas com diferentes características e objetivos, como afinação ou segurança métrica, ou até mesmo exploração da técnica do arco.

Os restantes exemplos (**Exemplo 9 a 13 e 15 a 18**) são elaborações/variações das escalas com os mesmos objetivos, a variar de exemplo para exemplo.

De seguida, Geminiani expõe aquilo que ele chama de "**Ornamentos de Expressão**", que diz serem 14 no total: o trilo simples, o trilo com terminação, a apogiatura superior, a apogiatura inferior, o "segurar a nota", o staccato, o "expandir e suavizar o som", o piano e o forte, a antecipação, a separação, o mordente, e o vibrato. Ele procede em explicar como executar pormenorizadamente, quer através de golpes de

arco ou notas na mão esquerda, cada um deles de forma exaustiva, assim como a sua simbologia em contexto da partitura.

Após esta intensiva explicação, surgida em contexto do **Exemplo 18**, segue-se o **Exemplo 19**, onde para uma mesma nota é mostrada as diferentes formas de executar cada um dos ornamentos, e o **Exemplo 20**, onde é explorado as diferentes técnicas do arco.

Os **Exemplos 21 a 23** são a exploração da técnica dos acordes e das cordas duplas em contexto de escalas e de diferentes intervalos, conforme o exemplo.

O **Exemplo 24** encerra o tratado escrito com a "Arte do Arco", onde Geminiani faz uma explicação exaustiva de quais os hábitos que se devem evitar para obter um bom som sem maneirismos que o poderão arruinar.

No entanto, na parte interpretativa, as peças não param nos exemplos; a estes seguem-se as composições (*composicione*), sendo 12 no total. Estas composições fazem uma reunião de todas as técnicas exploradas nos exemplos e aplicam-nas em contexto mais melódico e menos direccionado para o estudo, com acompanhamento de baixo cifrado. No entanto, é de notar que já a partir do **Exemplo 8** há acompanhamento de baixo cifrado com bastante elaboração, tanto harmónica como melódica. Portanto, é interessante notar que apenas do **Exemplo 1** ao **7** é que se tratam de exercícios pensados única e exclusivamente para construção da técnica da mesma forma que usamos as escalas e estudos hoje em dia, pois a partir do **Exemplo 8** já é pensado numa perspectiva de criação e interpretação de música (sendo o **Exemplo 14** e os **Exemplos 18 a 24** as excepções).

3.2. Tradução do tratado e reorganização

Prefácio

A intenção da Música não é apenas agradar ao ouvido, mas também expressar sentimentos, incentivar a imaginação, afetar a mente, e comandar as paixões. *A Arte de tocar o Violino* consiste em dar a este instrumento um som que deve de certa forma rivalizar com a mais perfeita voz humana; e consiste também em executar cada peça com exatidão, propriedade e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música. Mas a imitação do galo, cucu, coruja, e outras aves; ou do tambor, trompa, trompa-marinha, e outros do género; e também as rápidas mudanças de posição da mão de uma extremidade da escala (do violino) à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo, e todos os outros truques do género, pertencem antes aos professores de Legerdemain e mestres de postura em vez da Arte da Música. Os amantes dessa arte não devem esperar encontrar algo desse tipo neste livro. Mas acredito que irão encontrar o que quer que seja necessário para a instituição de um justo e regular instrumentista do violino. Este livro também será de uso para instrumentistas de violoncelo, e também de alguma forma para aqueles que começaram o estudo da Arte da Composição.

Depois de vários Exemplos, eu adicionei doze peças em diferentes estilos para violino e violoncelo com um baixo extensivo para cravo. Não dei quaisquer indicações para as interpretar; porque penso que o aprendiz não precisará de nenhuma, sendo as regras e Exemplos seguintes suficientes para qualificá-lo para interpretar qualquer Música.

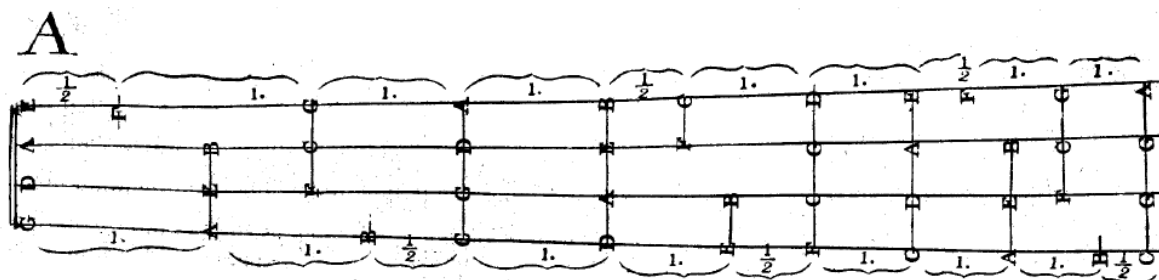
Não tenho nada mais a acrescentar, mas imploro o favor de todos os amantes de música para receberem este livro com a mesma franqueza que lhes é oferecido, pelo seu mais obediente e honesto servo,

F. G.

Exemplo I.

A.

A representa a escala de um violino, na qual estão marcados todos os tons e semitons, dentro dos compassos desse instrumento, de acordo com a escala diatônica; são 23 notas, ou seja, três oitavas e um tom. E em cada oitava da escala diatônica há cinco tons e dois meios-tons maiores. Recomendaria ao aprendiz ter a escala do seu violino marcada da mesma maneira, o que irá facilitar imenso a sua aprendizagem da afinação.



B.

B mostra um método de adquirir a verdadeira posição da mão, que é a seguinte: colocar o primeiro dedo na primeira corda no lugar de Fá; o segundo dedo na segunda corda no lugar de Dó; o terceiro dedo na terceira corda no lugar de Sol; e o quarto dedo na quarta corda no lugar de Ré. Isto deve de ser feito sem levantar nenhum dos dedos, até os quatro dedos estarem assentes (na escala); mas depois disso eles devem ser erguidos a uma pequena distância da corda que tocavam, e assim a posição é perfeita.

O violino deve repousar mesmo por baixo da clavícula, virando o lado da mão direita do violino um pouco para baixo, para que não haja necessidade de erguer demasiado o arco quando a quarta corda é tocada.

Observa também que a cabeça do violino deve estar praticamente horizontal relativamente à parte que se apoia contra o peito, para que a mão possa mudar com facilidade e sem qualquer risco de deixar cair o instrumento.

O som do violino depende principalmente da correta utilização/distribuição do arco. O arco deve ser segurado a uma distância curta do talão, entre o polegar e os dedos, as crinas a serem viradas para dentro contra a parte de trás ou de fora do polegar, sendo que esta posição deve ser segurada livre e facilmente, e não tensa. O movimento deve provir das articulações do pulso e do cotovelo quando se tocam notas rápidas, e muito pouco ou praticamente nada da articulação do ombro; mas ao tocar notas longas, onde o arco é usado de uma ponta até à outra, a articulação do ombro é também um pouco aplicada. O arco deve sempre ser usado paralelo ao cavalete, (o que não pode ser feito se for segurado de forma rígida) e deve ser pressionado nas cordas apenas com o dedo indicador, e não com o peso da mão toda. Os melhores violinistas

são menos poupadores do seu arco; e fazem uso do arco inteiro, da ponta até àquela parte de baixo (talão), e até depois dos seus dedos. Num arco para cima, a mão é um pouco dobrada para baixo desde a articulação do pulso, quando o talão do arco aproxima-se das cordas, e o pulso é imediatamente endireitado, ou a mão fica um pouco para trás ou para cima, assim que o arco começa a ser deslocado para baixo novamente.

Uma das belezas principais do violino é o "engordar" ou aumentar e suavizar do som; o que é feito ao pressionar mais ou menos o arco sobre as cordas com o dedo indicador. Ao tocar todas as notas longas, o som deve começar suave, e gradualmente engordar até ao meio, e daí ser gradualmente suavizado até ao fim. E por último, um cuidado especial deve ser tomado para deslocar o arco suavemente de uma ponta para a outra sem qualquer interrupção ou paragem no meio. Pois o timbre delicado do instrumento depende de manter o arco sempre paralelo com o cavalete, e pressioná-lo apenas com o indicador sobre as cordas com discrição.



C.

C mostra as 7 Ordens. O que quero dizer com Ordem é um certo número de notas que devem ser tocadas sem transposição da mão. A primeira Ordem contém 17 notas, e as outras 6 Ordens não têm mais de 16.

Debaixo das notas da primeira Ordem irás encontrar os seus nomes, e por cima das mesmas notas figuras a indicar os dedos com os quais devem ser pisadas, e as cordas onde são pisadas.

Deve ser observado que entre as duas notas pretas há um semitom maior, e entre as outras um tom.

A marca (o) indica uma corda solta/aberta.

Deves começar a tocar desde a primeira Ordem.

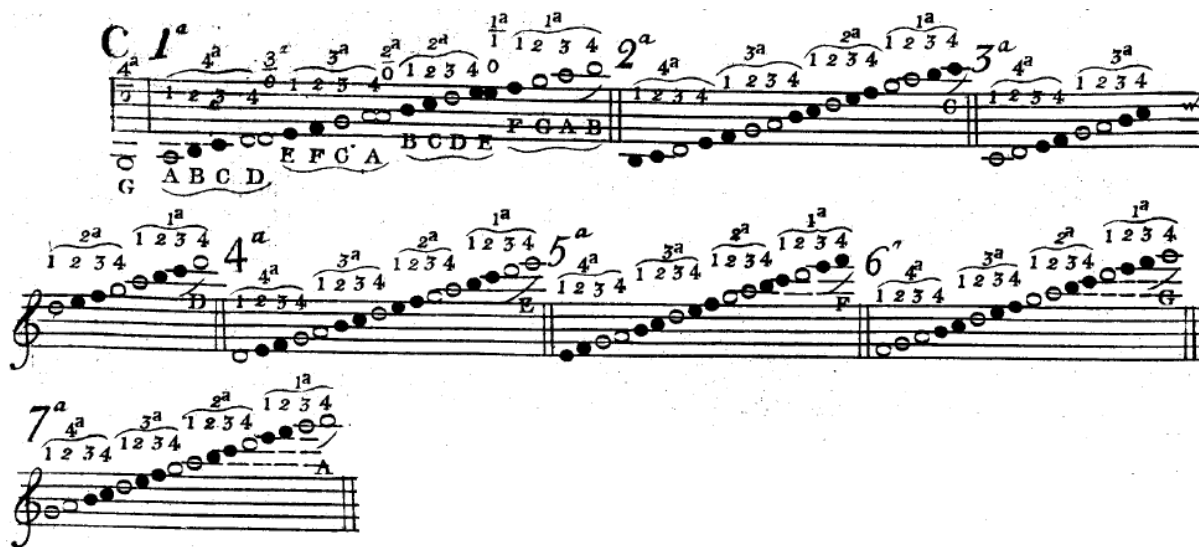
É necessário colocar os dedos exactamente sobre as marcas que pertencem às notas; pois disso depende o pisar perfeitamente afinado.

