

do-se nas aquisições da Renascença; mas a forma tende a tornar-se conceitual, a definir-se como um âmbito intelectual preconcebido<sup>37</sup>. Certas formas deverão seu desenvolvimento à família do violino, que logo será preponderante na música concertante; outras aos instrumentos de teclado, cuja recente perfeição garantirá seu triunfo, num repertório que a princípio é análogo ao do alaúde. Esse instrumento, símbolo da Renascença, alcança seu apogeu na primeira metade do século XVII. Até cerca de 1680, sobretudo na França, é um sério concorrente para o cravo.

Mas uma forma musical não é uma instituição, que passa a funcionar desde o registro dos estatutos; é uma experiência coletiva, que se define e impõe suas regras *a posteriori*. A consciência da forma é, a princípio, confusa e a terminologia imprecisa. Até 1650 pelo menos, chamam-se indiferentemente *sonata*, *toccatà*, *canzone*, *sinfonia*, peças instrumentais de todo tipo. Encontramos *sinfonie* para um instrumento, *concerti di sonate* e *concerti ecclesiastici* para vozes e instrumentos... Todavia, a maioria das grandes formas instrumentais clássicas, qualquer que seja o vocabulário, desenvolveu-se na era barroca.

**Suíte** Forma favorita dos alaudistas e cravistas, a suíte é uma justaposição de danças contrastantes, que tem sua origem nos *puncta* sucessivos da estampida medieval e no par pavana-galharda da Renascença. Ela se impõe como forma instrumental perdendo sua função coreográfica em fins do século XVI. Na primeira metade do século XVII, a suíte é freqüentemente composta de um prelúdio em estilo de improvisado, seguido de uma pavana, uma galharda, uma alemanda e uma corrente (ver às pp. 412 ss. a descrição dessas danças). Encontramos essa disposição nas suítes para cinco instrumentos do *Banchetto Musicale* de Schein (1617). Frescobaldi faz uma peça inicial bastante desenvolvida (*canzone*, por exemplo) ser seguida de uma corrente e uma passacaglia.

Durante muito tempo, a composição da suíte é tão variável quanto a sua denominação (*sonata*, *balletto*, *partita*, *lesson*, *ordre*). Na segunda metade do século, em particular nas *sonate da camera*, o esquema mais difundido é o seguinte: prelúdio, alemanda, corrente, sarabanda, giga (ou gavota). Esse esquema é importante: é o da suíte clássica e, com freqüência, também o da sona-

37. O conceito de forma é ambíguo, pois confunde duas noções complementares, que Riemann chamava de "forma concreta" e "forma abstrata". A forma concreta, a *Gestalt* alemã, é a configuração global da obra, a expressão de sua identidade, o que define uma suíte, uma sonata, uma cantata, uma ópera... A forma abstrata é a estrutura interna de uma composição: fuga, variação ou rondó (estrofes/refrão), por exemplo. Vê-se que uma forma concreta pode utilizar várias formas abstratas em suas diferentes partes, ou então confundir-se com uma delas.

ta de câmara. Entre a sarabanda e a giga poderão ser inseridas danças suplementares: gavotas, *bourrées*, rigaudons, minuets, etc. Os virginalistas ingleses e, sobretudo, os cravistas franceses introduzem também peças descritivas ou evocativas na suíte. Esses quadros sonoros de títulos sugestivos serão uma especialidade de François Couperin: *La lutine*, *Les nonnettes*, *Le bavolet flottant*, *Les vieux galans et Les trésorières surannées*, *Les petites crémières de Bagnolet*, etc.<sup>+</sup>

No século XVII e início do século XVIII, a suíte não é uma forma fixa. Para a maioria dos compositores franceses e italianos, é um repertório de peças variadas, de mesma tonalidade, propostas à escolha dos intérpretes, a fim de formarem uma suíte a seu gosto. Uma suíte de Chambonnières (c. 1650) compreende vinte e cinco danças, das quais dez correntes sucessivas — é evidente que não é destinada a ser tocada integralmente. As vinte e sete suítes de peças para cravo de Couperin, que ele chama de “ordens”, também propõem uma escolha na maioria dos casos<sup>38</sup>.

