

## Considerações sobre *A arte do acompanhamento*, de Francesco Geminiani (1687-1762)

Marcus Held<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo – mvheld@usp.br

**Resumo:** O presente artigo contempla o tratado *A arte do acompanhamento* de Francesco Geminiani (1687-1762). Após mencionarmos informações biográficas de seu autor, abordaremos o conceito de Gosto em seu ambiente setecentista. Uma vez localizado na obra de Geminiani, poderemos seguir às considerações sobre seu frontispício, prefácio e exemplos. Conclui-se que o autor integra a tópica do Gosto em sua abordagem, bem como fornece meios para uma execução justa, correta e deleitável do baixo-contínuo.

**Palavras-chave:** Francesco Geminiani. Baixo contínuo. Gosto. Tratadística.

### Considerations on Francesco Geminiani's (1687-1762) *The Art of Accompaniment*

**Abstract:** The present paper contemplates the treatise *The art of accompaniment* by Francesco Geminiani (1687-1762). After mentioning author's biographical information, we will approach the concept of Taste in its eighteenth-century environment. Once contextualized in the work of Geminiani, it will be possible to move toward the considerations on its frontispiece, preface and examples. We conclude author approaches the topic of Taste, as well as provides ways to a just, correct and delightful execution of thorough-bass

**Keywords:** Francesco Geminiani. Thorough bass. Taste. Treatise.

Francesco Geminiani nasceu na cidade de Lucca em 1687, tendo sido batizado no quinto dia de dezembro daquele ano (CARERI, 1993). Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuliano Geminiani (CARERI, 1993), violinista da Capela Palatina – a única instituição musical da cidade –, e seguiu para a tutela de Carlo Ambrogio Lonati – Il Gobbo – (1645-1712). Posteriormente, foi a Roma para estudar composição com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e violino com Arcangelo Corelli (1653-1713) (BURNEY, 2010 [1776-1789]). Em 1714, após ter assumido o posto do pai, abandonou a estabilidade para radicar-se em Londres e nunca mais retornar ao seu país de origem. Careri comenta:

Suas habilidades no violino deveriam ser, certamente, muito acima da média, e Lucca pode ter representado o fim para ele, visto que uma carreira de virtuoso era uma preocupação. Então, pode-se entender se ele se sentisse atraído a grandes cidades e decidisse buscar sua fortuna em outro lugar. (CARERI, 1993: 3).

Ao longo de sua carreira, transitou pelos grandes centros musicais, como Paris e Dublin, e editoriais, como Haia e Amsterdã, e teve contato com as diversas correntes musicais setecentistas. Suas obras – predominantemente instrumentais – foram editadas, vendidas e

difundidas por toda a Europa. No Reino Unido, Geminiani tornou-se referência para o virtuosismo instrumental, sendo frequentemente comparado e igualado aos grandes nomes da cena musical britânica, como Henry Purcell, Georg Friedrich Händel e Arcangelo Corelli.

Sua preocupação constante para a discussão da tópica do Gosto, bem como para seu correto ensinamento, levaram-no, a partir de 1748, e estendendo-se até o fim de sua vida, em 1762, a produzir um total de sete tratados: *Rules for playing in a True Taste* – Regras para tocar com verdadeiro gosto (c.1748), *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* – Tratado sobre o bom gosto na arte da música (1749), *The Art of Playing on the Violin* – A arte de tocar violino (1751), *Guida Armonica* (1756/8), *The Art of Accompaniment* – A arte do acompanhamento (1756/7), *The Harmonical Miscellany* – A Miscelânea harmônica (1758) e *The Art of Playing the Guïtar or Cittra* – A arte de tocar guitarra ou cistre (1760).

O século XVIII testemunhou uma profusão de literatura filosófico-musical sobre ampla reflexão da tópica do Gosto nas artes, tendo a Inglaterra – país que abrigou Geminiani – como protagonista dessas discussões (KIVY, 1974). Segundo Addison (1879 [1712]), gosto é a habilidade de discernir as belezas de um autor ou obra com prazer, e suas imperfeições com aversão. Em sua lógica, é a capacidade de discernir e gostar quando se depara com o belo. A reação fenomenológica a este reside na alegria interior ou deleite.