Após ter praticado a primeira Ordem, deves passar para a segunda, e depois para a terceira; onde se deve ter cuidado para que o polegar permaneça mais atrás do que o indicador; e quanto mais avanças nas outras Ordens, o polegar deve ficar a uma maior distância até ficar quase escondido debaixo do pescoço/escala do violino.

É uma regra constante manter os dedos tão firmes quanto possível, e não levantá-los, até haver a necessidade de o fazer para os colocar noutra sítio; e a observação desta regra irá facilitar grandemente o tocar de cordas duplas.

A colocação dos dedos exige verdadeiramente uma aplicação dedicada, e por isso seria mais prudente praticá-la sem o uso do arco, com o qual não deves lidar até chegares ao sétimo exemplo, no qual será encontrado o método necessário e próprio de o usar.

Não deixa de ser suposto que esta prática sem o arco é desagradável, visto que não dá qualquer satisfação ao ouvido; mas o benefício que surgirá com o tempo será uma recompensa bem mais adequada do que o desapareço que pode dar.



D.

D mostra as diferentes formas de pisar a mesma nota, e descobre ao mesmo tempo que a transposição da mão consiste em passar de uma Ordem para outra.

A título de exemplo:

Se uma nota precisa de ser pisada com o quarto dedo em qualquer corda na primeira Ordem, a mesma nota ao ser tocada com o terceiro dedo vai passar para a segunda Ordem; e com o segundo para a terceira Ordem; e conseqüentemente ao pisar com o primeiro dedo passa para a quarta Ordem.

Pelo contrário, se o primeiro dedo a pisar qualquer nota cai debaixo da quarta Ordem, ao pisar a mesma nota com o segundo dedo passa para a terceira Ordem; ao pisar a mesma com o terceiro, passa para a segunda; e finalmente ao pisar a mesma com o quarto dedo para a primeira.

Isto é suficiente para mostrar o que é a transposição da mão. Apenas tenho agora a recomendar uma boa execução do todo, tanto a subir como a descer; e muito cuidado em conduzir a mão, assim como a colocação dos dedos de forma exacta nas marcas. Com tudo isto, o praticante deve por graus adquirir rapidez.

D

The exercise consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Fingerings and bowings are indicated above the notes.

E.

E contém várias escalas diferentes, com as transposições da mão, que devem ser feitas tanto a subir como a descer. Aqui deve ser observado que ao descer das 5^a, 4^a e 3^a ordens para ir para a primeira, o polegar não pode, por uma questão de tempo, ser repostado na sua posição natural; mas se for necessário deve ser repostado na segunda nota. Um sustenido (#) sobe a nota à qual está associado um semitom; por exemplo, quando um sustenido antecede o C (Dó), o dedo deve ser colocado no meio do C e do D (Ré), e assim com o resto, exceto com B (Si) e E (Mi); quando um sustenido antecede qualquer uma destas notas de exceção, o dedo deve ser colocado sobre C e F (Fá). Um bemol (b), pelo contrário, desce a nota à qual está associado um semitom: por exemplo, quando um bemol antecede o B, o dedo deve ser colocado no meio de B e A (Lá), e assim com o resto, exceto F e C; pois quando um bemol antecede qualquer um deles, o dedo deve ser colocado em E e B naturais. Esta regra relativa aos bemóis e sustenidos não é absolutamente exata; mas é a mais fácil e melhor regra que pode ser dada a um aprendiz. Esta marca (♮) tira a força do sustenido e do bemol e devolve à nota antecedida pelo mesmo a sua qualidade natural.

This image shows a page of violin sheet music, likely a technical exercise or etude. It consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The first staff begins with a large 'E' time signature, indicating a common time signature of 4/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and various fingering techniques. Above the notes, there are numerous fingering indications, including first (1^a), second (2^a), and fourth (4^a) fingers, as well as specific fingerings for groups of notes (e.g., 4 3 4, 3 2 3, 4 3 4, 4 2 3, 3 1 2, 3 1 2 3 4, 4 3 4, 2 1 2 3 4, 2 3 2 3 4, 3 4 1 2 3 4, 1, 3 4 1 2 3 4). The second staff continues the melodic line with similar fingering patterns. The third staff concludes the piece with a final cadence. The overall style is that of a Baroque or Classical violin etude, focusing on technical precision and finger dexterity.

Exemplo II.

Neste exemplo há 13 escalas, compostas do género diatónico e cromático. Muitos podem, se calhar, imaginar que estas escalas são puramente cromáticas, pois podem não saber que a escala cromática deve ser composta apenas pelos semitons maiores e menores; e que a oitava deve também ser dividida em 12 semitons, ou seja, 7 semitons maiores e 5 semitons menores; mas estas 13 escalas, sendo compostas de tons e semitons maiores e menores, e a oitava contendo 2 tons, 5 semitons maiores e 3 menores, eu chamo-lhes mistas.

Toma nota que o sinal (*ma*) significa *Major* ou maior, e o sinal (*mi*) *Minor* ou menor.

A posição dos dedos marcados na primeira escala (que é a comumente praticada), é falaciosa; pois duas notas não podem ser pisadas sucessivamente pelo mesmo dedo sem dificuldade acrescida, especialmente em tempo rápido.

Esempio II.

The image displays a musical score for 'Esempio II.' by Giovanni Battista Geminiani. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of 13 numbered measures, each containing a sequence of notes with specific fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or small groups. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The first measure is marked '1^a' and includes the word 'mi' written below the notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 13th measure.

Exemplo III.

Contém 4 escalas diatônicas transpostas; e aqui, para não sobrecarregar a memória do principiante, todos os bemóis, em vez de estarem marcados no início da linha, são marcados imediatamente antes das notas a que pertencem; mas a sua verdadeira situação pode ser vista no final da linha.

Essempio III.

The image displays four musical staves, each representing a different transposed diatonic scale. The scales are labeled 1^a, 2^a, 3^a, and 4^a. Each scale is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are marked with fingerings (1, 2, 3, 4) and include accidentals (sharps and flats) placed immediately before the notes. The scales are arranged in a sequence that demonstrates transposition. The first scale (1^a) starts with a natural sign on the first note. The second scale (2^a) starts with a flat on the first note. The third scale (3^a) starts with a flat on the first note. The fourth scale (4^a) starts with a flat on the first note. The scales are arranged in a sequence that demonstrates transposition. The first scale (1^a) starts with a natural sign on the first note. The second scale (2^a) starts with a flat on the first note. The third scale (3^a) starts with a flat on the first note. The fourth scale (4^a) starts with a flat on the first note.

Exemplo IV.

Este exemplo contém 9 escalas transpostas, e compostas na ordem diatônica e cromática; usei o mesmo método de marcação dos bemóis nas primeiras oito escalas, e o sustenido na nona escala, tal como no exemplo anterior.

É necessário neste exemplo ser muito exato na observação da distância entre uma nota e a outra, assim como a posição dos dedos, e a transposição da mão. A posição dos dedos na última escala é extremamente falaciosa e é apenas assente aqui como uma forma de precaução para o aprendiz a evitar. As escalas neste exemplo começam na marca (♩) e devem ser praticadas para trás assim como para a frente.

Essempio IV.

1^a
2^a
3^a
4^a
5^a
6^a
7^a
8^a
9^a

Exemplo V.

Aqui estão 4 escalas diatônicas transpostas; e com transposições diferentes da mão. Deve ser observado que após praticá-las na sua ordem ascendente, elas também devem ser praticadas na ordem inversa.

Esmp.V.

The image shows four staves of music, each representing a different transposed diatonic scale. The scales are labeled 1ª, 2ª, 3ª, and 4ª. Each scale is written in treble clef and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and first position (1ª) markings. The scales are transposed to different keys, and the first position markings indicate the starting point of the scale.

Exemplo VI.

Este exemplo contém 6 escalas compostas tanto pelas escalas diatónica e cromática transpostas. Observa que quando o sinal (x) vem antes de C, o teu dedo deve ser colocado no lugar de D; e quando o mesmo sinal vem antes de F, o dedo deve ser colocado sobre G.

Exemplo VI

The image shows six staves of musical notation, each representing a different compound scale. The scales are numbered 1ª through 6ª. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a sequence that combines diatonic and chromatic patterns. Fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing directions (I for up-bow, ma for down-bow) are indicated above the notes. Some notes are marked with an 'x' to indicate specific fingering instructions as described in the text. The scales are: 1ª (diatonic), 2ª (chromatic), 3ª (diatonic), 4ª (chromatic), 5ª (diatonic), and 6ª (chromatic).

Exemplo VII.

Este contém 14 escalas, compostas por todos os intervalos que pertencem à escala diatónica. Aqui encontram-se as variedades das transposições da mão. Aqui devo lembrar-te para deixares os dedos repousarem o mais firmemente possível sobre a corda, na maneira já mencionada. Estas escalas devem ser executadas com o arco, e por isso será necessário praticar por alguns dias tudo o que está contido no 24º exemplo, para não confundir a execução dos dedos com a do arco.

Essempio VII

The image displays a musical score for 'Essempio VII' by Giovanni Battista Geminiani. The score is written for violin and consists of 14 numbered staves, each containing a different technical exercise. The exercises are marked with numbers 1^a through 14^a and include various musical notations such as treble clefs, time signatures, and specific fingering or bowing instructions. The exercises are arranged in a vertical sequence, with some staves containing multiple measures of music. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

Compos.^{ne} IV.

The image displays a musical score for a piece titled "Compos.^{ne} IV." The score is written for violin and cello/bass. It consists of seven systems, each with a violin staff on top and a cello/bass staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The piece begins with the tempo marking "Alleg. assai". The violin part is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The cello/bass part provides a harmonic and rhythmic foundation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with many fingerings indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include "f" (forte) and "p" (piano). The score concludes with a double bar line.

This page contains seven systems of musical notation for a violin and piano piece. Each system consists of a treble clef staff (violin) and a bass clef staff (piano). The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the violin staff and numbers 1-5 on the piano staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Exemplo VIII.

Neste estão contidas 20 escalas em diferentes tonalidades, muito úteis para adquirir o ritmo e a afinação. Aqui deve ser observado que irás executá-las com o arco para baixo e para cima, ou para cima e para baixo, alternadamente; toma cuidado para não seguir aquela regra desgraçada de usares o arco para baixo na primeira nota de todos os compassos.

Essempio VIII

The image displays a musical score for 'Essempio VIII' by Giovanni Battista Geminiani. The score is arranged in five systems, each consisting of a violin staff (top) and a bassoon staff (bottom). The tempo is marked 'And^{te}'.

- System 1:** Labeled '1.^a'. The violin staff begins with a treble clef and a common time signature. The bassoon staff starts with a bass clef and a common time signature. The piece begins with a series of eighth notes in the violin, followed by a more complex rhythmic pattern in the bassoon.
- System 2:** Labeled '2.^a'. The violin staff continues with a melodic line. The bassoon staff features a series of sixteenth-note patterns.
- System 3:** Labeled '3.^a'. The violin staff has a melodic phrase. The bassoon staff continues with intricate sixteenth-note passages.
- System 4:** Labeled '4.^a'. The violin staff shows a melodic line with some rests. The bassoon staff has a complex rhythmic pattern.
- System 5:** Labeled '5.^a'. The violin staff features a melodic line. The bassoon staff continues with sixteenth-note patterns.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.

