

DOSSIER – Primera parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

Um elogio ao retratado: Francesco Geminiani como modelo de autoridade para a música britânica setecentista

Marcus Held

Universidade de São Paulo

mvheld@usp.br

Resumo

Francesco Geminiani (1687-1762) foi um dos músicos mais destacados da Inglaterra setecentista. Natural de Lucca, foi discípulo de Arcangelo Corelli (1653-1713) em Roma até radicar-se em Londres em 1714. Na capital britânica, exerceu uma carreira notável como instrumentista, compositor, professor e autor de tratados musicais. Desde o início, foi respeitado como um modelo de referência. Isto se verifica pelas várias menções nos periódicos da época, pelas referências laudatórias a ele dirigidas e, também, por suas representações iconográficas. O retrato encomiástico que, à luz da retórica, segue as diretrizes epidíticas, é um dos principais modos de louvar as virtudes do sujeito. Geminiani foi, durante décadas, objeto central de obras de artistas proeminentes de seu meio e, nesta pesquisa, procuramos demonstrar – a partir da análise e interpretação de seus retratos – que ele foi considerado modelo de autoridade para a música britânica do século XVIII, contribuindo para a consolidação do estilo instrumental.

Palabras clave: Francesco Geminiani; retrato; encômio; elogio; música instrumental inglesa.

Abstract

A Praise to the Portrayed: Francesco Geminiani as Authoritative Model to the Eighteenth Century British Music

Francesco Geminiani (1687-1762) was one of the most distinguished musicians in eighteenth century England. Born in Lucca, was a disciple of Arcangelo Corelli (1653-1713) in Rome until move to London in 1714. In the British capital, practiced a remarkable career as instrumentalist, composer, teacher and author of musical treatises. From the beginning, he was respected as a referential figure. It can be verified by the various mentions in the journals of that time, by the laudatory references directed to him and, above all, by his iconographical representations. The encomiastic portrait which, under the guidance of Rhetoric, follows the epidictic guidelines, is one of the most important ways to praise the subject's virtues. Geminiani was, over decades, a central object to prominent artists' works of his milieu and, in this research, we aim to demonstrate – from the analysis and interpretation of his portraits – that he was considered an authoritative model to the eighteenth-century British music, contributing to the consolidation of its instrumental style.

Keywords: Francesco Geminiani; portrait; encomium. English instrumental music.

Recibido: 02/12/2021

Aceptado: 13/12/2021

Cita recomendada: Held, M. (2021). Um elogio ao retratado: Francesco Geminiani como modelo de autoridade para a música britânica setecentista. *Revista 4'33"*. XIII (21), pp. 124-140.

Introdução

No final do século XVII, a presença abundante de compositores e instrumentistas alemães, franceses e italianos na Inglaterra era não apenas parte integrante dos círculos musicais daquele país, mas também fator decisivo para a consolidação do estilo de sua música instrumental, que se estabelecia no repertório para cordas friccionadas – muitas vezes impulsionado por músicos estrangeiros. O interesse crescente pelo violino enquanto instrumento solista, bem como a influência insular exercida pela obra de Arcangelo Corelli (1653-1713) que, nos primeiros anos no século XVIII, era amplamente conhecida, divulgada e estabelecida como referência de sofisticação e de bom gosto, unia-se ao legado britânico da música contrapontística e de dança para *consort* e da exuberância musical da *division-musick*, que carregava consigo fortes influências da música italiana do final do século XVI.

O ano de 1714 marca um ponto relevante na narrativa histórico-musical inglesa. É o ano em que Georg Ludwig (1660-1727), então Eleitor de Hannover, coroou-se George I, Rei da Grã-Bretanha e Irlanda. A corte constituída pelo monarca era cosmopolita, por onde circulava uma variada gama de idiomas entre diversos nobres estrangeiros. Ademais, tanto o apreço pela música italiana, pela ópera e pelos concertos, quanto a aproximação diplomática com os franceses atuaram como facilitadores no desenvolvimento das artes e seu trânsito na urbe: “havia mais jantares públicos, mais convidados, mais músicos, mais bailes e – pela primeira vez – peças teatrais em um local especialmente construído no *Great Hall*” (Gibbs, 2009). O rei também contribuiu financeiramente para a constituição da *Royal Academy of Music*, entre 1719 e 1720. A confluência cultural, portanto, era um ponto de convergência entre burguesia e cortesia.