As definições básicas desse conceito têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa. Zedler (1708) reitera que o sabor (*gustus, gout*) é o sentido exterior (cujo órgão é a língua) que percebe o efeito específico (sensação de prazer ou repulsa) das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma pelo cérebro. Para a música, os dizeres de Zedler atuam como metáfora ao sentido da audição; isto é, os efeitos dos sons serão percebidos pelos ouvidos. A partir do que se expõe, pode-se perceber a ambivalência sensorial-racional do gosto: pela reação do receptor – pela faculdade do juízo – às partículas salgadas, no caso do paladar, ou aos sons, no caso da audição, emitir-se-á um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio).

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar, *mover* seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, segundo textos da retórica clássica, é excitar as emoções (ou os afetos) de seus ouvintes, o artista deseja afetar o seu público. Este, portanto, poderá exercer um julgamento sobre o que foi recebido, pois seus sentidos foram excitados. Geminiani, que considera que “toda boa música deve ser composta imitando um discurso” (GEMINIANI, 1749: 2), se enquadra nesta linha de pensamento, já que defende que a música tem o poder, e o artífice, o dever de *mover* seus ouvintes. Esta qualidade será definida por ele como a capacidade de “expressar com força e elegância a intenção do

compositor” (GEMINIANI, 1749: pref.). Se “a intenção da música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751, pref.), o autor ressalta que esta é a habilidade “que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência” (GEMINIANI, 1749: pref.). Uma interpretação musical justa e eficiente, portanto, de *bom gosto*, deverá conter todos esses atributos, proporcionando prazer e deleite para seus interlocutores.

Com vistas a ensinar a prática do bom gosto em relação ao baixo contínuo, Geminiani escreveu *A arte do acompanhamento*. A obra obteve três publicações por diferentes editores ao longo da década de 1750. Foi publicada pela primeira vez em Paris em 1754, época de residência do autor nessa cidade, sob o título *L’art de bien accompagner du Clavecin* (catalogada no índice H. 430), sem o índice de opus. As publicações subsequentes, *Arte D’Accompagnare Col’ Cimbalo O Sia Nuouo Metodo per Accompagnare Propriamente il Basso Continuo, Op. 11 (H. 431)*, com frontispício em italiano e texto em francês e *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Propriety and Elegance* (“A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância”), Op. 11 (H. 432), com texto em inglês, e ambas divididas em dois volumes, são remetidas aos anos de 1756 – volume 1 – e 1757 – volume 2.

O cenário da literatura pedagógica de baixo contínuo na Inglaterra em meados do século XVIII indica que Geminiani, acertadamente, obteria êxito de vendas. Nesse contexto, muitos livros com explicações modestas sobre a prática do baixo figurado estavam ainda manuscritos, ou em circulação há décadas e, talvez aos olhos do autor, desatualizados. O crescente interesse britânico pela música italiana, bem como por seus instrumentistas, promoveu, com o tempo, uma atividade prolífica de concertos públicos, apresentações de óperas e oratórios e, sobretudo, prática doméstica diletante. Era natural, portanto, que houvesse maior necessidade e procura de cravistas – tanto amadores quanto profissionais – a serem instruídos por meio de obras desse tipo.

Para McArtor, o conteúdo de *A arte do acompanhamento* se resume, apenas, a um manual para a execução de harmonia ao teclado, e afirma que “um título mais apropriado poderia ter sido *A arte de ler baixo figurado*, pois o autor está preocupado em mostrar, apenas, as várias maneiras de realizá-los” (McARTOR, 1984 apud CARERI, 1993: 189-190). No entanto, como veremos nestas considerações, as preocupações de Geminiani caminham para

além de simples explicações práticas de algum conteúdo musical. Na verdade, o autor elabora, além dos totais 38 exemplos, dois prefácios que contêm informações fundamentais para o entendimento estético de seus ensinamentos em relação à execução do baixo contínuo. Assim, uma leitura criteriosa, como a de Williams, nos permite refletir que “os exemplos de Geminiani se iniciam mostrando algumas dentre diversas maneiras como uma simples tríade pode, efetivamente, ser tocada, e é essa efetividade que é seu objetivo, e não um livro-texto sobre a consistência da escrita em partes” (WILLIAMS, 2013: xiii).

Nesse sentido, Geminiani contribui sobremaneira, certamente para aquele período, para a arte de criar e tocar o acompanhamento ao teclado com uma linha de baixo figurada, semifigurada ou não figurada (WILLIAMS, 2013). Desta forma, o tratado retrata seu próprio período, com instruções gerais para a *performance* ao teclado, sob a perspectiva da experiência musical de um violinista virtuoso calcada sobre diversas tradições.