The image displays a page of musical notation for violin and piano, consisting of six systems. Each system includes a violin part (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system is marked *Allegro* and begins with a *6^a* fingering. The second system is marked *And.* and includes a *7^a* fingering. The third system is marked *8^a*. The fourth system is marked *9^a*. The fifth system is marked *9^a*. The sixth system is marked *9^a*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features numerous fingerings and articulation marks.

10^a
And.^{te}

11^a

12^a
Adagio

13^a
All.^o

14^a

The image shows a page of musical notation for violin and cello/bass. It consists of seven systems of two staves each. The first system is marked '10^a' and 'And.^{te}'. The second system is marked '11^a'. The third system is marked '12^a' and 'Adagio'. The fourth system is marked '13^a' and 'All.^o'. The fifth system is marked '14^a'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and fingerings. The piece is in G major and 3/4 time. The tempo markings are 'And.^{te}', 'Adagio', and 'All.^o'. The page number '33' is located at the bottom right.

This musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *All.^o* and begins with measure 15. The second system begins with measure 16 and is marked *Adagio*. The third system begins with measure 17 and is marked *All.^o*. The fourth system begins with measure 18 and is marked *And.^{te}*. The fifth system begins with measure 19. The sixth system begins with measure 20 and is marked *All.^o*. The seventh system continues the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and dynamic markings.

Exemplo IX.

Neste exemplo estão contidas 16 variações, muito úteis em termos de tempo/ritmo, para o arco, para a afinação e a execução. Mais uma vez debes ter cuidado para manter os dedos o mais firme possível nas cordas, e em aplicar no arco muito pulso, um pouco de braço, e nada do ombro.

Essempio IX

Tema

Tempo Giusto

Vari^{na} 1^a

1^a

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

ff

Musical score for violin and bass, measures 10-16. The score is written in treble and bass clefs. The violin part features intricate sixteenth-note passages and slurs. The bass part provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 10^a, 11^a, 12, 13^a, 14^a, 15^a, and 16^a are indicated above the violin staff. Fingerings are shown with numbers 1-4 on the violin staff and 1-7 on the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Compos.º II.

The image displays a musical score for a piece titled "Compos.º II." The score is written for violin and cello/bass. It consists of six systems, each with a violin staff on top and a cello/bass staff on the bottom. The tempo is marked "Allegro" in the first system. The music is in 3/4 time. The violin part features a melodic line with various ornaments and slurs. The cello/bass part provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns and fingerings. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and various fingering numbers (1-5) and bowing directions (up and down bows). The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Exemplo X.

Este exemplo é composto de escalas mistas com várias passagens e modulações, que são frequentemente repetidas com diferentes transposições da mão; e está calculado para proporcionar um trabalho de prática/estudo mais agradável.

Essempio X

The image displays a musical score for 'Essempio X' by Giovanni Battista Geminiani. The score is written for violin and cello/bass. It consists of six systems, each with a violin staff on top and a cello/bass staff on the bottom. The tempo is marked 'Adagio' in the first system. The music features complex passages with many slurs, ties, and fingerings. The violin part is characterized by rapid sixteenth-note runs and slurs. The cello/bass part provides a harmonic and rhythmic foundation with various chordal textures and melodic lines. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and bowing directions (up and down bows). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff (violin) and a bass clef staff (piano). The notation is highly detailed, featuring complex melodic lines with numerous slurs, ties, and ornaments. The bass staff includes extensive figured bass notation, with numbers 1-7 and flats indicating fingerings and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

Compos.º V.

Allegro assai

Violonc.º

The image displays a page of musical notation for a violin and piano piece. It consists of eight systems of staves. Each system includes a violin staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (bass clef). The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and dynamic markings such as *mf*, *ppia.*, and *for.*. The piece is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic textures. The page concludes with a double bar line and repeat signs.

Exemplo XI.

Este exemplo é transposto do outro (exemplo anterior), um tom acima, para que a melodia possa ser dita como sendo a mesma, mas com um acompanhamento bastante diferente.

Essempio XI

The image displays a musical score for 'Essempio XI' by Giovanni Battista Geminiani. The score is written for violin and cello/bass. It consists of ten systems, each with a violin staff on top and a cello/bass staff on the bottom. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The cello/bass part includes many chords and arpeggiated figures, often with fingerings like 6, 5, 4, 3, 2, 1. The violin part is characterized by rapid runs and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a violin and cello/bass. It consists of seven systems, each with two staves. The notation is highly detailed, featuring complex melodic lines with numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and fingering numbers (1-4) above the notes. The bass line is also intricate, with many accidentals and fingering numbers. The overall style is characteristic of Baroque or Classical era music, consistent with the title "The Art of Playing on the Violin" by Geminiani. The page is a scan of a printed score, showing some minor imperfections and a horizontal line at the bottom.

Exemplo XII.

Para poder executar bem esta composição, é necessário examinar com muita frequência as transposições da mão nela escritas, até estarem completamente gravadas na mente; e depois deve praticar-se o Exemplo 24 para adquirir o uso do arco livre/à vontade, e depois passar à execução deste exemplo, que será por essa altura não tão difícil como pareceu à primeira vista.

Essempio XII

The image displays a musical score for 'Essempio XII' by Geminiani. It consists of six systems, each with a violin staff (top) and a bassoon staff (bottom). The first system is marked 'Prestissimo' and includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings are indicated by numbers 1-5. The bassoon part features numerous accidentals and rests. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

The image displays a musical score for violin and bass, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble clef staff (violin) and a bass clef staff (bass). The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score features various musical notations, including fingerings, dynamics, and articulation.

- System 1:** The violin part begins with a series of sixteenth-note patterns. The bass part includes fingerings such as 7, 6, 5, 4, 6, and 4.
- System 2:** The violin part continues with similar sixteenth-note patterns. The bass part includes fingerings 6, 7, 7, and #6.
- System 3:** The violin part continues with similar sixteenth-note patterns. The bass part includes fingerings #6, 4, #6, 7, and 4.
- System 4:** The violin part continues with similar sixteenth-note patterns. The bass part includes fingerings 7 and 5.
- System 5:** The violin part includes a *pia.* (piano) marking and a *for.* (forte) marking. The bass part includes fingerings 5, 7, 6, and 6.
- System 6:** The violin part concludes with a final sixteenth-note pattern. The bass part includes fingerings 6, 6, 7, 4, and 4.

Compos.º III.

Allegro assai

The image displays a musical score for a piece titled "Compos.º III." The tempo is marked "Allegro assai". The score is written for violin and bass clef instruments. It consists of seven systems, each with a violin staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The violin part features intricate sixteenth-note passages and slurs. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for a piece by Geminiani, likely from "The Art of Playing on the Violin". The score is written for a violin and a basso continuo. It consists of seven systems, each with a violin staff on top and a basso continuo staff on the bottom. The music is in a minor key and 3/4 time. The violin part features intricate sixteenth-note passages and trills. The basso continuo part includes various figured bass notations such as b3, b4, 6, 7, 9, 5, 4, 3, 2, 1, and tr. Dynamics include p., f., and fortissimo. The piece concludes with a double bar line.

Exemplo XIII.

Este movimento deve ser executado de forma a que se assemelhe a um discurso afectuoso, e não pode ser justamente tocado sem primeiro compreender e praticar bem o que está contido no Exemplo 18.

Essempio XIII

The musical score for 'Essempio XIII' is presented in three systems, each with a violin staff (treble clef) and a cello/bass staff (bass clef). The piece is in 3/4 time and begins with the tempo marking *Affettuoso*. The first system includes fingerings such as 6 5 #3 and 6 4 5. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features dynamic markings *p.* and *f.*, and concludes with the tempo marking *Ad?*. The score is rich in musical detail, including slurs, accents, and various fingering indications for both hands.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a complex accompaniment with numerous fingerings indicated by numbers 1-5 and 6-7, and some accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff features a dense accompaniment with many sixteenth notes and fingerings.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with some longer note values and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests. The bass staff continues with a complex accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with many slurs. The bass staff has a complex accompaniment with many sixteenth notes and fingerings.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes the melodic line. The bass staff concludes the accompaniment with a final cadence.

Exemplo XIV.

Aqui estão contidas 14 escalas; algumas estão compostas em tonalidades com uma terceira maior, e as outras em tonalidades com uma terceira menor. Estas escalas devem ser executadas com rapidez, e para as executares bem, debes ter o cuidado de praticar as regras descritas no Exemplo 12.

Exemplo XIV

The image displays a musical score for 14 scales, arranged in six systems. The scales are numbered 1^a through 14^a. The first scale (1^a) is in G major, 3/4 time, marked 'Presto'. The second scale (2^a) is in G major, 3/4 time. The third scale (3^a) is in G major, 3/4 time. The fourth scale (4^a) is in G major, 3/4 time. The fifth scale (5^a) is in G major, 3/4 time. The sixth scale (6^a) is in G major, 3/4 time. The seventh scale (7^a) is in G major, 3/4 time. The eighth scale (8^a) is in G major, 3/4 time. The ninth scale (9^a) is in G major, 3/4 time. The tenth scale (10^a) is in G major, 3/4 time. The eleventh scale (11^a) is in G major, 3/4 time. The twelfth scale (12^a) is in G major, 3/4 time. The thirteenth scale (13^a) is in G major, 3/4 time. The fourteenth scale (14^a) is in G major, 3/4 time. The scales are written in treble clef with various key signatures and time signatures. Some scales include fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents.

The image displays a page of musical notation for violin, consisting of 14 numbered exercises (5^a to 14^a). Each exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The exercises are arranged vertically and feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with fingerings (1-5). The exercises are:

- 5^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 6^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 7^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 8^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 9^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 10^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 11^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 12^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 13^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.
- 14^a: A sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Exemplo XV.

Isto contém as 7 Ordens já mencionadas, que procedem uma após a outra sem qualquer conclusão ou cadência. Aqui também é introduzido o bemol cromático, (b) e o sustenido cromático (#). O sinal (☺) indica a última nota da Ordem, e o sinal (I) a primeira nota da Ordem seguinte, na qual a mão deve ser transposta.

Eu sou sensível ao facto de que a modulação destas Ordens é algo difícil, mas ainda assim muito útil; pois um bom professor do violino é obrigado a executar com propriedade e correcção todas as composições apresentadas diante dele; mas aquele que nunca tocou outra música que não fosse da agradável e comum modulação, quando tiver que tocar à primeira vista o que é directamente oposto à mesma, estará mesmo muito perdido.

The image displays a musical score for violin and basso continuo, consisting of six systems. Each system includes a violin part (treble clef) and a basso continuo part (bass clef). The violin parts feature various trills and ornaments, with some marked with a '1' and a 'Trillo' or 'Ornamento' symbol. The basso continuo parts consist of a series of chords and notes, often with figured bass notation. The score is written in a historical style, likely from the 18th century, and is presented in black ink on a white background.

Exemplo XVI.