**Variações** Já difundida na época da Renascença, a variação explora os recursos do estilo de imitação, da harmonia, da instrumentação, do ritmo. Tem um papel capital no repertório dos organistas e cravistas, em particular nas formas de chacona ou de passacaglia, e na de coral variado. A chacona e a passacaglia eram originalmente danças populares espanholas bastante vivas, sendo a primeira tida como licenciosa. Introduzidas na França no século XVII, tornam-se danças de corte e aparecem no final das óperas-balés. Na música instrumental, perdem seu caráter coreográfico e se apresentam, em geral, como uma série de variações ornamentais sobre um *cantus firmus* curto, várias vezes repetido: é o princípio dos órgãos e dos motetos do século XIII. Nunca se chegou a um acordo sobre o que permite distinguir as duas formas. Mattheson diz que a chacona é mais lenta; para d’Alembert, ao contrário, mais lenta é a passacaglia. Em geral, o *cantus firmus* fica no baixo (baixo obstinado) na chacona, enquanto na passacaglia ele circula livremente, se perde na polifonia e pode até transformar-se... Mas muitas obras escapam dessa distinção para que possamos elevá-la a regra. Antes de ser constituído pela grande *Passacaglia* de Bach, as obras-prímas do gênero são a *Passacaglia em sol menor* com trinta e nove variações de Louis Couperin (c. 1626-1661) e as duas *Chaconas* de Buxtehude.

+ *A traquinas, As freirinhas, As fitas de chapéu esvoaçantes, Os velhos ga-lanteadores e as tesoureiras caducas, As leiteirinhas de Bagnolet...* (N.T.)  
38. A moda atual das integrais incita os cravistas a gravarem em disco “ordens” de Couperin *in extenso*.

O coral é a alma da música para órgão alemã; mas o primeiro organista a fazer variações sobre um coral foi, sem dúvida, o neerlandês Jan Peterszoon Sweelinck (1562-1621): das trinta e seis séries de variações que ele nos deixou (ápice da sua obra), vinte e quatro utilizam temas de corais e doze servem-se de canções. Depois dele, Samuel Scheidt, seu aluno (1587-1654), Michael Praetorius, J. A. Reinken (1623-1722), Buxtehude e, sobretudo, Johann Pachelbel compõem corais variados que anunciam os de Bach. Tendo o inevitável baixo contínuo sido adaptado ao coral luterano, tratava-se originalmente de improvisar sobre esse baixo um acompanhamento para o canto comunitário. Os 112 corais harmonizados a quatro partes do *Tabulatur Buch* de Scheidt não têm outra ambição, e as grandes paráfrases que o gênio dos organistas alemães inventará conservarão na maioria das vezes o modesto propósito de servir de prelúdios aos corais (*Choralvorspiele*). Ora o tema litúrgico é rodeado de contrapontos floridos (coral “fugado”), ora é tratado em variações canônicas ou até em fuga.

**Fuga** Passando da polifonia vocal à música instrumental, o estilo de imitação\* deu origem, já no século XVI, a formas excepcionalmente fecundas, cujo mais elevado estado de evolução será a fuga clássica<sup>39</sup>. Até o tempo de Bach ou de seus predecessores imediatos, confundem-se como sempre as denominações: *canzone*, *capriccio*, *toccata*, *fantasia*, *ricercare*, *fuga* designam com frequência a mesma coisa, isto é, uma peça em imitação livre, frequentemente esboço de fuga, distinguindo-se do cânone regular por sua própria liberdade. As fantasias de Sweelinck (para órgão ou cravo) já são verdadeiras fugas, as primeiras que conhecemos, e suas tocatas aparentam-se às invenções de Bach. Na geração seguinte, a obra para órgão de Frescobaldi proporciona os modelos consumados de todas as formas de imitação. Frescobaldi é o grande pioneiro, o promotor de uma tradição que fará da fuga a pedra de toque da música para órgão clássica.

Johann Jakob Froberger (1616-1667), seu aluno, François Roberday (1624-1680), Johann Krieger (1651-1735), Buxtehude, Böhm, François Couperin, todos têm alguma dívida para com ele. Numa época em que o estilo concertante e a ária expressiva voltam resolutamente as costas para as antigas técnicas polifônicas, os grande organistas, a exemplo de Frescobaldi, encontram novas riquezas no velho princípio de imitação e conseguem fazer da fuga uma forma atual e original.

39. A forma mais estrita de imitação é o cânone. Qualquer inobservância à regra de identidade das partes nele introduz um desenvolvimento e dá origem a outra forma de imitação, fantasia, *ricercare* ou fuga.

**JAN PETERSZOOM  
SWEELINCK**

Deventer, 1562  
Amsterdã, 16 de outubro de 1621

Aluno de seu pai, Peter Swybertszoom (falecido em 1573), organista da Oude Kerk de Amsterdã (“velha igreja”, de rito católico). Toda a sua existência transcorre em Amsterdã, de onde nunca se afasta mais que alguns dias, para realizar perícias em órgãos ou compras de cravos em diferentes cidades dos Países Baixos.

1577 Nomeado organista da Oude Kerk, cargo que ocupará até morrer.

1590 Casa-se com a filha de um comerciante, Claesgen Puyner, com quem terá seis filhos. O mais velho, Dirck (1591-1652), lhe sucederá na Oude Kerk.

depois de 1613 Mantém relações amistosas com John Bull, refugiado nos Países Baixos. Seu renome estendeu-se por toda a Europa, como atestam seus manuscritos, encontrados na Inglaterra, França, Suécia, Itália, Hungria, etc. Samuel Scheidt foi um de seus numerosos alunos.

Um retrato de Sweelinck conservado no Museu de Haia é atribuído a seu irmão Gerrit, pintor talentoso e mestre de Lastman, de quem Rembrandt será discípulo.

**obra** Canções francesas, madrigais italianos, cânones latinos. *Cantiones Sacrae* (trinta e sete motetos com baixo contínuo), cento e cinquenta e três salmos (em estilo polifônico). Obras para órgão ou cravo: dezenove fantasias, treze tocatas, vinte e quatro corais variados, doze séries de variações sobre temas populares.

**DIDERIK BUXTEHUDE**

Oldesloe (Holstein), 1637  
Lübeck, 9 de maio de 1707

Filho de Hans Jensen Buxtehude (1602-1674), organista em Elsinore por trinta e dois anos, foi provavelmente aluno do pai.

1668 Organista da Marienkirche em Lübeck, cargo que conservará até morrer. A qualidade de sua interpretação lhe vale uma imensa reputação.

1673 Dá continuidade às célebres *Abendmusiken* de seu predecessor, Tunder, que se perpetuam até o século XIX. Elas acontecem nos domingos antes do Natal. Compreendem peças religiosas em estilo concertante para coro e instrumentos e música para órgão executada por Buxtehude.

1703 Viagem a Lübeck de Haendel e Mattheson. Eles disputam a sucessão do ilustre organista, desejoso de se aposentar. Mas, sabendo que Buxtehude impõe a seu sucessor que se case com sua filha, Anna Margreta (como ele próprio se casara com a filha de seu predecessor, Tunder), os dois jovens musicistas desistem.

1705 J. S. Bach vem de Arnstadt (a pé, segundo se diz) para ouvir Buxtehude e candidatar-se à sucessão. Mas também renuncia aos encantos de Anna Margreta, dez anos mais velha do que ele.

**obra** Uma missa, numerosas cantatas, vinte sonatas para violino e baixo contínuo, peças para cravo, uma considerável obra para órgão que compreende composições sobre corais, tocatas fugadas, prelúdios e fugas, duas chaconas, uma magnífica passacaglia.

Frescobaldi, *Tocatta*



De fato, ela é bastante moderna, a despeito de suas origens, na medida em que os métodos impostos por sua estrutura constituem as primícias do sistema musical clássico. A fuga se distingue efetivamente de outras formas de imitação por sua estrutura tonal e pela importância do desenvolvimento. A essência do cânone está na identidade, a da fuga nas diferenças e oposições, “mutações” que salvaguardam a unidade tonal entre sujeito e resposta, evitando as falsas relações de trítone, oposições de caráter entre sujeito e contra-sujeito, variações temáticas, modulações, artifícios próprios ao estilo de imitação (inversões) e, de modo geral, todos os elementos de contraste e renovação que, sem comprometer a unidade da composição, lhe garantem um desenvolvimento linear, mais fértil do que a estrutura circular das imitações canônicas.

Bach esgotará todos os recursos desse modo de composição. De certa forma, ele chegará ao apogeu da fuga, acabando com qualquer esperança de progresso, assinalando com um ponto de exclamação o termo de uma longa evolução. Somente então a fuga se tornará arcaica e dela se fará um exercício acadêmico...

**Sonata** Originalmente, a sonata é uma peça “soada” em instrumentos, opondo-se à cantata, ou peça cantada. No século XVI, as *sonate* ou *canzoni da sonar* são, em geral, apenas adaptações instrumentais do estilo da polifonia vocal, e as denominações permanecem por muito tempo indecisas. No entanto, a novidade do estilo concertante suscita, desde o começo do século XVII, no momento em que se forma a cantata italiana, uma floração de composições para instrumentos solistas e baixo contínuo. Essas sonatas primitivas não têm forma definida; sua característica comum é acentuar a individualidade dos instrumentos, consagrar sua



Paisagem dos arredores de Roma, desenho de Poussin.

### GIROLAMO FRESCOBALDI

Ferrara, 13 de setembro de 1583  
Roma, março de 1643

Aluno de Luzzasco Luzzaschi, organista da catedral de Ferrara, é tão célebre inicialmente como cantor quanto como organista.

1607 Organista de Santa Maria in Trastevere, em Roma, em janeiro-fevereiro.

1607-1608 Viagem aos Países Baixos com o cardeal Guido Bentivoglio, núncio apostólico.

1608-1628 Organista da igreja de São Pedro de Roma, onde suas estréias teriam atraído um público de trinta mil pessoas.

1628-1634 Organista da corte de

Ferdinando II de' Medici, em Florença.

1634-1643 De novo organista de São Pedro de Roma. Froberger é um de seus alunos.

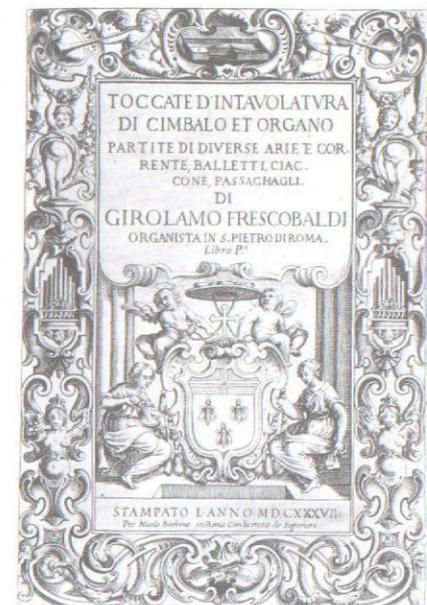
**obra** Dois livros de madrigais, dois livros de *Arie musicali* (com acompanhamento de cravo), algumas peças religiosas. Obras para órgão ou cravo (indistintamente, salvo indicação em contrário): *Toccate... e partite d'intavolatura* (1614-1627), *Fantasia a 4* para órgão (1608), *Ricercari e canzoni francesi* (1615), *Canzoni a 1-4 voci* (1623-1628), *Fiori musicali* op. 12 (1635), consistindo em três missas para órgão sobre motivos do cantochão.

emancipação. O violino assume uma posição preponderante, que o notável progresso de sua construção justifica; ele a conservará por um século e meio. Mas ainda não se ousa utilizá-lo só, e a fórmula mais difundida permanecerá, por muito tempo, a da “sonata a três”: dois violinos concertantes (que podem ser substituídos por outros instrumentos), mais um baixo (viola baixo ou outro instrumento grave), o que perfaz na realidade quatro instrumentos com o cravo encarregado de “realizar” o baixo contínuo<sup>40</sup>. Entre os criadores da sonata, figuram Giovanni Gabrieli (*Canzoni e Sonate* póstumas de 1615) e Frescobaldi (magníficas *Canzoni* em três ou quatro seções de 1628), assim como três pioneiros notáveis, injustamente esquecidos pelos não-violinistas: Salomone Rossi (c. 1570-c. 1630), Biaggio Marini (?-1665) e Marco Uccellini (1603-1680).

Na mesma época, a suíte de danças tem um sucesso tão grande, que impõe seu caráter à sonata nascente. Ora, esta encontrou seu lugar na igreja nos intervalos da liturgia e pareceria indecente aí tocar músicas de dança. Portanto, serão compostas “sonatas de igreja”, conforme as exigências da piedade, enquanto se chamará “sonata de câmara” a forma profana. Essa terminologia aparece pela primeira vez em 1637 nas *Canzoni ovvero sonate concertate per chiesa e camera* de Tarquinio Merula, e no *Opus 4* de Uccellini encontramos os dois tipos de sonatas claramente distinguidos. A *sonata da chiesa* comporta de três a seis seções contrastantes, quase sempre quatro (lento — vivo — lento — vivo), geralmente no estilo de imitação da *canzone*, salvo o terceiro movimento. A *sonata da camera* se confunde com uma suíte de três a seis danças, precedidas por um prelúdio, a sucessão mais frequente permanecendo sempre prelúdio, alemã, corrente, sarabanda, giga.

Apenas no último quartel do século XVII começam a aparecer as obras-primas dessa sonata barroca ou pré-clássica: as de Franz von Biber, um dos principais criadores da técnica de violino moderna — admiráveis sonatas “do Rosário” para violino e baixo contínuo —, de Giovanni Battista Vitali e Antonio Veracini (c. 1650-?), cujas *Sonate a 3* certamente serviram de modelo para Corelli, de Johann Kuhnau (1660-1722), predecessor de Bach em São Tomás, o primeiro a adaptar para cravo o tipo da sonata de igreja (oito sonatas; as suas famosas *Biblische Historien* são suítes), e, sobretudo, de Purcell e Corelli, os dois maiores mestres da sonata barroca, no fim do século XVII. As vinte e duas

40. Do mesmo modo, uma sonata *a violino solo* comporta um baixo contínuo, salvo indicação em contrário; logo, exige três executantes. Com frequência, os títulos podem ser, pois, uma fonte de confusão.



G. Frescobaldi, organista em São Pedro.

sonatas em trio do primeiro exploram o modelo *da chiesa* com um frescor de invenção melódica, uma fantasia e, às vezes, uma audácia harmônica impressionantes, como no breve e dramático adágio que precede o *finale* na nona sonata de 1683:

Purcell, *Sonata n.º 9*

The image shows two systems of musical notation for Purcell's Sonata n.º 9. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line includes figured bass notation. The first system has figures: 5, 4, 3, b3, 7, 7, 6, #4, b. The second system has figures: 6, #6, 7, #7, 6, #6, 7, #3, #2, #6.

No entanto, o lugar mais importante cabe a Corelli. Sua obra é uma espécie de bíblia da música instrumental e da técnica do violino; toda a evolução posterior parte dele, que fundou o classicismo. Poucos compositores na história foram tão especializados. Em quarenta anos de carreira, produziu apenas cinco livros de sonatas e um de concertos, em que tudo é perfeito, ao mesmo tempo no plano da forma, do estilo e da escrita.

As coletâneas op. 1 e op. 3 contêm, cada uma, doze sonatas em trio (dois violinos e baixo, ou seja, quatro executantes) do tipo *da chiesa*. O op. 2 e o op. 4, cada um com doze sonatas em trio do tipo *da camera*. O op. 5, doze sonatas para violino e baixo, sendo seis *da chiesa*, cinco *da camera* e uma suíte de variações sobre a *Folia*, que constituirão o modelo absoluto da sonata até meados do século XVIII. Os testemunhos da época e as reedições nos informam sobre a rica ornamentação que essa música implicava, em particular nos movimentos lentos. Eis um exemplo, tirado de uma reedição do op. 5 publicada em Amsterdã durante a vida de Corelli (a versão ornamentada é sobreposta à notação original):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'ornamentada' and features a highly decorated melodic line with many grace notes and slurs. The bottom staff is labeled 'original' and shows the same melodic line but without the ornaments, appearing much simpler.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

(Ed. de Amsterdã)

A preocupação constante com a qualidade sonora exclui o virtuosismo inútil, em particular as cordas duplas que fascinavam os predecessores de Corelli. O instrumento é utilizado nas melhores texturas, raramente superando a terceira posição. As audácias harmônicas são raras, mas a tonalidade moderna, maior e menor, se afirma sem ambigüidade.

**Concerto e sinfonia** Corelli institui o classicismo de uma nova forma com a publicação póstuma dos doze *Concerti grossi* do op. 6. A palavra concerto devia ser tomada até então ao pé da letra: ela designava, desde Gabrieli e Banchieri, um “concerto” de vozes e instrumentos, sem especificação particular<sup>41</sup>. O concerto grosso, cujos primeiros exemplos conhecidos são duas *sinfonie* de Stradella (c. 1675), define-se pela oposição de dois grupos instrumentais: uma pequena formação de sonata chamada *concertino* e um conjunto maior, o *concerto grosso*. Pode-se identificar sua origem na escrita para coro duplo, cujo princípio Gabrieli estendera a algumas de suas *Canzoni e Sonate*; mas, de qualquer forma, o gosto pelo contraste, que o espírito do concerto ilustra à maravilha, é a própria essência do estilo concertante e uma das principais características da era barroca.

Corelli não pode ser considerado o “inventor” do concerto grosso. No entanto, as obras mais antigas de seu op. 6, compostas desde 1682, não parecem reivindicar nenhum modelo, sejam elas anteriores ou não aos concertos publicados de 1692 a 1709 nos op. 5, 6 e 8 de Giuseppe Torelli (1658-1709). Os *Concerti grossi* de Corelli (oito *da chiesa*, quatro *da camera*) continuarão sendo, por muito tempo, como as sonatas para violino do op. 5, modelos do gênero.

Muito embora tenha aparecido pouco tempo depois do concerto grosso, o concerto de solista não tem as mesmas raízes: ele se formou inteiramente no século XVIII, vinculando-se às concepções artísticas e à sociologia musical do período dito “clássico”. Transportando à música instrumental o lirismo da ópera, a espantosa personalidade de Vivaldi dele fará o que é até nossos dias... Referindo-se às datas das publicações conhecidas, estima-se que foi precedido por Torelli (seis últimos concertos do op. 8,

41. Em compensação, esses dois compositores escreveram *canzoni* instrumentais, algumas das quais são ancestrais do concerto grosso.

1709) e por Albinoni (op. 5, 1707); mas, como se verá no capítulo seguinte, a prioridade de Vivaldi é uma hipótese aceitável, devido à nossa ignorância das datas de composição.

Entre os numerosos sucessores de Corelli que foram influenciados por sua obra exemplar, não se deve esquecer François Couperin. As duas *Apothéoses* (1725) e as quatro "sonades" das *Nations* (cada uma delas acompanhada por uma suite de danses), publicadas em 1726, mas compostas cerca de trinta anos antes, são sonatas em trio da maior beleza. Ao gênero da sonata de câmara também pertencem os *Concerts royaux*, cuja instrumentalização não conhecemos.

Na época barroca, a palavra *sinfonia* designa qualquer tipo de composição, em particular os prelúdios e interlúdios instrumentais das obras vocais. O estilo homofônico da *sinfonia* é o que a distingue em primeiro lugar da sonata em estilo de imitação. Sua forma é indeterminada até Alessandro Scarlatti estabelecendo o modelo da abertura italiana em três movimentos (vivo — lento — vivo), de que a *sinfonia* clássica procede. A formação desta será ligada à evolução da sonata (é uma sonata para orquestra) e ao desenvolvimento dos concertos públicos. Mas até meados do século XVIII a confusão dos gêneros subsiste e Vivaldi às vezes qualificará de concertos suas *sinfonias* para cordas e suas sonatas<sup>42</sup>.

**Escolas nacionais** A emancipação da música instrumental no século XVII faz surgir nos diferentes países características nacionais que não se podem atribuir, como no caso da música vocal, às particularidades linguísticas. Como o sistema musical e os recursos instrumentais são os mesmos em toda a Europa, as diferenças de estilo e a formação de escolas nacionais devem-se às tradições éticas e estéticas das diferentes burguesias, cuja influência cultural sucedeu à das cortes cosmopolitas.

Os italianos buscaram na monodia uma nova expressão dramática. Mas, se rejeitaram a polifonia vocal, permaneceram fiéis ao estilo de imitação na música instrumental. Seu gênio esteve em conciliar lirismo e refinamento da escrita. Conscientes da novidade de uma música "pura", sem função diretiva, e da necessidade de lhe proporcionar marcos originais, criaram as principais formas instrumentais clássicas. Frescobaldi e Corelli são as duas fontes complementares de que procede toda a música instrumental italiana.

42. As *Sinfonie a 4* op. 3 para cordas de Torelli (1687) são obras pioneiras. Mas a forma ainda é a da sonata da *chiesa*.

Pertencia a uma antiquíssima família de Fusignano, e a descendência de seu irmão Giacinto prosseguiu até nossos dias.

1666-1670 Estuda violino em Bolonha com o bolonês G. Benvenuti e o veneziano L. Brugnoli.

1670-1673 Membro da ilustre Accademia Filarmônica, fundada em 1666.

1675 Fixa-se em Roma, onde viverá até o fim de seus dias em meio a seus violinos e à sua magnífica coleção de quadros. Goza da proteção de Cristina da Suécia e do cardeal

Ottoboni e faz amizade com as grandes famílias romanas. As hipóteses de viagens a Paris e à Alemanha são extremamente frágeis. Seu caráter agradável lhe vale a simpatia geral e, a despeito da sua modestia, sua reputação se estende a toda a Europa. Entre seus numerosos

alunos figuram Gemiani e Locatelli, e podemos considerar como seus discípulos espirituais a maioria dos grandes violinistas italianos do século XVIII.

1713 É sepultado no Panteão de Roma, onde o cardeal Ottoboni manda erigir um monumento sobre sua tumba.

**obra** Vinte e quatro sonatas de igreja em trio, op. 1 (1681) e op. 3 (1689);

cinco e quatro sonatas de câmara em trio, op. 2 (1685) e op. 4 (1694); doze sonatas para violino e b.c. op. 5 (1700), doze concertos grossos op. 6 (póst. 1714).