No frontispício de todas as edições (1754, 1756 e 1757), lemos que o tópico principal será o *acompanhamento*, termo que passou a ser utilizado na literatura musical a partir da segunda metade do século XVIII. Nota-se, curiosamente, que, apesar de o título das edições de 1756 e 1757 empregarem o termo *accompagnement*, o autor utiliza também, ao longo do prefácio, a grafia *accompagniamment* – certamente fazendo alusão à pronúncia francesa (*accompagner*) e/ou italiana (*accompagnare*) (WILLIAMS, 2013).

Dando prosseguimento ao que se lê no frontispício, o título *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância* deixa claro que o instrumento a que o autor se refere é o cravo, e não o órgão ou outro instrumento de teclado, como o clavicórdio ou o fortepiano. Sobre os termos “com propriedade” e “[com] elegância”, pode-se inferir, que o autor subentenda com *bom gosto*.

O tratadista endossa, no prefácio do segundo volume, que o *bom gosto* deve estar presente na realização do baixo contínuo para mover, inclusive, os outros músicos que atuam com ele:

[...] um bom acompanhador deve possuir a faculdade de realizar todos os tipos de baixos de diferentes maneiras, de modo a ser capaz, em ocasiões apropriadas, de avivar a composição e de deleitar o cantor ou o instrumentista. **Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal.** (GEMINIANI, 1757: pref., tradução e negrito nossos).

Ou seja, o autor apresentará maneiras de fornecer ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o cantor ou instrumentista solista. Logo, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa, correta e deleitável da verdadeira intenção do compositor.

Isto posto, Geminiani inicia o primeiro volume de *A arte do acompanhamento* com a exposição da importância que os tratados possuem para o ensino e para o aprendizado de todas as artes:

Em quase todas as artes liberais, têm surgido tratados e sistemas não apenas considerados úteis para as pessoas que, não dispondo do privilégio da assistência de mestres, empenham-se, por sua própria indústria e engenho, em adquirir o conhecimento dessas artes, mas também considerados eficazes pelos mais eminentes professores para instruir seus discípulos. Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo, que concebi para atender ambas as finalidades. Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase o deixei de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra. [...] (GEMINIANI, 1756: pref.).

Como se observa, o tratadista está convicto de que esse tratado enriquecerá sobremaneira a literatura pedagógica sobre o baixo contínuo. De fato, critica claramente os materiais à disposição naquela época e, portanto, visa oferecer um método novo e eficaz:

Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – contivesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo contínuo, não teria eu de oferecer ao público este meu livro. Além disso, ousou dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento. [...] Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do aprendiz] não fornecem a ele indicações para os caminhos a serem seguidos na composição. (GEMINIANI, 1756: pref.).

Ao afirmar que “as regras que alguns forneceram para acompanhar as várias notas da oitava, ou do *Gammut*, são deveras incertas e precárias” e que, por essa razão, deveriam “ser banidas e abandonadas por todos os verdadeiros harmonistas” (GEMINIANI, 1756: pref.), Geminiani refere-se, provavelmente, a tratados de baixo contínuo como *Principes de l’Acompagnement du Clavecin* (1718), de Jean-François Dandrieu (c.1682-1738) ou *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737), de John Frederick Lampe (c.1703-1751), em circulação em Londres em meados do século XVIII. Essas obras instruem o aprendiz por meio da atualmente conhecida “regra da oitava”, com o método todo voltado para

o acompanhamento das notas da escala musical, ignorando, muitas vezes, aspectos imprescindíveis, na ótica de Geminiani, como o conceito de *bom gusto*, que engloba a ornamentação e a diversidade na execução. No entanto, tal procedimento era bastante comum na literatura do baixo-contínuo ao longo dos séculos XVII e XVIII (WILLIAMS, 2013).

Geminiani, no entanto, não se coloca contrário a esse tipo de abordagem, uma vez que, no primeiro volume de *A arte do acompanhamento*, o exemplo 12 e, posteriormente, os exemplos 18 a 24 fundamentam-se em diversos modos de se acompanhar as notas da escala. O tratadista critica, na verdade, “as regras oferecidas por alguns para acompanhar as diversas notas da oitava ou do *Gammut*”, sendo “demasiado defeituosas, incertas e precárias” (GEMINIANI, 1756: 3). Podemos constatar a diferença e o alto nível do tratamento melódico de sua realização da regra da oitava (fig. 1 e 2) em comparação à solução proposta por Lampe (fig. 3).