Este exemplo mostra em quantas maneiras diferentes do arco podes tocar 2, 3, 4, 5 e 6 notas. Assim, 2 notas podem ser tocadas de 4 maneiras diferentes, 3 notas em 8, 4 em 16, 5 em 32, e 6 em 62. Deve ser observado que o exemplo marcado com a letra A é de 2 notas, B é de 3, C de 4, D de 5, e a letra F de 6. A letra (g) indica que o arco é para baixo; e a letra (s) indica que é para cima. O aprendiz deve ser incansável na prática deste exemplo até ter tornado o próprio num mestre perfeito na arte do arco. Pois deve ser tomado como princípio que aquele que não possui num nível perfeito a arte do arco, nunca será capaz de obter uma melodia agradável nem atingir a facilidade de execução.

Essempio XVI

The musical score for "Essempio XVI" is presented in a grand staff format, consisting of seven systems of two staves each. The piece is divided into four distinct sections: A, B, C, and D. Section A begins with a tempo marking of *Grave* and features a slow, melodic line in the right hand with a simple accompaniment in the left hand. Section B is marked *And.^{te}* and introduces a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more active bass line. Section C continues the intricate sixteenth-note patterns, showing a clear development of the melodic and harmonic ideas. Section D concludes the piece with a final flourish of sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, along with fingerings and bowings indicated by numbers and symbols above the notes.

The image displays a page of musical notation for a violin and piano piece. The score is written in a single system with two staves per system. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages, slurs, and various fingering indications. The score is divided into seven systems, with measure numbers 1 through 83 visible throughout. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings, indicating a complex and expressive performance. The piano part provides a steady accompaniment with chords and moving lines that support the violin's intricate passages.

Exemplo XVII.

Este exemplo só difere do seguinte relativamente a tempo e composição; noutros aspectos é o mesmo.

Es Kemp. XVII

The musical score is presented in two systems, each with a violin staff on top and a cello/bass staff on the bottom. The first system is marked *Andante* and contains sections A and B. The second system is marked *Allegro* and contains sections C and D. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bass staff.

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32

Allegro 33 34 35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62 63 64

65 66 67 68 69 70 71 72

pizz.

46

Compos.^{ne} IX.

Andante moderato

non tanto *pia.* *for.* *pua. f.* *p.*

Exemplo XVIII.

Contém todos os ornamentos de expressão, necessários ao tocar ao estilo do bom gosto.

O que é comumente chamado de bom gosto em cantar e tocar, tem vindo a ser pensado há alguns anos que destrói a melodia e a intenção dos seus compositores. É suposto por muitos que o verdadeiro bom gosto não pode ser atingido por regras nenhuma da arte; é um dom particular da natureza, dado apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido: e como muitos gostam de se gabar de ter esta perfeição, acontece que quem canta ou toca não pensa nada, a não ser continuar a fazer algumas passagens favoritas ou ornamentos, acreditando que por estes meios poderão ser considerados bons intérpretes, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em passagens frequentes, mas em expressar com força e delicadeza a intenção do compositor. Esta expressão é aquilo que nos devemos esforçar por adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa, que não seja demasiado centrado na sua própria opinião, e não resiste obstinadamente à força das verdadeiras provas. Não poderia, no entanto, ter como suposto que nego os poderosos efeitos de um bom ouvido; apenas afirmo que certas regras da arte são necessárias para um génio moderado, e pode melhorar e aperfeiçoar um bom ouvido. Para que aqueles que são amantes da música possam com mais facilidade e certeza chegar à perfeição, recomendo o estudo e prática dos seguintes ornamentos de expressão, que são catorze, nomeadamente:

- 1º Trilo (tr)
- 2º Trilo com terminação (↔)
- 3º Apogiatura superior (♪)
- 4º Apogiatura inferior (♪)
- 5º Segurar a nota (-)
- 6º Staccato (|)
- 7º Aumentar o som (↗)
- 8º Diminuir o som (↘)
- 9º Piano (p.)
- 10º Forte (f.)
- 11º Antecipação (♪)
- 12º Separação (♪)
- 13º Batida (//)
- 14º Vibrato (↔)

Através da explicação seguinte podemos compreender a natureza de cada elemento em particular.

(Primeiro) Trilo.

O trilo normal é próprio para movimentos rápidos; e pode ser feito em qualquer nota, estando atento para passar imediatamente para a nota seguinte.



(Segundo) Trilo com terminação

O trilo com terminação feito com rapidez e longo é adequado para expressar alegria; mas se o fizeres curto e fizeres a duração da nota simples e suave, pode então expressar algumas das mais ternas paixões.



(Terceiro) Apogiatura superior

A apogiatura superior é suposta expressar amor, afeto, prazer, etc. Deve ser feita bastante longa, dando-lhe mais de metade da duração ou tempo da nota a que pertence, tendo atenção para aumentar o som por graus/níveis, e para o fim forçar o arco um pouco: se for curta, vai perder muitas das qualidades referidas anteriormente; mas terá sempre um efeito agradável, e pode ser adicionada a qualquer nota que queiras.



(Quarto) Apogiatura inferior

A apogiatura inferior tem as mesmas qualidades que o ornamento anterior, excepto ser muito mais restrito, visto que só pode ser feito quando a melodia sobe o intervalo de uma segunda ou terceira, tentando fazer no tempo da nota seguinte.



(Quinto) Segurar a nota

É necessário usar isto com frequência; pois se fizéssemos os tempos e os trilos continuamente sem por vezes deixarmos a nota pura ser ouvida, a melodia seria demasiado diversificada.



(Sexto) Staccato

Isto expressa descanso, respiração, ou mudar a palavra; e por esta razão os cantores devem ter cuidado para respirar num sítio onde não interrompa o senso.



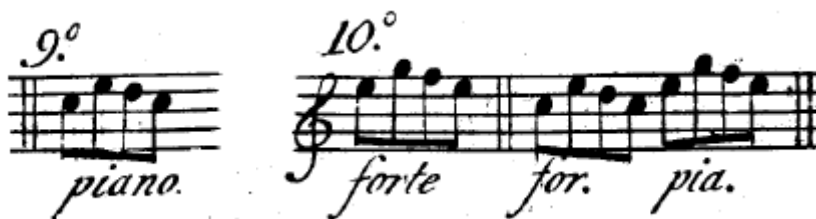
(Sétimo e Oitavo) Aumentar e suavizar o som

Estes dois elementos podem ser usados um depois do outro; eles produzem grande beleza e variedade na melodia, e aplicados alternadamente, são próprios para qualquer expressão ou compasso.



(Nono e décimo) Piano e forte

São ambos extremamente necessários para expressar a intenção da melodia; e como toda a boa música, deve ser composta em imitação do discurso, estes dois ornamentos estão designados para produzir os mesmo efeitos que um orador obtém ao subir e descer a sua voz.



(Décimo primeiro) Antecipação

A antecipação foi inventada com vista a variar a melodia, sem alterar a sua intenção: quando é feita com uma batida ou um trilo, terá um efeito maior, especialmente se tentares fazer uso dele quando a melodia sobe ou desce o intervalo de uma segunda.

**(Décimo segundo) Separação**

A separação é apenas designada para dar variedade à melodia, e ocorre mais propriamente quando a nota aumenta uma segunda ou uma terceira; e também quando desce uma segunda, e nesse caso não estará errado acrescentar um tempo, e aumentar a nota, e fazer uma apogiatura na nota seguinte. Através disto, ternura é expressada.

**(Décimo Terceiro) Batida**

Isto é próprio para expressar variadas paixões; por exemplo, se for executado com força e mantido longo, expressa fúria, raiva, resolução, etc. Se for tocado menor forte e curto, expressa alegria, satisfação, etc. Mas se o tocares bastante suave, e engordares a nota pode então denotar horror, medo, dor, lamento, etc. Ao torná-la curta e engordar o som gentilmente, pode expressar afecto e prazer.

**(Décimo Quarto) Vibrato**

Isto não pode ser descrito em notas como os exemplos anteriores. Para o executar, deves pressionar o dedo com força sobre a corda do instrumento e mover o pulso para dentro e para fora lentamente e forma igual, quando for longo engordar o som por graus, usando o arco mais perto do cavalete, e terminando bastante forte pode expressar majestosidade, dignidade, etc. Mas fazendo-o mais curto, baixo e suave, pode demonstrar aflição, medo, etc, e quando é feito em notas curtas, apenas contribui para

fazer o seu som mais agradável e por esta razão deve ser usado o mais frequentemente possível.

Homens de compreensão lenta e meias ideias podem talvez perguntar: é possível dar significado e expressão a madeira e arame; ou dar-lhes o poder de aumentar e acalmar as paixões dos seres racionais? Mas sempre que ouço tal pergunta a ser colocada, quer seja pelo fornecimento de informação, ou para demonstrar o ridículo, não terei dificuldades em responder na afirmativa, e sem procurar muito a fundo a causa, achá-lo-ei suficiente para apelar ao efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença de tom dá à mesma palavra um significado diferente. E relativamente a performances musicais, a experiência mostrou-me que a imaginação do ouvinte está tanto à disposição do Mestre, que com a ajuda de variações, movimentos, intervalos e modulações pode quase marcar a impressão na mente (do ouvinte) que lhe aprouver.

Estas emoções extraordinárias são realmente mais facilmente provocadas quando acompanhadas por palavras; e para além disso iria aconselhar, tanto o compositor como o intérprete, que é ambicioso no seu desejo por inspirar o público, para ser em primeiro lugar inspirado; o que ele não pode falhar em ser se escolher uma peça de génio, se se tornar profundamente familiar com todas as suas belezas; e se, enquanto a sua imaginação é acolhedora e brilhante, ele despeja o mesmo espírito exultante na sua própria performance.



Compo^{ne} I^a *Adagio*

The image shows a page of musical notation for a violin part. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is titled "Compo^{ne} I^a" and is marked "Adagio". The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, accents, and complex fingering patterns (e.g., 7 6 4 - b3, 6 - 6, b5, 6, 6, 6, 7, 6, 6, b6 - b3, 6 b7, 6 b7). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and a fermata, with a piano (p.) dynamic marking below the final notes.

Exemplo XIX




Aqui é mostrado como uma única nota (em tempo lento) pode ser executada com diferentes ornamentos de expressões.

Esemp. XIX.

The image displays a musical score for Example XIX, consisting of four staves of music. Each staff contains a sequence of notes, with the first note of each sequence being a single note. The notes are numbered 1° through 14°, indicating different variations or ornaments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating different ways to execute a single note with various ornaments and expressions.

Exemplo XX

Este exemplo mostra a maneira de usar o arco própria para a mínima, semínima e colcheia tanto em tempo lento como rápido. Pois não é suficiente dar-lhes apenas a sua duração real, mas também a expressão própria a cada uma destas notas. Ao não considerar isto, muitas vezes acontece a várias boas composições serem estragadas por aqueles que tentam executá-las.

Deves observar que este sinal () indica o engordar do som; o sinal () indica que as notas devem ser tocadas lisas e o arco não deve ser tirado das cordas; e isto () um staccato, onde o arco é retirado das cordas em todas as notas.

Neste exemplo, a palavra *Buono* significa Bom; *Mediocre*, medíocre; *Cattivo*, mau; *Cattivo, o Particulare*, mau ou particular; *Meglio*, melhor; *Ottimo*, muito bom; e *Pessimo*, muito mau.

Essempio XX

Adagio, o And^{te}

1.^o 2.^o 3.^o
Buono. Mediocre. Buono.

4.^o 5.^o 6.^o
Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o
Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.

11.^o 12.^o
Meglio. Cattivo o partic.^o

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^o Particolare.

All.^o o Presto

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o
Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. Ottimo.

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o
Buona Meglia Pessimo. Buono.

10.^o 11.^o 12.^o 15.
Cattivo. Buono. Ottimo. Ottimo

Exemplo XXI

Aqui são mostradas as diferentes formas de tocar arpejos em acordes compostos por 3 ou 4 sons. Aqui estão compostas 18 variações dos acordes contidos no N°1, através do qual o aprendiz vai ver no que consiste a arte de executar o arpejo.

28

Esemp. XXI.

The image displays a musical score for violin, titled "Esemp. XXI." (Example XXI). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of 11 numbered exercises, each starting with a measure rest and a first ending bracket. The exercises are as follows:

- 1^a**: A simple harmonic exercise with a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord, and then a sequence of eighth notes.
- 2^a**: A more complex exercise featuring sixteenth-note patterns and slurs.
- 3^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 4^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 5^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 6^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 7^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 8^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 9^a**: An exercise with eighth-note patterns and slurs.
- 10^a**: An exercise with sixteenth-note patterns and slurs.
- 11^a**: An exercise with sixteenth-note patterns and slurs.

This image shows a page of musical notation for violin, consisting of ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. Each staff is labeled with a measure number in the upper left corner: 12^a, 13^a, 14^a, 15^a, 16^a, 17^a, 18^a, and 19^a. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord on the last staff.

Compof. VIII

Allegro

pia. *for.*

for. *pia.* *for.*

pia. *for.*

for.

pia. *for.*

for.

for.

for.

Exemplo XXII

Neste exemplo estão contidas todas as cordas duplas entre o uníssono e a oitava, e estas são repetidas muitas vezes com diferentes posições dos dedos; para que em qualquer Ordem em que quaisquer umas delas estejam presentes possas saber como tocar. Aqueles que com rapidez e exactidão, conseguirem executar este exemplo, encontrar-se-ão muito avançados na arte de tocar cordas duplas.

Es Kemp. XXII

1^a

2^a

3^a

4^a

5^a

Compos.º X

Allegro mod.º

The musical score consists of eight systems, each with a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Allegro mod.º*. The score includes various dynamic markings such as *pia.*, *for.*, *f.*, and *p.*. The piano part features extensive fingering notation, including numbers 1-5 and 6-7, and some slurs. The violin part contains many slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

pia. for. pia. for.

pia.

for.

pia. for

f. p. f. p. f. p. f. p.

p. f.

Compos.^{de} XII

Allegro

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked *Allegro*. The score consists of seven systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system includes a key signature change to one flat. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff contains a simpler accompaniment with some fingerings indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a sixteenth-note pattern with a slur and a fermata. The bass staff has a few notes with fingerings 6, 4, 6, 6, 6, 7, 7.

Third system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note passages. The bass staff has notes with fingerings 4, 5, 9, 8, 7, 6, 6, 6, 7.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has notes with fingerings 6, 7, 4, 5, 4, 6, 5, 9, 8, 7, 6, 7, 6, 4, 9, 6, 5.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note passages. The bass staff has notes with fingerings 5, 5, 4, 6, 5, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 6, 5.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has notes with fingerings 4, 5, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5, 5, 7.

Philips Sculp!

Exemplo XXIII

Isto contém duas composições de escalas de cordas duplas, que são repetidas três vezes com diferentes transposições da mão, de modo a remover toda a dor e dificuldade da prática. Deve ser observado que, após mudar a posição da mão, deves fazer o que se segue na mesma ordem, até o próximo número indicar uma nova transposição.

Efsemp. XXIII

The image displays a page of musical notation for a violin exercise titled "Efsemp. XXIII". The score is written on 12 staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a series of sixteenth-note patterns, often with grace notes and slurs, typical of Baroque violin technique. Various technical markings are present throughout the piece, including:

- Ornaments: Small circles with a vertical line above them, often placed over notes.
- Trills: Indicated by a vertical line with a wavy top.
- Accents: Small slanted lines above notes.
- Dynamic markings: Such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).
- Tempo/Character markings: *Allegro* and *Andante* are used to indicate different sections.
- Measure numbers: 1, 20, 32, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110, 120 are placed at the beginning of their respective measures.
- Rehearsal marks: Indicated by a double bar line with a repeat sign.

The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign.

44 **Compos.^{re} VII**

Andante

44 48 52 56

57 60

Exemplo XXIV

Através deste exemplo, a arte do arco será facilmente adquirida, e também de tocar no tempo. A letra (g) indica que o arco deve ser tocado para baixo; a letra (s) indica que deve ser tocado para cima. O sinal (♯) indica uma repetição.

Deves (acima de todas as coisas) ter atenção para usar o arco para cima e para baixo de forma alternada. O arco deve ser sempre tocado a direito nas cordas, e nunca ser levantado delas ao tocar colcheias. Esta prática do arco deve ser continuada, sem tentar mais nada até o aprendiz ser um Mestre desta arte e estar fora de todos os perigos de a esquecer.

Antes de concluir o ponto sobre o arco, devo alertar o aprendiz contra marcar o tempo com o seu arco; porque se alguma vez ele se habitua a isso, ele dificilmente o abandonará. E tem um efeito muito desagradável, e muitas vezes destrói o trabalho do compositor. Por exemplo, quando a última nota num compasso é ligada à primeira nota do seguinte por uma ligadura, essas duas notas devem ser tocadas exactamente da mesma maneira como se fossem uma só, e se marcares o início do compasso com o teu arco, destróis a beleza da síncopa. Portanto, ao tocar divisões, se na tua maneira de usar o arco aplicas um stress particular na nota no princípio de cada compasso, para a mostrar predominante em relação ao resto, alteras e estragas o verdadeiro ambiente da peça, e excepto os locais onde o compositor o quis, e onde estiver sempre marcado, há muito poucas instâncias em que não é extremamente desagradável.

Exemplo XXIV.

The image shows a musical score for violin, titled "Exemplo XXIV." It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "f" (forte), and articulation marks like slurs and accents. The score is densely packed with notes, particularly in the later staves, indicating a technically demanding piece. The overall style is characteristic of 18th-century violin pedagogy.

3.3. Comentário a cada um dos exemplos e composições, e ideias principais retiradas deste tratado

Em A, apesar de um pouco confuso, nota-se que Geminiani tentou fazer uma representação gráfica ou uma espécie de tablatura para a escala do violino, onde mostra as posições dos dedos e os tons e semitons para a escala de Dó Maior. No tratado acrescenta a sugestão de "marcar o violino tal como é exemplificado", no que é uma sugestão semelhante ao método descrito por Suzuki, mas exemplificando as marcas com formas mais irregulares.

Em C, podemos ver as 7 Ordens, construídas sobre cada uma das notas da escala em Dó Maior (sem armação de clave), com a indicação da corda e do dedo a ser tocado. A ideia é começar pela posição base da mão, passando à ordem seguinte com a subida da posição da mão. Assim, este exercício consiste em construir a posição base da mão e percorrer sempre as 4 cordas, até àquilo que poderia ser denominado como "7ª posição da mão" (colocação do 1º dedo na corda sol, reproduzindo assim a nota uma oitava acima).

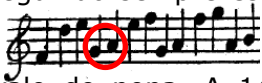
D é um bom exercício de afinação para aprender a mesma nota em diferentes posições. O exercício vai desde Si₂ na corda Sol até Lá₅ na corda Mi. Há notas que têm várias posições, como podemos no caso de Mi₄, que é tocado na corda solta e nas cordas Lá e Ré num total de 8 posições.

E apresenta mais exercícios de exploração das diferentes Ordens e posições da mão, e aqui vemos o quão atípicos são em relação às escalas que no violino moderno nos acostumamos a praticar. O primeiro exercício apresenta uma escala de Sol₂ a Dó₅ escrita na tonalidade de Dó Maior; começando com a corda solta, a escala avança com a utilização alternada do 1º e 2º dedos, nunca usando cordas soltas a partir daí, terminando apenas com o 3º dedo no Dó₅. Seguem-se então alguns compassos em que vemos a exploração de diferentes posições na região mais aguda do instrumento (onde se verificam também dedilhações variadas para as mesmas notas e pouco comuns). Nos últimos 3 compassos do exercício são retomadas as mudanças de posições sobre a escala de Dó₃ a Dó₅: no 1º compasso a escala evolui num padrão de 1ª posição avança para segunda com o 4º dedo, regressando à primeira com o 3º dedo, criando assim um estranho padrão de dedos no avanço da escala de 0/4/1/3; o 2º compasso avança num padrão alternado de 4º e 1º dedo; e o 3º compasso avança numa padrão alternado de 2º e 3º dedo.

No Exemplo II é feita a exploração cromática das escalas, que para além de indicar as segundas maiores e menores para efeitos teóricos, também já traz uma prática da dedilhação das escalas mais semelhante àquilo que costumamos observar nos livros de práticas de escalas cromáticas.

O Exemplo III consta do mesmo princípio que o exemplo anterior, mas agora com os bemóis, com a particularidade da 3ª e 4ª escalas estarem escritas a subir e a descer de formas diferentes.

A partir deste exemplo até ao Exemplo VII são outras explorações das várias escalas que é possível escrever e executar no violino. É garantido que através da prática de todas estas escalas diversas se obtenha uma técnica tal que será possível tocar com toda a facilidade em qualquer posição, e com qualquer tipo de transição.

O Exemplo VII constrói as escalas em intervalos. A 1ª e a 2ª estão escritas em intervalos de terceira, a 3ª e a 4ª em intervalos de quarta, a 5ª e a 6ª em intervalos de quinta, e a 7ª e a 8ª em intervalos de sexta. A 9ª marca a inovação, com a conjugação de diferentes intervalos numa sequência de $N/5^a/4^a + N/5^a/4^a + N/3^a/4^a$ (onde N é cada uma das notas da escala base, e os intervalos que se lhe seguem relacionados com a mesma nota). A 10ª é construída por um processo semelhante, mas com intervalos regulares de décima segunda e décima primeira, o que acresce a dificuldade da separação das cordas; a 11ª faz o mesmo, mas o intervalo ocorre no sentido inverso. A 12ª faz um intervalo de sexta, seguida de uma segunda, seguindo sempre esta ordem, fazendo-me considerar que possui um erro na sequência (). A 13ª volta a fazer o mesmo exercício, desta vez com o intervalo de nona. A 14ª é uma sequência de intervalos de décimas.