Charles Burney, outrossim, reforça a importância dessa data no que diz respeito à música instrumental:

O ano de 1714 tornou-se importante para o progresso do violino neste país pela chegada de Geminiani e Veracini, uma vez que as habilidades desses mestres confirmaram a soberania desse instrumento sobre todos os outros em nossos teatros e concertos. As composições e a execução de Nicola Matteis haviam educado e refinado nossos ouvidos e os fizeram aptos e ávidos para as sonatas de Corelli. E muitos de nossa jovem aristocracia e nobreza, que viajaram à Itália durante a sua vida [ou seja, a vida de Corelli] tinham a ambição de ouvir e ter aulas com esse grande mestre do violino, que se tornou tão apreciado a ponto de dizerem que os ingleses haviam despido a Itália não apenas das melhores pinturas e estátuas, mas também de todos os seus valiosos violinos (Burney, 1776-1789: v. 4 p. 641).

No comentário, é possível observar seu reconhecimento pela influência de Nicola Matteis (1650-1714), sendo importante destacar os termos “refinar” e “educar” os “ouvidos”, pois se alinham fortemente às correntes do pensamento empirista e ao entendimento da constituição do gosto racional a partir das percepções sensoriais – lugar comum nas preceptivas filosófico-musicais britânicas, inclusive nas de Francesco Geminiani.

Italiano natural de Lucca, Francesco (Francis) Saverio (Xaverio, Xavier, Zaverio) Geminiani (Gemignani, Giomignani) estudou em Roma com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Arcangelo Corelli. Tendo trabalhado por um breve período como violinista da *Cappella Palatina*, a única instituição musical de sua cidade natal, foi na capital britânica que sua carreira floresceu. Ali, desenvolveu intensa carreira a partir de 1714 e, desde então, foi considerado uma autoridade nos círculos musicais ingleses.

Francesco Maria Veracini (1690-1768), citado pelo historiador, esteve em Londres entre 1714 e 1717, e, novamente, entre 1733 e 1744. Apesar de reconhecê-lo como um dos maiores violinistas vivos de sua geração, discorre:

Suas composições, no entanto, eram deveras bárbaras e inconstantes para o gosto dos ingleses daquela época, [tempo] em que se prestigiava as sonatas de Corelli como modelos de simplicidade, encanto e elegância na melodia, bem como exatidão e pureza na harmonia. De fato, nenhuma música instrumental era ouvida com igual deleite [tanto] pelo ignorante [quanto] pelo instruído, ou imitada mais estreitamente pelos compositores para violino subsequentes. Seus solos e concertos aumentaram ainda mais sua fama, e eram considerados inimitáveis até a chegada de Geminiani, que, embora Corelli havia sido um de seus mestres, e de quem sempre falava com reverência, foi, no entanto, dotado de uma mão mais poderosa, uma modulação mais audaciosa e um estilo menos simétrico. Ele, intrepidamente, deu um passo adiante e convenceu o mundo musical de que Corelli deixara com seus discípulos a propriedade de serem ainda capazes de aprimoramento [*cultivation*] e aperfeiçoamento superiores (Burney, 1776-1789: v. 4 pp.640-641).

Podemos observar, por conseguinte, uma preferência pelo estilo de Geminiani em detrimento ao de Veracini e, em certa medida, ao de Corelli. Além de constatar que suas habilidades superaram – ou emularam – as do preceptor, Burney sustenta que os ingleses são “extremamente endividados a esse mestre [Geminiani] por ter aprimorado a situação do violino [...] e, de fato, pelo avanço na música instrumental em geral durante a parte inicial deste século [XVIII]” (Burney, 1776-1789: v. 4 p. 641). O mesmo pode ser lido na edição de 16 de março de 1750 de *General Advertiser*:

Quando o Sr. Geminiani veio pela primeira vez [a Londres], a grande excelência do violino era desconhecida neste reino, e o grande aprimoramento de nossos compatriotas nesse instrumento é inteiramente devido a ele. As valiosas obras instrumentais que ele produziu são grandes indicadores de seu mérito [...] (General Advertiser, 16/03/1750).