The image displays a musical score titled "Essempio XII." It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in C major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a figured bass line in C major, starting with a bass clef and a common time signature. The third and fourth staves are grouped together under the heading "1° Modo di suonare" and "L'Antecedente." They show two different figured bass accompaniments for the same melodic line, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The notation includes various ornaments and fingerings indicated by numbers and symbols above and below the notes.

Figura 1: Geminiani, *A arte do acompanhamento* (1756): exemplo 12.



Geminiani se destaca por transcender o conteúdo habitual desses livros ao propor, portanto, o ensino – considerado por ele próprio como inusitado – das regras do baixo contínuo segundo o viés do *bom gosto*. Sua maneira de executar a realização harmônica a torna uma composição autossuficiente; faz dela, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista:

A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Essa observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados. (GEMINIANI, 1756: pref.).

Adiante, no primeiro exemplo do primeiro volume, tamanha sua preocupação com esse tópico, ele reforça:

Repito aqui o que já disse em meu prefácio, que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, em deixar os sons do cravo ressoarem, visto que interrupções frequentes do som são incompatíveis com a verdadeira melodia. O aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez; ou seja, nunca deve abaixar todos os seus dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim arpejar as várias notas dos acordes. (GEMINIANI, 1756: 3).

É possível notar que o método não apresenta, apenas, a definição dos diversos tipos de acordes e da exposição de seus empregos em lugares-comuns da música prática. Na verdade, Geminiani propõe diversas maneiras – habituais ou não – de utilizá-los, bem como, e talvez ainda mais importante, de ornamentá-los. O cuidado que ele teve com o *bom gosto* em música esteve presente até mesmo nas instruções dos exemplos dedicados ao acompanhamento dessas citadas notas da oitava. No texto para os exemplos 18 a 23, ele ressalta, ainda “estão representadas diversas escalas ascendentes e descendentes, com diferentes harmonias, de acordo com a divisão do tempo”, e são variadas e ornamentadas” (GEMINIANI, 1756: 3). Nesse sentido, além de demonstrar a harmonia em diversos aspectos, o autor fornece diferentes ornamentações ao longo das escalas, explorando, também, o movimento contrário entre as vozes. Dessa maneira, o tratadista oferece ao leitor um modo de realizar esses exercícios que resulta, em cada caso, em uma solução musical distinta.

Pode-se concluir, de acordo com as informações contidas neste artigo, que a tópica do gosto é recorrente em *A arte do acompanhamento*. Além do que se lê nas referências anteriores, de que o continuísta deve fornecer ao ouvinte o prazer de uma melodia contínua e

ininterrupta, o autor deixa claro que não se trata apenas de uma observação corriqueira, mas da base de seu ensinamento.

Desse modo, constata-se que essa obra se relaciona com os conceitos setecentistas de Gosto, entre outros aspectos, no sentido de que o intérprete deva estar afetado para que, então, seja capaz de *mover* sua audiência com o *efeito* de sua interpretação. Nesse tratado em particular, ele frisa que o continuísta terá de exercer a faculdade de inspirar o cantor ou instrumentista solista para que a interpretação em conjunto esteja nos moldes do *bom gosto* estabelecidos pelo autor. Esse aspecto está em consonância não apenas com as preceptivas retóricas clássicas, mas também com os tratados musicais mais representativos do século XVIII.

### Referências:

- ADDISON, J. *The Spectator*. (Ed. Chalmers). New York: D. Appleton, 1879.
- BURNEY, Charles. *A General History of Music* [London, 1776-1789]. New York: Cambridge University Press, 2010. v. 1-4.
- CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani (1687-1762)*. New York: Oxford University Press, 1993.
- GEMINIANI, Francesco. *Arte D'accompagnare Col' Cimballo*. Paris: c.1756.
- \_\_\_\_\_. *L'art du Bien Accompaner du Clavecin*. Paris: 1754
- \_\_\_\_\_. The Art of Accompaniament. In: HOGWOOD, C. (Org.); WILLIAMS, P. (Ed.). *Francesco Geminiani Opera Omnia*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. v. 15.
- \_\_\_\_\_. *The Art of Accompaniament*. London: 1756-1757.
- \_\_\_\_\_. *The Art of Playing on the Violin*. London: 1751.
- KIVY, P. *The seventh sense: Francis Hutcheson & Eighteenth-Century British Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press: 1974.
- McARTOR, M. E. *Francesco Geminiani: composer and theorist*. 1951. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Michigan, Michigan, 1951.
- ZEDLER, J. H. *Universal lexikon*. Halle, Leipzig: 1708.

### Notas

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2017/25414-7). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP.