



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE DERECHO, POLÍTICA Y GOBIERNO

MAESTRÍA EN SOCIEDAD Y PATRIMONIO

Proyecto de tesis

**La traducción del patrimonio musical documental:
su interpretación, preservación, y didáctica.**

**La versión al castellano del tratado
The Art of Playing on the Violin (1751)
de Francesco Geminiani (1687-1762)**

que para obtener el grado de Maestra en Sociedad y Patrimonio

FRIDA LIZETH FLORES MORENO



Campus Guanajuato | División de Derecho,
Política y Gobierno

Guanajuato, Gto., abril del 2025



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE DERECHO, POLÍTICA Y GOBIERNO

MAESTRÍA EN SOCIEDAD Y PATRIMONIO

Proyecto de tesis

**La traducción del patrimonio musical documental:
su interpretación, preservación, y didáctica.**

**La versión al castellano del tratado
The Art of Playing on the Violin (1751)
de Francesco Geminiani (1687-1762)**

que para obtener el grado de Maestra en Sociedad y Patrimonio

FRIDA LIZETH FLORES MORENO



Campus Guanajuato | División de Derecho,
Política y Gobierno

Guanajuato, Gto., abril del 2025

MIEMBROS DEL JURADO:

DIRECTOR DE TESIS

DR. ARMANDO SANDOVAL PIERRES

Universidad de Guanajuato

SINODALES

DR. FABRIZIO AMMETTO

Universidad de Guanajuato

MTRA. ADA MARINA LARA MEZA

Universidad de Guanajuato

AGRADECIMIENTOS

Con profundo estima y reconocimiento extiendo mi gratitud al Dr. Fabrizio Ammetto por su compromiso académico y la guía que ha representado en mi recorrido institucional. Asimismo, agradezco a mis profesores de maestría por puntualizar en el peso social que la academia puede y debe tener en las realidades humanas de nuestros contextos. Mi gratitud se extiende al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), por el financiamiento para la realización de esta investigación. A esta institución y a la ciudadanía, que en construcción de un Estado de derecho permite el financiamiento de investigaciones académicas, espero que los resultados que aquí presento den muestra del compromiso con el que tomé la oportunidad. A la Universidad de Guanajuato en cuyas aulas tan emblemáticas del edificio central pude recibir cátedra y en dónde además he podido ejercer lo aprendido. A mi familia, amistades y compañeros de vida, porque todos somos lo que somos en colaboración con la mirada del otro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 1
CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN Y DIVULGACIÓN DE LOS TRATADOS DE EJECUCIÓN INSTRUMENTAL DE LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX	» 4
1.1 Los cambios sociales, políticos y culturales en la España del siglo XVIII y sus efectos en el Virreinato	» 5 » 11
1.2 La educación musical en Nueva España	» 21
1.3 Instituciones, maestros y métodos de enseñanza musical novohispanos	» 31
1.4 La difícil transición hacia el México independiente	
CAPÍTULO II. <i>THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN</i> (1751) DE FRANCESCO GEMINIANI	» 37 » 38
2.1 Las circunstancias de la vida y obra de Francesco Geminiani	» 43
2.2 Su legado teórico musical y pedagógico	» 54
2.3 Publicación, difusión, recepción y trascendencia del tratado <i>The Art of Playing on the Violin</i>	
CAPÍTULO III. ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE <i>THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN</i> DE FRANCESCO GEMINIANI: CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN DE MÉTODOS PARA LA EJECUCIÓN DE CUERDA FROTADA	» 59 » 59
3.1 La preservación y divulgación del patrimonio musical documental	» 62
3.2 Elaboración de una propuesta para la salvaguarda del patrimonio musical documental por medio de la traducción	» 79
3.3 Los retos de su interpretación y didáctica	
CONCLUSIONES	» 82
ANEXOS:	
1. Transcripción	» 86
2. Extracción terminológica	» 103
3. Traducción	» 111
BIBLIOGRAFÍA	» 157

INTRODUCCIÓN

La preservación, conservación y divulgación del patrimonio documental son temas de gran interés para diferentes especialistas relacionados en las áreas del patrimonio, la archivística, la bibliotecología, la restauración y otras relacionadas. Para el desarrollo de este trabajo se va a entender como patrimonio documental a todos aquellos documentos y archivos que por su relevancia histórica, cultural o legal son considerados importantes para la comprensión del desarrollo de las sociedades. Estos documentos pueden incluir manuscritos, libros, cartas, fotografías, grabaciones, películas, mapas, planos, registros, partituras, tratados y otros. De esta forma, el patrimonio documental representa la memoria colectiva de una sociedad y es fundamental para comprender y preservar su historia e identidad. Al comprender la importancia de estos documentos, se han realizado diversas propuestas por diferentes instituciones que se encargan de su resguardo y divulgación.

El resguardo y el uso del patrimonio documental se ha explorado desde diferentes disciplinas, lo cual ha dado lugar a una variedad de propuestas para su manejo y valorización. Los documentos redactados en años antiguos proporcionan información valiosa de las sociedades, sus prácticas y evoluciones. Además de la salvaguarda física y digital de estos textos, los esfuerzos para su adecuada interpretación, así como los estudios y análisis contemporáneo que surgen a partir de su consideración, permiten traer al presente conocimientos antiguos. Particularmente, cuando se habla de la traducción, ésta comúnmente se asocia con la construcción de puentes comunicativos y de entendimiento. Aplicando esta analogía al trabajo con los documentos musicales patrimoniales, se puede percibir a la traducción como una forma de establecer conexiones entre las prácticas musicales de otros tiempos, espacios y culturas. La traducción del patrimonio musical documental es una tarea compleja que requiere conocimiento y dominio en diversas disciplinas.

Quienes traducen estos textos tienen la responsabilidad de garantizar la precisión y fidelidad de su propuesta en consideración de la temática y la distancia temporal y cultural del documento.

La propuesta de traducción, generalmente denominado Texto Meta (TM), debe cumplir la función comunicativa que se establece antes de comenzar su redacción. Para garantizar lo anterior, la traducción se considera más que un resultado, como un proceso que requiere de diversas herramientas y etapas para llevarse a cabo. El texto inicial, usualmente referido en la traducción como Texto Fuente (TF), en la investigación que aquí se presenta posee una particularidad muy notoria, se trata de un documento que, por su relevancia histórica e incluso en la práctica musical de la actualidad, puede considerarse como patrimonio de la música occidental, puesto que refleja importantes aspectos de la escuela italiana del violín de mitad del siglo XVIII. *The Art of Playing on the Violin* fue escrito en 1751 por Francesco Geminiani, un reconocido violinista luqués que radicó una importante parte de su vida en Londres y que además fue discípulo de Arcangelo Corelli, uno de los violinistas más influyentes del barroco. Aunque por su antigüedad este texto es libre de derechos de autor y puede ser consultado y descargado en internet, no existe, hasta la fecha, una traducción al español oficialmente publicada.

En consideración de lo anterior, la propuesta en español que se presenta en el anexo de esta tesis se realizó en etapas sistemáticas que permitieron un resultado informado y con fundamentos documentales sólidos. La finalidad del documento traducido es que sea de utilidad para investigadores, musicólogos, instrumentistas y profesores que se dedican a las interpretaciones musicales históricamente informadas. La redacción de este trabajo se divide en tres capítulos, El primero presenta un análisis sobre la producción y distribución de algunos de los tratados de ejecución instrumental europeos en la Nueva España y el México Independiente. La finalidad de este primer apartado es conocer el impacto que estos documentos tuvieron al forjar el camino y las tendencias pedagógicas, ejecutivas y de instrumentación en el México del siglo XVIII. Particularmente, se explora el uso del tratado del Luqués entre la burguesía de la Nueva España.

El segundo capítulo se centra en la vida y obra de Francesco Geminiani (1687-1762). Conocer aspectos biográficos de una persona autora es esencial para que quien la traduzca pueda identificar sus influencias y aquello que consolida sus ideologías, de esta forma, se busca asegurar que la voz de quien escriba se conserve en el nuevo texto que se produce. Para este caso, es fundamental detectar las influencias e ideologías musicales y pedagógicas de Geminiani.

Asimismo, conocer el panorama total de los tratados que escribió permite detectar su estilo de redacción, así como su forma de percibir la música y la pedagogía. Adentrarse en los temas que el autor aborda, la forma en que lo hace y la postura que toma en los diversos aspectos que le son relevantes, permite a su vez evitar errores de interpretación al momento de apropiarse del TF. Geminiani escribió un total de seis tratados, en el desarrollo de este apartado de la investigación se presenta un resumen cronológico de los temas de cada uno de ellos con la finalidad de situar *The Art of Playing on the Violin* en un panorama más contextual.

En el tercer capítulo se explora la vigencia del tratado, particularmente dentro del estudio y la práctica de las interpretaciones históricamente informadas. Es decir, el estudio y la ejecución de la música de acuerdo con las propuestas estéticas, instrumentales e ideológicas de los tiempos en que fueron compuestas. Con esta finalidad, se exploran en primer lugar los retos de la preservación de los documentos antiguos y de su adecuada interpretación en tiempos tan distantes a aquellos en los que fueron redactados. Además, se presenta la propuesta de trabajo empleada para mitigar las adversidades temporales, temáticas y terminológicas que el texto representa.

Finalmente, en las conclusiones se integra un resumen de los referentes apartados explorados en este trabajo de investigación. En la sección de anexos se ubica la transcripción a las grafías del inglés contemporáneo, el glosario y la propuesta de traducción que resultaron del proceso sistemático descrito en la investigación. La finalidad de este documento es contribuir a el establecimiento de métodos que permitan interpretar documentos antiguos desde una perspectiva contextual adecuada que contribuya, además, a su redistribución en otras lenguas y tiempos. Lo anterior coadyuba a la puesta en valor de los documentos antiguos y fomenta su uso en entornos pedagógicos y de investigación de la actualidad.

CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN Y DIVULGACIÓN DE LOS TRATADOS DE EJECUCIÓN INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

En la presente sección me propongo indagar sobre el panorama de la distribución y recepción de la música y de los tratados musicales en la Nueva España a lo largo de los siglos de interés en esta investigación. Lo anterior con la finalidad de lograr un mejor entendimiento del contexto en el que circuló en México el tratado *The Art of Playing on the Violin*. Como se ha discutido anteriormente, su autor, Francesco Geminiani destacó como una relevante figura pedagógica del periodo barroco en Europa y particularmente en Inglaterra. En vida, su obra fue tan relevante como la de sus contemporáneos, Georg Friederich Händel y Arcangelo Corelli, sin embargo, en la actualidad su repertorio no se ejecuta con frecuencia en las grandes salas de concierto del mundo. En el segundo capítulo de esta investigación se profundizará sobre la relevancia de su obra, no obstante, es menester de este primer capítulo estudiar la situación musical de la Nueva España pues se sabe que “en 1806 en la ‘librería de la calle Monterilla’ de la Ciudad de México se podía adquirir *The Art of Playing on the Violin*” (Roubina 2009, p. 233).

De esta forma, en primer lugar, se discutirán algunas cuestiones generales sobre los cambios políticos y económicos que se experimentaron en España y en la Nueva España durante el siglo XVIII. Posteriormente, se indagará sobre la situación musical de la metrópoli y de su colonia analizando de entrada la circulación de la obra europea en la colonia y en seguida la composición local. Como un tercer punto, se explorará la educación musical incluyendo las principales instituciones, maestros y métodos. Finalmente, se explorarán las transformaciones culturales y musicales en el proceso de transición hacia el México independiente.

1.1 Los cambios sociales, políticos y culturales en la España del siglo XVIII y sus efectos en el virreinato

Para comenzar esta investigación es preciso contextualizar el último periodo del sistema virreinal en el territorio novohispano. El siglo XVIII es un periodo de cambios contundentes en España. La dinastía borbónica, que de procedencia francesa se instala en España con Felipe V, genera nuevas pautas para el desarrollo de la corona y sus colonias. Arcila (1974) señala que “la dinastía de los Borbones inicia para España no sólo una nueva casa gobernante, sino una nueva política acompañada de un cambio de costumbres en la vida social” (p. 9). Con todo ello, la Nueva España experimentó, debido a diversas razones, una época de florecimiento al finalizar el siglo XVIII. Las tres últimas décadas de este siglo significaron una etapa de éxitos, principalmente económicos, debido a la producción de la plata y otros metales que fueron llevados a la metrópoli. Este auge permitió el crecimiento y financiamiento del comercio entre la península, dicho sea, el continente europeo y la Nueva España. De acuerdo con la página de la Facultad de Minería de la UNAM, se estipula que:

... la mejor mina de la Nueva España fue la de La Valenciana en Guanajuato, cuya utilidad líquida fue de 3,000,000 L.T. [...Además,] los productos mineros de la América Española en los últimos años del siglo XVIII tenían los siguientes valores medios anuales:

Nueva España	23,000,000 pesos
Perú	6,200,000 pesos
Chile	2,000,000 pesos
Buenos Aires	4,000,000 pesos
Nueva Granada	2,900,000 pesos

(Palacio de Minera, Facultad de Ingenierías, UNAM, s. f¹)

Mientras tanto en España, para el 1701, Felipe V fue nombrado rey y acto seguido, se adoptó en el reino el sistema francés de las compañías de comercio,

¹ Consultado en línea en febrero de 2023 en: <https://www.palaciomineria.unam.mx/historia/colonial.php>

generándose así una acelerada interacción comercial entre América y Francia. Arcila (1974) menciona que para ese mismo año:

Francia recogió, como premio por su ayuda [a España en la guerra de sucesión], la garantía del monopolio del comercio de esclavos y una tácita licencia para el trabajo de sus traficantes [...] los franceses introducirían en Indias 48 000 negros bajo la condición de que no fuesen de Cabo Verde ni de la Mina por considerárseles como poco a propósito para las Indias. (p. 52)

Así mismo, esta relación comercial y los privilegios otorgados a la denominada Compañía de Guinea provocaron fuertes descontentos entre naciones menos favorecidas. Lo anterior, junto con los reclamos internos en España tras la muerte de Carlos II sin heredero al trono, detonó la guerra de sucesión. Los recursos económicos obtenidos de América en el prolifero siglo XVIII sirvieron como una buena base para poder costear los elevados gastos de dicha guerra. En la lucha, los borbones defendían el reconocimiento de Felipe V como legítimo rey de España, muestras que los Habsburgos reconocieron e impulsaron a Carlos III. Los resultados de la guerra, aunque permitieron que los borbones mantuvieran la corona, más bien representaron el comienzo del declive del reinado español.

Inglaterra, por su parte, obtuvo ventajas comerciales y ganancias territoriales a partir de este movimiento. La Real Compañía de Inglaterra y su interacción con la Nueva España comienza para el 1713. La corona aprobó un denominado navío de permisión a Inglaterra. De acuerdo con Arcila (1974) esto representó a los ingleses “el comercio exclusivo de negros [en América, así como] un permiso para conducir todos los años un navío de 500 toneladas de mercadería inglesa para Veracruz, Cartagena y Portobelo [...] y andando el tiempo ya no fue uno sino varios los navíos que envió a esos puertos” (p. 58). Estos movimientos, además de comercio, también generaron, aunque limitados y sesgados, intercambios de diversos indoles. Debido a que la mayoría de la carga de los navíos ingleses era dirigida directamente a Veracruz, los criollos e indígenas interactuaron con nuevos grupos sociales y reconocieron diferentes prácticas culturales y de poderes políticos. Las relaciones afectivas que se generaron entre los habitantes

nativos americanos, los tripulantes europeos y esclavos afrodescendientes también se hicieron notar. En el censo INEGI 2020, por ejemplo, se hace constar que el 50 % de la población que se auto reconoce como afromexicana habita en los estados de Guerrero, Estado de México, Veracruz de Ignacio de la Llave, Oaxaca, Ciudad de México y Jalisco, en gran parte por el comercio de esclavos que propiciaron en primer lugar la Compañía de Guinea y en seguida la Real Compañía de Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVIII. Con ello surgen también nuevas dinámicas sociales y culturales que han luchado por su reconocimiento y permanencia.

De vuelta en España, Felipe V se mantuvo en el trono desde el año 1701 hasta el 1746, aunque hizo una breve pausa menor de 8 meses tras haber abdicado el trono a su primogénito, Luis I, quién estuvo al mando de enero de 1724 a agosto del mismo tras morir de viruela en esos meses. Con ello, regresó la corona a su antiguo titular. Después de la muerte de Felipe V sucedió al trono su hijo, Fernando VI, quien reinó de 1746 a 1759. A su vez, y tras su muerte sin descendiente directo, fue sustituido por su medio hermano, Carlos III, quien se mantuvo a cargo de 1759 a 1788. Fernando VI y Carlos III son reconocidos en la historia por haber reinado bajo un sistema de despotismo ilustrado que, contrario a la monarquía absoluta, buscaba beneficiar al pueblo en la cultura, aunque sin renunciar a su poder absoluto. A Carlos III le sucedió su hijo, Carlos IV, quien mantuvo la corona de 1788 a 1808.

En este periodo, además, surge en Europa el movimiento de la Ilustración. Es decir, un impulso a la modernización cultural y al desarrollo de las ciencias. Por esta razón, el siglo XVIII europeo es denominado el Siglo de las Luces. El crecimiento de dicho movimiento involucra, consecutivamente, a los monarcas mencionados con anterioridad, siendo Carlos III quien lo lleva a su apogeo en España. De acuerdo con De Castro (2000) “la forma de gobierno que encuentra Felipe V al llegar a España [procedente de Versalles] en 1701, es la tradicional del gobierno por consejos, sin los ministros que rodeaban a su abuelo Luis XIV” (p.137). Poco a poco, y una vez asimilado el reformismo borbónico, se fue incorporando la figura de los ministros en España y, de acuerdo con Sánchez-Blanco (1997), quién centra su estudio en la ilustración española, “España a penas se enteró del contenido filosófico de las Luces europeas, aunque sí logró un desarrollo material y moral gracias al prestigio de Carlos III y sus ministros” (p.12).

Carlos III, quien es conocido por algunos en España como el mejor alcalde de Madrid², impulsó el desarrollo de la infraestructura, la cultura y la ciencia. Se le atribuye, además, como uno de sus mejores aciertos, el haber conformado un equipo de expertos que le permitió delegar labores en manos de especialistas. Vidal (2015) menciona que “se rodeó de un grupo de ministros ilustrados, como Esquilache, Campomanes, Floridablanca o el Duque de Aranda, para acometer profundas reformas en las estructuras sociales, así como en infraestructuras y equipamientos” (p. 2).

En cuanto a la educación, uno de los pilares más importantes de este movimiento, se ha destacado que en España:

Las relaciones diplomáticas, los contactos comerciales y el trasvase de población son realidades indiscutibles y mucho más profundo y constante es el fenómeno de la información y de la difusión de las ideas a través de periódicos, libros y relatos de viajeros. Se aceptan o se rechazan las mismas ideas que se discuten en Londres, París y la Haya llegan a Madrid y a otras ciudades españolas. Para las ideas no hay fronteras políticas y tampoco insalvables barreras lingüísticas (Sánchez-Blanco, 1997, p.13).

Es decir, la ilustración española se experimentó con peculiaridades que la distinguen de otras regiones europeas, sin embargo, la intención principal era la misma, generar conocimientos desde perspectivas distintas a la religión y a la experiencia. Además, el flujo de productos dejó de tener únicamente una finalidad comercial, sino que también se intercambiaban ideas extranjeras en medios impresos en dónde se discutían no solo temas de las ciencias duras, sino también de las artes y la filosofía.

Ahora bien, en cuanto al ámbito de la música, durante el reinado de Fernando VI, y debido a la influencia de su esposa María Bárbara de Braganza nacida en Lisboa para el 1711 y fallecida en Madrid en 1758, la música, el teatro y la ópera eran frecuentes en la realeza. María Bárbara de Braganza fue pupila de Domenico Scarlatti y de acuerdo con Fernandes (2018):

² Vidal A. (2015). Carlos III de España: el buen Rey ilustrado y mejor alcalde de Madrid. Informe mensual de estrategias diciembre 2015.BancaMarch.

su pasión por el arte musical es bien conocida, principalmente por haber protagonizado a lo largo de casi toda su vida una de las más famosas relaciones maestro-discípula de la historia de la música, como alumna de Domenico Scarlatti, y también por el fuerte vínculo establecido con el célebre castrato Carlo Broschi, detto Farinelli. (p. 77)

Ambos, Scarlatti y Farinelli, aunque italianos, fueron llevados a España a trabajar para la corte, producían música para satisfacer las necesidades didácticas de la reina y además para agradar al rey. Sin duda este interés, aunque personal, pasó a permear a la sociedad e impactó en las prácticas musicales españolas y coloniales de la época, sobre ello se discutirá más adelante en esta investigación. El escenario descrito anteriormente es un ejemplo muy claro del porqué este periodo musical europeo del siglo XVIII se denomina “italianizante”. Los músicos italianos gozaban de buena reputación en diversas regiones europeas, haciéndose notar por su virtuosismo y creatividad. En el caso de España, el estilo italiano se hizo presente a finales de la primera década del siglo XVIII. Carreras (2000) indica que “el acenso al trono de Felipe V ha sido tradicionalmente interpretado por la historiografía musical como la coronación final del italianismo en su más evidente manifestación, la ópera” (p. 25). Precisamente, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI se impulsó en la corte a los músicos italianos por medio de patrocinios. Lo cual, inevitablemente, generó un impacto en las prácticas musicales españolas. Sin embargo, y en contraste con el derroche en torno al arte por Fernando VI, la producción artística no recibió el mismo apoyo durante su reinado de su medio hermano Carlos III.