Francesco Geminiani, de fato, “era considerado uma autoridade inquestionável no domínio da música instrumental” (Careri, 1991: p. 45), de modo que, ainda em meados do século XVIII, gozava de estima elevada enquanto compositor, professor e instrumentista (Golby, 2004). Charles Burney, em correspondência a Thomas Twinning (1734-1804) declara:

Corelli e Geminiani, creio, sustentam o mesmo lugar em minha lista de compositores favoritos que na sua. Devemos quase todo o encanto e toda a simplicidade na música atual [*modern*] a um, e uma grande quantidade de arte e capacidade inventiva [*contrivance*] a outro. De fato, o avanço do violino e sua família rumo à perfeição neste país, pelos primeiros 40 ou 50 anos deste século [XVIII], em resumo, [...] deve, em grande medida, ao trabalho de Geminiani (Twinning, 1773 *apud* Careri: 1991, p. 42).

A longevidade do modelo de influência do compositor é reforçada por Twinning, ao afirmar que, desde o começo de sua educação musical, foi “ensinado a reverenciá-lo como o cume de todos os compositores de música instrumental”, além de confessar que ainda tocava e ouvia “alguns de seus concertos com grande satisfação” (Twinning, 1773 *apud* Careri, 1991: p. 43). John Hawkins (1776: v. 5 p. 393) sumariza:

Sobre sua execução [ao violino], é muito difícil transmitir uma ideia, uma vez que não há nenhum mestre vivo no dia de hoje que possamos, com propriedade, comparar a ele [...]. No entanto, todos os encantos e elegâncias da melodia [e] todos os poderes que possam chamar atenção ou tornar as paixões do ouvinte subservientes à vontade do artista, estavam unidos em sua execução.

A partir das constatações acima, é possível supor que a atuação de Francesco Geminiani tenha sido relevante para o contexto musical britânico setecentista, podendo ser comparada à de seu contemporâneo George Frideric Handel (1685-1759). Assim como Charles Burney (1781 *apud* Careri, 1991) afirma que Handel, Geminiani e Corelli foram as únicas divindades de sua juventude, Golby (2004) completa que, “durante sua longa carreira na Inglaterra e na Irlanda, Geminiani foi amplamente reconhecido como semelhante a Handel e Corelli, bem como uma influência positiva para os violinistas nativos”.

Retratos em tela

A autoridade de Francesco Geminiani pode ser detectada, da mesma forma, no acúmulo de representações iconográficas. A coleta de seus retratos ou menções póstumas em telas e gravuras é quantitativa e qualitativamente suficiente para que não pudesse deixar de ser considerada pelos estudos musicológicos.

O retrato enquanto gênero revela informações para além da fisionomia do retratado. Segundo Hogwood:

A mensagem transmitida por um retrato no século XVIII era muito mais que uma simples representação de um rosto. Se o sujeito ainda era vivo, poderia indicar aspiração, ascendência, conquistas e *hobbies*, gostos e riqueza, conexões próximas e disponibilidade matrimonial. Se era *post mortem*, então [poderia significar] *status*, posição na história, epítome das conquistas e, em vários casos, um baluarte contra os bárbaros e a degeneração dos padrões desde a vida do sujeito (Hogwood, 2013: p. 434).

Em outras palavras, é um gênero de discurso não-verbal de elogio. À luz da retórica, o retrato encomiástico obedece “às diretrizes do decoro impostas ao subgênero epidítico, de louvor, incidindo sobre a escolha das tópicas e dos argumentos figurados ali” (Fiorussi, 2012: p. 31-32). Nesse sentido, Aristóteles já havia definido:

O elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude. É, por conseguinte, necessário mostrar que as ações são virtuosas. Mas o encômio refere-se às obras (e as circunstâncias que as rodeiam concorrem para a prova, como por exemplo, a nobreza e a educação; pois é provável que de bons pais nasçam bons filhos, e que o caráter corresponda à educação recebida). E por isso fazemos o encômio de quem realizou algo (Aristóteles, 1367b).