O Exemplo VIII é o primeiro a apresentar um acompanhamento de baixo contínuo, e apresenta também a escala aplicada a um contexto específico de "música associada". Ou seja, é notória a presença da escala tal como ela tem sido estudada nos exemplos anteriores, mas desta vez com organização rítmica e inserida num contexto harmónico para criar música, respeitando ainda assim a escala no sentido ascendente e descendente. As excepções encontram-se na 4ª escala, onde Geminiani dá um salto (intervalo de 4ªP) após iniciar a escala descendente (exactamente onde se localiza o 5º grau da escala) para retomar a mesma escala uma oitava acima e repetir novamente o padrão ascendente e descendente; nas 8ª e 9ª escalas o material é mais explorado e diversificado, não representando estritamente a escala ascendente e descendente; a 10ª escala termina de forma ascendente; a 14ª escala está escrita sobre a escala cromática.

O Exemplo IX trata-se de um tema e variações numa simples escala de Dó3 a Dó5, que avança em progressões de oitavas. A partir deste princípio são feitas elaborações rítmicas, com inclusão de ornamentos.

O Exemplo X e XI são peças completas escritas ainda sobre o princípio de exploração da escala, sendo XI uma transposição de X.

O Exemplo XII, que já começa a ser mais parecido na sua estrutura com uma peça, merece ser comentado relativamente às dedilhações propostas. Geminiani escreve algumas dedilhações pontuais (não sendo nesta fase, segundo o método de estudo que

ele apresenta, necessário escrever tudo por extenso), havendo pontos de dificuldade considerável. Em determinada altura, há um salto da 1ª posição para a 4ª posição (de Sol4 – 2º dedo, a Mi5 – 4º dedo), o que é sem dúvida uma mudança de posição um bocado atípica e difícil, tendo em conta que Geminiani não sugere qualquer uso de harmónicos. Outro momento estranho é a sequência Mi#-Si-Dó#-Si (na ordem 3) numa estranha sequência de dedos 4-3-1-4, respectivamente.

O Exemplo XIII é uma composição de um andamento lento que permite a exploração da ornamentação como forma de mostrar o carácter afectuoso desta composição.

O Exemplo XIV já regressa aos exercícios de composição baseados em escalas que Geminiani tanto nos habituou, fazendo sequências atrás de sequências de escalas assentes no âmbito de apenas uma oitava. E o exercício repete-se em 14 variações, em que apenas se muda a tonalidade na qual as escalas estão a ocorrer, e procedendo a algumas mudanças mínimas para apelo melódico.

O Exemplo XV trata-se de mais exercícios de escalas acompanhados de baixo contínuo, mas desta vez com transposições da mão sem pausas; apenas é introduzido um pequeno descanso pela suspensão que se encontra por cima da última nota, que antecede a nova transposição e repetição do tema anterior.

O Exemplo XVI é um bom exercício de consciencialização do arco, tendo em conta que Geminiani demonstra os diferentes tipos de ligaduras e tenta quebrar o ritmo do "arco sempre para baixo no início do compasso", para além do esforço extra para compreensão da indicação das arcadas de forma pouco típica (tal como ele descreve). De notar que, não sendo a mão esquerda o foco deste exemplo, não existem indicações de dedilhações, mas também a tessitura onde toda a peça é composta é facilmente tocada na primeira posição.

O Exemplo XVII tem a indicação rígida das arcadas que Geminiani quer, para uma desconstrução daquilo que é o hábito das arcadas associadas a determinadas figuras rítmicas e a tempos fortes. No entanto, há certos pontos em que nos questionamos acerca da utilização de certas arcadas, como num caso em que um conjunto de semicolcheias são iniciados com arco para cima, e Geminiani indica uma reposição de arco para baixo no início do conjunto seguinte.

O Exemplo XVIII escreve por extenso como executar cada um dos ornamentos descritos, enquanto o exemplo XIX mostra as diferentes combinações dos ornamentos explorados no exemplo anterior, sendo algumas extremamente extensas e complexas.

O Exemplo XX explora os diferentes tipos de articulação e os caracteres associados, tanto em andamentos lentos como rápidos.

O Exemplo XXI abandona o acompanhamento do baixo contínuo para propor exercícios que combinam diferentes ritmos e arcadas para cada acorde exposto na

primeira linha. Este exercício pode ser tomado como um conjunto de directrizes e método de estudo para qualquer passagem exigente com acordes.

O Exemplo XXII explora as diferentes dedilhações e posições da mão para fazer cordas duplas desde o uníssono até ao intervalo de oitava.

O Exemplo XXIII explora de forma mais melódica as diferentes cordas duplas e acordes para que o violinista possa fazer gestão tanto de arco como de dedilhações de modo a conseguir executar sozinho todo o contexto harmónico implícito no seu solo.

O Exemplo XXIV é um exercício sem envolvimento da mão esquerda para que o violinista possa habituar-se aos diferentes ritmos e arcadas em cada corda para que possa ser aperfeiçoada a técnica do arco sem introdução de elementos da mão esquerda que desviem a atenção do trabalho específico.

A Composição I deve ser relacionada com os exemplos de ornamentação, tendo em conta que se trata de um *adagio* com ornamentação intensa de modo a que o seu carácter seja capturado de acordo com a perspectiva de Geminiani.

A Composição II tem como centro o estudo sobre a prática de escalas ascendentes e descendentes em ritmos e âmbitos diferentes.

A Composição III já se encontra num âmbito mais solista e assenta sobre os exercícios de acordes.

A Composição IV está escrita sobre a exploração de arpejos e saltos entre cordas.

A Composição V é um *alegro assai* expressivo, com bastante ornamentação escrita, com exploração de intervalos de segunda menor (havendo mesmo passagens assentes em exploração cromática), e onde Geminiani indica a presença de violoncelo no baixo contínuo.

A Composição VI também assenta em escalas em pequeno âmbito, centrando-se no compasso, tanto ascendentes como descendentes. Aqui é tocado com mais frequência o trilo com terminação.

A Composição VII tem um maior grau de dificuldade, com a presença de cordas duplas e acordes, recomendando-se o estudo de intervalos para avanço da mão com segurança, aumentando a dificuldade ao colocar ornamentos em acordes, por exemplo.

A Composição VIII explora naquilo que parece ser um estilo *rondó*, em que o tema que se repete tem um total de 8 compassos em cordas duplas e acordes, e os temas diferentes de interlúdio exploram sobre o mesmo tipo de material.

A Composição IX faz exploração de ornamentos num andamento andante moderato, construindo a melodia sobre graus conjuntos, fazendo assim escalas ascendentes e descendentes, havendo também secções onde aparecem exercícios de acordes com ritmo escrito, mas que assentam no mesmo sentido prático.

A Composição X é um *alegro moderato* com a exploração principal de acordes e cordas duplas.

A Composição XI assenta num tempo ternário, constituído por uma primeira parte com repetição escrita e uma segunda parte com barra de repetição. Está também escrito sobre um princípio de progressão de acordes, baseados nos exercícios que Geminiani escreve para a execução dos mesmos, possuindo como ornamentos mais frequentes os trilos e os trilos com terminação.

A composição XII está escrita sobre um estilo de fuga. Apesar de se aplicarem os princípios da execução de acordes e cordas duplas, é óbvio que a peça está escrita como uma fuga a duas vozes, sendo necessária a atenção do intérprete aquando da execução para que ambas as vozes possam ser bem discerníveis. Possui também partes exigentes e rápidas assentes na construção de escalas.

Pontos essenciais retirados deste tratado

Geminiani sugere colocar marcas no violino para ser visualmente mais fácil para o aprendiz afinar. Assim, ele poderá visualmente saber onde colocar os dedos, e os músculos memorizarão a posição (uma sugestão em tudo semelhante ao método Suzuki e outras técnicas modernas de ensino do violino).

O compositor sugere que os grandes violinistas usam todo o arco, ou o mais possível, o que parece um pouco estranho de se generalizar para todos os cenários, tendo em conta que isso parece exigir um esforço redobrado do violinista ao tocar passagens rápidas. E indica que a forma de segurar no arco deve ser um pouco mais acima daquilo que é a pega comum, pois menciona o "ultrapassar dos dedos" (o que para muitos poderá ser interpretado como a "pega barroca", em que os violinistas seguram o arco com a mão colocada acima da pega normalmente usada ao tocar repertório barroco para simular um som mais leve e um arco mais curto).

Enquanto a técnica moderna assenta no movimento da mão esquerda em bloco (ou seja, o avançar da mão nas posições indica que o polegar acompanha o indicador), Geminiani descreve a deslocação do polegar como quase mínima, afastando-se e movendo-se independente do indicador.

Geminiani comenta também sobre uma regra obrigatória de manter os dedos o mais fixos possível na sua posição, contrariamente à prática moderna de os erguer para uma maior facilidade e agilidade de movimento (principalmente na facilitação do vibrato, que é usado de forma constante). Ele diz que esta regra deve ser cumprida constantemente para criar este hábito e facilitar mais tarde o tocar de cordas duplas. O compositor avança ainda para acrescentar que os exemplos propostos servem para construir a técnica da mão esquerda até ao exemplo 7, devendo os quais ser praticados sem o uso do arco ou da mão direita, fornecendo apenas nesse ponto as indicações para o uso correto do arco.

O exemplo VII é o primeiro exemplo onde Geminiani indica a obrigatoriedade da prática com o arco, dizendo para ainda assim avançar com cuidado para não confundir o trabalho da mão esquerda (que é a mão focada até este exemplo) com a da direita. No exemplo VIII é feita a crítica à regra quase implícita de usar o arco para baixo no início do compasso (que é uma medida tomada para "acentuar" o primeiro tempo, onde normalmente se encontra o tempo forte da música). No entanto, Geminiani parece repudiar esta regra, apesar de não dar nenhuma razão válida para querer o arco o mais alternado possível.

O exemplo IX é o primeiro exemplo onde Geminiani descreve a técnica do arco naquilo que muitos já conhecem: recomenda muito uso do pulso, pouco do braço e movimento nenhum na zona do ombro.

A partir do exemplo XII começam a ser indicadas inter-relações com os diferentes exemplos, onde Geminiani indica que não é possível obter o resultado completo sem o estudo de exemplos que se encontram mais à frente, tendo estes também de ser praticados até à exaustão.

Quando fala dos diferentes ornamentos, Geminiani refere como último ornamento mencionado aquilo de que ele faz uma descrição semelhante ao vibrato, recomendando o seu uso "o mais frequentemente possível". Isto é bastante curioso, contra a crença generalizada de que a música barroca deve ser tocada sem vibrato.

Geminiani alerta para não se marcar demasiado a primeira nota dos compassos; pois apesar de ser onde se encontra normalmente o tempo forte, não é necessário marcar o ritmo da mesma e mostrar que é o início do compasso a toda a hora, ou interrompe a verdadeira forma da música.

É preciso exercer uma atenção especial na leitura das composições de Geminiani escritas em cordas duplas ou acordes, pois o compositor tem tendência a colocar as "duas vozes" desfasadas uma da outra, não aparecendo assim as cordas duplas ou acordes em bloco como é costume observar-se em partituras modernas. Também é preciso ter atenção na performance desta técnica, pois não é suposto manter-se sempre todas as notas a serem tocadas ao mesmo tempo, tendo de ser o "bom gosto" do próprio músico a escolher quais as notas em que se ouve o acorde de modo a mostrar o material harmónico.

4. Relação com as outras peças contidas no recital

Tendo em conta o estudo intensivo baseado neste tratado específico de Geminiani, quis que o meu recital reflectisse ao máximo este estudo. Assim, irei executar o Exemplo IX, que se trata de um tema e variações sobre a escala ascendente de Dó Maior, e o Exemplo XXI, onde são explicitados os vários exercícios de acordes em ambiente solístico. Relacionado com este último exemplo, irei apresentar o **Solo em Dó Maior**, de Geminiani, onde através de ritmo simples e ambiente puramente solista, o compositor explora os diferentes acordes e progressões harmónicas num ritmo de semicolcheias constante, sendo também pertinente a apresentação desta obra devido à sua pouca fama. Quanto às composições do mesmo tratado, irei apresentar a Composição IV devido aos seus elementos de escalas e saltos entre cordas para execução de arpejos, e a Composição VI, devido ao seu conteúdo melódico de exploração de ornamentos, assim como dificuldades técnicas na movimentação das Ordens.

Irei também tocar duas outras peças de um outro tratado de Geminiani. Com uma introdução em tudo semelhante ao Exemplo XXIII, **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick** não introduz mais conhecimentos da técnica violinística, apresentando-se antes como algo que servirá de guia aos mais variados intérpretes para aprenderem o "bom gosto". Estas peças não passam de levantamentos de peças tradicionais inglesas, com posterior ornamentação e elaboração por parte de Geminiani para mostrar a arte de embelezar a música. Assim, irei tocar duas peças: **Auld Bob Morrice** e **Sleepy Body**, tendo ambas as peças âmbitos e carâteres bastante diferentes entre si. Ponderei ainda incluir uma outra peça deste tratado, **The Country Laps**, mas em ensaios com o cravista foi-me chamada a atenção para o facto de que a parte elaborada/ornamentada estava escrita em compasso quaternário para a melodia e em compasso ternário para o baixo contínuo. Ao escutar gravações (que são raras para esta peça em específica), encontramos uma em que o intérprete transformava o motivo da melodia (3 conjuntos de semicolcheias mais uma sextina por compasso) em conjuntos de sextinas de modo a conjugar com o cravo.

Ainda no reportório de Geminiani, irei tocar a **Sonata nº1 Opus 1 em Lá Maior**. Esta é uma sonata tecnicamente exigente, com um primeiro andamento caracterizado por secções de *Presto* no meio do seu carácter *Adagio*, sendo estes momentos de *Adagio* usados para exploração de cordas duplas e acordes, assim como ornamentação extrema. O segundo andamento, apesar de possuir ritmos simples, tem uma forte exploração de cordas duplas num carácter *Allegro*. Segue-se um terceiro andamento muito curto, de apenas 7 compassos em andamento *Grave*, com uma escrita tão simples que só se pode supor que tenha sido deixada margem para o violinista escrever a sua própria ornamentação. O quarto e último andamento, em carácter *Allegro*, possui um ritmo constante de semicolcheias e exploração de padrões melodicamente apelativos.

Para complementar o contexto histórico e artístico em que Geminiani desenvolveu a sua música, incluí no meu repertório duas sonatas: a **Sonata N^o4 Opus 5 em Fá Maior**, de Corelli, e a **Sonata N^o3 em Lá Maior**, de G. F. Haendel. Corelli foi escolhido devido ao papel preponderante que teve na vida de Geminiani, tendo sido seu professor e sendo admirado pelo mesmo de tal forma que transpôs muitas das suas obras nas suas composições; enquanto que Haendel foi um músico com quem Geminiani teve bastante contacto durante o seu tempo em Londres, tendo inclusive tocado num concerto público com o mesmo, e cuja sonata e estilo podem ser relacionados com **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick**. Apesar de o estilo de Haendel ser muito mais claro e direto, podem-se ver semelhanças quando nesta sonata o terceiro andamento também é constituído por apenas 6 compassos com ornamentação escrita em andamento Adagio. A sonata de Corelli tem 5 andamentos, sendo os dois andamentos lentos muito ornamentados pelo próprio compositor e virtuosísticos, já para não falar dos andamentos rápidos com cordas duplas e acordes.

Conclusão

Com esta extensiva exploração deste tratado de Geminiani de referência, espero ter clarificado o papel do mesmo na evolução da técnica violinística, assim como ter dado diretrizes para uma melhor organização e compreensão no uso do mesmo no estudo.

Apesar de muitos poderem considerar este tratado "desatualizado" quando comparado com os livros de estudo e escalas, este continua a ser na minha opinião mais completo do que o uso separado dos livros aplicados na técnica moderna. Aqui encontram-se escalas e estudos, com preocupação da construção da técnica da mão esquerda, sem descorar a preocupação com a parte melódica e expressiva, contendo por isso estas peças de nível médio/alto para desenvolvimento de uma técnica completa.

Acredito também que, assim como os professores no ensino moderno referenciam muitos outros livros de estudo de técnica, este podia estar entre o material de referência. Graças ao estilo "diferente" daquilo a que os alunos estão habituados, os exemplos incluídos neste tratado constituiriam um desafio novo e desconhecido que exigiria mais concentração por parte dos estudantes devido às suas sequências melódicas pouco previsíveis por vezes, mas sem incluir técnica demasiado avançada (apesar de as peças terem uma dificuldade acrescida gradual). Além disso, apesar de poderem ser vistas como "estudos", tanto os exemplos como as composições têm acompanhamento, o que permitiria ao aluno não só interagir com outra pessoa musicalmente, como pensar na agógica/expressividade inerente à peça, o que muitas vezes é difícil de exigir com um estudo normal.

Espero ainda no meu recital poder demonstrar algumas destas peças de acordo com a técnica que Geminiani descreve (com o violino apoiado debaixo da clavícula), não aplicando o mesmo ao restante repertório devido a uma falta de à vontade com esta técnica, que não é a utilizada no repertório de Música Antiga em geral. Espero também mostrar que são peças que poderiam estar facilmente incluídas num qualquer programa de recital ou concerto sem soarem apenas a exercícios técnicos.

Anexos

P R E F A C E.

TH E Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick. But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied with Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book. But I flatter myself they will find in it whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin. This Book will also be of Use to Performers on the Violoncello, and in some Sort to those who begin to study the Art of Composition.

After the several Examples, I have added twelve Pieces in different Stiles for a Violin and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord. I have not given any Directions for the performing them; because I think the Learner will not need any, the foregoing Rules and Examples being sufficient to qualify him to perform any Musick whatsoever.

I have nothing farther to add, but to beg the Favour of all Lovers of Musick to receive this Book with the same Candour that it is offered to them, by their

Most obedient humble Servant,

F. G.

Example I.

(A.)

A Represents the Finger-board of a Violin, on which are marked all the Tones and Semitones, within the Compass of that Instrument, according to the *Diatonick* Scale; they are 23 in Number, *viz.* three Octaves and a Tone; and in every Octave of the *Diatonick* Scale there are five Tones and two of the greater Semitones. I would recommend it to the Learner, to have the Finger-board of his Violin marked in the same Manner, which will greatly facilitate his learning to stop in Tune.

(B.)

B shews a Method of acquiring the true Position of the Hand, which is this: To place the first Finger on the first String upon F; the second Finger on the second String upon C; the third Finger on the third String upon G; and the fourth Finger on the fourth String upon D. This must be done without raising any of the Fingers, till all four have been set down; but after that, they are to be raised but a little Distance from the String they touched; and by so doing the Position is perfect.

The Violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand Side of the Violin a little downwards, so that there may be no Necessity of raising the Bow very high, when the fourth String is to be struck.

Observe

[2]

Observe also, that the Head of the Violin must be nearly Horizontal with that Part which rests against the Breast, that the Hand may be shifted with Facility and without any Danger of dropping the Instrument.

The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow. The Bow is to be held at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward against the Back or Outside of the Thumb, in which Position it is to be held free and easy, and not stiff. The Motion is to proceed from the Joints of the Wrist and Elbow in playing quick Notes, and very little or not at all from the Joint of the Shoulder; but in playing long Notes, where the Bow is drawn from one End of it to the other, the Joint of the Shoulder is also a little employed. The Bow must always be drawn parallel with the Bridge, (which can't be done if it is held stiff) and must be pressed upon the Strings with the Fore-finger only, and not with the whole Weight of the Hand. The best Performers are least sparing of their Bow; and make Use of the whole of it, from the Point to that Part of it under, and even beyond their Fingers. In an Upbow the Hand is bent a little downward from the Joint of the Wrist, when the Nut of the Bow approaches the Strings, and the Wrist is immediately streightned, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is began to be drawn down again.

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

(C.)

C shews the 7 Orders. What I mean by an Order is a certain Number of Notes which are to be played without transposing the Hand. The first Order contains 17 Notes, and the other six Orders contain no more than sixteen.

Under the Notes of the first Order you will find their Names, and over the same Notes Figures denoting the Fingers with which they are to be stopped, and the Strings on which they are stopped.

It must be observed that between the two black Notes is the greater Semitone, and between the others is the Tone,

The Mark (o) denotes an open String.

From the first Order you are to begin to play.

'Tis necessary to place the Fingers exactly upon the Marks that belong to the Notes; for on this depends the stopping perfectly in Tune,

After having been practised in the first Order, you must pass on to the second, and then to the third; in which Care is to be taken that the Thumb always remain farther back than the Fore-finger; and the more you advance in the other Orders the Thumb must be at a greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin.

It is a constant Rule to keep the Fingers as firm as possible, and not to raise them, till there is a Necessity of doing it, to place them somewhere else; and the Observance of this Rule will very much facilitate the playing double Stops.

The fingering, indeed, requires an earnest Application, and therefore it would be most prudent to undertake it without the Use of the Bow, which you should not meddle with till you come to the 7th Example, in which will be found the necessary and proper Method of using it.

It

[3]

It cannot be supposed but that this Practice without the Bow is disagreeable, since it gives no Satisfaction to the Ear; but the Benefit which, in Time, will arise from it, will be a Recompence more than adequate to the Disgust it may give.

(D.)

D shews the different Ways of stopping the same Note, and discovers at the same Time, that Transposition of the Hand consists in passing from one Order to another.

As for Example.

If a Note ought to be stopped by the fourth Finger on any String whatsoever, in the first Order, and the same Note be stopped by the third Finger, it will pass into the second Order; and if by the second Finger into the third; and consequently by stopping it with the first, it enters into the fourth Order.

On the contrary, if the first Finger stopping any Note whatsoever falls under the fourth Order; by stopping the same Note with the second Finger it passes into the third; by stopping the same with the third, into the second; and finally by stopping the same with the fourth Finger it enters into the first.

This is sufficient to shew what Transposition of the Hand is. I have only now to recommend a good Execution of the whole, both in rising and falling; and great Care in conducting the Hand, as also in the placing the Fingers exactly on the Marks. With all these the Practitioner must by Degrees acquire Quickness.

(E.)

E contains several different Scales, with the Transpositions of the Hand, which ought to be made both in rising and falling. It must here be observed, that in drawing back the Hand from the 5th, 4th and 3d Order to go to the first, the Thumb cannot, for Want of Time, be replaced in its natural Position; but it is necessary it should be replaced at the second Note.

A Sharp (\sharp) raises the Note to which it is prefixed, a Semitone higher; as for Example, when a Sharp is prefixed to C, the Finger must be placed in the Middle between C and D, and so of the rest, except B and E; for when a Sharp is prefixed to either of them, the Finger must be placed upon C and F. A Flat (\flat) on the Contrary renders the Note to which it is prefixed, a Semitone lower: As for Example, when a Flat is prefixed to B the Finger must be placed in the Middle between B and A, and so of the Rest except F and C; for when a Flat is prefixed to either of them the Finger must be placed upon E and B natural. This Rule concerning the Flats and Sharps is not absolutely exact; but it is the easiest and best Rule that can be given to a Learner. This Mark (\natural) takes away the Force of both the Sharp and the Flat and restores the Note before which it is placed to its natural Quality.

Example II.

In This Example there are 13 Scales, composed of the *Diatonick* and *Cromatick* Genera. Many may, perhaps, imagine that these Scales are merely *Cromatic*, as they may not know that the *Cromatic* Scale must be composed only of the greater and lesser Semitones; and that the Octave also must be divided into 12 Semitones, that is, 7 of the greater and 5 of the lesser; but the present 13 Scales being composed of Tones and the greater and lesser Semitones, and the Octave containing 2 Tones, 5 of the greater Semitones and 3 of the lesser, I call them mixt.

Take

[4]

Take notice that the Sign (*ma*) signifies *Major* or greater, and the Sign (*mi*) *Minor* or lesser.

The Position of the Fingers marked in the first Scale (which is that commonly practised) is a faulty one; for two Notes cannot be stopped successively by the same Finger without Difficulty, especially in quick Time.

Example III.

Contains 4 Scales of the *Diatonick Genus* transposed; and here, not to burthen the Memory of the Beginner, all the Flats (*b*) instead of being marked at the beginning of the Staff, are marked immediately before the Notes which they belong to; but their true Situation may be seen at the End of the Staff.

Example IV.

In this Example are contained 9 Scales transposed, and composed of the *Diatonick* and *Chromatic Genera*; I have used the same Method of marking the Flats in the first eight Scales, and the Sharp in the ninth Scale, as in the former Example.

'Tis necessary in this Example to be very exact in observing the Distance between one Note and another, as also the Position of the Fingers, and the Transposition of the Hand. The Position of the Fingers in the last Scale is extremely faulty and is set down merely by Way of Caution to the Learner to avoid it. The Scales in this Example begin at the Mark (*⊙*) and are to be practised backward as well as forward.

Example V.

In this there are 4 *Diatonick* Scales transposed, and with different Transpositions of the Hand. Let it be observed that after you have practised them in ascending they should be practised also back again.

Example VI.

This Example contains 6 Scales composed both of the *Diatonick* and *Chromatic* transposed. Observe when the Sign (*x*) comes before C, your Finger must be put upon D; and when the same Sign is before F, the Finger must be upon G.

Example VII.

This contains 14 Scales, composed of all the Intervals which belong to the *Diatonick Genus*. In which are variety of Transpositions of the Hand. I must here remind you to let the Fingers rest as firm as possible on the String, in the Manner already mentioned. These Scales should be executed with the Bow, and it will be therefore necessary to practice for some Days, all that is contained in the 24th Example, in order not to confound the Execution of the Fingers with that of the Bow.

Example VIII.

In this are contained 20 Scales in different Keys, very useful for acquiring Time and the stopping in Tune. Here it must be observed, that you are to execute them by drawing the Bow down and up, or up and down alternately; taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the Bow down at the first Note of every Bar.

Example

[5]

Example IX.

In this Example are contained 16 Variations, most useful in Regard to Time, to the Bowing, the stopping in Tune and the Execution. Again you must be careful to keep the Fingers as firm as possible on the Strings, and also in bowing employ the Wrist much, the Arm but little, and the Shoulder not at all.

Example X.

This Example is composed of Scales mixt with various Passages and Modulations, which are often repeated with different Transpositions of the Hand ; and is calculated to render the Labour of Practice more pleasant.

Example XI.

This Example is transposed from the other, a Tone higher, so that the Melody may be said to be the same, but the Accompanyment is quite different.

Example XII.

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

Example XIII.

This Movement ought to be executed in such a Manner as to resemble an affecting Discourse, and cannot be justly performed without having first well comprehended and often practised what is contained in the 18th Example.

Example XIV.

In this are contained 14 Scales; some of which are composed in Keys with a third Major, and the others in Keys with a third Minor. These Scales ought to be executed with Quickness, and in order to execute them well, you must take Care to put in Practice the Rules laid down in the 12th Example.

Example XV.

This contains the 7 Orders already mentioned, which proceed one after another without concluding or making any Cadence. Here also is introduced the *Chromatic Flat*, (\flat) and the *Chromatic Sharp*, (\sharp) The Sign (\curvearrowright) signifies the last Note of the Order, and the Sign (1) the first Note of the succeeding Order, upon which the Hand is to be transposed.

I am sensible that the Modulation of these Orders is somewhat harsh, but however very useful; for a good Professor of the Violin is obliged to execute with Propriety and Justness, every Composition that is laid before him ; but he who has never played any other Musick than the agreeable and common Modulation, when he comes to play at Sight what is directly opposite to it, must be very much at a Loss.

B

Example

[6]

Example XVI.

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

Example XVII.

This Example only differs from the foregoing, as to what concerns Time and Composition; in other Respects it is the same.

Example XVIII.

Contains all the Ornaments of Expression, necessary to the playing in a good Taste.

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

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

(First) Of the PLAIN SHAKE.

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

(Second) Of the TURNED SHAKE.

The turn'd Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of the more tender Passions.

(Third)

[7]

(*Third*) Of the Superior APOGIATURA.

The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made pretty long, giving it more than half the Length or Time of the Note it belongs to, observing to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made short, it will lose much of the aforesaid Qualities; but will always have a pleasing Effect, and it may be added to any Note you will.

(*Fourth*) Of the Inferior APOGIATURA.

The Inferior Apogiatura has the same Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third, observing to make a Beat on the following Note.

(*Fifth*) Of Holding a NOTE.

It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversified.

(*Sixth*) Of the STACCATO.

This expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

(*7th and 8th*) Of SWELLING and SOFTENING the SOUND.

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

(*9th and 10th*) Of PIANO and FORTE.

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be compos'd in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

(*Eleventh*) Of ANTICIPATION.

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

(*Twelfth*) Of the SEPARATION.

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a Second or Third; as also when it descends a Second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogiatura* to the following Note. By this Tenderness is express'd.

(*Thirteenth*) Of the BEAT.

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong
and

[8]

and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

(*Fourteenth*) Of the Close SHAKE.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible.

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the Affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with Regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master, that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.




These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience, to be first inspired himself; which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

Example XIX.

In this is shewn how a single Note (in slow Time) may be executed with different Ornaments of Expressions.

Example XX.

This Example shews the Manner of Bowing proper to the Minim, Crochet-quaver and Semiquaver both in slow and quick Time. For it is not sufficient alone to give them their true Duration, but also the Expression proper to each of these Notes. By not considering this, it often happens that many good Compositions are spoiled by those who attempt to execute them.

You must observe that this Sign () denotes the Swelling of the Sound; the Sign () signifies that the Notes are to be play'd plain and the Bow is not to be taken off the Strings; and this () a Staccato, where the Bow is taken off the Strings at every Note.

Example XXI.

In this are shewn the different Way of playing Arpeggios on Chords composed of 3 or 4 Sounds. Here are composed 18 Variations on the Chords contained in N°. 1. by which the Learner will see in what the Art of executing the Arpeggio consists.

Example

Example XXII.

In this Example are contained all the double Stops between the Unison and the Octave, and these again are repeated many Times with different Positions of the Fingers ; so that in any Order whatsoever where any one of them is found you may know how to play it. Those who, with Quickness and Exactness, shall execute this Example, will find themselves far advanced in the Art of playing double Stops.

Example XXIII.

This contains two Compositions of Scales of double Stops, which are thrice repeated with different Transpositions of the Hand, in order to remove all Pain and Difficulty in the Practice. It must be observed, that after having shifted the Hand, you must pursue what follows in the same Order, till the following Number points out a new Transposition.

Example XXIV.

From this Example the Art of Bowing will easily be acquired, and also that of playing in Time. The Letter (*g*) denotes that the Bow is to be drawn downwards ; the Letter (*s*) that it must be drawn upwards. The Sign (*℄*) signifies a Repetition.

You must (above all Things) observe to draw the Bow down and up alternately. The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers. This Practice of the Bow should be continued, without attempting any Thing else until the Learner is so far Master of it as to be out of all Danger of forgetting it.

Before I conclude the Article of Bowing, I must caution the Learner against marking the Time with his Bow ; for if he once accustoms himself to it, he will hardly ever leave it off. And it has a most disagreeable Effect, and frequently destroys the Design of the Composer. As for Example, when the last Note in one Bar is joined to the first Note of the next by a Ligature, those two Notes are to be played exactly in the same Manner as if they were but one, and if you mark the beginning of the Bar with your Bow you destroy the Beauty of the Syncopation. So in playing Divisions, if by your Manner of Bowing you lay a particular Stress on the Note at the beginning of every Bar, so as to render it predominant over the rest, you alter and spoil the true Air of the Piece, and except where the Composer intended it, and where it is always marked, there are very few Instances in which it is not very disagreeable.

N. B. In the twentieth Example the Word *Buono*, signifies Good ; *Mediocre*, Middling ; *Cattivo*, Bad ; *Cattivo, e Particolare*, Bad or Particular ; *Meglio*, better ; *Ottimo*, very good ; and *Pessimo*, very bad.

Bibliografia

Geminiani, Francesco (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londres.

Geminiani, Francesco (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres.

Careri, Enrico (2001). *Geminiani, Francesco*. Oxford Music Online.

Braña Gómez, Mario (2016). *El arte de aprender a tocar el violín: Una lectura comparativa de los tratados para violín entre 1645 e 1782*. Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Pámpano Lopez, Maria José (2014). *A técnica chin-off: técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII*. Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Neves, Marcus Vinicius Sant'Anna Held (2017). *Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes

<http://www.francescogeminiani.com/> (consultado a 25 de Setembro de 2019)

Discografia referida:

Francesco Geminiani: Concerto Grossi - Tafelmusik / Jeanne Lamon (Maio de 1992), Sony

Geminiani: 12 Concerti Grossi, I Musici (Fevereiro de 1994), Polygram Records

Concerti Grossi 7, Café Zimmerman (Setembro de 2018), Alpha

Francesco Geminiani: Concerti Grossi & La Follia by Ensemble 415, Rewind

Geminiani: Concerto Grossi, Capella Istropolitana com direcção de Jaroslav Krcek (Abril de 1997), Naxos

Geminiani: The Complete Sonatas Op. 1, London Handel Players (Março de 2013), Somm Recordings

La Folia & More, Purcell Band (Novembro de 1993), Hyperion UK

An Excess of Pleasure, Palladian Ensemble (Março de 2016), Linn