La musicología histórica ha abordado desde diferentes perspectivas contextuales el desarrollo musical en el periodo de reinado de Carlos III. En su tesis doctoral, Ortega (2010) analiza y contrasta la actividad musical en España durante los periodos de Carlos III y Carlos IV. Los resultados de este contraste dejan ver el impacto que tiene el gusto personal de los monarcas hacia la música en términos de mecenazgos y producción musical. Carlos III atribuía a la música la pérdida de la conciencia de sus antecesores,

Felipe V y Fernando VI, por ello, la mantuvo un tanto al margen de su Corte y Capilla Real. De acuerdo con Ortega (2010):

Una vez instalado en el trono en 1760, Carlos III suprimió la organización musical establecida por los monarcas anteriores y puso fin así a la música de cámara y, sobre todo, a la ópera de corte, que finaliza de este modo la larga etapa de esplendor vivida durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. La personalidad más visible y reconocida de esta actividad operística, el cantante Carlo Broschi “Farinelli”, se vio obligado a regresar a su Italia natal, en una decisión que simboliza la ruptura con todo el sistema anterior. (p. 130)

Aun así, el monarca ilustrado impulsó el desarrollo musical español y para el 1771 hizo comenzar la construcción del Teatro Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Así como otros tantos, ya que en España no se contaba con recintos óptimos para los eventos teatrales. En la música, destacan por su producción y actividades para la corte en este periodo las figuras del Padre Antonio Soler (1729-1783), clavecinista, organista, compositor y teórico musical español; así como la de Domenico Scarlatti (1685-1757), clavecinista y compositor italiano. Ambos fueron profesores de música del infante Gabriel de Borbón y producían piezas para las diversas necesidades reales.

Sin embargo, el caso de Carlos IV se hace contrastar. El descendiente y sucesor de Carlos III, quien estuvo a cargo de la corona de 1788 a 1808, se rodeó de un entorno musical privilegiado invirtiendo el dinero necesario para satisfacer su delicado gusto por este arte. Cayetano Brunetti, nacido en Fano, Estados Pontificios en 1744 y fallecido en Madrid en 1798, fue maestro de violín del príncipe de Asturias antes de su ascensión al trono como Carlos IV. La relación con el monarca le convirtió, durante su reinado, en el músico predilecto y le valió ser el director de la Real Cámara. Otros destacados músicos de este reinado fueron Francisco Brunetti (1765-1834), hijo de Cayetano, y Manuel Espinoza (1730-1810). Con respecto a lo invertido en términos económicos a la música, se puntualiza:

Los sueldos que se fijan para Cayetano y Francisco Brunetti y Manuel Espinosa son mucho más altos que los que recibía cualquier otro músico de palacio (el sueldo más alto de la Real Capilla era el de maestro, 16.000 reales). Cayetano Brunetti y Manuel Espinosa cobran 24.000 reales anuales (el doble de lo que ganaban antes) y Francisco Brunetti, 12.000. (Ortega, 2010, p. 161)

Es decir, las prácticas musicales de la realeza eran variables en consideración de sus propios intereses. Sin embargo, el impacto en la producción musical en las cortes pasaba a permear también las prácticas musicales de la sociedad en su territorio en incluso en las colonias, puesto que, por su relación hegemónica, la corte, la iglesia y las grandes elites controlaban el intercambio de músicos, partituras, tratados e instrumentos.

1.2 La educación musical en la Nueva España

En cuanto al fomento cultural en América virreinal, no es sorpresivo destacar que lo español predominó en todos los ámbitos. Así, se imponían las prácticas con respecto a la religión, la política, la interacción social, el arte y otras expresiones de acuerdo con la cultura imperante y con lo que mejor conviniera a la metrópoli. Sin embargo, la resistencia de algunos y la mezcla de otros, también se hizo presente y generó nuevas vertientes culturales que se mantenían y buscaban formas de coexistir. Tello (1995) señala que:

Quizá ninguna otra influencia fuera tan importante en la América colonial como la de la Iglesia católica. Ocupó una posición suprema como fuerza política, social, económica, y cultural [...] tuvo en sus manos la educación, la regulación de las costumbres, la aplicación de los códigos morales; fomentó la creación artística apoyando y contratando a su servicio a poetas, pintores, escultores, músicos y arquitectos. (p. 170)

Es decir, la cultura en la Nueva España estaba sujeta a la religión católica que dominaba en el periodo y territorio, pues fungía un rol primordial al inspirar, fomentar y

patrocinar las expresiones artísticas, así como los eventos sociales con evidentes fines de adoctrinamiento.

Discutir sobre un intercambio cultural en una relación entre naciones en dónde una funge como colonizadora y otra como colonizada es un tema complejo, pues más que el intercambio, predomina la imposición a causa de otros componentes que también influyen en el proceso, como la esclavitud y demás condiciones laborales, el nivel socioeconómico, las costumbres o la educación. En este escenario, el arte que se distribuía en la América española buscaba satisfacer principalmente dos funciones; en primer lugar, fungía como una herramienta de adoctrinamiento para los indígenas y en seguida la de entretener a los europeos y a algunos criollos en América.

La creación musical hasta este periodo continuaba gestionándose por medio de encargos para determinados costumbres sociales o música religiosa, e incluso por medio de mecenas que hacían costear la vida del artista. Por ello, las piezas musicales estaban regidas por un guion y seguían una dirección preestablecida. Aun así, el ingenio musical del autor se hacía notar en el resultado final con el cumplimiento de su función. Por lo que se puede afirmar que la música de este periodo virreinal se distribuyó principalmente en tres contextos: en la iglesia, entre los virreyes, y en las grandes élites sociales.

- **La iglesia católica**

Las prácticas musicales en las colonias del virreinato, como se ha discutido anteriormente, fueron una importante fuente de acercamiento y adoctrinamiento para los indígenas. Por esta razón, una parte considerable del recurso eclesiástico era destinado a la producción musical en los grandes centros religiosos. De acuerdo con Galindo (1992) “la enseñanza de la música nunca faltó; apenas se levantaba una iglesia, primer cuidado de los fundadores era el tener músicos que acompañaran las ceremonias” (p. 215). Los cargos del cabildo, sus funciones y las condiciones para obtenerlos se establecían por norma del rey y se hicieron públicas en el Concilio Provincial Mexicano.

De acuerdo con Turrent (2013), fagotista mexicana e importante investigadora de la música catedralicia, “el monarca envió estos estatutos fundacionales [para erigir la primera catedral en territorio novohispano] al Consejo de Indias, el cual tardó dos años en examinarlos. Después de sugerir enmiendas y adiciones, en 1536, el Consejo hizo llegar

un ejemplar a la Ciudad de México” (p. 24). Esto dio lugar a nuevas e importantes figuras musicales en los templos, tanto los ejecutantes y cantores como los maestros de capilla. Estos últimos, los maestros de capilla eran destacados músicos, formados en la península, que por sus méritos y reconocimiento habían alcanzado un renombre y respeto.

Las personalidades que tuvieron un cargo musical ya sea como instrumentistas, cantores, o maestros de capilla, así como sus labores, aportaciones y demás asuntos, han quedado bien resguardadas en las actas de cabildo. En dichas actas se da cuenta de los acontecimientos eclesiásticos con la finalidad de informarse entre sí y de hacer constar si los canónigos y demás miembros del clero cumplían con sus funciones. En los temas musicales, por ejemplo, las actas mencionan las constantes y rigurosas evaluaciones de canto para formar parte del cabildo, pues se establecía que la misa y los oficios debían cantarse y se marcaban sanciones para el no cumplimiento de este mandato.

Para el siglo XVIII, la situación musical en las catedrales novohispanas tomó un giro. Los estudiosos de la música virreinal han establecido dos etapas de la música catedralicia. Se distingue la primera de ellas, establecida desde la construcción de la Catedral en México para el 1530 y hasta inicios del siglo XVIII, por la formación o búsqueda de compositores para crear repertorio adecuado para la misa y el oficio. Mientras que la segunda etapa, que se desarrolló a partir del siglo XVIII e incluso entrado el periodo del México independiente, se destaca por la poca estimulación a la composición. De acuerdo con Turrent (2013) “a partir de 1700 [...] empieza la época borbónica, en la que se busca establecer un repertorio galante: de ahí la importancia de ciertos compositores y de la interpretación de autores como Haydn” (p. 14).

Así mismo, en este periodo la iglesia española comenzaba a perder poder, pues el mandato borbónico limitaba las libertades que había venido gozando. Es decir, a partir del siglo XVIII la iglesia deja de fomentar la composición musical de los maestros de capilla locales y hace uso de repertorios europeos ya establecidos. Además, el barroco italiano desplazó al estilo francés de las capillas, lo que generó no solo cambios en el repertorio, sino también en la sonoridad y distribución instrumental.

Los centros catedralicios más importantes de este periodo se localizaron en la Ciudad de México y en Puebla. Las actas dan cuenta de un total de catorce maestros de capilla en la Catedral de la Ciudad de México y alrededor de seis para la Catedral de

Puebla a lo largo del reino de la novohispana. En el periodo que atañe a la presente investigación se distinguen los siguientes maestros de capilla en las catedrales antes mencionadas.

Tabla 1

Maestros de capilla en la Nueva España del siglo XVIII y principios del XIX

Catedral Metropolitana		Catedral de Puebla	
Maestro de capilla	Periodo	Maestro de capilla	Periodo
Antonio de Salazar	1688-1715	Miguel Mateo de Dallo y Lana	1688-1712
Manuel de Sumaya	1715-1739	Francisco de Atienza y Pineda	1712-1726
Ignacio Jerusalem y Stella	1749-1769	Manuel Arenzana	1792-1821
Matheo Tollis de la Rosa	1770-1791		
Antonio Juanas	1781-1814		

Nota: Elaboración propia

De la misma forma, la catedral de Oaxaca fue otro recinto de gran importancia para el desarrollo musical virreinal. Una de las figuras más emblemáticas fue Juan Matías, algunas veces también escrito como Mathías, quien es considerado en la historia como el primer maestro de capilla indígena americano en tener esta posición. Matías realizó esta labor en la Catedral de Oaxaca a partir de 1655 y probablemente hasta la nueva convocatoria de concurso para obtener el puesto en 1667, según declaran las actas.

Ahora bien, la producción musical y la labor del maestro de capilla no podían realizarse en solitario, fue necesario además contar con un grupo de músicos que permitiera satisfacer las necesidades sonoras y ceremoniales requeridas. Así, surgen otros roles dentro de la producción musical catedralicia que posteriormente, y particularmente en los siglos XVIII y XIX, se desenvuelven también en la música profana. Turrent, consultando los estatutos de erección de la Catedral Metropolitana, elabora un cuadro en dónde categoriza los distintos cargos musicales, la calidad del perfil para obtenerlos y las obligaciones musicales a las que se sometía. (Turrent 2013, p. 25). En el cuadro se reconocen las labores del deán, arcedaán, chantre, sacristán, organista, entre otros. La

cantidad total de los involucrados en el quehacer musical era, por lo tanto, de un número elevado. De acuerdo con esta autora (2013):

...se trataba de 33 voces en el coro, a las que se agregaron los músicos de voz, los infantes y los sochantres. Estamos hablando de una agrupación de al menos 40 voces, que además era apoyada por una orquesta, para la época [...] (1790-1810), de tradición italiana, ya que su centro tímbrico dependía de las cuerdas. (p. 36)

Así mismo, debe destacarse que existía un procedimiento a seguir para poder tomar y ejercer alguno de los cargos antes mencionados. La Real Universidad de México tomó aquí un papel importante pues de acuerdo con lo establecido en la recopilación de leyes de los reinos de las Indias. De acuerdo con Aguirre (2006) se establece en la ley V, título IV, libro V que “los que tuvieron a su cargo la provisión y nombramiento de personas para los oficios y cargos, dignidades y beneficios, que para las Indias y en ellas se han de proveer, prefieran á los beneméritos y suficientes que en aquellas parte hubiere, o que en ellas nos hubieren servido” (p. 32). De esta forma, poseer un cargo en el oficio musical catedralicio suponía no solo una seguridad económica, sino un posicionamiento musical y social importante para la época.

- **El virrey**

Durante el siglo XVIII la nueva España tuvo 23 virreyes en los periodos de Felipe V, Felipe VI y Carlos III. La institución virreinal de España suponía una forma de mantener el control y comunicación entre sus territorios. De acuerdo con Semboloni (2007), quien desarrollo su tesis doctoral con respecto a la construcción de la autoridad virreinal en la Nueva España, “al momento que se estableció ésta [la institución virreinal para el 1535] en los territorios de ultramar, una de las primeras medidas de la Corona consistió en emitir instrucciones al virrey, con la finalidad de señalarle las líneas generales de la administración” (p. 25). Además, jerárquicamente el virrey fungía como la autoridad máxima local en una gran extensión territorial.

Las cortes virreinales fueron igualmente lugares importantes para el patrocinio de los músicos, tal como lo fue la iglesia. En la corte había música para acompañar diferentes rituales tanto lúdicos como ceremoniales. Generalmente, quien fungía como maestro de capilla escribía también la música profana para las fiestas cortesanas que se caracterizaba por ser bailable y alegre. La producción teatral también fue una actividad cultural del agrado virreinal. Para dichas presentaciones se contaba con el Teatro del Real Palacio del Excelentísimo Señor Virrey. Enrique de Olavarría y Ferrari escribe para 1895 una de las reseñas históricas más extensa sobre el teatro en México y utilizó las gacetas informativas de la época como su fuente primaria de documentación. En aquellas del año 1728, da cuenta de algunos espectáculos y eventos que se presentaron en la corte. Entre otros menciona que:

el 19 de diciembre del mismo año [1728] se celebró [...] ‘el cumpleaños de nuestro monarca, con las fiestas de costumbre y la Real Audiencia, Tribunales y Ayuntamiento, concurrieron las tres noches inmediatas a la comedia *Celos, aun de aire matan*, que se tuvo que representar en el suntuoso Teatro Real Palacio del excelentísimo Señor Virrey. (Olavarría, 1895, p. 26)

De esta manera, y analizando los demás espectáculos en la corte virreinal, se puede notar que los eventos ofrecidos tenían la función principal de entretener y, por ende, la música que servía a estos propósitos era de alguna manera diferente a la que se producía en la iglesia o en la liturgia, pues satisfacía fines distintos. En el recorrido histórico sobre el arte musical en México que realiza Alba Herrera y Ogazon, pianista, escritora y profesora considerada por algunos como la primera musicóloga en México, menciona con respecto al teatro que “el Palacio Virreinal poseyó un teatro donde se representaban principalmente comedias: allí se cantó “La Parténope”, ópera de Pbro. D. Manuel Zumaya, maestro de la Catedral Metropolitana; [...la cual] fue impresa en 1711” (p. 24).

En cuanto a la música teatral, vale la pena destacar el caso de las tonadillas escénicas, breves piezas que se ejecutaban en los entreactos de una obra más grande. El avalúo de los libretos del Coliseo Nuevo de México, el principal recinto para el teatro de la época deja ver que éstas y otras piezas breves eran más populares en la región que las

obras más extensas. Diversos factores pueden contribuir a estos hechos, la música era sencilla y agradable, por lo que su memorización era menos complicada que la de una obra más grande. Además, trataban asuntos de personas comunes por lo que el lenguaje empleado era coloquial y el escucha podía fácilmente relacionarse.

Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta (Sevilla, 1682-Ciudad de México, 1747) es uno de los virreyes del siglo XVIII que más destacó en el apoyo al arte musical. Fue nombrado arzobispo de México en 1730 y para 1734 tomó el cargo de virrey hasta el año de 1740. De acuerdo con Muriel (2019), Vizarrón y Eguiarreta tenía un interés personal por la música y quedó manifestado “al apoyar la construcción del segundo órgano de la catedral, ayudar a las mujeres mediante una enseñanza que les fuera redituable en la música y fundar en el antiguo Colegio de San miguel de Belem la primera escuela de música de esta ciudad [de México] en el año 1740” (p. 223). Además, las alumnas egresadas de esta institución fueron a su vez instructoras y ejecutantes del Colegio de San Ignacio Vizcaínas. Los archivos de estas y otras instituciones en dónde se instruía sobre la música, dan muestra del material didáctico que se creó en la Nueva España y de aquel que se hacía traer de Europa. Actualmente, el material de ambos colegios se resguarda en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. Algunos ejemplares incluyen obras para escoletas de la autoría de Nicolás de Olivari y de Ignacio de Jerusalem.

- **Las élites sociales**

Además de la iglesia y la corona, la música se distribuía entre los novohispanos de élite, quienes gozaban de los recursos para satisfacer sus gustos en términos de acceso y producción. Así, varios de los tratados, partituras, instrumentos, e incluso músicos destacados se hicieron llegar a América a petición de este grupo social. Dicho flujo impactó desde diversas vertientes en el quehacer musical profano de la Nueva España. Repercutió por ejemplo en el repertorio, en la enseñanza, en el gusto por nuevos estilos de ejecución e incluso en la instrumentación. Todo lo anterior llegando también a impactar, aunque de forma indirecta, en la producción musical de grupos sociales con menores recursos.

Una figura por destacar en este ámbito es la de Miguel de Berrio y Saldívar (1716-1779), de cuyos padres, Andrés de Berrio (1669-1747) y Teresa Josefa de Saldívar (1680-?), heredó una opulenta fortuna y estilo de vida. Andrés de Berrio, al contraer nupcias con Teresa Josefa Saldívar, se convirtió en el primer Berrio en ser dueño de la hacienda de Jaral. Por su ubicación en el norte de lo que fue posteriormente la intendencia de Guanajuato, dicha hacienda se convirtió en uno de los centros de producción agrícola y ganadera más importantes de la colonia. A partir de 1774, y por decreto del rey Carlos III, sus propietarios ganaron el título nobiliario de marqués, siendo el primero en obtenerlo Miguel de Berrio y Saldívar. Como era común entre los nobles novohispanos, Miguel de Berrio participó en actividades propias de sus negocios e igualmente fungió en altos cargos administrativos del virreinato, así, desempeñó sus actividades de producción económica dentro de los sectores mineros y agrarios y además realizó cargos de alcalde y corregidor en la Ciudad de México e incluso fue contador mayor del Real Tribunal de Cuentas.

Ahora bien, en términos musicales, Miguel de Berrio, Marqués de Jaral, se hace notar como un aficionado violinista quien, gracias a sus condiciones económicas, fue además mecenas de la educación y de la ejecución musical. Acondicionó recintos para la interpretación y coleccionó instrumentos, partituras y tratados que se hacían traer de Europa. Aunque muchos de estos recursos musicales no han perdurado a lo largo del tiempo o se les ha perdido el rastro, algunos académicos han podido analizar sus posesiones musicales debido a que todos sus bienes fueron valuados en 1782, tres años después de su muerte.

Alejandro Correa Rodríguez, violinista y musicólogo especializado en música antigua y novohispana, ha hecho constar que el avalúo de las posesiones de Miguel de Berrio está resguardado en el Archivo Histórico del Banco Nacional de México bajo el expediente MJB-01-010-073 del Catálogo de documentos del Fondo de Marqueses de Jaral de Berrio. De acuerdo con el autor, el documento “consta de 166 fojas, de las cuales siete, de la 54 a la 60, se refieren a los avalúos que se hicieron en 1782 de las propiedades, bienes y objetos personales que pertenecieron a Miguel de Berrio” (Correa, 2016, p. 219). En dicho documento se contabilizan al menos 1182 obras musicales y varios instrumentos de alto valor monetario. Los hallazgos, además que hacer notar los

gustos personales de Miguel de Berrio, también son muestra del repertorio, instrumentos y músicos que tenían lugar en la labor musical de la colonia. Además, sirven como base para el mejor entendimiento de la música profana entre los miembros de otras castas puesto que, al estar en el territorio, la música europea se asimilaba y mutaba entre los otros habitantes.

La sección del inventario destinada al reconocimiento de las posesiones de instrumentos musicales de Miguel de Berrio lleva por título “Número 13. Memoria de los instrumentos musicales que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, Marqués de Jaral, valuados por don Anastacio Orozco”. En ella se describen algunos de sus aspectos físicos tales como su marca o *lutier* de fabricación, color de maque³ y procedencia (se utiliza el adjetivo criollo para referir a su creación en la Nueva España). Así mismo, se hace un avalúo de su valor en aquel momento. En resumen, se puede destacar la valiosa colección de violines del Marqués contabilizando 25 en total, de los cuales se hacen notar dos violines Stradivarius, cuatro Amati, tres Stainer, un Guarneri y un Hieronymus, entre algunos otros de autor y seis más sin autor. Así pues, se puede concluir el interés de Berrio por los instrumentos musicales italianos, particularmente aquellos de la escuela de Cremona, ciudad italiana situada en la parte sur de la región de Lombardia, de dónde destacan los Amati, Guarneri y Stradivarius. Stainer es el único *lutier* de los anteriormente mencionados cuya procedencia no es italiana, sino austriaca, sin embargo, sus instrumentos se ganaron una buena fama en toda Europa en aquel tiempo y hasta la actualidad. Otros instrumentos mencionados en el inventario son violas, violonchelos, uno de ellos Stradivarius, un tololoche, dos guitarras, organito con teclado, trompas y dos flautas (Correa, 2016, pp. 219-221).

Con respecto a las piezas musicales, descritas en la sección titulada “Número 14. Memoria de las piezas de música que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, marqués de Jaral de Berrio, valuadas por Ignacio Pedroza”, se reconoce la existencia de un total de alrededor de 1182 piezas de las cuales hay 272 conciertos, 259 sonatas y solos, 221 oberturas, 191 tríos, 62 dúos, 13 cuartetos, 7 sinfonías, 6

³ De acuerdo con Correa (2016) maque es el “nombre novohispano para designar al barniz” (p. 220).

divertimentos además de, en menor número, arias y minuets de cantar y tocar en una partida.

En forma general, el análisis del avalúo de las partituras que poseía Miguel de Berrio permite concluir dos ejes importantes: 1) predomina su gusto por la música instrumental, particularmente aquella en donde el violín destaca o tiene un papel principal y 2) tenía preferencia por los compositores italianos de estilo barroco. Entre otros, Berrio poseía piezas de los principales compositores italianos del siglo XVIII tales como Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Francesco Gasparini (1661-1727), Tomaso Albinoni (1671-1751), Giacomo Facco (1676-1753), Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), Ignazio Prota (1690-1748), Guiseppe Tartini (1692-1770), Lodovico Fillipo Laurenti (1693-1751), Pietro Locatelli (1695-1764), Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), Davide Pérez (1711-1778), Niccolò Jommelli (1714-1774), Antonio Brioschi (1725-1775), Gaetano Pugnani (1731-1798), Ridolfo Luigi Boccherini (1743-1805). Todos los anteriores, aunque italianos, radicaron, estudiaron o laboraron principalmente en el extranjero debido a la italianización de la música en este siglo, de la cual ya se discutió anteriormente. Así mismo, poseía composiciones de los alemanes Johan Christian Bach (1735-1782) y Carl Joseph Toeschi (1731-1788) de los austriacos Joseph Haydn (1732-1809) y Anton Stadler (1753-1812), de los franceses Jean-Marie Leclair (1692-1764) y Chavelier de Saint-Georges (1745-1799) y del español Manuel Pla (1725-1766). Con respecto a los músicos radicados en la Nueva España, poseía piezas de Ignacio Jerusalem (1707-1769), de Santiago Francisco Antonio Billoni (1700-1763) ambos italianos que llegaron a ser maestros de capilla, el primero de la Catedral de la Ciudad de México de 1750 hasta su muerte, y el segundo de la Catedral de Durango de 1749 a su muerte.

De forma general, y considerando al Marqués de Jaral Miguel de Berrio como una muestra muy simbólica de lo que representaba el sector sociocultural al que pertenecía, se puede concluir que entre la nobleza novohispana circulaba un gusto por la música barroca y galante instrumental, que predominaba el gusto por las cuerdas frotadas y que la italianización musical europea también impactó en las colonias españolas del nuevo mundo. Especialmente importante para este estudio son las posesiones que el Marqués de

Jaral tenía de las obras de Francesco Geminiani. Según el avalúo, Miguel de Berrio tenía en sus recursos bibliográficos sonatas para violín y conciertos de este autor, lo cual demuestra la circulación de su obra al menos entre la élite en la Nueva España.

1.3 Instituciones, maestros y métodos de enseñanza musical novohispanos

Una vez establecida la conquista territorial surgieron los procesos necesarios para instituir el nuevo orden político e ideológico. Con ello, tuvo lugar la conquista espiritual y cultural de los habitantes nativos. Así, llegaron a territorios recién colonizados sacerdotes y misioneros cuyo objetivo fue no solamente educar a los indios en cuanto al culto religioso, sino también combatir las tradiciones nativas y con ello los ritos vernáculos religiosos y las manifestaciones de religiosidad indígena que se generaban en su entorno. Las ilustraciones y la música fueron las herramientas ideales para lograr este fin y de esta manera comenzó el flujo cultural de Europa a América. Para el siglo XVIII los vínculos culturales entre ambos territorios ya estaban definidos y la pérdida de las tradiciones locales se daba por medio de la prohibición, el castigo y la imposición. Sin embargo, este proceso fue definiéndose desde principios del siglo XVI.

El virreinato de la Nueva España establece su inicio en la instrucción musical de forma temprana e incluyente en comparación con la de otros virreinos. El registro lleva al año 1527 con Fray Juan Caro. De acuerdo con Barriga (2006)

...ya en 1527 se tenían noticias de actividad musical en el virreinato de Nueva España, cuando Fray Juan Caro enseñaba a los indios a leer partes de música. En 1530, Fray Pedro de Gante se convirtió en el primer maestro de música europea en América, iniciando una escuela, [...]. En el mismo año de 1544, año en el cual se publicó el primer libro de Misas del polifonista español Cristóbal Morales, llegó una copia manuscrita del mismo a la Catedral de Puebla, siendo este, el documento más antiguo de música polifónica que existe en los archivos mexicanos. (p. 11)

Adicionalmente, Rubén M campos (1991) remonta que para el 1524, Fray Pedro de Gante habría establecido su escuela de música en Texcoco, pues la capital no proporcionaba, en términos de infraestructura y movimiento social, el contexto propicio para llevar a cabo la labor de la conquista espiritual. Posteriormente, menciona que “en 1527 pudo trasladar el centro musical a la ciudad de México, y en el convento de San Francisco vivió enseñando hasta su muerte” (p. 44).

Otra comparación relevante en cuanto al intercambio cultural y la educación, particularmente musical en las colonias, es el tipo de instrucción y su acceso. Barriga (2006) señala que “en el Nuevo Reino de Granada, la música fue elitista y racista, si se compara con la educación musical en la Nueva España, donde la primera escuela de música fue pública y estuvo abierta a todo el mundo sin distinción ni discriminación” (p.6). Gracias a estos hallazgos, y a lo analizado en otros documentos de la época como cartas o actas, se sabe que la Nueva España fue el principal centro cultura de América y que las obras musicales llegaban “frescas” a la colonia. De hecho, de acuerdo con Estrada (1980) para el siglo XVI, por ejemplo, “las obras más recientes de Palestrina llegaban y se hacían tocar en la Catedral” (p. 33).

Sin embargo, y visto desde una mirada más crítica, Herrera (1917) hace notar que, en el Coliseo del Hospital Real de Naturales, primer teatro importante de la Nueva España con orígenes en el 1673, los espectáculos y su gestión eran de baja calidad. De acuerdo con la autora “la construcción del Coliseo del Hospital Real de Naturales proporcionó, cuando menos, local techo a los pobrísimos espectáculos teatrales de la época [...] nuestros espectáculos no podían ser mejores que los de Madrid, donde, [de por si] cantaban muy mal los actores” (Herrera, 1917, p. 24). Este panorama cambia para 1722 al quemarse el recinto y construir uno nuevo para remplazarlo. Con ello, llegó también una compañía mejor establecida, aunque con una oferta que por el título de las obras aún no parecía pertenecer a la “alta cultura”.

Los registros administrativos y los reportajes dan cuenta de que con el tiempo este espacio albergó cada vez a mejores músicos y la calidad de sus espectáculos también fue incrementando. De acuerdo con Herrera (1917) “en el año 1786 la orquesta del Coliseo se componía de cinco violines, un violón, un contrabajo, dos oboes y dos trompas. [Así mismo,] los músicos que integraban el conjunto citado estaban investidos de las más

variadas atribuciones” (p. 25). El Virrey D. Bernardo de Gálvez, quien fungió poco más de un año de 1785 a 1786, fue una pieza clave para este auge artístico en la colonia. Sin embargo, este flujo cultural en la Nueva España siempre estuvo subordinado a los mandatos del Rey y del Virrey en turno, quienes no tenían continuación en un proyecto cultural.

De lo anterior podemos concluir que, si bien la colonia de la Nueva España tuvo una pronta y abierta educación musical en comparación con la de la Nueva Granada y Rio de la Plata, la temática, flujo y calidad de las obras, así como de los artistas en escena que se presentaban en América, seguían siendo enviados por la corona. Por ende, la oferta cultural y artística fue limitada para los indígenas que se desarrollaban además en un ambiente de opresión y castigo al incumplimiento de los mandatos.

Otro aspecto que destacar en cuanto a la música y la Nueva España, es que la producción de instrumentos en el territorio fue prolifera por diversas razones. En primer lugar, una vez habiéndose percatado del interés y las habilidades musicales de los indígenas, era necesario dotarse de nuevos materiales sonoros, pues los originarios daban lugar al recuerdo de los antiguos ritos y tradiciones locales. De acuerdo con la Enciclopedia de México

A partir del año 1527, año en el que Gante trasladó su escuela al convento de San Francisco en la Ciudad de México, se construyeron órganos para los templos y otros instrumentos para fines profanos tales como guitarras, arpas, laúdes, rabeles y monocordios. Se tocaban también el clavicordio, la vihuela, el salterio, la dulzaina, el orlo, el bajón, los timbales y la flauta (1998, p. 5678).

Así mismo, el material y las habilidades de los naturales se hicieron reconocer rápidamente. Las maderas de buena calidad, la fabricación cuidadosa y artísticamente estética de los instrumentos y la calidad de su sonido fueron atribuciones que los españoles pudieron explotar.

➤ Instituciones

Con respecto a los lugares en dónde la música se podía enseñar y aprender vale la pena, en primer lugar y como se ha mencionado con anterioridad, destacar el rol de la iglesia y de la música en los servicios religiosos. Con la finalidad de realizar las actividades musicales religiosas de acuerdo con lo establecido en las actas, era necesario educar a los creyentes en las prácticas del canto y la ejecución de acuerdo a las normas establecidas por la propia institución. Los métodos y partituras que establecían la forma y el repertorio que se hacía tocar quedaron resguardados en los archivos de cada una de las catedrales que tuvieron un auge musical en este periodo, dichas sean las de la propia Ciudad de México, la de Puebla, Durango, Morelia y Oaxaca.

Desde 2002, el denominado Seminario de música de la Nueva España y el México independiente, conformado por un equipo interdisciplinarios de especialistas en la musicología, la sociología, la historia, la antropología cultural, la archivística y otras ramas, se encarga en estudiar, catalogar y difundir los materiales documentales novohispanos de las distintas catedrales del país. A partir de 2006 se ha puesto a la disposición del público en general el Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. En el que el usuario puede consultar en línea los 6236 registros contenidos que van desde repertorio litúrgico polifónico hasta bailes de salón.

Por otro lado, los conventos representaron para las mujeres novohispanas, principalmente para aquellas que provenían de familias de la alta sociedad, una institución para la formación en distintas ramas, entre ellas la música. El resguardo de los documentos musicales en estas instituciones deja registro de las piezas que se componían e interpretaban en estos lugares, así como de la importancia de este arte en la práctica cotidiana. De esta forma, se pueden rescatar las obras de compositoras del siglo XVI como Sor Inés de la Cruz Castillet o Juana de Santa Catalina. Así como para el siglo XVII a sor Juana Inés de la Cruz. Muriel (2019) realiza en un estudio un recorrido de la música en las instituciones femeninas de las que se tiene registro en el Archivo histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. La autora señala que:

Del siglo XVIII conocemos un gran número de mujeres músicas por las referencias que de ellas se dan en las diferentes instituciones a las que pertenecieron. De entre

estas mencionamos a María Josefa Reyes de Aguilar y López, organista en el convento de San José de Gracia, a la que siguen en éste y otros conventos muchas mujeres dedicadas al arte musical. (p. 222)

La educación que obtenían las mujeres novohispanas se daba además en instituciones femeninas. Para el siglo XVIII destaca el Colegio de San Miguel de Belem fundado en 1740, así como el Colegio de las Vizcaínas que abrió sus puertas para 1767. El repertorio de estas instituciones estaba estrechamente ligado a la práctica religiosa, aunque también existen piezas instrumentales en las que destacan las de autoría del propio Jerusalem, quien fungía entonces como maestro de la capilla de la Catedral Metropolitana, así como libros dedicados a santos patronos que se tocaban en sus respectivas festividades.

➤ **Maestros**

Los maestros encargados de la educación musical en el periodo de estudio que aquí se discute también provenían de diferentes tradiciones. Principalmente, la educación musical obtenida de las iglesias estaba a cargo del denominado maestro de capilla. Esta figura surge en Europa occidental durante los siglos XV y XVI, pero se populariza durante el Renacimiento y el Barroco. Entre las labores que le competían se incluyen la composición de obras litúrgicas; la enseñanza a los cantores y ministriles, nombre con el que en aquel tiempo se les refería a los músicos instrumentistas; dirección coral; adquisición y mantenimiento de instrumentos; así como cualquier aspecto concerniente a la planeación y ejecución de obras en ceremonias religiosas. Además, de acuerdo con Muriel (2019), se puede decir que:

Respecto de los maestros que les enseñaron, aunque hay pocas noticias son suficientes para formarnos una idea de los caminos de su aprendizaje. Durante los siglos XVI y XVII en México las mujeres recibían enseñanza musical tanto en las instituciones femeninas como en conventos y colegios de maestros que eran a la vez miembros del coro de la catedral de México. (p. 222)

Así pues, la instrucción musical tanto femenina como masculina era impartida por figuras religiosas como sacerdotes o maestros de capilla, o por músicos profesionales que educaban principalmente a miembros de la élite quienes tenían para pagar por ese oficio. Diversas fueron las personalidades que tomaron este rol durante el siglo XVIII en la Nueva España. Para no expandir en los alcances de esta contextualización se discutirán algunos de los casos con mayor relevancia

- **Manuel de Sumaya (1679-1755)**

Nacido en Ciudad de México, Sumaya fue un sacerdote reconocido por sus habilidades como organista y compositor, lo cual a su vez le valió para convertirse en maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca. Manuel de Sumaya fue discípulo de Antonio de Salazar, y en vista de su potencial, recibió lecciones de los mejores organistas. Sus labores en la iglesia iban creciendo junto con él y es, hasta la fecha, uno de los grandes representantes de la música novohispana. Aurelio Tello, como parte de un proyecto del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), revisó, editó y transcribió las cantatas y villancicos de Sumaya de las que se tenía resguardo en el archivo musical de la Catedral de Oaxaca. En dicho trabajo, se destaca que durante el tiempo en el que Sumaya fungió como maestro de capilla:

... la vida musical en la Catedral de Oaxaca mantuvo un ritmo ascendente. Tres maestros tenían el cardo de la enseñanza a los niños: el propio Sumaya, el bajonero Bernardo Trujillo y el oboe Andrés Espinosa de los Montero. La enseñanza de la composición también dio sus frutos en la formación de un discípulo predilecto de Sumaya: el arpista y cantor Juan Mathías de los Reyes quien continuó el estilo de composición del maestro (Tello, 1994, p. 15)

Con todo lo anterior no es de sorprender que en su repertorio figuran piezas fundamentales para tocar y discutir en las salas de concierto de música novohispana. El

estreno de su ópera "La Parténope" en 1711 marcó un hito en la historia de la música en México, ya que fue la primera ópera completa en ser representada en la Nueva España. La producción contó con la participación de músicos y cantantes locales, así como también de artistas españoles que residían en la colonia.

- **Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769)**

Otro maestro de capilla que destaca en la Nueva España del siglo XVIII es el italiano Ignacio de Jerusalem. Nacido en Lecce, Italia en 1707 y fallecido en la Ciudad de México en 1769, Jerusalem fue un destacado violinista y compositor. Sus habilidades fueron de tal grandeza que, a pesar de la italianización musical del periodo, fue el primer italiano en fungir como maestro de capilla en la Ciudad de México. Conviene retener lo mencionado por Davies (s.f.):

A pesar de que los académicos de antaño hablaban de la “invasión” de italianos en la Nueva España del siglo XVIII, Jerusalem destaca como uno de los únicos dos músicos nacidos en Italia que alcanzaron el puesto de maestro de capilla durante ese siglo; el otro es el violinista y compositor Santiago Billoni, quien fungió como maestro de capilla en la Catedral de Durango entre 1749 y 1755 (p. 39).

Unas 200 piezas de Jerusalem quedan resguardadas en los diferentes archivos catedralicios hasta nuestros días. Siendo el Archivo de la Catedral Metropolitana la principal fuente documental de su legado. De su musicalidad, se ha debatido sobre su influencia operística, lo cual causó la división de opiniones entre los religiosos.

Como profesor, se destaca que, además de sus labores pedagógicas en la Catedral Metropolitana, también instruyó a las mujeres y niñas del Colegio de San Miguel de Belem. En el Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas, donde se resguardan también los documentos del Colegio de Belem, se pueden encontrar lecciones y piezas pedagógicas de su autoría. Lo cual deja no solo la evidencia de su labor en el Colegio,

sino también una mirada hacia las metodologías pedagógicas y las destrezas de las estudiantes en la institución.

- **Micaela Jerusalem (1750-1824)**

Además, las mujeres también tomaron una posición importante en la educación de la música. Algunas de las alumnas instruidas en el Colegio de Belem se convirtieron posteriormente en profesoras del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. Lanam (2018) puntualiza en su tesis doctoral que:

A pesar de que muchas de las alumnas de la escolta de música del Colegio de Belem se casaron o profesaron como monjas, dos graduadas, María Micaela Jerusalem y María Joaquina Jerusalem, fungieron como maestras del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. Poco se sabe de María Joaquina, pero la documentación con respecto a María Micaela es más amplia. Tuvo una larga trayectoria como profesora y administradora en Vizcaínas, siendo electa tres veces como rectora de la institución⁴ (pp.160-191).

Sin duda muchas otras mujeres tuvieron un lugar importante en la composición, docencia y desarrollo del material didáctico de esta institución. Un análisis en el archivo de estas instituciones con un enfoque en la perspectiva de género podría arrojar conclusiones interesantes en este respecto.

➤ **Métodos y tratados musicales**

Los tratados musicales, por su parte, fueron un medio importante para la transmisión y preservación de la técnica y el estilo en la creación de la música. Estos documentos eran manuales escritos que se utilizaban para enseñar la teoría y la práctica a

⁴ Del original en inglés: “Although many alumnae of Belem’s escoleta de música either married or professed as nuns, two graduates, María Micaela Jerusalem⁴⁹⁸ (1750–1824) and María Joaquina Jerusalem (b. after 1742), became music teachers at the Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. We know relatively little about María Joaquina Jerusalem, but more documentation is extant regarding María Micaela Jerusalem, who served a long career as an educator and administrator at Vizcaínas, being elected three times as the rectora (headmistress) of the school”. Traducción propia.

los estudiantes. Una gran cantidad de los compositores más reconocidos del Barroco escribieron y publicaron sus tratados sobre la música, hablando de ella en forma general o sobre la ejecución del instrumento de su dominio. Regularmente estos textos incluían una sección introductoria del documento para explicar su función y algunas otras especificaciones de cómo debía emplearse, además de partituras con ejercicios. Algunos de los tratados europeos más destacados del siglo XVIII son: *Gramatica di musica* (1741) de Carlo Tassarini, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Johann Joachim Quantz, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, 1762) de Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart, entre otros.

En la Nueva España, los tratados musicales que se hacían llegar eran aquellos que en la metrópoli tenían una mayor relevancia o impacto. Además, con la apertura comercial durante el siglo XVIII, y los intereses y gustos de las élites, la distribución de la música (teórica y práctica) ya no estuvo únicamente sujeta a los fines de la corona de adoctrinar o colonizar. Dichos textos cumplen la función de enseñar a los interesados sobre una variedad de aspectos en torno a la música incluyendo la notación musical, la armonía y el contrapunto, así como la instrucción en la ejecución de un instrumento en particular, o la reflexión de la estética o filosofía de la finalidad del quehacer musical. Los compositores que han dejado su legado en la escritura teórica han perpetuado además de con sus obras, con sus pensamientos en torno a este arte sonoro en general y a su obra misma.

Las rutas de llegada de los tratados europeos podían variar, por un lado, los músicos que eran traídos a América podían viajar con su material didáctico con la finalidad de laborar también en el campo pedagógico. Así mismo, otros particulares, principalmente músicos que viajaban o tenían conocidos que lo hicieran, comerciaban con partituras, instrumentos y tratados. Por otro lado, para el siglo XVIII, en las instituciones como el Colegio de San Miguel de Belem, y el de san Ignacio de Loyola, Vizcaínas, por ejemplo, sus propios profesores generaban piezas y textos pedagógicos con la finalidad de instruir a las estudiantes en el arte sonoro.

El canto litúrgico tuvo un lugar muy importante en la práctica religiosa de la Nueva España, por ello, diversos textos se escribieron con la finalidad de instruir en la técnica de su ejecución. Los conventos, monasterios, colegios y catedrales, por ejemplo, cuentan entre sus archivos con textos que muestran no solo la música que se componía y hacía tocar, sino también con textos teóricos y demás formas instrucciones pedagógicas con respecto a la música. Así mismo, en el seno de la música profana, quedan algunos registros de métodos que se ponían a la venta de los estudiosos de la música. El avalúo del año 1801 realizado a D. José Fernández Jauregui, quien, entre otras cosas, distribuía en la tienda de su propiedad tratados musicales y partituras, se pueden encontrar algunos métodos de ejecución de instrumentos. Dicho avalúo esta disponible a consulta en el Archivo General de la Nación, Tierras, 1334 bajo el nombre “Abaluo de los Papeles de Música pertenecientes a el Albacenazgo del difunto P. Dn. Jose Fernandez Jauregui/ Año de 1801”. Correa (2016) en una búsqueda por comprender los materiales pedagógicos que se utilizaron que en la Nueva España para el estudio del violín encontró que:

... también circularon en la Nueva España métodos para violín como el arte del Arco [L'Arte del arco] de Tartini, los estudios para violín [Etude pour le Violon] de Fiorillo, la Escuela para el violín [L'Ecole du violon en Quator] de Lolli y otra escuela para violín [Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín...] de Herrando que seguramente ayudaron a violinistas aficionados y profesionales a adquirir un mejor dominio del instrumento. Estos tratados para violín estaban puestos a la venta en la tienda de Fernández Jáuregui en la Ciudad de México (Correa, 2016, p. 218).

Además, los acervos de diferentes instituciones permiten conocer qué otros tratados y métodos circularon en las diferentes regiones y periodos. En el bajío, por ejemplo, la Biblioteca Armando Olivares, cuyos orígenes remontan al año 1732 en el Hospicio y Colegio de la Santísima Trinidad el cual pasaría a ser el Colegio del Estado y posteriormente la Universidad de Guanajuato, cuenta con algunos métodos y lecciones musicales que seguramente fueron utilizados en algún periodo de la historia de la institución. Destacaré, por el periodo que se acerca a los tiempos de esta investigación, las Lecciones de clave y principio de armonía de D. Benito Bails publicado en el año

1775, así como el texto Del origen y reglas de la música con la historia de sus progresos y restauración. Obra escrita en italiano por el abate don Antonio Eximenio y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. Tomo III escrita en la última década de siglo XVIII. Este último se encuentra en un estado de deterioro considerable, lo cual hace que mucho de su contenido sea ilegible.

1.4 La difícil transición hacia el México independiente

La transición musical del México novohispano al México independiente fue un proceso complejo que reflejó los cambios políticos, sociales y culturales que se dieron en el país. Durante la época novohispana, la música era principalmente la música litúrgica y la música religiosa y se encontraba ligada a la religión católica. Además, algunos grupos de élite hacían llegar de Europa los repertorios, músicos e instrumentos de su agrado. Así mismo, los distintos grupos de castas que se desarrollaron como resultado de la interacción entre europeos, nativos y africanos buscaron también manifestar su gusto y habilidades musicales. De esta última práctica, dada su característica oral más que escrita, quedan pocos textos que permitan evaluar su desarrollo. Es posible visualizar que para el siglo XVIII hubo una necesidad de desarrollar música para satisfacer diferentes quehaceres tanto religiosos como sociales. Así mismo, desde principios de este siglo, se desarrolló en este territorio el son mestizo, caracterizado por la combinación de elementos musicales de los distintos grupos en interacción durante la colonia y principalmente por sus rítmicos bailables de procedencia africana. Con esta base, se desarrollaron posteriormente otros géneros que buscaban la identidad mexicana y el relato de los acontecimientos locales.

• Del esplendor de la música novohispana a la búsqueda de la identidad nacional

Previo a la independencia del territorio, durante la segunda mitad del siglo XVIII, hubo en la Nueva España un periodo de buena producción musical. La Catedral de la Ciudad de México, por ejemplo, tuvo como maestros de capilla a dos grandes representantes de la música barroca, el novohispano Manuel de Sumaya (1678-1755) y el italiano Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769), quienes produjeron un repertorio que

hasta nuestros días constituyen algunas de las piezas fundamental en el desarrollo del estilo de la región.

Es importante destacar que en la segunda mitad del siglo XVIII hubo una mayor influencia de las corrientes musicales europeas en el territorio novohispano. La música clásica y los estilos galantes comenzaron a ganar popularidad en Europa, y algunas de estas tendencias se filtraron a la colonia. Compositores como Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart se convirtieron en referentes importantes y su influencia pudo llegar a la Nueva España a través de partituras y publicaciones. Así mismo, Galindo (1992) ha señalado que “en el siglo XVIII las influencias profanas se acentuaron mucho; Haendel y Bach despertaban en Europa presentando nuevos sentimientos al horizonte musical, y de aquel movimiento llegaron las resonancias a la Nueva España” (p. 350).

En el mencionado avalúo realizado a Dn. José Fernández Jauregui para principios del siglo XIX, también se da a conocer que distribuía en su tienda piezas de Albinoni, Corelli, Locatelli, Tartini, Valentini y Vivaldi. Durante este periodo, la música barroca se convirtió en la forma dominante de expresión musical en el virreinato. Sin embargo, a medida que el tiempo pasaba, la influencia de la música galante, un estilo más ligero y melodioso, comenzó a hacerse notar. De acuerdo con Enríquez (2004), “con los eslabones que hoy tenemos podemos decir que entre el estilo barroco y el estilo clásico floreció el estilo galante en Nueva España y que, ciertamente, se ha generado un vacío musicológico al obviar su estudio u omitirlo por completo” (p. 191). Un ejemplo destacado de esta música es el villancico "Xicochi conetzintle", compuesto por Ignacio de Jerusalem para el siglo XVII mientras era organista de la Catedral de Puebla. Esta pieza combina elementos del estilo galante con influencias indígenas, creando una fusión única de tradiciones musicales.

Por medio de las diferentes expresiones artísticas, los miembros de las castas novohispanas buscaron establecer, recordar y rendir homenaje a sus raíces. Con el tiempo, esto contribuyó al desarrollo de su sentido de identidad. En el caso de la música, y de acuerdo con algunos autores, esto sucedió no desde el siglo XVIII, sino desde el anterior. De acuerdo con Saldívar (1934) “en el siglo XVII podemos afirmar que ya

teníamos una música nacional; la aparición del son, la valona y el corrido en el siglo anterior había recibido la acción del medio ambiente americano y consolidaban su forma nacional” (p. 166). Brading (1991) confirma lo anterior en su obra sobre la transición de la monarquía católica a la república criolla y menciona que, en lo que respecta al arte particularmente, “patriotas lograron crear una tradición intelectual que, por razón de su compromiso con la experiencia histórica y la realidad contemporánea de América, fue original, idiosincrásica, compleja y totalmente distinta de todo el modelo europeo” (p. 16).

Las artes han servido desde su inicio como un medio de expresión personal y comunal para la búsqueda de identidad. Sin embargo, este proceso de reconocimiento se vuelve complejo cuando dos culturas, una dominante y otra dominada, interactúan desde sus diferentes roles jerárquicos y, además, la complejidad incrementa si dicha interacción ocurrió durante un periodo de tiempo tan largo como el que representa los 300 años de virreinato en el territorio mexicano. Galindo (1992) señala el estado en el que la música, particularmente la popular, llega a los primeros años de independencia:

[El] arte popular no era otra cosa que mezcla de rasgos de erudición, y de música y canto popular con fisonomía española, o mejor dicho, un arte español, pero que no tenía nada de erudición, sino solamente ritmos y melodías semejantes [...] esas música y canto a la vez es la de los sones, huapangos y valonas, y, finalmente, los restos de las danzas indígenas que, al amparo de la protección de los religiosos, se habían conservado intactas, a través de trescientos años. (p. 386)

De lo que hace notar Galindo, podemos concluir que la música popular permite vislumbrar el pasado sonoro de las culturas indígenas mexicanas. Sin embargo, el autor también puntualiza que incluso dicha música debe considerarse como el resultado de una mezcla, puesto que adopta las bases traídas por los españoles o de las castas que surgieron posteriormente. Aun así, se trata de una mezcla en resistencia. Es decir, las prácticas artísticas populares más que adoptar a ciegas las características estéticas y temáticas europeas, incorporaban los rasgos que les distinguían del otro, sus propias vivencias, ritmos, gustos o necesidades.

En este sentido, para cuando el virreinato logró independizarse existían, aunque comúnmente ocultas entre los sectores menos favorecidos económicamente, prácticas artísticas que permitían rastrear los orígenes del México previo a la conquista. Considerando lo anterior, se buscó que el arte popular fungiera un rol primordial en la búsqueda de identidad de lo mexicano. En la música, el son, el huapango y para la segunda parte del siglo XIX también el corrido, fueron algunos de los géneros que permitían experimentar con esa mexicanidad de la nación independiente. Moreno Rivas (1979), Thomas Stanford (1984) y Mendoza (1984) son algunos de los autores que han discutido temas relacionados a estos géneros musicales en términos de sus estilos de interpretación, instrumentación, lírica, tonalidades y estructura.

En cuanto a los sones, por ejemplo, se ha determinado su clasificación de acuerdo con las variantes regionales:

Por el lado del Golfo de México: los **sones jarochos** y los **sones huastecos**: los primeros, cultivados en las regiones de Sotavento, Los Tuxtlas y la zona del Istmo del estado de Veracruz, así como en una pequeña porción de Oaxaca, y los segundos, en la región de donde toman su nombre. Por el lado del Pacífico: los **sones tixtlecos**, de la montaña guerrerense; los **sones calentanos**, propios de las diversas poblaciones asentadas en las cercanías del río Balsas en Michoacán y Guerrero; los **sones planecos** o de "arpa grande" que corresponden a la zona que se ubica en la depresión del río Tepalcatepec, en Michoacán, y los **sones jaliscienses**, también llamados "de mariachi", que abarcan parte de los estados de Nayarit y de Colima, además del propio Jalisco. Los anteriores, además, están emparentados con otros muy similares como los sones istmeños de Oaxaca, las chilenas, los gustos de la Costa Chica y las jaranas yucatecas. (Sánchez, 2005)

Lo anterior sugiere no solo cambios en los resultados musicales de las diferentes variantes, sino también en el uso social y contextual de la música. Un punto importante para considerar en este sentido es que, en el estudio de la música popular, la persona que investiga no debe inclinarse hacia la generalización. Sánchez (2005) señala, por ejemplo, la existencia del sesgo en algunas de las declaraciones presentadas en los trabajos de

Stanford (1984) y Mendoza (1984), quienes generalizaron ciertos conocimientos con base en los ejemplos particulares con los que trabajaron. Sin embargo, una mirada más amplia al repertorio popular ha permitido reconocer que el son se producía en una variedad de escenarios y contextos e incluso con particularidades propias de distintas regiones.

Por otro lado, la música producida en la iglesia durante los primeros años como nación independiente tuvo una reducción en su producción debido al rompimiento del flujo comercial y cultural que resultó del movimiento. De acuerdo con Galindo (1992) “los buenos profesores, los técnicos y compositores inspirados [...] se encerraban en sus cátedras privadas en dónde desarrollaban su acción pedagógica como maestros, o se elevaban a las alturas supremas de la música sagrada, viendo con desprecio la música profana, la culta por escasa y la popular por prejuicio” (p. 442). En contraste, “los artistas más modestos, unidos al vulgo por su condición social, [...] sí encontraron en la revolución de Independencia motivos de inspiración” (ibid., p. 442). Sin embargo, un estudio más reciente de Eugenia Roubina, fundamentado con una documentación bibliográfica, hemerográfica y musical sólida, destaca que:

los testimonios que demuestran el interés de los pedagogos mexicanos del siglo XIX por el desarrollo de la teoría de la enseñanza musical vierten una nueva luz sobre la cuestión acerca de la formación profesional de los músicos virreinales, en particular de su generación postrera, y proyectan una imagen del arte musical "erudito" muy distinta a la que, según la descripción de Miguel Galindo, en el México decimonónico se encontraba en plena decadencia marchando al aniquilamiento completo. (Roubina, 2006)

En seguimiento a su declaración anterior, la autora cita algunos trabajos de músicos mexicanos que fueron empleados en distintas catedrales del país y que además se dedicaron a la pedagogía. Incluso, estos músicos en su rol de profesores producían y distribuían material escrito para sus discípulos. Se menciona, por ejemplo, el caso de José Vicente Castro, de quién existe un cuadernillo titulado “Teoría de los principios mas esenciales de la Musica que para instrucción y adelantamiento de sus Discipulos, particularmente de Clave, dispuso D. José Vicente Castro, Ministro del Coro de la

Metropolitana Iglesia de México Y dedica A la Señora Doña Luisa Cacho y Roxo Año de 1814", así como el "Método de guitarra séptima compuesto por A. Martínez, corregido y aumentado por D. J. M. Bustamante" o la "Cartilla de los principios elementales de Musica adoptada por los colegios y academias filarmónicas" del compositor e instrumentista Cenobio Paniagua.

Por lo tanto, durante las primeras décadas de la nación mexicana como país independiente, el arte y la música popular tuvieron un auge importante debido a la urgente búsqueda de identidad y pertenencia entre las sociedades. Así, los sones y el corrido reflejaban las realidades sociales y establecían los parámetros estéticos propios de las regiones. Por otro lado, la música traída de Europa fue perdiendo cabida en el panorama debido a la interrupción en el transito comercial y cultural entre México y España. Sin embargo, los maestros e instrumentistas nacionales del México decimonónico jugaron un papel importante para impedir la desaparición completa de las practicas y generaron su propia obra teórica y métodos de ejecución para contribuir, desde el siglo XIX, a la educación musical de la nación. En el siguiente apartado se explora a mayor profundidad la vida y obra de Francesco Geminiani, cuyo *tratado The Art of Playing on the violin* se distribuyó en México desde inicios del siglo XIX.

CAPÍTULO II. *THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN* (1751) DE FRANCESCO GEMINIANI

El estudio de las fuentes documentales para lograr interpretaciones musicales que reflejen el estilo del compositor en el tiempo en que las desarrolló es un tema que comenzó a profundizarse a partir del siglo XX. En 1916, el texto titulado *Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries: Revealed by Contemporary Evidence* del músico y luter francés, Arnold Dolmetsch, forjó el camino para que, por medio del análisis profundo de los tratados, textos musicales y documentos históricos relevantes para la materia, el intérprete de otros tiempos pudiera comprender el lenguaje musical y estilístico del periodo que deseaba interpretar. Debido al desarrollo que hasta ese momento se tenía en la grafía musical y a las prácticas convencionales de improvisación de la época, las partituras del periodo barroco musical (1600-1750) no presentan al ejecutante todas las informaciones musicales necesarias en términos, por ejemplo, de dinámicas o cadencias. Por lo tanto, el intérprete debe tomar decisiones que, en un buen escenario, están informadas con base en los documentos y demás herramientas históricas.

En este sentido, las obras teóricas de este periodo son de gran relevancia pues permiten tener una mejor noción de la estética de la música, las formas pedagógicas y demás teorías propias de la disciplina. La siguiente sección tiene como finalidad proporcionar un acercamiento detallado de la vida y obra del violinista, compositor y teórico musical italiano, Francesco Geminiani (1687-1762), quien produjo una cantidad importante de obras teóricas por medio de las cuales se ha logrado tener un mejor entendimiento de la música barroca y de la técnica italiana del violín de su periodo. La figura de Geminiani se analiza desde diferentes perspectivas, en primer lugar, desde su infancia musical e influencias, seguido de su educación y de la puesta en contraste con otros compositores contemporáneos, finalmente, desde su teoría estética reflejada no solo en sus piezas musicales, sino también en sus tratados. Con lo anterior, se justifica la relevancia de trabajar con

este documento y se especula sobre su recepción y uso en el territorio mexicano hacia inicios del XIX y en la actualidad.

2.1 Las circunstancias de la vida y obra de Francesco Geminiani

Figura 1

Retrato de Francesco Geminiani



Nota: el retrato facsímil tomado de la National Portrait Gallery¹ se publicó en 1777 a cargo de dos artistas, el irlandés James MacArdell (1729-1765) y el inglés Thomas Jenkins (c. 1722-1798).

El análisis de vida y obra de Geminiani se puede realizar utilizando tres principales tipos de fuentes. En primer lugar, un análisis de los tratados de su propia autoría es significativo puesto que en ellos manifestó sus posturas estéticas y filosóficas en torno al arte de la música. De igual forma, son fuentes importantes las primeras enciclopedias musicales europeas publicadas en la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, la de Charles Burney (1726-1814) y la de Sir John Hawkins (1719-1789). En ellas se ve plasmada la situación musical del siglo, así como las epistemologías, significados e impacto de diferentes músicos del periodo. Finalmente, un tercer tipo de fuentes de información para estudiar la figura de Geminiani son los estudios que se generan

¹ Consultado en línea en octubre 2023: <https://npgimages.com>

a partir del siglo XX en torno a la interpretación históricamente informada. Por ejemplo, en respuesta a este interés por la música antigua, en 1952 la Oxford University Press realizó la reedición del *The Art of Playing on the Violin*. David D. Boyden (1910-1986), violinista y musicólogo estadounidense especializado en la interpretación y la organología, fue el encargado de escribir la introducción para dicho trabajo, para ello, llevó a cabo un análisis histórico y contextual de la vida obra de Francesco Geminiani. Además, se han realizado investigaciones específicas que abordan los estilos particulares de ciertos autores de música de los siglos pasados. En lo que respecta a Geminiani, destaca el trabajo de Enrico Careri (1960), catedrático y musicólogo italiano, quien en 1990 condujo su tesis doctoral sobre el violinista luqués. Además, Careri publicó más tarde un libro en dos tomos que son, hasta la fecha, la fuente documental más completa en torno a Geminiani.

Francesco nació en Lucca, Italia, en 1687, y su introducción a la música fue por tradición familiar, su padre fue violinista en la Capilla Palatina de Lucca y de él recibió sus primeras lecciones de música. Posteriormente, continuó su educación en Milán y luego en Roma, donde recibió cátedra de violín por parte de Arcangelo Corelli (1653-1713) y de composición por parte de Alessandro Scarlatti (1660-1725). Ambos, Corelli y Scarlatti, gozaban de un gran renombre en ese momento. Aunque no existen evidencias contundentes que demuestren que Corelli haya sido, en efecto, profesor de violín de Geminiani, las propias aseveraciones de Geminiani y de algunos otros teóricos de la época son la fuente principal de este entendido. En *A Treatise of Good Taste in the Art of Music* (1749) Geminiani documenta haber conocido y entablado una relación con Corelli, menciona, “he tenido el placer de conversar con él [Corelli] personalmente sobre este tema y lo escuché reconocer la satisfacción que le otorgó el componerla [el *Aria della Follia di Spagna*], y el valor que le adjudicaba²” (Geminiani, 1741, p. 1). Pietro Locatelli (1695-1764) y Giovanni Battista Somis (1686-1764) son otros dos destacados estudiantes de Corelli, juntos establecen lo que se denomina la escuela romana.

A pesar de que Geminiani pudo haber seguido los pasos de su padre y dirigir la música en la Capilla de Lucca, su ambición lo llevó por diferentes caminos. En 1714, tras la muerte de Corelli en 1713, se estableció en Londres y se enfocó en posicionar su obra musical en el gusto de la

² Todas las traducciones insertas son de la autora, tomado del original: “I have had the pleasure of discoursing with him myself upon this subject and heard him acknowledge the satisfaction he took in composing it, and the value he set upon it”.

audiencia inglesa. Haber sido pupilo de Corelli fue uno de los factores más importantes que le abrió las puertas al público en este país, para quienes Corelli había sido un gran músico. Aunque Geminiani visitó y vivió temporalmente en otros países europeos, Inglaterra se convirtió en su base territorial y ahí publicó la premisa de sus obras.

Algunos otros datos con respecto a la obra de Geminiani pueden encontrarse en la correspondencia entre Charles Burney y Thomas Twining (1735-1804), un distinguido académico y músico, hijo de Daniel Twining, el famoso comerciante inglés de té. El intercambio epistolar entre ambos comenzó en 1774 y continuó por un período prolongado. El propósito principal de sus comunicaciones era compartir experiencias y contribuir a la escritura de una historia general de la música, una tarea que Burney se había propuesto. Actualmente, su obra en cuatro tomos es una referencia importante y, después de que se publicó el primero en 1776, fue uno de los pioneros en recabar información sobre la historia de la música (Burney, 1776). Enrico Careri, quien como se ha dicho anteriormente ha dedicado gran parte de su trabajo académico al estudio de la figura de Geminiani, utiliza dicha correspondencia entre Burney y Twining y se enfoca en los extractos en los que mencionan sus percepciones y anécdotas con Corelli y Geminiani. Al analizar este intercambio de ideas, se demuestra la percepción que generaban ambos músicos y su importancia en el desarrollo de la historia de la música italiana, inglesa y europea en general. Por ejemplo, Burney deja claro que, aunque admiraba el trabajo de Geminiani, su percepción cambió al descubrir nueva música.

Händel, Geminiani y Corelli fueron las únicas divinidades de mi juventud. Pero cesé de adorarles con exclusividad antes de cumplir 20 al interactuar con caballeros viajeros y heterodoxos quienes tenían mayor inclinación por compositores más modernos que habían escuchado en Italia. Y debido a que aquellas canciones de Hasse, Vinci, Pergolesi, Rinaldo di Capua, Leo, Feo, Selli[t]i, Buranello [= Galuppi], junto con algunas tantas de Domenico Scarlatti, se ganaron mi corazón y me hicieron declinar mi antigua adoración³. (Careri, 1991, p. 45)

³ Tomado del original: Händel, Geminiani & Corelli were the sole Divinities of my Youth; but I was drawn off from their exclusive worship before I was 20, by keeping company with travelled & heterodox gentlemen, who were partial to the music of more modern composers whom they had heard in Italy. And for songs those of Hasse, Vinci, Pergolesi, Rinaldo di Capua, Leo, Feo, Selli[t]i, Buranello, with a few of Domenico Scarlatti, won my heart, & waned me from the ancient worship.

Este mensaje de Burney a Twining refleja la visión que algunos músicos y aficionados tenían de Geminiani. En primer lugar, podemos notar que se le consideraba al mismo nivel que Händel y Corelli, cuyos repertorios son más explorados en la actualidad, lo que resalta la importancia que tuvo Geminiani en vida. Sin embargo, también se puede apreciar la crítica más común a su trabajo al compararlo con otros destacados músicos italianos. En este sentido, es importante además considerar que, en este tipo de fuentes, es decir cartas personales, el grado de subjetividad es alto y podría reflejar el pensamiento individual de quien redacta más que una generalización social de la época.

El éxito de Geminiani en Inglaterra se debe a varios factores. En ese periodo, los ingleses tenían afinidad por las tendencias musicales caracterizadas por la moderación, el ritmo medido y el lenguaje contrapuntístico. La figura principal de este estilo de música fue sin duda el violinista y compositor italiano Arcangelo Corelli, quien influenció la obra de distintos compositores europeos tales como Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Henry Purcell (1659-1695). En Inglaterra, a Corelli se le reconoció como uno de los compositores más destacados, y sus obras siempre ocuparon un lugar importante en las mejores salas de conciertos de la época. Un ejemplo de la influencia de Corelli en la obra de Henry Purcell, compositor, organista y teórico musical inglés, son las *Diez sonatas en cuatro partes* publicadas en 1697, puesto que Corelli fue uno de los precursores de la sonata preclásica. Geminiani y otros discípulos de Arcangelo Corelli, conscientes de la reputación de su maestro, utilizaron la escuela que les brindó su instructor para gozar de la aprobación del público inglés. La reelaboración que Geminiani hizo sobre los opus 1, 3 y 5 de los *Concerti Grossi*, Op. V de Arcangelo seguramente buscaban hacer que el público hiciera una relación entre ambos músicos. De hecho, tales piezas, junto con sus *Concerti Grossi*, Op. 3 son las piezas más destacadas en la actualidad de la obra musical de Francesco Geminiani.

Geminiani muere en Dublín, Irlanda en 1762. Los viajes que el compositor realizó a diferentes países de Europa se atribuyen a dos razones principales: en primer lugar, a sus intereses como músico y teórico musical, así como también a su gusto por la pintura, rama de las artes en la cual también emprendía negocios y actividades redituables. Con respecto a ello, Hawkins (1875) registra que:

Geminiani era aficionado de la pintura y la versatilidad de su carácter era tal que para satisfacer su pasión no solo suspendió sus estudios y rechazó poner en práctica sus talentos, sino que se vio envuelto en apuros y dificultades [...] compraba piezas y para abastecerse de sus gustos, las vendía, las consecuencias de tal tráfico se perdieron, así como su necesidad concomitante⁴. (p. 847).

El hecho de que Geminiani tuviera la necesidad de ser patrocinado por los nobles para llevar a cabo sus labores musicales, así como su incursión en actividades dudosas como el tráfico del arte, llevan a Hawkins a concluir que sus aptitudes musicales y su aportación en el desarrollo de la música inglesa son dudosas. Sin embargo, reconoce que “todo lo que se puede afirmar en este respecto [la reputación de Geminiani] es que tuvo varios y abundantes patrocinadores y estudiantes, tantos como pudo atender” (p. 847). Asimismo, Mangsen (1995) señala en que “hoy en día, Geminiani es mejor conocido como un teórico que como un compositor puesto que dos de sus seis tratados (*Tratado sobre el buen gusto en el arte de la música* y *El arte de tocar el violín*) se consultan frecuentemente por aquellos interesados en las interpretaciones históricas” (p. 101).

En síntesis, Geminiani incursiona a la música por tradición familiar, recibe clases de su padre y ejerce durante un corto tiempo como violinista en la Cappella Paletina de Lucca. Posteriormente se muda a Roma donde fue pupilo de Arcangelo Corelli y de Alessandro Scarlatti. Desarrolla la mayor parte de su obra musical en Inglaterra en donde alcanzó un muy buen reconocimiento. Posteriormente, con el interés en la música vocal, su popularidad fue en declive lo que lo llevó a buscar otros medios de ingresos económicos incluyendo la pedagogía musical, misma que practicó a lo largo de su carrera, y el tráfico de arte. Sus últimos años de vida los pasó en Dublín, Irlanda. Finalmente, diversos académicos (Boyden, 1959; Careri, 1991; Swartz, 2003) han concluido que, aunque en la actualidad la obra y figura de Francesco Geminiani tenga menor concurrencia entre los estudiosos y ejecutantes del repertorio barroco, tuvo una gran importancia en el siglo XVIII y jugó un papel fundamental en el desarrollo musical instrumental italiano e inglés.

⁴ Tomado del original: Geminiani was an enthusiast in painting, and the versatility of his temper was such, that, to gratify this passion, he not only suspended his studies, and neglected the exercise of his talents, but involved himself in straits and difficulties [...] he bought pictures and, to supply his wants, he sold them; the necessary consequence of this kind of traffic was loss, and its concomitant, necessity.

2.2 Su legado teórico musical y pedagógico

En cuanto a su obra teórica, Geminiani produjo durante poco más de su última década de vida, seis tratados sobre la música, estos son: *Rules for Playing in a True Taste*, Op. 8 (ca.1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin*, Op. 9 (1751), *The Guida Armonica*, Op. 10 (1752), *The Art of Accompaniament*, Op. 11 (1754), *The Art of Playing the Guitar and Cittra* (1760). Es difícil conocer a ciencia cierta el impacto que estos tratados tuvieron en las prácticas musicales del barroco italiano. Sin embargo, los académicos interesados en el estudio de la Interpretación Históricamente Informada (IHI) han considerado la obra de Geminiani como una fuente importante de información. Incluso, *The Art of Playing on the Violin* se ha destacado como uno de los métodos de violín más significativos del siglo XVIII. Boyden (1950) señala que:

La siguiente lista, seleccionada de alrededor de cincuenta trabajos del siglo XVIII [...], indica de forma cronológica los métodos o documentos más significativos sobre la ejecución del violín del periodo⁵:

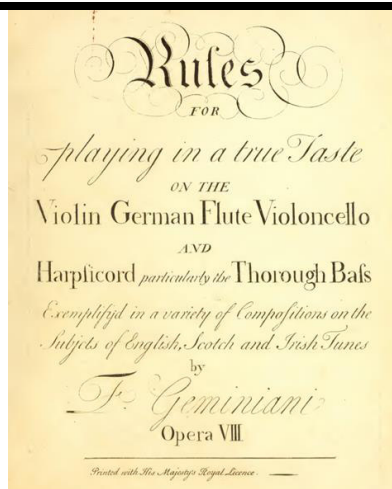
- 1698 G. Muffar, *Florilengium Secundum* (Preface), Passau.
- 1703 J. Playford, *Introduction to the Skill of Musick* (15th ed.), London.
- 1738 M. Correte, *L'École d'Orphée*, Paris.
- 1751 F. Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, London.
- 1752 J. Quantz, *versuch einer Anweidung die Flöte traversiere zu spielen* (Ch. XVII), Berlin.
- 1754 G. Tartini, *Trattato di Musica*, Padua.
- 1756 L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg.
- 1760 G. Tartini, *Lettera alla signora Maddalena Lombardini* (pub. 1770), Venice.
- 1761 L'Ábbé le fils (J. Saint-Sévin), *Principes du violon*, Paris.

⁵ The following list, selected from about fifty 18th-century works [...], indicates chronologically the most significant methos or documents of violin playing for this period.

- 1774 G. Löhlein, Anweisung. Zum Violindpielen, Leipzig.
- 1782 Corrette, L'Art de se perfectionner dans le Violon, Paris.
- 1791 Galeazzi, Elementi teorico-pratici di Musica, Rome (Vol. I concerns the violin; Vol. II, 1796, does not).
- 1792 J. Hiller, Anweisung zumn Violinspielen, Leipzig.
- 1798 J. Cartier, L'Art du Violon, Paris (mostly music, including Tartini's L'Arte del Arco; el texto de Cartier se deriva en gran medida de métodos más antiguos). (Boyden, 1950, p. 9)

Nuevamente, es posible reconocer que la figura de Geminiani se rodea con otras que en la actualidad gozan de mayor renombre y presencia en los escenarios de la música académica. A continuación, presentaré algunos de los datos más relevantes de los tratados de Geminiani dispuestos junto con la imagen de su portada. La copia digital de los tratados se encuentra disponible para su descarga en la *International Music Score Library Project* (IMSLP)⁶.

Título corto traducido: Reglas para tocar con un gusto verdadero el violín, la flauta travesera, el violoncello y el clavecín particularmente el bajo continuo



Transcripción de la portada:

Rules
for
Playing in a true Taste on the Violin German Flute
Violoncello and Harpsichord particularly the Thorough Bass
Exemplified in a variety of Compositions on the Subjects of
English, Scotch and Irish Tunes
By F. Geminiani
Opera VIII
Printed with His Majesty's Royal Licence ⁷

Año de publicación: 1748

⁶ Consultado en septiembre de 2023 en: [https://imslp.org/wiki/Category:Geminiani, Francesco](https://imslp.org/wiki/Category:Geminiani,_Francesco)

⁷ IMSL. Recuperado en octubre 2023. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP331505-PMLP536235-rulesforplayingi00gemi_op8.pdf

Resumen y contexto: al escribir este tratado, Geminiani comienza su camino en la elaboración de textos musicales que incluyen un componente teórico además de uno práctico. En primera instancia, estos tratados se componen de un apartado en donde expone de manera escrita la intención de la obra, las especificaciones de las ornamentaciones que le acompañarán y la intención con la cual deben ejecutarse las melodías que se presentan en las partituras del tratado. En este periodo, no era habitual incluir la ornamentación de manera explícita por medio de la notación musical, en lugar de ello, se esperaba que el ejecutante conociera el estilo e hiciera uso de su ingenio musical para dirigir la melodía con precisión. Considerando lo anterior Geminiani menciona “que nadie se alarme de ver tantas y tan variadas marcas sobre las notas, ya que sin su ayuda nadie puede dar indicaciones de como cantar o tocar adecuadamente⁸”. De esta forma, era prudente establecer en la parte introductoria la función de las notaciones que se disponían en las notas. Para este texto, Geminiani selecciona piezas inglesas, escocesas e irlandesas debido a que “son apropiadas para el propósito⁹”. El objetivo de este tratado se establece justamente en el título de la obra, tocar con un “gusto verdadero”, refiriéndose a las direcciones melódicas y de estilo de la época. En seguimiento al carácter pedagógico del tratado, Geminiani ejemplifica cada ornamento mostrando los símbolos a emplear y explicando de forma escrita el efecto sonoro que debería tener. Con ello, el compositor busca que cuando un símbolo ornamental aparezca en las piezas, el intérprete sepa como reaccionar y generar los cambios requeridos para darle a la melodía la dirección e intención propuesta.

Así mismo, es necesario remarcar que, si bien este primer tratado del violinista luqués abre el camino a explorar su perfil como teórico musical, también tiene sus limitaciones. El propio Geminiani destaca que:

en efecto, pude haber dado una regla general para tocar cualquier composición con un buen gusto por medio de estas marcas, dando a conocer sus propiedades y la forma de colocarlas de acuerdo con el intervalo, la modulación, el movimiento, la intención, etc. Pero, si considero los malos resultados a los que algunos se han enfrentado por haberlo hecho demasiado bien [refiriéndose probablemente a algunos otros colegas que

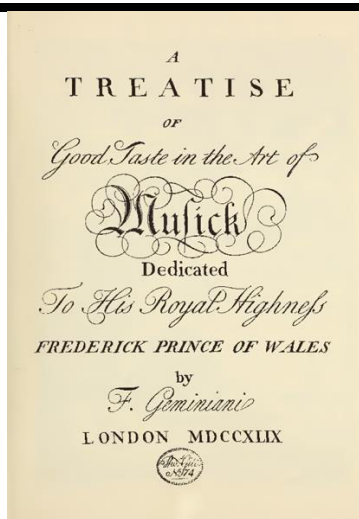
⁸ Tomado del original: “let none be startled at seeing so many different Marks over the Notes, since without the help of such Marks, no One can give Directions either to Sing or Play well”.

⁹ Tomado del original “...these Compositions, the Subject of which are such English, Scotch and Irish Airs as are proper for the Purpose”. Todas las traducciones son producidas por la autora de esta tesis.

escribieron tratados muy complejos o específicos], me contengo a explicar únicamente el significado de algunas marcas que se dejan ver comúnmente¹⁰” (1748, S/P).

Es decir, intencionalmente se busca que este tratado sea breve y conciso y que el intérprete descifre, prácticamente de manera intuitiva, las conducciones melódicas y armónicas que se proponen. Además, se puede concluir también que Geminiani tenía también un interés en hacer que esta actividad le fuera redituable, probablemente pensando en el futuro y en escribir más textos en torno a la teoría y la pedagogía musical. De esta forma, se deben entender estos documentos como una fuente de apoyo para la educación musical que, más que buscar el autoaprendizaje de quien los adquiere, son una herramienta de apoyo para los estudiantes y los profesores y el medio por el cual se puede adquirir, por medio de composiciones, la sensibilidad musical propia del periodo. Con ello, Geminiani aseguraba que lejos de quedarse sin empleo como profesor de violín, ganaría renombre en el área de la teoría y la pedagogía.

Título corto traducido: Tratado sobre el buen gusto en el arte de la música



Transcripción de la portada:

A
Treatise
Of
Good Taste in the Art of
Musick
Dedicated
To His Royal Highness
FREDERICK PRINCE OF WALES
By
F. Geminiani
London MDCCXLIX¹¹

¹⁰Tomado del original: “I might, indeed, have given a general Rule for playing any Composition in a Good Taste, by the means of these Marks; showing their Properties and the Method of placing them, according to the Interval, Modulation, Movement, Intention, Etc. But recollecting the ill returns which some have met with for having done too well, I content myself with explaining the Signification of some Marks which are seldom seen”.

¹¹ IMSLP. Recuperado en octubre 2023. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP331498-PMLP124222-treatiseofgoodta00gemi.pdf>

Año de publicación: 1749

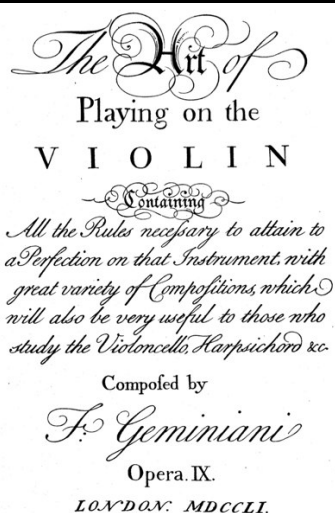
Resumen y contexto: En su segundo tratado, Geminiani busca ahondar sobre el buen gusto en el arte de la música. Para ello, establece que “tocar en un buen gusto no consiste en la repetición frecuente de pasajes, sino en expresar con fuerza y delicadeza la intención del compositor¹²”. Aunado a ello, el violinista italiano menciona que, si bien el buen gusto puede ser un talento innato y difícil de sistematizar en reglas, desde su perspectiva, estas reglas son necesarias para moderar el genio del intérprete. De esta forma, procede a explicar catorce diferentes tipos de ornamentos, mismos que se habían explicado ya en su tratado anterior, pero esta vez con mayor detalle y expandiéndolos en número. Tales ornamentos se emplean en sus composiciones con la finalidad de que el ejecutante interprete las piezas con buen gusto al seguirlos.

Como base para las composiciones de este tratado, se utilizan ampliaciones armónicas a dos, tres y cuatro partes de melodías de David Rizzio, músico y secretario personal de Maria I, reina de Escocia. De acuerdo con Geminiani, Rizzio “encontró la forma de civilizar e inspirar [la melodía] con toda la galantería nativa de la nación escocesa¹³” (s/n).

Muchos son los hechos que pudieron motivar la escritura de este segundo tratado. En primer lugar, y de acuerdo con que él mismo ha escrito, es destacable el interés de Geminiani por la interpretación adecuada de la música. Dicho de otra manera, como profesor, Francesco no estaba conforme con que su alumnado ejecutara únicamente con buena técnica, sino que estaba interesado en también contribuir a las decisiones interpretativas que se podían tomar. Además, con ello aseguraba la trascendencia de su obra. Finalmente, este segundo tratado también explica muchos de los huecos que quedaron del anterior. Geminiani pudo haber recibido alguna crítica, comentario, o él mismo pudo haber percibido la falta de explicitud con respecto a la explicación de su tratado anterior con respecto al gusto “verdadero”.

¹² Del original “playing in good taste doth not consist of frequent passages, but in expression with Strength and Delicacy the Intention of the Composer.”

¹³ Del original “he found Means at once to civilize and inspire it [the Melody] with all the native Gallantry of the SCOTISH Nation, I am inclinable to give him the preference.”



Transcripción de la portada:

The Art of
Playing on the
Violin
Containing

All the Rules necessary to attain to a Perfection on that
Instruments with great variety of Compositions, which
will also be very useful to those who study the
Violoncello, Harpsichord, etc.

Composed by
F. Geminiani
Opera. IX.
London: MDCCLI¹⁴

Año: 1751

Resumen y contexto: *El arte de tocar el violín* es el tratado de la obra de Geminiani con mayor trascendencia en la actualidad. Las informaciones que en este se presentan han sido relevantes no solo para los estudiantes de su época, sino también un referente común para los violinistas contemporáneos que gustan de interpretar música antigua. El contenido de este tratado está organizado de la siguiente manera: 1) Prefacio; 2) Explicación escrita de los ejemplos y ornamentos; 3) Presentación de los ejemplos en partituras. En el prefacio, Geminiani establece: “el arte de tocar el violín consiste en darle al instrumento un tono que debe, de alguna manera, hacerse coincidir con la voz humana más perfecta, así como en ejecutar cada pieza con exactitud, decoro y delicadeza en la expresión de acuerdo con la verdadera intención de la música¹⁵” (s/n). Así mismo, indica que “Este libro también será de utilidad para los ejecutantes del violoncello y de alguna manera, también para aquellos que comienzan a estudiar el arte de la composición¹⁶”. En la última sección el tratado, se incluyen doce piezas que sirvan para ser ejecutadas de acuerdo con los ejemplos que se muestran en la segunda parte del documento. Con

¹⁴ IMSLP. Recuperado en octubre 2023.

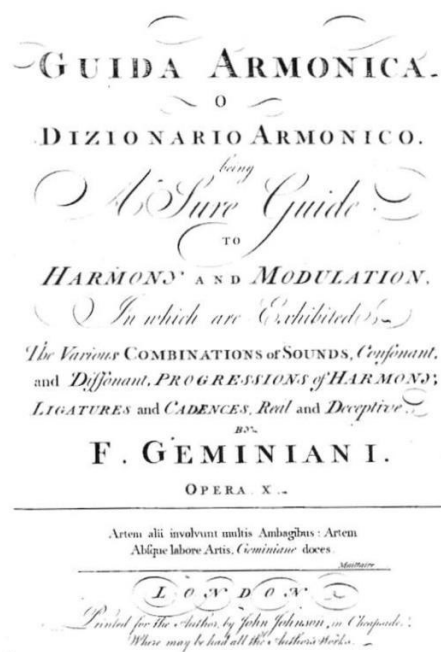
[https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_(Geminiani%2C_Francesco))

¹⁵ Del original “The Art of playing on the Violin consists in giving the 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.”

¹⁶ Del original: 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”.

ello se espera que quien lee el tratado pueda poner en práctica el planteamiento de ejecución sugerido por Geminiani. Las piezas tienen partes para violín, para violonchelillo y un bajo dado sugerido para el clavecín.

Título corto traducido: Guía de la armonía o diccionario armónico



Transcripción:
 Guida Armonica
 O
 Dizionario Armonico.
 being
 A Sure Guide
 to
 Harmony and Modulation.
 In which are Exhibited
 The Various Combinations of Sounds, Consonant, and
 Dissonant. Progressions of Harmony; Ligatures and
 Cadences. Real and Deceptive
 By
 F. Geminiani
 Opera X
 Artem alii involvunt multis Ambagibus : Artem
 Absque labore Artis. Geminiane doces
 LONDON
 Printed for the Author by John Johnson in [no legible]
 Where may be had all the Author's Works¹⁷

Año: ca. 1752

Resumen y contexto: Para su cuarta obra, Geminiani decide abordar una temática distinta a la interpretación y el buen gusto. Para este tratado, que se publica en seguida del *Arte de tocar el violín*, el luqués decide dar catedra de la armonía, particularmente en lo que refiere a la modulación. El autor establece en su texto que:

las reglas para la modulación, mismas que han sido recibidas por muchos en estos cuarenta años, son extremadamente breves y deficientes. Incluso, por haber hecho de lado la parte más importante de la ciencia, la han reducido a sus límites más estrechos, representándola como pobre, árida y estéril al último grado (S/P).

¹⁷ IMSLP. Recuperado en octubre 2023.

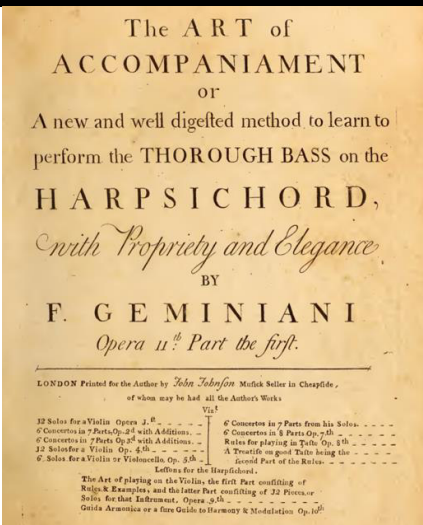
[https://imslp.org/wiki/Guida_Armonica%2C_Op.10_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Guida_Armonica%2C_Op.10_(Geminiani%2C_Francesco))

La propuesta del autor surge a partir de que considera que pocos compositores de su época, incluso aquellos de la más alta fama, producían nuevas propuestas con respecto a las melodías, las armonías y las modulaciones. Geminiani estableció que las reglas deficientes de ese momento “lejos de guiar a los estudiantes de armonía, los dirigía por una dirección equivocada y en lugar de apoyar, mejorar y exaltar el genio natural, lo confinaba y lo suprimía” (s/p). Con esto en mente, Geminiani se propone que su tratado sea una alternativa útil y práctica para cuando el estudiante tenga dudas en el tema, “con respecto a la modulación o la armonía, pueda recurrir a este como un diccionario” (s/p). Cerca del año 1756 publica nuevamente en Londres *A Supplement to the Aguida Armonica with Examples* debido a que la guía que había publicado en un principio recibió fuertes críticas por sus contemporáneos. En el prefacio de esta nueva versión explicativa, Geminiani establece:

Ya que frecuentemente se me ha dicho que mi Guía de armonía no es sencilla de entender y que ha sido censurada por algunos al considerarla poco útil debido a que el bajo se establece sin reglas para la composición de las otras partes, me he resuelto a explicar mi diseño con mayor profundidad y satisfacer a los amantes del arte al instruirlos en el método de usar adecuadamente mi trabajo (s/p).

En este suplemento el autor da seguimiento a los ejercicios de manera escrita y posteriormente los presenta en partitura. De esta forma, espera que los lectores de esta versión comprendan el conocimiento del anterior tratado y complementen las informaciones que se presentan.

Título corto traducido: El arte del acompañamiento



Transcripción:

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

by

F. Geminiani

Opera 11th Part the first

Año: ca. 1754

Resumen y contexto: En su texto sobre el *Arte del acompañamiento*, Geminiani busca ayudar a aquellos estudiantes autodidactas explicando los principios básicos del acompañamiento y mostrando con ejemplos en diversas piezas las destrezas de ese campo. Para ello, nuevamente ofrece un prefacio en el cual esclarece algunas preconcepciones necesarias para entender su texto. Además, en una segunda sección, proporciona explicaciones de los ejemplos que se presentarán en las piezas y la forma en la que el acompañamiento debería ejecutarse. Geminiani menciona que “el arte del acompañamiento consiste en mostrar la armonía, disponer los acordes en una distribución justa de los sonidos de los cuales consiste y en ordenarlos de tal manera que puedan ofrecer al oído el placer de una melodía continua e ininterrumpida” (s/n). Así mismo, el autor hace hincapié en una de las características más importantes del acompañamiento del periodo barroco y establece:

El arte del acompañamiento consiste principalmente en mantener reproduciendo los sonidos del clavecín ya que las interrupciones frecuentes del sonido son inconsistentes con respecto a la melodía. Por lo tanto, el estudiante deberá ser precavido y no agotar la armonía en una sola exhibición, es decir, nunca apoyar todos los dedos en las teclas al mismo tiempo, sino que tocar las diversas notas de las que se compone el acorde en sucesión.



Transcripción:

The Art of
Playing the
Guitar or Cittra
containing
Several Compositions with a BASS for the
Violoncello or Harpsichord
Most Humbly Dedicated to the
Countess of Charleville

by
F. Geminiani

N: B: These Compositions are contrived so as to
make very proper solos for the Violin; and as all
the Shifts and Graces requisite to play in a good
taste are distinctly mark'd, it must be of great use
to those who aspire to play that instrument.

Edinburgh. MDCCLX.

Año: 1760

Resumen y contexto histórico: Este tratado es el último producido por Geminiani. Cuando se publicó, contaba con 73 años y para ese entonces su auge en Inglaterra había culminado y se encontraba en Irlanda en sus últimos años de vida. Además, transcurrieron seis años desde su última publicación (el *Arte del acompañamiento* en 1754) y, con respecto a la publicación de sus trabajos anteriores, esto representa un periodo de tiempo prolongado sin producir ninguna obra teórico-pedagógica. Además, es interesante que este trabajo lo dirija a un instrumento de cuerda pulsada como la guitarra, de hecho, no se tiene registro que él mismo la ejecutara, (corresponde a una investigación posterior saber el dominio que Geminiani tenía de otros instrumentos además del violín). Sin embargo, establece su gusto por las diferentes cualidades que posee el instrumento. De acuerdo con el propio autor, la intención de esta obra fue generar composiciones que exploraran las diversas cualidades armónicas y de modulación del instrumento, así mismo, otra razón para escribir un tratado en torno a este instrumento pudo haber sido la creciente popularidad que estaba teniendo. Según el propio Geminiani, “la dulzura y el brillo del sonido propios de la guitarra, junto con su forma y tamaño convenientes, y la

comodidad de tocarla, ya la han puesto muy de moda en el mundo de la alta sociedad¹⁸” (Geminiani, 1760, s/n).

En resumen, Geminiani destacó en primer lugar por sus dotes en el violín, particularmente en Inglaterra siendo discípulo de Corelli. Posteriormente, en su rol como profesor de música, genera tratados que constan de un apartado escrito y otro práctico-musical. En este segundo, se disponen las partituras de composiciones de Geminiani que eran usualmente expansiones armónicas de distintas melodías a tres o cuatro voces. Así, en la sección escrita se encontraban los esclarecimientos de la teoría estética del momento y de él mismo, al igual que los significados de las indicaciones para ejecutar los ornamentos y demás anotaciones presentes en las piezas que integran la segunda sección del tratado. Dichas composiciones estaban generalmente basadas en melodías escritas por otros compositores que Geminiani admiraba, tales como Corelli y Rizzio.

Asimismo, su material pedagógico trascendía fronteras pues sus textos fueron traducidos a distintos idiomas, algunos incluso de manera póstuma. Por ejemplo, el *Arte de tocar el violín* se publicó en francés en el año de 1752, un año después de su primera publicación en inglés, bajo el título *L’art de jouer le violon contenant les règles nécessaires à la perfection de cet instrument, avec un grande variété de compositions très-utiles à ceux qui jouent la Basse de Violon, ou le Clavecin, etc.*¹⁹. Se puede concluir que al hacer esto el violinista luqués tenía en mente dos objetivos principales: en primer lugar, generar una forma adicional de ingreso económico además de sus labores como profesor e interprete; así como, y seguramente de forma prioritaria, he de asegurar que su filosofía, estética y prácticas pedagógicas trascendieran en términos espaciales para lograr influenciar las músicas producidas en diferentes entornos. De esta manera, su obra no solo ha trascendido fronteras espaciales, sino también temporales, puesto que representa una importante fuente de información hasta nuestros días.

Haciendo un análisis de la obra teórica de Geminiani se pueden llegar a las siguientes conclusiones con respecto a sus posturas teóricas y filosófico-musicales:

¹⁸ Tomado del original: The sweetness and brilliancy of sound peculiar to the Guitar, together with its convenient shape and size, and the cosyeness of performing on it, has already render’d it eccstreamly fashionable in the polite world.

¹⁹ El arte de tocar el violín que contiene las reglas necesarias para el perfeccionamiento en este instrumento con una gran variedad de composiciones muy útiles para quienes tocan el violoncello (*Basse de Violon, sic*) o el clavecín, etc.

- Encontró la necesidad de incluir indicaciones en la ornamentación para dar dirección melódica y ayudar al ejecutante a tomar mejores decisiones interpretativas.
- Dividió las interpretaciones en correctas e incorrectas reconociendo que existía un gusto “bueno” y “verdadero” lo cual, a su vez, da por sentado que rechazaba aquel que denominaría “malo” o “equivoco”, es decir, aquel que se alejaba de la intención de la música o del compositor.
- Estableció que la interpretación adecuada era aquella que busca apegarse a los deseos del compositor y al estilo de la época, sin exaltar las cualidades virtuosas de los ejecutantes quienes seguramente favorecían la improvisación.
- Sus tratados están centrados en la ejecución de distintos instrumentos, principalmente del violín, sin embargo, también se tenía la intención de que fueran de utilidad para otros como el violoncello, la flauta, y el clavecín, e incluso para los estudiantes de la composición y de armonía.
- Confiaba en un balance entre la teoría y la práctica para fomentar que los instrumentistas reflexionaran en la música además de ejecutarla.
- Sus tratados contenían siempre un apartado práctico con piezas de su autoría tomando como base la ampliación armónica de melodías agradables, con ello, además de las instrucciones del gusto y la conducción melódica, los estudiantes pueden también analizar sus tendencias en la composición.

2.3 Publicación, difusión, recepción y trascendencia del tratado *The Art of Playing on the Violin*

Para conocer la trascendencia del trabajo teórico de Geminiani, y enfocando el tema a su tratado sobre el *Arte de tocar el violín*, será necesario abordar temas contextuales que desentrañen algunas pistas de su uso e importancia. En ese respecto, el análisis que aquí se presenta se hará de forma cronológica, comenzando con la exploración de la crítica más contemporánea al autor y a su obra y continuando hasta los estudios más recientes con respecto a la pedagogía del violín y a la interpretación históricamente informada. Así pues, se analiza en primera instancia, las aportaciones de Hawkins en su *A General History on the Science and Practice of Music* debido a que esta obra, como se menciona al principio del capítulo, es publicada en Londres en 1776 y deja

registro de los conocimientos musicales del momento, así como de los hechos personajes más relevantes. En la reedición de 1875 existe una sección dedicada al violinista y compositor luqués (Vol. II. Pp. 847-850). En esta primera entrada sobre el violinista luqués, Hawkins es bastante crítico con respecto a sus aportaciones a la música inglesa y después de sus primeras publicaciones “Geminiani estuvo en los más altos niveles de estima como compositor instrumental, ya que, para ser sinceros, no tuvo mayor competencia en este campo de la música²⁰” (p. 850). De esta manera, si bien Hawkins reconoce la popularidad de la obra de Geminiani, no le atribuye a ello su dominio musical, sino al creciente interés que otros compositores estaban teniendo hacia la música vocal.

Sin embargo, Francesco es nombrado en otra sección del texto de Hawkins que discute temas en torno al desarrollo de la armonía (Hawkins, 1875, pp. 902-907). En esta nueva sección se reconoce que:

El hecho de que estemos en este momento en un estado de emancipación de las leyes impuestas sin autoridad se debe a una nueva investigación de los principios de la armonía, y a los estudios de una clase de músicos, de los cuales Geminiani parece haber sido el principal; por ello, es necesario reanudar la discusión en torno a él, para relatar, entre otros detalles, sus esfuerzos por la mejora de la ciencia de la armonía²¹ (p. 902).

En seguida, Hawkins continúa analizando la importancia y la recepción del trabajo con respecto a la armonía de Francesco Geminiani. Es decir, la *Guía armónica o Diccionario armónico* (1752). Según se presenta en el resumen que se ha hecho en torno a este tratado en este mismo capítulo, la *Guía armónica* buscaba dotar al estudiante de una mayor variedad de modulaciones y con ello dar ampliar las opciones para las nuevas piezas. De esta forma, se hace notar que los trabajos teóricos de Geminiani fueron pioneros en diversos sentidos y seguramente por ello fueron un tema de discusión entre otros músicos tanto en términos positivos como negativos, como ocurre incluso en la actualidad con las nuevas tendencias y propuestas musicales.

²⁰ Tomado del original: “Geminiani was now in the highest degree of estimation as a composer for instruments; for, to say the truth, he was in his branch of music without a rival”.

²¹ Tomado del original: That we are at thus time in a state of emancipation from the bondage of laws imposed without authority, is owing to a new investigation of the principles of harmony, and the studies of a class of musician, of whom Geminiani seems to have been the chief; and this consideration makes it necessary to resume the account of him, and to relate, among other particulars, the efforts made by him towards the improvement of the science of harmony.

En lo que respecta al tratado del *Arte de tocar el violín*, y con respecto a las publicaciones, uno de los puntos más notorios a destacar es que este tratado se editó en inglés (1751), francés (1752) y alemán (1785). De acuerdo con lo anterior, Boyden (1959) estableció que:

el trabajo de Geminiani fue inmediatamente traducido al francés (1752) y de alguna manera más tarde al alemán (1785). Dichas traducciones eran razonablemente fieles, aunque un tanto menos elocuentes que el original. Una versión reducida se publicó en Estados Unidos en 1769, mientras que otra revisada y actualizada apareció en francés en el 1803²² (p. 163).

Además, Boyden hace algunos breves comentarios con respecto a las dos primeras traducciones y menciona que “la versión en francés omite el prefacio del trabajo en inglés, pero añade un valioso retrato de un violinista tocando el instrumento. La versión al alemán posee diversos cambios, incluso con respecto a las instrucciones de como sostener el violín²³” (p. 163). Aunado a ello, y como se ha mencionado con anterioridad en este capítulo la Oxford University Press publicó en 1952 un facsímil del trabajo de Geminiani de la cual Boyden escribió la introducción.

Así mismo, se reconoce que Geminiani desempeñó un papel fundamental en la formación de la escuela italiana del violín y se le menciona como “uno de los principales virtuosos violinistas italianos de su tiempo²⁴” (Boyden, 1959, p.161). Por su parte, Nagy (2014) menciona que:

A mediados del siglo XVIII las tradiciones en el arte de tocar el violín se resumían en tres tratados:

- *The Art of laying on the Violin* de Geminiani (1751) Escuela italiana.
- *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Principios fundamentales del arte de tocar el Violín) de Leopold Mozart (1756). Escuela alemana.
- *L'Abbé le Fils, Principes du violon* (1761). Escuela francesa. (Nagy, 2014, p. 4)

²² Tomado del original: Geminiani's tutor was immediately translated into French (1752), and somewhat later into German (c. 1785). These translations were reasonably faithful if less eloquent versions of the original. And abbreviated form was published in the United States in 1769, and a revised and "up-to-date" version in French as late as c. 1803.

²³ Tomado del original: The French version omits the Preface of the English work, but it adds a valuable portrait of a violinist playing the instrument. The German translation has several changes including different instructions on holding the violin.

²⁴ Tomado del original: “one of the leading Italian violin virtuosi of his time”.

Por lo anterior se puede concluir que, si bien la tradición italiana del violín venía desarrollándose desde iniciado el periodo barroco, la publicación de tratados y demás documentos teóricos permitieron establecer los parámetros estéticos que caracterizaban a las diferentes escuelas. Dentro de esta clasificación, en Italia existieron tres principalmente, la romana, la veneciana y la de Tartini. Corelli, Geminiani, Locatelli y Giovanni Battista Somis pertenecieron a la primera, mientras que Vivaldi se clasifica dentro de la segunda. Por otro lado, Jonathan Swartz, quien en 2003 desarrolla su tesis doctoral en torno a la pedagogía del violín basado en tres tratados escritos de periodos y zonas geográficas diferentes (Geminiani, 1751; Pierre Baillot, 1835; Ivan Galamian, 1962), justifica la importancia de seleccionar el trabajo de Geminiani ya que:

... durante el siglo XVIII la escuela italiana del violín era la emitente responsable de la técnica del instrumento y se fundó a partir de las enseñanzas de Arcangelo Corelli, de quien Francesco Geminiani era estudiante. El tratado de Geminiani *The Art of Playing on the Violin* es [por lo tanto] el más apropiado para los propósitos de este estudio, puesto que da muestra de las enseñanzas de la escuela italiana y es uno de los primeros tratados escritos para violinistas avanzados²⁵ (2003, pp. 2-3).

En la actualidad, la percepción de la obra de Geminiani entre los profesores de instrumento es dividida. Por un lado, se encuentra el profesorado que no ve la utilidad de proporcionar al estudiantado métodos que han quedado desactualizados y probablemente en desuso, mientras que otros, incorporan material teórico para lograr interpretaciones con sustentos históricos. Así mismo, características físicas y filosóficas que deben ser consideradas al momento de incorporar este material en las prácticas pedagógicas actuales. Por ejemplo, las diferencias entre los instrumentos del periodo (mediados del siglo XVIII) con respecto a su constitución actual. Respecto a ello, Swartz (2003) señala:

²⁵ Tomado del original: During the eighteenth century, the Italian school of violin playing was largely responsible for the development of violin technique. It was founded on the teachings of Arcangelo Corelli, of whom Francesco Geminiani was a student. Geminiani's treatise, *The Art of Playing on the Violin* (1751), is most appropriate for the purposes of this paper, since it reflects the teachings of the Italian school and is one of the first treatises written intended for the advanced violinist.

...el violín moderno se estandarizó en la época de Geminiani y se asemeja mucho al instrumento actual. Los avances que se produjeron en el violín tras la publicación del tratado de Geminiani no revolucionaron la forma de tocarlo. El ángulo del mástil, su grosor, la longitud del diapasón y la curva del puente cambiaron, pero estas alteraciones estaban destinadas en gran medida a mejorar la producción de sonido. En cierto modo, mejoraban la facilidad, pero ninguna de ellas dejaba sin sentido la filosofía de la técnica del violín precedente²⁶ (pp. 4-5).

Con todo lo anterior, se puede concluir que el trabajo teórico de Geminiani, particularmente su tratado sobre el *Arte de tocar el violín* ha sido un tema de discusión entre los músicos profesionales y aficionados desde su primera edición. Así mismo, se tradujo e hizo circular en diferentes países europeos e incluso trasatlánticos, llegando incluso a México en su periodo virreinal y a Estados Unidos en los primeros años del siglo XIX. Fue pionero en el establecimiento escrito de la escuela italiana-romana del violín y su uso en la actualidad debe considerar cambios en la composición organológica del instrumento, así como de las posturas filosóficas de la interpretación libre y la históricamente informada.

²⁶Tomado del original: The modern violin was standardized in Geminiani's time, closely resembling today's instrument. The developments in the violin that occurred after the publication of Geminiani's treatise did not revolutionize the way it was played. The angle of the neck, the thickness of the neck, the length of the fingerboard, and the curve of the bridge all changed, but these alterations were largely aimed at enhancing sound production. In some ways, they improved facility, but none would render an earlier philosophy of violin technique meaningless.

CAPÍTULO III. ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE *THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN* DE FRANCESCO GEMINIANI: CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN TRADUCCIÓN, Y DIVULGACIÓN DE MÉTODOS PARA LA EJECUCIÓN DE CUERDA FROTADA

En el presente capítulo se discutirán los temas relevantes al manejo y uso contemporáneo de los tratados musicales antiguos conceptualizándolos como parte del patrimonio documental que deja registro de un pasado sonoro que no podemos escuchar, pero sobre el cual podemos leer y construir alternativas de recreaciones sonoras informadas.

Para ello, en primer lugar y empezando con las perspectivas generales, se discute sobre el manejo que ha tenido el patrimonio documental en los ámbitos internacionales y nacionales recalcando la importancia y función de los archivos locales, estatales y nacionales, así como su normatividad en México. En seguida, y desde una perspectiva más particular al tema, se analiza la situación internacional y nacional del resguardo del patrimonio musical documental. En una segunda sección del capítulo, se presenta la propuesta del trabajo visualizando a la traducción como una herramienta para la salvaguarda y divulgación del contenido patrimonial musico-documental enfocándolo al caso del tratado *The Art of Playing on the Violin*. Para ello, se realiza un breve recorrido histórico sobre las teorías de la traducción y se menciona cuales se emplearon para crear una alternativa funcional y didáctica en la actualidad. Además, se desglosa de forma detallada la metodología empleada en la elaboración de la traducción que se presenta en este trabajo. Finalmente, se concluye con la importancia de la interpretación y la didáctica del tratado para su adecuada divulgación en la actualidad.