Ao entender o retrato nesse contexto, pressupõe-se que a intenção desse tipo de discurso não é a pura verossimilhança de um ícone ilustre e virtuoso. É, pois, uma fórmula simbólica que emoldura a individualidade:

Segundo Aristóteles, as imagens devem ser definidas como figuração sensível produzida racionalmente como um entimema. A retomada de sua definição nas práticas seiscentistas de representação também significa que, por mais patética ou ‘sensível’ que seja a imagem exterior, é sempre regrada como proporção inteligível de ‘imagem interna’ que, nos discursos, figura o conceito por meio de particularidades dos conceitos da matéria tratada. Dito de outro modo, as imagens da elocução

seiscentista são sinédoques argumentativas, que desdobram sensivelmente a argumentação (Hansen, 2019: p. 208)

O caso de Francesco Geminiani permite perceber sua influência retratada de diversas maneiras. O primeiro ponto a ser destacado é que, em nenhuma de suas representações em tela, está representado com o violino em mãos, tampouco no ambiente que o circunda. Embora tenha sido frequentemente referenciado como um dos instrumentistas mais destacados de sua geração, pode-se compreender que se trata de uma *inventio* desenvolvida pelos retratistas.

O primeiro deles, presume-se, foi William Hoare (1707/8-1792), em c.1735. Segundo Hogwood (2013: p. 433), “o principal retratista em Bath antes da chegada de [Thomas] Gainsborough (e pintou outros músicos, inclusive Handel)”. Com o foco de luz em seu rosto dirigido ao espectador, Geminiani (com quase 50 anos de idade) é representado em meio corpo, em pé. Veste uma peruca até a altura dos ombros, um casaco marrom com acessórios dourados e detalhes em pêlo animal, colete bordô e camisa branca. Sua mão esquerda, que repousa sobre um códice da *Guida Armonica*¹ adornado com ouro na lombada, aponta para uma pena no tinteiro, disposto sobre uma partitura.

O segundo retratista foi o italiano Andreas Soldi (1703-1711), que se radicou em Londres em 1736, ano em que provavelmente conheceu o compositor e o retratou. Nessa tela, Geminiani é representado em sua juventude em exibição $\frac{3}{4}$. Embora não vista peruca, seus cabelos loiros se dispõem simetricamente e seu rosto, que recebe o foco de luz, se dirige ao espectador. O casaco representado é azul, com bordados dourados e revestimento interno vermelho.² A camisa branca é semelhante ao quadro de Hoare. Enquanto a mão esquerda segura a partitura, a direita aponta para sua direção. A obra retratada nessa pintura é o *concerto grosso* op. 6 n. 8 *fatto per la notte di Natale* (“feito para a noite de Natal”), uma das composições de maior destaque da *œuvre* orquestral de Corelli. Em todas as publicações setecentistas, o concerto se posiciona ao lado esquerdo (verso) do códice. Soldi, no entanto, move-o para a direita (reto), a fim de incluí-lo no retrato.

¹ O autor deste artigo realizou a primeira tradução – acrescida de comentários – da obra teórica completa de Francesco Geminiani para a língua portuguesa. Ver Held (2017a). Sobre a *Guida Armonica* especificamente, ver Held (2017b)

² Frequente em suas retratações. Aparentemente, vestia-o com muita frequência, de modo que O'Keefe (1826: p. 57) referia-se a Geminiani como um “homem pequeno [baixa estatura], pele pálida, semblante agradável, [com] pesado casaco azul de veludo com enfeites de ouro”.

O irlandês James Latham (c. 1696-1747) representou-o entre 1730 e 1739. Nessa retratação emoldurada elipticamente em exibição $\frac{3}{4}$, Francesco Geminiani veste uma peruca mais longa com, pelo menos, duas tonalidades distintas, escurecendo em direção às pontas. Veste o suposto casaco azul de veludo, porém sem os enfeites dourados. Diferentemente das representações anteriores, o fundo é preenchido com o horizonte entre o céu e motivos vegetais. Com a mão esquerda, segura um rolo de partituras. Hogwood (2013) sustenta que Latham era conhecido como o “Van Dyck Irlandês” e que esse quadro figura entre as melhores obras de sua autoria, tendo gozado de grande prestígio nos círculos musicais do país.

A última tela que mencionaremos foi feita pelo pintor Thomas Jenkins (1722-1798), em c.1750. Representa-o sentado, em exibição $\frac{3}{4}$. Mais uma vez com o foco de luz em seu rosto direcionado ao espectador, Geminiani veste uma peruca que alcança a altura dos ombros e um longo casaco sobre uma camisa branca. A mão esquerda segura uma folha pautada (que pode ser observada no detalhe da ponta direcionada ao observador), enquanto a mão direita, apoiada sobre a perna, segura uma pena. O tinteiro está posicionado sobre a mesa, no canto inferior direito do quadro.³ Todos os retratos podem ser conferidos na figura 1.

Dessa forma, podemos observar que, embora esses retratos tenham sido elaborados dentro de um período de, ao menos, duas décadas, eles possuem diversos pontos de convergência. O primeiro deles, como mencionamos anteriormente, é a ausência do violino. Geminiani, no entanto, é representado não apenas na presença de partituras, mas com elas em mãos. Na de Jenkins, inclusive, possivelmente no próprio ato da escrita. Pode-se supor que o sujeito representa não apenas um instrumentista, mas um compositor ou modelo. Corelli e Lully, por exemplo, foram retratados sem o violino em quase todas as telas e gravuras.⁴

³ Esse retrato é, atualmente, mais conhecido pela cópia em gravura realizada por James McArdell (c.1728-1765), publicada postumamente em 1777. A mesma pintura derivou a gravura de Charles Grignion (c.1721-1810) para ilustrar a obra *General History of the Science and Practice of Music* (1776), de John Hawkins (1719-1789).

⁴ No quadro de Jan Frans van Douven (1656-1727), apenas a voluta (a parte ornamental do violino) aparece. Esse indicativo sugere que seu grande atributo instrumental deve residir mais em seu modo de pensar e transmitir o discurso musicalmente que em destreza técnica.



Figura 1: Retratos de Francesco Geminiani. Em sentido horário: William Hoare (c.1735), Andreas Soldi (c.1736), James Latham (c.1730-1739) e Jenkins (c.1750).

Ao editar as sonatas op. 5 da *auctoritas* do estilo italiano em 1740, John Walsh insere uma gravura do compositor, que exerce função paratextual. O retrato, elaborado pelo entalhador britânico Gerard Vanderucht (1696-1776) baseado em uma tela de seu compatriota Hugh Howard (1675-1737), de 1697, representa-o sentado em exibição $\frac{3}{4}$, de peruca até os ombros, casaco longo de textura única e partitura em mãos. Apesar do semblante austero, contrastado ao de Geminiani, mais sutil e, por vezes, esboçando um sorriso, esse retrato se assemelha àquele elaborado por Jenkins. O quadro de Latham, por outro lado, muito se assemelha ao retrato da *auctoritas* do estilo francês, por Nicolas Mignard (1606-1668), de meados do século XVII: emolduração elíptica (embora com fundo simples), peruca longa e dividida ao meio que ultrapassa a linha do ombro, o olhar direcionado ao observador e, finalmente, o rolo de partituras na mesma mão. Esses retratos podem ser conferidos na figura 2.



Figura 2: Representação de Corelli por Vanderucht/Howard (1697) e de Lully por Mignard (c.1650).

Isto é, Corelli e Lully, que foram aclamados como violinistas virtuosos, desempenharam papel fundamental na consolidação dos respectivos estilos italiano e francês. Representá-los sem o instrumento em mãos é um indicativo de que a grande virtude e o grande legado a serem elogiados estão além do plano mecânico ou performático, e, sim, no âmbito do gosto, do estilo e do engenho: do modelo de autoridade. Como pudemos observar, os retratos de Geminiani encaixam-se nessa mesma lógica, inclusive como resultado da emulação das outras telas, bem como representam sua trajetória composicional e didascálica de reunião de ambos os gostos.

Hogwood (2013) alerta que, embora Geminiani tivesse quase 50 anos na época da possível elaboração do quadro de Soldi, o compositor foi representado ainda jovem, ao redor dos 30 anos. Por isso, afirma o musicólogo, trata-se de um problema ainda não explicado. Para este estudo, propomos a interpretação de que elementos como a ausência de peruca, a mão apontada para a partitura de Corelli e a jovialidade possam representar o discípulo em vias de emular seu mestre. Em 1714, o preceptor havia falecido há um ano, e Geminiani radicou-se em Londres na idade entre 26 e 27 anos. Soldi possivelmente tenha oferecido, nesse retrato, uma leitura dessa pas-

sagem importante não apenas na biografia do retratado, mas também na história da música inglesa. Caso seja verdadeira a anedota do casaco azul de veludo com ornamentos dourados como símbolo de sua caracterização, talvez seja um elemento que indique a nobreza de sua escrita, de seu bom gosto trabalhado ao longo da carreira (e que seria ensinado via tratados musicais a partir de c.1748) e, principalmente, de seu engenho, ferramenta emulativa primordial.

Retratos em gravura

Podemos incluir, neste artigo, a análise dos retratos em gravura. Um exemplo que se destaca foi desenhado e entalhado, respectivamente, pelos franceses Edme Bouchardon (1698-1762)⁵ e Pierre-Alexandre (1702-1760) em 1738, a fim de integrar como elemento paratextual à reedição das *Sonate a violino, violone e cembalo* op. 1, de 1739 (figura 3).⁶ No primeiro plano da imagem, à esquerda, vemos um medalhão com o busto de Geminiani⁷ repousado sobre o colo do “Gênio da Música” (*Genius of Musick*),⁸ sustentado pelas “Três Graças” (*Charites*) – Aglaia, Eufrosina e Tália (musas que representam, respectivamente, a glória ou esplendor, a alegria e o florescimento). Elas o envolvem com folhas de loureiro. No plano intermediário, dois cisnes em um lago ou rio – possível referência à maçonaria⁹ – e, ao fundo, três sátiros na floresta dançando ao som da flauta de Pan. O plano superior, que ocupa metade da cena, é reservado à representação imponente de Apolo que, com uma lira na mão esquerda, senta-se numa carruagem carregada por quatro cavalos, controlados pela mão direita, sobre as nuvens, diante do Sol. Na base, a inscrição do mote *Debent Charites hæc pignora Vati*.

Sem dúvidas, essa forma de discurso, que se insere no gênero encomiástico, posiciona Geminiani como modelo de autoridade do engenho (ou gosto, segundo a acepção de Ripa) musical.

⁵ Dentre suas obras mais emblemáticas, destacam-se: as estátuas dos jardins do palácio de Versailles, a escultura do rei Louis XV (destruída durante a Revolução Francesa) para a Praça da Condórdia e a Fonte das Quatro Estações, de Paris. Segundo Scherf (2016), teria conhecido Geminiani em 1737, tornando-se um de seus grandes admiradores.

⁶ Essa mesma gravura está presente em algumas impressões da já mencionada *Guida Armonica*,

⁷ Derivado de outro retrato de Geminiani desenhado sobre papel por Bouchardon em 1737. Esse mesmo desenho foi copiado em uma gravura de Jean-Baptiste Lucien (c.1748-c.1806) com a inscrição *François Xavier Geminiani Célèbre Musician Italien*, atestando a longevidade desse compositor como modelo de referência.

⁸ Na edição de 1625 de *Della novíssima iconologia parte prima-terza* (originalmente *Iconologia*, de 1593) de Cesare Ripa (c.1593-c.1622), o emblema do engenho (*genius*) é definido: “o engenho, comumente [*volgarmente*] nomeado conforme o humor, o gosto, inclinações naturais ou exercício [direcionado] a alguma coisa, pode ser representado como uma criança alada, símbolo do pensamento dedicado às coisas de seu gosto e fantasia. Com suas mãos, segura os instrumentos capazes de declarar aquilo que lhe deleita. Se alguém tem o engenho às letras, tem um livro em mãos; se toca ou canta, uma tablatura musical, liras, alaúdes e outros instrumentos. Se [tem o engenho] às armas, [segura] armas, e assim segura outros instrumentos” (Ripa, 1625: p. 273). Essa constatação também aparece em Rasch (2020).

⁹ Ver Pink (2013).

Ademais, alinha-se às alegorias mitológicas relativas a Corelli, comuns no século XVIII. Rasch relaciona as Três Graças à ornamentação, um dos principais elementos de caracterização estilística da música setecentista:

É notável que a palavra *Charites*, que é uma transcrição latina da palavra grega *Χάριτες*, corresponde ao latim *Gratiæ*, ou ao italiano *Grazie*, ou ao inglês *Graces*, no sentido de Graça como as três servas de Afrodite [e filhas de Zeus]. Isso nos faz questionar se há uma relação implícita para com a ornamentação das composições, que também são denominadas *Grazie*, no frontispício. Se há, a tradução do mote deve ser interpretada como ‘Essas obras devem sua Graça ao Compositor’, em que “Graças” pode também ter a conotação mais geral de ‘Belo’. [...] Talvez seja melhor interpretar a cena de modo estático, como contendo três elementos: a música (representada pelo Gênio [Engenho] da Música), sua beleza (representada pelas Graças) e seu autor (Geminiani). Esses elementos estão exatamente relacionados um ao outro no mote (Rasch, 2020: p. 6).

Dessa forma, portanto, fortalecemos a hipótese de que Geminiani teria se tornado modelo de autoridade após emular os modelos de referência (italiano, francês e inglês), sobretudo quando vemos seu retrato e o de Purcell lado a lado, repousados sobre colunas em estilo dórico, como na gravura atribuída a Robert Laurie (c.1755-1836), de c.1785 (figura 4). É possível detectar, ainda, a relevância singular desse compositor tão tardiamente quanto no século XIX. Na gravura intitulada *Professori Celebri di Suono* (c.1805), Luigi Scotti (1750-1813) representa a alegoria do *Gradus ad Parnassum*, com Geminiani no topo da pirâmide, sobrepondo-se a compositores violinistas proeminentes daquele tempo, como Kreutzer, Rode, Pugnani e Viotti. Posiciona-se próximo a Apolo (que se senta sobre a nuvem, com a lira na mão direita) e ao lado de Somis e Locatelli, também discípulos de Corelli¹⁰ (figura 5).

¹⁰ Da base ao topo, da esquerda à direita: Johann Peter Salomon (1745-1815), Giovanni Piantanida (1705-1782), Radolphe Kreutzer [Creutzer] (1766-1831), Jan Ladislav Dusík (1760-1812), Johan Baptist Cramer (1771-1851), Anne-Marie Krumpholz (c.1755-1824), Domenico Dragonetti (1763-1846), Jan Křitel Krumpholz (1747-1790), Maurizio Clementi (1752-1832), Niccolò Mestrino (1748-1789), Giuseppe Antonio Capuzzi (1755-1818), Daniel Steibelt (1765-1823), Giacomo [Giacobbe] Cervetto (1680-1783), Alessandro Rolla (1757-1841), Franz Lamotte (c.1751-1781), Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830), Feliks Janiewicz (1762-1848), Francesco Manfredi (nascido em 1688), Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Ivan Mane Jarnovick (1747-1804), Pietro Nardini (1722-1793), Stefano Galeotti (1723-1770), Gaetano Pugnani (1731-1798), Jean-Baptiste Chabrand (datas desconhecidas), Giuseppe Tartini (1692-1770), Domenico Ferrari (1722-1780) ou Gotifredo Giacomo Ferrari (1763-1842), Antonio Lolli (c.1724-1802), Wilhelm Cramer (1746-1799), Felice Giardini (1716-1796), Stefano Pasino (†c.1679), Francesco Maria Veracini (1690-1768), Giovanni Battista Somis (1686-1763), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) e Francesco Geminiani (1687-1762).



Figura 3: Bouchardon/Pierre-Alexandre, *Debent Charites hæc pignora Vati* (1738).



Figura 4: Laurie, *Henry Purcell e Francesco Geminiani* (c.1785).



Figura 5: Scotti, *Professori Celebri di Suono* (c.1805).

Considerações finais

A atuação de Francesco Geminiani no contexto britânico setecentista não se restringiu às suas atividades como instrumentista, professor, autor e compositor. Esse conjunto de desempenhos, de fato, constituiu um ponto marcante para o estilo da música instrumental do país.

Como pudemos observar, Geminiani radicou-se, em 1714, em uma capital cosmopolita, em franco desenvolvimento urbano, permeada por músicos de diversas nacionalidades, com destaque para os alemães, franceses e italianos. Naquele cenário de confluência estilística, o compositor reuniu os gostos continentais às tradições insulares e, conforme atestam os periódicos da época (a exemplo de *General Advertiser*, em 1750), tornou-se modelo de referência instrumental e composicional aos músicos ingleses. Essa conclusão foi endossada tanto por autores de fontes primárias (como Burney, Twinning e Hawkins), quanto secundárias (como Careri e Golby).

Finalmente, a análise de suas representações em telas e gravuras, foco central deste artigo, nos permitiu concluir que a noção de Geminiani como autoridade para a música instrumental inglesa perdurou até, pelo menos, os anos iniciais do século XIX. Conforme verificamos, o retrato, enquanto gênero retórico encomiástico, não se limita à fisionomia do sujeito, uma vez que se propõe a representar suas virtudes e suas obras. A ausência do violino, instrumento que o consagrou por um lado, é, por outro, indicativo simbólico da grandeza de seus feitos. Desta forma, caracterizá-lo elogiosamente no ato da composição (como em Jenkins) e da emulação (como em Soldi), ou em pé de igualdade a Purcell (como em Laurie) e próximo a Apolo (como em Bouchardon/Pierre-Alexandre e Scotti) reforça a tese que Francesco Geminiani constitui, de fato, um modelo de autoridade para a música instrumental inglesa no século XVIII.

Referências bibliográficas

- Aristóteles. (2012). *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et al. São Paulo: wmf Martins fontes.
- Boydell, B. (2013). Geminiani in Ireland. Em Hogwood (Org.). *Geminiani Studies* (pp. 159-181). Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Burney, C. (1776-1789). *A general history of music*. V.1-4. London: T.Becket.
- Careri, E. (1991). Correspondence between Burney and Twinning about Corelli and Geminiani. *Music & Letters*, v. 71 (1), 38-47.

- Careri, E. (1993). *Francesco Geminiani (1687-1762)*. Oxford: Clarendon Press.
- Fiorussi, L. (2012). Um retrato de John Donne: apontamentos sobre o gênero encomiástico. *Acta Scientiarum: language and culture*, v. 34 (1), 31-35.
- Ford, A (2004). Matthew Dubourg (1703-1767). *Oxford Dictionary of National Biography*.
<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/8123>.
- Gibbs, G. (2009). George I (1660-1727). *Oxford Dictionary of National Biography*.
<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/10538>.
- Golby, D. (2004). Francesco Saverio Geminiani (1687-1762). *Oxford Dictionary of National Biography*. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/38886>.
- Hansen, J (2019). Ut Pictura Poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. Em Cunha; Laudanna (Org.). *Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (pp. 205-220). São Paulo: Edusp.
- Held, M. (2017). *Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa* (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. DOI 10.11606/D.27.2017.de-27092017-101128.
- Held, M. (2017). Harmonia segundo Francesco Geminiani (1687-1762): um olhar sobre os tratados Guida Armonica (1756/8) e The Harmonical Miscellany (1758). *Opus*, v. 23 (2), 155-178. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2307>.
- Hogwood, C (2013). Geminiani and Fine Art. Em Hogwood (Org.). *Geminiani Studies* (pp. 413-437). Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Pink, A (2013). Francesco Geminiani and Freemasonry. Em Hogwood (Org.). *Geminiani Studies* (pp. 369-398). Bologna: Ut Orpheus Edizioni.
- Rasch, R (2020). *The Thrity-One Works of Francesco Geminiani: Work Eight; The Sonatas Opus 4 (1739)*. Utrech/Houten: <https://geminiani.sites.uu.nl/>.
- Rasch, R (2020). *The Thrity-One Works of Francesco Geminiani: Work Nine; Le prime sonate (1739)*. Utrech/Houten: <https://geminiani.sites.uu.nl/>.
- Ripa, C. (1625). *Della novissima iconologia parte prima-terza*. Padova: Pietro Paolo Tozzi.

MARCUS HELD é violinista e pesquisador especializado na música dos séculos XVI, XVII e XVIII. Realizou, pela primeira vez no Brasil e em língua portuguesa, a tradução da obra tratadística completa de Francesco Geminiani. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo, é Spalla do EOS Música Antiga USP e da Trupe Barroca, além de membro do Grupo de Estudos da Performance de Instrumentos de Cordas (GEPInC-Unicamp).