3.1 La preservación y divulgación del patrimonio musical documental

El resguardo y manejo de documentos antiguos es un tema de gran interés para especialistas en diversas disciplinas tales como el patrimonio, la archivística, la bibliotecología, la restauración y otras relacionadas. Para el desarrollo de este trabajo se considera patrimonio documental a todos aquellos documentos y archivos que por su relevancia histórica, cultural o legal son considerados importantes para la comprensión del desarrollo de las sociedades. Estos documentos pueden incluir manuscritos, libros, cartas, fotografías, grabaciones, películas, mapas, planos, registros, entre otros. Por lo tanto, el patrimonio documental adquiere valor al generar la memoria colectiva de una sociedad y es fundamental para comprender y preservar su historia e identidad. Considerando la importancia de dichos documentos, se han realizado diversas propuestas por diferentes instituciones enfocadas en el estudio y/o preservación de estos bienes. Así, se han propuesto una amplia variedad de proyectos para su conservación, restauración y divulgación.

Asimismo, tomando en cuenta la amplia producción de documentos, incluso ahora en formato digital, la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) establece que:

para las instituciones culturales que tienen a su cargo el acopio y la preservación del patrimonio cultural, definir qué elementos deben conservarse para las generaciones futuras y cómo proceder en su selección y conservación, se está volviendo un problema apremiante” (Webb, 2003, p. 3).

Además, si localizamos la situación del patrimonio documental en México, Cruz (2021) ha establecido que “es fundamental contar con criterios, reglamentos, regulación y lineamientos archivísticos sólidos a fin de garantizar la organización y consolidación de sistemas institucionales de archivos” (p. 160). El autor continúa y puntualiza:

La regulación sobre la preservación y gestión del patrimonio documental de la nación se encuentra en la Ley General de Archivos publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 15 de junio de 2018, dentro de cuyo objeto se encuentra el promover la organización, conservación, difusión y divulgación del patrimonio documental de la nación (p. 160).

Es decir, las organizaciones, nacionales e internacionales, evalúan la preservación del material documental buscando generar una sistematización desde la selección de los documentos a conservarse hasta el proceso por el cual serán resguardados, conservados y archivados.

A lo largo del mundo existen diversas instituciones dedicadas a resguardar el patrimonio documental. Los países cuentan con su propio sistema de Archivo Nacional, cuya labor es preservar y proporcionar acceso a documentos históricos y gubernamentales. Algunos incluyen *The National Archives*, del Reino Unido; *The library of Congress*, de los Estados Unidos de América; así como el Archivo General de la Nación de México. Asimismo, las bibliotecas nacionales son instituciones que tienen la tarea de recopilar y preservar libros, manuscritos, periódicos y otros materiales impresos de importancia cultural e histórica. Existen además archivos históricos estatales y regionales, museos, instituciones educativas y organizaciones sin fines de lucro que también trabajan activamente en la preservación del patrimonio documental. Cada institución se rige bajo sus propios estatutos y leyes orgánicas.

De igual forma, existen organizaciones que se dedican a la preservación y divulgación del patrimonio musical: el Consejo Internacional para la Música Tradicional, creado en el contexto de la posguerra en Europa con el respaldo de la UNESCO, tiene como objetivo documentar, investigar y conservar las expresiones musicales tradicionales de todo el mundo; RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*-Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) es una organización dedicada a la catalogación y documentación de manuscritos musicales y materiales relacionados con la música desde la Edad Media hasta el presente. Desde su fundación en 1952 su objetivo es describir y preservar las fuentes primarias de la música de todo el mundo; otros ejemplos incluyen a la Sociedad Internacional para la Educación Musical y a Europa Nostra, por mencionar algunos.

En México, el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente (Musicat) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), integra los esfuerzos de académicos nacionales e internacionales con el objetivo de estudiar el fenómeno sonoro que tenía lugar en las principales catedrales mexicanas durante el periodo novohispano y en el principio del desarrollo de nación. Además de resguardar, catalogar y preservar los libros de coro y demás obras de música, el seminario divulga y promueve su estudio y revaloración a partir de la publicación de estudios y hallazgos sobre los documentos.

Aunado a los esfuerzos de divulgación por medio de las publicaciones de estudios en torno a los documentos, otra propuesta para la puesta en valor del patrimonio musical documental antiguo consiste en reinterpretar su contenido y utilizarlo con fines didácticos. Estepa (2001) considera que:

La didáctica del patrimonio no tiene como finalidad directa el conocimiento de los elementos patrimoniales, ni el patrimonio debe ser un nuevo contenido a añadir a la asignatura [...], sino que debe integrarse en el *curriculum*, y en particular en la enseñanza de las Ciencias Sociales, para permitir una mejor comprensión de la realidad social, [...] y la comprensión crítica de nuestro presente, al permitir la interpretación del significado de tales vestigios en la actualidad. Debe ayudar a entender las sociedades actuales en un proceso de evolución histórica (p. 95).

En ese sentido, la propuesta que aquí se elabora tiene como objetivo reconstruir la parte escrita del tratado *The Art of Playing the Violin* en español para lograr un discurso funcional entre estudiantes de música que en la actualidad que buscan, a partir de la comprensión de textos y tratados musicales antiguos, interpretar desde una práctica informada. En el siguiente apartado se discute sobre el desarrollo de las teorías de la traducción que dieron lugar a las justificaciones de traslación del texto en el proceso de esta investigación.

3.2 Elaboración de una propuesta para la salvaguarda del patrimonio musical documental por medio de la traducción

A lo largo de la historia han surgido diferentes perspectivas y entendimientos de lo que es y lo que no es la traducción. En torno a su definición, surgen también diversas posturas con respecto a la mejor forma de conceptualizar y justificar la toma de decisiones. Empezando por definir, estableceremos en un primer momento los elementos básicos que son necesarios en esta conceptualización. De acuerdo con Colina (2015) “la traducción se refiere al proceso o al producto que resulta de transferir o mediar un texto escrito de diferentes extensiones, desde palabras y

oraciones hasta libros enteros, de una lengua humana a otra¹” (p. 3). Por lo tanto, los tres elementos básicos a considerar incluyen: 1) los textos escritos; 2) la transferencia o mediación; y 3) las dos lenguas distintas. Con estos elementos, particularmente con el primero, se puede distinguir entre la traducción y la interpretación. Si bien ambas labores transmiten contenidos de un lenguaje a otro, la primera trabaja con discursos escritos, mientras que la segunda se ocupa de los discursos hablados. Además, Jiménez (2021) puntualiza que “el término «traducción» ha sido definido en infinidad de ocasiones, dependiendo de la perspectiva histórica y teórica desde la que se haya analizado” (p. 3).

De todas las propuestas de definición que han surgido a lo largo de la historia, una de las más citadas es la de el lingüista estructuralista ruso-americano, Roman Jakobson, en donde establece que existen tres tipos de traducciones y que son, hasta la fecha, un referente importante en la definición de lo que es la disciplina. De acuerdo con Jakobson:

- Traducción intralingüística o reformulación es la interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.
- Traducción interlingüística o traducción propiamente dicha consiste en la interpretación de signos verbales mediante otros de una lengua distinta.
- Traducción intersemiótica o transmutación es la interpretación de signos verbales mediante un sistema de signos no verbales² (1959, p. 127).

Es decir, si bien la definición de lo que es la traducción permite distinguirla entre otras ramas similares, como lo es la interpretación, también es importante notar que no existe un único tipo de traducción, sino que pueden ser desde la misma lengua (intralingüística) al adaptar un texto a diferentes audiencias; puede además ocurrir una traducción hacia una diferente forma comunicativa que no sea verbal (traducción intersemiótica) cuando, por ejemplo, se escribe una

¹Del original: “translation refers to the process of, or the product resulting from, transferring or mediating written text(s) of different lengths (ranging from words and sentences to entire books) from one human language to another”.

²² Traducido del original: -Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

-Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

-Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign Systems”.

pieza musical o una obra de arte visual inspirada en un cuento o en una novela; finalmente, la traducción interlingüística, la más comunmente conocida, transmite una idea verbal de un idioma a otro diferente.

Una vez establecido lo anterior, es importante considerar que la traducción tiene también un fundamento teórico que se sustenta en diferentes posturas ideológicas en torno a la comunicación. Por ello, surgen diversas teorías de la traducción que direccionan las decisiones de quien traduce. Si bien se puede considerar que una persona que domina dos lenguas puede transmitir el contenido de un texto en otro idioma, lo cierto es que el conocimiento de las diferentes herramientas lingüísticas de las que puede hacer uso un traductor pueden brindarle una mayor seguridad de que su texto es adecuado para la situación y la audiencia. Anthony Pym (2014) establece que:

La concienciación de las diferentes teorías puede ser un beneficio práctico cuando se enfrentan problemas para los cuales no hay una solución establecida y en donde se requiere una creatividad notable. [...] Además, las teorías pueden actuar como agentes de cambio, especialmente cuando se traslada de una cultura profesional a otra o cuando se realizan para desafiar el pensamiento endémico³ (p. 4).

Debido a lo anterior, y considerando los retos temporales y comunicativos que pueden generarse en la traducción de un documento del siglo XVIII, es necesario hacer un breve repaso a algunas de las teorías de la traducción más representativas.

Con la finalidad de delimitar el alcance de ese recorrido histórico se abordarán los estudios de traducción propuestos por Jakobson (1959), Nida (1964), Newmark (1981), y Reiss y Vermeer (1984). Sin embargo, vale la pena puntualizar que desde antes que la teoría de la traducción fuera un tema para considerar en la academia, desde los inicios de su práctica ya había reflexiones en torno a los procesos que de ella derivaban. Por ejemplo, tanto los griegos como los romanos traducían documentos para lograr el entendimiento de diversas fuentes. “La civilización romana

³ Traducido del original: “awareness of different theories might be of practical benefit when confronting problems for which there are no established solutions, where significant creativity is required. The theories can pose productive questions, and sometimes suggest novel answers. Theories can also be significant agents of change, especially when moved from one professional culture to another, or when they are made to challenge endemic thought”.

apreciaba las ideas y pensamientos que provenían de otras culturas, sobre todo de la griega, por lo que ejercían la actividad traductora siempre que era posible” (Jiménez, 2021, p. 120). Cicerón (106 a.C.- 43 a.C.), notable político, filósofo y orador romano, traducía textos del griego. Y en su obra del 46 a. C *De otimo genere oratorum*, o Sobre el mejor tipo de orador en español, establece su opinión en torno a esta labor. Refiriéndose a su traducción de los discursos de Esquines y Demóstenes menciona que:

“no los vertí como intérprete, sino como orador, con las mismas ideas y con sus formas a modo de figuras, pero con palabras acomodadas a nuestro uso. No me pareció necesario volver palabra por palabra, pero conservé todo su estilo y su fuerza⁴” (pp. 13-14)

Por lo tanto, incluso sin teorizar los procesos de traslación entre los idiomas, se puede notar la necesidad de adaptar los usos discursivos para lograr un fin comunicativo que va más allá de la traducción palabra por palabra.

Sin embargo, con la finalidad de estandarizar los procesos e instruir a los aprendices interesados en el área de la traducción, la sistematización de las posturas filosóficas en torno a la comunicación y a la disciplina comenzaron a surgir. Se considera que el trabajo de los lingüistas franceses Jena-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1958) es fundamental en el estudio de la traducción debido a su detallada clasificación de técnicas y a su análisis comparativo entre el francés y el inglés. Su obra introdujo el concepto de equivalencia como una noción clave, distinguiendo entre equivalencia formal y dinámica para abordar la fidelidad y la naturalidad en la traducción. Esta dualidad ayudó a establecer un marco teórico para entender cómo los traductores pueden equilibrar la precisión y la fluidez en la transferencia de significados entre lenguas. De acuerdo con los autores “una misma situación puede ser representada por dos textos que utilicen métodos estilísticos y estructurales completamente diferentes. En tales casos, se trata del método que produce un texto equivalente”⁵ (Vinnay y Darbelnet, 1958, p. 38). De esta manera, los autores enlistan a la equivalencia como una de las siete técnicas para la traducción según se muestra en la siguiente tabla.

⁴ Traducción del latín de García Yebra, 1979.

⁵ Traducido de la traducción oficial al inglés: “We have repeatedly stressed that one and the same situation can be render by two texts using completely different stylistic and structural methods. In such cases we are dealing with the method which produces equivalent text”.

Tabla 2

Técnicas de traducción propuestas en Vinay y Darbelnet (1958)

Traducción directa	Traducción oblicua
Préstamo	Transposición
Calco	Modulación
Traducción literal	Equivalencia
	Adaptación

Una vez establecidos estos parámetros y técnicas, otros lingüistas comenzaron a ahondar en temas que se derivan y correlacionan. Empezaremos esta revisión de posturas teórica con el trabajo de Jakobson (1959) quien establece:

“para nosotros, lingüistas y quienes hacemos simple uso del lenguaje, el significado de cualquier signo lingüístico es su traducción hacia algún otro signo que va más allá o que es su alternativo, especialmente aquel ‘en el que está más enteramente desarrollado’ como Pierce, el investigador más exhaustivo en lo que respecta a la esencia de los signos, ha establecido con insistencia⁶ (Jakobson, 1959, p. 233).

Además, el autor considera necesario distinguir entre diferentes tipos de traducción y enlista las tres mencionadas con anterioridad (interlingüística, intralingüística e intersemiótica). Esta distinción ha permitido a otros investigadores del área ahondar en una variedad de estudios.

Dando continuidad a la revisión en torno a los fundamentos teóricos de la traducción, se considerará lo establecido por Eugene Nida, lingüista estadounidense reconocido por su

⁶ Traducido del original: For us, both as linguists and as ordinary word-users, the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign, especially a sign “in which it is more fully developed,” as Peirce, the deepest inquirer into the essence of signs, insistently stated.

importante contribución en el establecimiento de los fundamentos con respecto a la traducción de la Biblia. Nida realizó un trabajo de campo que le tomó cerca de 50 años en búsqueda de las razones por las cuales la Biblia resultada incomprensible para muchas culturas. En el proceso de dicha labor, Nida recapitula las dificultades que derivan de dicho proceso traslativo y propone lo que denomina formalmente como “Equivalencia dinámica”. Por ejemplo, en la traducción al maya se puntualizan las diferencias en la construcción morfológica de las palabras que conllevan ciertas concepciones que reflejan además las dinámicas culturales propias. “En la lengua maya no existe el término «hermano» o «hermana» como tal, sino que hay que designar si la persona es un hermano mayor o menor o una hermana mayor o menor. A menudo, en el relato bíblico no se indica la relación de edad⁷” (Nida, 1945, p. 199).

En respuesta a lo anterior, con la finalidad de establecer un mejor entendimiento de las sagradas escrituras en diferentes idiomas y culturas, y como resultado de su ardua investigación de campo, Eugene Nida establece la diferencia entre la equivalencia formal y la equivalencia funcional. En donde se puntualiza que la traducción debe realizarse para el lector meta, lo que implica escribirle de forma directa y natural (Nida, 1964). Esto no significa que la traducción formal, que podría compararse con la traducción literal no sea, en ninguno de los casos, funcional, sino que habrá que distinguir cuando lo sea de cuando no.

A continuación, Peter Newmark, lingüista, traductor y teórico checo, contribuye a esta discusión estableciendo lo que designa como traducción semántica y traducción comunicativa. Para ahondar en esta cuestión es necesario en primer lugar abordar el concepto de fidelidad en el proceso traslativo. La fidelidad en la traducción se refiere a la precisión y la coherencia al trasladar el contenido de un texto de un idioma a otro. Implica conservar el sentido y las sutilezas del original, adaptándose a las normas lingüísticas y culturales del idioma de destino. Este concepto busca asegurar que el mensaje se transmita de manera clara y auténtica, respetando tanto el texto fuente como el contexto del nuevo idioma. Es justamente en este último punto, el de mantener esa lealtad ya sea hacia el texto o hacia el lector meta, en donde Newmark (1981) encuentra una paradoja. De acuerdo con el autor:

⁷ Del original: in the Maya language there is no term for "brother" or "sister" as such, but one must designate whether the person is an older or younger brother or older or younger sister. Often in the Biblical account there is no indication as to the age-relationship.

La traducción comunicativa intenta producir en sus lectores un efecto lo más parecido posible al obtenido en los lectores del original. La traducción semántica intenta reproducir, en la medida en que lo permitan las estructuras semánticas y sintácticas de la segunda lengua, el significado contextual exacto del original⁸ (Newmark, 1981, p. 39).

Es decir, lo que Newmark denomina traducción semántica busca ser leal, tanto como lingüísticamente sea posible, al autor del texto fuente en términos de contenido, estilo de redacción e intenciones comunicativas, sin considerar el contexto, seguramente diferente, de las personas que leen las traducciones. Por otro lado, la traducción comunicativa, centrada en el lector meta, busca que el texto sea adaptado para favorecer el entendimiento del lector, lo que repercutirá en cambios de estilo y de contenido en lo establecido por el autor del texto fuente. Será decisión de la persona que traduce conocer qué tipo de traducción resulta apropiada según el contexto de cada caso.

Para finalizar la revisión de las propuestas teóricas aquí presentadas, nos enfocaremos en resumir lo establecido por Reiss y Vermeer (1984). La teoría del *skopo* propuesta por los alemanes, Katharina Reiss y Hans Vermeer, se centra en el propósito de la traducción como el criterio principal para las decisiones traductológicas. Según esta teoría, el objetivo (o *skopo*) de la traducción determina cómo debe realizarse, independientemente de la fidelidad estricta al texto fuente. Esto implica que la estrategia traductora puede variar dependiendo del contexto y del propósito comunicativo, permitiendo una mayor flexibilidad para cumplir con las necesidades del público meta y del encargo específico de la traducción. De acuerdo con Reiss y Vermeer:

Los fundamentos de nuestra teoría general de la acción traslativa consisten en tres supuestos que, como veremos más adelante, están relacionados jerárquicamente en el siguiente orden:

(1) $AT = f(sk)$

Una acción traslativa es función de su *skopo*.

(2) $AT = OIM (OIF)$

⁸ Traducido del original: Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow the exact contextual meaning of the original.

Una acción traslativa es una oferta de información producida en una cultura y lengua meta sobre una oferta de información producida en una cultura y lengua fuente.

(3) $AT \subseteq OIF \times OIM$

La oferta de información de destino se representa como una transferencia que simula una oferta de información de origen. La simulación no es biunívocamente reversible. Una versión más específica de esta afirmación es que una oferta de información de destino es una transferencia que imita una oferta de información de origen⁹.

Las propuestas de la teoría de la traducción de Jakobson (1959), Nida (1964), Newmark (1981), y Reiss y Vermeer (1984) son fundamentales para comprender la evolución y diversidad de enfoques en el campo de la traducción. Jakobson introduce la noción de equivalencia intersemiótica, intralingual e interlingual, ampliando el concepto de traducción más allá de la simple transferencia de palabras. Nida, por su parte, enfatiza la equivalencia dinámica, priorizando el efecto del mensaje en el receptor del idioma destino, lo que se alinea con la visión de Newmark, quien distingue entre traducción comunicativa y semántica, subrayando la importancia de la intención del texto original versus la naturalidad en el idioma receptor. Reiss y Vermeer, con su teoría del *skopo*, introducen un enfoque funcionalista que se centra en la finalidad del texto traducido, resaltando que la estrategia de traducción debe depender del propósito del texto en la cultura meta. Aunque cada uno de estos teóricos ofrece perspectivas distintas, todas sus propuestas se relacionan al abordar la traducción no solo como un proceso lingüístico sino también cultural, y contrastan en sus métodos y prioridades, desde la fidelidad al texto original hasta la adaptabilidad al contexto cultural del receptor.

Con esta base teórica, otros académicos interesados en el tema han generado sus propios discursos en cuanto a los tipos de traducciones, su utilidad y la necesidad de distinguirlos para

⁹ Traducido de la versión al inglés: The groundwork behind our general theory of translational action consists of three assumptions which, as we shall see later, are hierarchically linked in the following order:

(1) $TA = f(sk)$

A translational action is a function of its skopos.

(2) $TA = IOT \times IOS$

A translational action is an offer of information produced in a target culture and language about an offer of information produced in a source culture and language.

(3) $TA \subseteq IOS \times IOT$

The target information offer is represented as a transfer which simulates a source information offer. The simulation is not biuniquely reversible. A narrower culture-specific version of this claim is that a target offer of information is a transfer which imitates a source offer of information.

poder tomar decisiones informadas en cuanto al uso lingüístico. Por ejemplo, Christiane Nord, traductora e investigadora alemana, distingue entre la traducción documento y la traducción instrumento de acuerdo con lo que se muestra en los siguientes dos cuadros:

Tabla 3

Traducción-documento

Función del proceso traslativo	Producir un documento sobre una interacción comunicativa realizada en la cultura base para los lectores de la cultura meta			
Función del texto meta	Función metatextual			
Tipo de traducción	TRADUCCIÓN-DOCUMENTO			
Forma de traducción	traducción interlineal	traducción literal	traducción filológica	traducción exotizante
Finalidad de la traducción	reproducción del sistema de la lengua base	reproducción de la forma del texto base	reproducción de forma y contenido del texto base	reproducción de forma, contenido y situación del TB
Enfoque del proceso de Traducción	Estructuras léxicas y gramaticales de la lengua base	unidades léxicas del texto base	unidades sintácticas del texto base	unidades textuales del texto base
Ejemplos	Lingüística Contrastiva	citas literales en textos periodísticos	obras de la antigüedad clásica	prosa literaria contemporánea

Nota: (Nord, 2009, p. 227).

Tabla 4

Traducción-instrumento

Función del proceso de traducción	Producir un instrumento para una interacción comunicativa en la cultura meta modelado a base de una interacción comunicativa que tuvo lugar en la cultura de partida		
Función del texto meta	Funciones referencial, expresiva, apelativa, fática y sus respectivas sub-funciones		
Tipo de traducción	TRADUCCIÓN-INSTRUMENTO		
Forma de traducción	traducción equifuncional	traducción heterofuncional	traducción homóloga
Finalidad de la traducción	Efectuar las funciones del texto base para el lector meta	Efectuar funciones parecidas a las del texto base	Lograr un efecto homólogo al del texto base
Enfoque de la traducción	unidades funcionales del texto base	las funciones transmisibles del texto base	el grado de originalidad del texto base
Ejemplos	instrucciones para el uso de un aparato	El <i>Quijote</i> traducido para un público infantil	Poesía traducida por un poeta de la cultura meta

Nota: (Nord, 2009, p. 230).

De acuerdo con la propuesta de Nord, la traducción, ya sea que mantiene su fidelidad al documento o a la función comunicativa, puede también generar subcategorías. La traducción documento, enfocada en informar sobre el texto, por ejemplo, puede ser interlineal, literal, filológica o exotizante. Por otro lado, la traducción instrumento, cuyas funciones comunicativas

pueden variar tanto como las del texto fuente, puede ser de tipo equifuncional, si mantiene la misma función; heterofuncional si hay variantes en torno a la función principal; u homóloga, si se busca generar un efecto emotivo similar en un formato libre o creativo.

La traducción aquí propuesta busca abordarse desde un enfoque funcional, en la que el documento sea un instrumento de interacción comunicativo entre lo que establece Geminiani y los estudiantes, profesores e investigadoras de música que en la actualidad están interesados en ejecutar la música antigua de acuerdo con lo que se establece en los documentos del periodo. Mediar esta comunicación representa un reto desde tres diferentes ámbitos, los lingüísticos (inglés-español), espaciales (Reino Unido-México) y temporales (siglo XVIII-siglo XXI). El tipo de traducción que guiará las decisiones a tomarse es la heterofuncional. De acuerdo con Nord:

Una traducción heterofuncional será la forma adecuada cuando (algunas de) las funciones del texto base no pueden ser mantenidas invariables en el mismo orden jerárquico por razones de gran distancia cultural y/o temporal. A veces, por ejemplo, el Quijote se traduce como libro infantil, porque la función satírica (apelativa) no puede lograrse con un público (adulto) que no conozca la situación original a la que se refiere la sátira (2009, p. 230).

En este sentido, la traducción que se presenta, al tener grandes distancias temporales con respecto al texto que Geminiani produjo, debe adaptarse para, tomando como base la función pedagógica del texto fuente, mantenerse relevante en los contextos pedagógicos actuales.

Otros dos conceptos importantes para considerar dentro de los estudios o de la teoría de la traducción, y que tiene un alto impacto en las decisiones de esta propuesta, son la domesticación y la extranjerización del texto a producirse. Estos conceptos han rondado el interés de los estudios de la traducción desde tiempos antiguos. En 1813, por ejemplo, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), filósofo, teólogo y erudito alemán, conocido por su contribución a la hermenéutica, la teoría de la traducción y la teología protestante escribe un ensayo titulado “Sobre los diferentes métodos de traducir” en dónde discute dos enfoques: 1) acercar el texto al lector, que implica adaptar el texto original a la cultura y al lenguaje del lector, haciendo que el texto sea más accesible y fácil de entender. Es decir, domesticar el texto, reduciendo las diferencias culturales y lingüísticas y; 2) acercar el lector al texto lo que busca mantener la integridad del texto original, conservando su estilo y peculiaridades culturales y lingüísticas. En este caso, se espera que el lector haga el

esfuerzo de entender y adaptarse a la lengua y cultura del texto original, preservando así la extranjería del texto (Schleiermacher, 1813).

Influenciados por lo establecido por Schleiermacher, otros académicos desarrollaron ideas afines y generaron un grupo de eruditos que discuten en torno a esta domesticación y extranjerización de los textos.

El texto de Schleiermacher es de crucial importancia para la traductología moderna. De él se nutren Benjamin (1926), para hablar del lenguaje puro; Berman (1984), para plantear la experiencia de lo extranjero; Venuti, para argumentar la estrategia de extranjerización (1995). También la teoría crítico-literaria del “lector implícito”, nuclear en la teoría de la recepción formulada por la escuela de Constanza (Pulido y Vega, 2011, p. 173).

Por ejemplo, las postulaciones de Antoine Berman (1942-1991), filósofo, traductor y teórico francés, plantea la crítica de la traducción a partir de la observación a la distancia cultural. Por su parte, Lawrence Venuti, traductor y teórico de la traducción estadounidense, es una de las figuras más representativas que retoma este concepto del acercamiento o distanciamiento cultural. Para Venuti, las teorías de la traducción más que eliminar las diferencias lingüísticas y culturales en la producción de un texto meta, deben enfocarse a comunicarlas de la forma apropiada (Venuti, 2017).

Por lo tanto, y en resumen, la propuesta de texto meta que aquí se genera, además de tratarse de una traducción enfocada en el propósito comunicativo, de tipo documento y con forma heterofuncional, será también domesticante. Es decir, se busca acercar el texto al lector haciendo las adecuaciones necesarias para su comprensión y adaptación al público meta (estudiantes, investigadores y profesores de música a niveles profesionales, interesados en la interpretación de música antigua en el México contemporáneo). Las decisiones en la traducción se justificaran de acuerdo a los trabajos de Vinay y Darbelnet (1995) así como de Hurtado Albir (2001)

Propuesta metodológica:

Anteriormente en esta investigación se presentó un panorama del trabajo teórico de Geminiani. Con ello se busca atender a la primera fase de contextualización y entendimiento de

sus posturas estéticas y filosóficas en lo que respecta a la música y su adecuada interpretación. Comprender dichas posturas y su estilo de redacción ayuda a darle voz al autor en otro idioma con una mayor fidelidad. Si bien la traducción no pretende buscar la fidelidad hacia el autor, sino el entendimiento de los lectores, este análisis permite mantener un balance entre ambas posturas. Es decir, esta primera fase es de carácter referencial y bibliográfica y se alimenta de datos documentales históricos.

En una segunda fase, el texto se transcribe bajo ciertos criterios que buscan atender a las reglas ortotipografías del inglés moderno. La lengua empleada por Geminiani pertenece al periodo denominado *Early Modern English* (inglés moderno temprano). Se trata del inglés practicado principalmente durante el Renacimiento, y más comúnmente asociado al lenguaje literario de William Shakespeare. Cronológicamente, este inglés se sitúa entre los siglos XVI y XVIII. Los criterios de transcripción al inglés moderno se enlistan en una tabla y posteriormente, el texto se dispone en dos columnas, en la izquierda se hacía la transcripción leal, sin ajustes, mientras que en la derecha se hacen las adecuaciones necesarias según los criterios previamente establecidos y que se muestra a continuación:

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

- Se transcribe la forma antigua de escribir «**f**» por la ‘s’ actual
- Se normaliza la grafía «**Mu**f**ick**» en ‘music’
- Se normaliza la forma gráfica del «**[...]****d**» (para los participios y pasados) en ‘[...]ed’
- Se normaliza la grafía de los **nombres** propios.
- Se elimina el uso de la mayúscula inicial en los sustantivos, práctica común en la grafía del inglés del periodo (por ejemplo: **T**unes)
- Se normaliza la **puntuación** según sus usos actuales
- Se proponen soluciones modernas a la ortografía del inglés del siglo XVIII (por ejemplo, «**doth**» → does, «**hath**» → has, «**tho’**» → although, «**shew**» → show, **’tis** → it is)
- Los italianismos comúnmente utilizados en la música se escriben de acuerdo con la grafía italiana correcta y sin cursivas
- Se eliminan las cursivas injustificadas de acuerdo con las reglas actuales de grafía

A continuación, se muestra un ejemplo de la transcripción siguiendo los criterios anteriores:

Tabla 5

Transcripción leal y transcripción adaptada

Transcripción leal	Transcripción adaptada
The Art of Playing on the VIOLIN	The Art of Playing on the Violin
Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the Violoncello, Harpsichord &c.	Containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord, etc.
Composed by F. Geminiani Opera. IX.	Composed by F. Geminiani Opera. IX.
LONDON: MDCCLI	LONDON: MDCCLI
P R E F A C E.	Preface
The Intention of Mufick is not only to please the Ear, but to express Sentiment, 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 Intention of Mufick. But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also	The Intention of music is not only to please the ear, but to express sentiment, 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 intention of music. 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

La finalidad de lo anterior es lograr un mejor manejo del texto fuente para su posterior extracción terminológica y traducción. Además, en esta transcripción, que desde ciertas perspectivas podría también denominarse un tipo de traducción intralingüística, se logra acortar la brecha de tiempo del texto fuente y con ello la fidelidad de la traducción se ve favorecida. Para consultar la transcripción completa del tratado dirijase al Anexo 1.

Para la tercera fase, se realiza una extracción terminológica que ayuda a dar consistencia y coherencia al texto producido. Para distinguir una unidad terminológica habrá que diferenciarle de

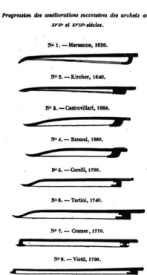
las palabras. El contexto determina en qué momento una palabra puede convertirse en término y, de igual forma, un término en cierta situación comunicativa podría ser una palabra en otro. María Teresa Cabré, catedrática española de lingüística y terminología en la Universidad de Pompeu Fabra, es uno de los referentes más importantes en torno a la terminología al establecer la “Poliedricidad de los términos” en donde se precisa que las unidades terminológicas deben profundizarse a partir de las diferentes componentes que les integran. De acuerdo con lo que establece, cada término o unidad terminológica se compone de tres partes:

- a. un componente cognitivo (la percepción y categorización de la realidad por parte de las especialidades: los términos vehiculan la representación de dicha categorización de la realidad),
- b. un componente lingüístico, por cuanto las unidades terminológicas son signos lingüísticos, pertenecen a las lenguas naturales, forman parte de sus gramáticas y se describen a través de las mismas propiedades, estructuras y condiciones que describen las unidades lingüísticas,
- c. un componente social (los términos sirven para comunicarse los expertos entre si, pero también para formar nuevos expertos y para divulgar el conocimiento especializado), y además identifican grupos socio profesionales (Cabré, 2009, p. 10).

Algunos de los términos en este texto tienen además una cuarta característica que es relevante a considerar, dicho elemento responde a las diferencias temporales debido a que, por el uso del lenguaje a lo largo del tiempo, algunos de los términos quedaron obsoletos y/o fueron remplazados por otros. Considerando lo anterior, se extrae la terminología del documento de acuerdo con lo establecido por Cabré (2009) y se arrojan en una tabla Excel para buscar sus equivalencias al español contemporáneo. A continuación, se muestra una imagen de los elementos que componen la tabla de análisis de la extracción:

Tabla 6

Extracción terminológica

Inglés		↕ Español	Referentes gráficos	Observaciones
Art	Arte			Según <i>L'Encyclopedie</i> (1751-1772), la primera enciclopedia francesa y una de las principales obras del siglo XVIII que sintetiza los conocimientos europeos de la época, se define al arte en contraposición con las ciencias, por la forma en la que observan y relacionan los acontecimientos de la naturaleza. "Si el objeto se ejecuta, la colección y disposición técnica de las reglas según las cuales se ejecuta, se denominan Arte. Si el objeto es contemplado sólo bajo diferentes aspectos, la colección y la disposición técnica de las observaciones relativas a este objeto se llaman Ciencia: así la Metafísica es una Ciencia, y la Moralidad es un Arte. Lo mismo ocurre con la Teología y la Pirotecnia" (ART 1751, p. 714). Así, el "arte" de tocar el violín refiere a las reglas según las cuales se ejecuta dicho instrumento. Por lo que, a su vez, la música puede ser ciencia y arte.
Bow	Arco			El arco utilizado por Geminiani en este periodo fue diferente al actual, cuya consolidación comenzó con los esfuerzos del virtuoso violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824) a finales del siglo XVIII. En el periodo en el que se redactó el tratado sobre el Arte de tocar el violón, el arco era más corto que el actual favoreciendo la ejecución de las piezas del periodo pero limitando la resonancia y brillo que ofrece el arco actual por su longitud en y por el incremento de las cerdas que contiene.
Bridge	Puente			Parte del instrumento que se encuentra entre las cuerdas y el cuerpo. Su función principal es transmitir las vibraciones de las cuerdas al cuerpo, amplificando y proyectando el sonido. Para el siglo XVIII, el puente que utilizaba el violín de la época era más corto y menos arqueado en relación con el estándar de la actualidad. Estas características favorecían los efectos polifónico del violín barroco, pero hacían más complejo el desarrollo melódico.

Nota. Para consultar la extracción terminológica del texto en su totalidad, ver Anexo 2.

La cuarta fase del proyecto se ve integrado por la traducción del texto en la cual se utilizaron las herramientas de traducción asistida por computadora (TAC). Estas herramientas son programas diseñados para facilitar y mejorar el proceso de traducción mediante el uso de memorias de traducción, bases terminológicas y traducción automática. Su función es ayudar a los traductores a mantener la coherencia terminológica y estilística, reduciendo el tiempo y el esfuerzo necesarios para traducir grandes volúmenes de texto. Además, las TAC permiten la colaboración en tiempo real entre múltiples traductores y revisores, optimizando la gestión de proyectos de traducción complejos. En el presente proyecto se utilizó Smartcat, una plataforma de traducción basada en la nube que integra diversas herramientas y servicios. Se eligió esta plataforma por ser

de libre acceso y debido a que ofrece una amplia gama de funciones diseñadas para mejorar la eficiencia y la calidad de la traducción.

Vale la pena diferenciar las herramientas TAC de la traducción automática (TA). Esta última se refiere a la utilización de sistemas informáticos que traducen textos de un idioma a otro sin intervención humana, generando resultados de manera instantánea, pero a menudo con limitaciones en precisión y estilo. En contraste, la TAC implica el uso de software que ayuda a los traductores humanos proporcionando memorias de traducción, bases terminológicas y otras herramientas para mejorar la consistencia y eficiencia del proceso de traducción. Mientras la traducción automática busca reemplazar al traductor, las herramientas TAC buscan complementarlo y optimizar su trabajo.

Finalmente, en la edición de Geminiani de 1751, el tratado se encuentra dividido en secciones. En primer lugar, se presenta una descripción de los ejercicios que después se muestran en una segunda sección, haciendo que el lector deba cambiar de página para relacionar texto y ejemplo en partitura. Como se muestra en las siguientes imágenes del facsímil:

Figura 2

Apartado escrito cons instrucciones técnicas de The Art of Playing on the Violin (1751)

[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 9th, 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 (#) 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 (b) 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 (b) 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 *Diatonic* and *Chromatic* Genera. Many may, perhaps, imagine that these Scales are merely *Chromatic*, as they may not know that the *Chromatic* 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 *Diatonic* 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 *Diatonic* 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 (C) and are to be practised backward as well as forward.

Example V.

In this there are 4 *Diatonic* 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 *Diatonic* 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 *Diatonic* 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

Figura 3

Disposición gráfica de los ejemplos en pentagramas

Ejemplo II.

Ejemplo III.

Ejemplo IV.

Ejemplo V.

En la traducción propuesta se disponen ambos, el texto explicativo y el ejemplo en partitura a la par con la finalidad de hacer la lectura más amena para los estudiantes de la actualidad. Seguramente la decisión de Geminiani por tener la explicación y los ejemplos en diferentes secciones responde más a las limitantes de la imprenta de su tiempo que a sus estilos pedagógicos.

Es decir, la metodología para esta propuesta se desenvuelve en diferentes fases que son: 1) documentación; 2) transcripción 3) extracción terminológica; 4) traducción y 5) revisión. A su vez, cada una de las fases requiere un procedimiento sistemático para lograr que el resultado sea el más idóneo para la función que se propone a cumplir. Además, con esa misma intención de satisfacer las necesidades funcionales actuales, se realizan cambios en la disposición del texto para poder facilitar la lectura y el estudio entre los aprendices de música antigua contemporáneos.

3.3 Los retos de su interpretación y didáctica

Ahora bien, una vez establecidos los parámetros que regirán las decisiones de la traducción que aquí se presenta, es preciso indagar en la manera en la que este producto intentará insertarse como una herramienta didáctica desde la concepción patrimonial. Para ello, se utilizará como referente el trabajo de los investigadores españoles, el arqueólogo Joan Santacana Mestre y la doctora en didáctica de las ciencias sociales y del patrimonio, Nayra Llonch Molina, quienes en 2012 redactan un trabajo en torno a la optimización del carácter didáctico de los objetos patrimoniales en el museo. La propuesta de los autores es clara:

Para que pueda existir una didáctica del objeto, es necesario poder observar, poder discutir, poder comparar, poder fotografiar, poder dibujar y, en la medida de lo posible, poder tocar. Bien es cierto que no todo es tocable y que la principal misión del museo todavía es conservar; pero la existencia de réplicas, maletas didácticas y aulas educativas debería contrarrestar estas limitaciones obvias (Santacana y Llonch, 2012, p. 12).

Por lo tanto, el tratado del violinista luqués, al conceptualizarse como parte del patrimonio musical documental de la tradición europea y como uno de los tantos manuales y textos musicales que se hicieron traer de Europa a México para instruir a los músicos locales, se podría también utilizar como un objeto didáctico. Si bien su digitalización y libre acceso permiten su conservación, consulta y circulación masiva, se considera necesario que las informaciones presentadas sean traídas a la actualidad y al idioma español de tal manera que los estudiantes mexicanos interesados en este repertorio cuenten con una réplica o adaptación del documento en el que puedan resolver dudas técnicas y de interpretación y en la que además les sea posible comparar, hacer anotaciones e interactuar con el objeto desde una forma más didáctica e interactiva.

A su vez, la correcta interpretación de lo establecido en el texto de Geminiani juega un papel fundamental para divulgarse en la actualidad de manera funcional. La interpretación textual ha representado una problemática significativa desde diferentes ámbitos tales como los religiosos, políticos y sociales, pero también en el ámbito patrimonial. Grandes pensadores a lo largo de la historia se han centrado en el estudio de la comprensión humana, sus procesos, implicaciones y limitaciones, lo cual dio como resultado el surgimiento de la hermenéutica como una disciplina

que estudia sistemáticamente estos procesos. De acuerdo con Mauricio Beuchot, la hermenéutica “es ciencia y arte: construye ordenadamente el corpus de sus conocimientos, y los dispone en reglas de procedimiento que se aplican a los razonamientos concretos” (Beuchot 2018, p. 35). Para comprender lo establecido por Geminiani en su tratado es fundamental considerar que la interpretación del texto requerirá conocimientos en materia musical y el entendimiento de los cambios temporales que puedan causar distintas formas comunicativas en diversos niveles tales como la grafía, la gramática, la sintaxis, la pragmática y la terminología.

Por lo anterior, para ocuparse de la adecuada interpretación de los aspectos que integran el tratado es necesario abordar el texto desde dos ejes: 1) una correcta documentación y conocimiento del tema (música antigua en este caso) y 2) revisión y entendimiento de las prácticas comunicativas y discursivas del periodo en el que el texto fuente fue redactado. En este sentido, el ejercicio hermenéutico del traductor será aquel que establece el filósofo y hermeneuta alemán Hans-Georg Gadamer quien argumentó que la comprensión es un proceso histórico y que los intérpretes siempre están influenciados por sus propias preconcepciones. De esta forma, el autor establece horizontes ideológicos y comunicativos que se interrelacionan. En su obra de mayor renombre, “Verdad y Método”, publicada originalmente en alemán en 1960, establece que:

cuando nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos esto no quiere decir que se traslade a mundos extraños, a los que nada vincula con el nuestro; por el contrario, todos ellos juntos forman ese gran horizonte que se mueve por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras del presente. En realidad, es un único horizonte el que rodea cuanto contiene en sí misma la conciencia histórica (Gadamer, 1998, p. 375).

Tener una postura hermenéutica que considera la subjetividad y los horizontes temporales al hacer una traducción ofrece varias ventajas significativas. Estas ventajas se centran en la capacidad de capturar el significado profundo y contextual de un texto, respetando tanto su origen histórico como su relevancia contemporánea. La noción de “fusión de horizontes”, introducida por Hans-Georg Gadamer, refiere a la intersección entre el horizonte del intérprete y el horizonte histórico del texto original. Esto permite que el traductor comprenda el texto en su propio contexto y lo conecte con el presente, según Gadamer “esta fusión de horizontes que tiene lugar en la

comprensión es el rendimiento genuino del lenguaje” (1998, p. 456). Por lo tanto, se crea una traducción que es fiel al original y significativa para los lectores actuales pues previene anacronismos no deseados.

En el presente capítulo se indagó sobre la actualidad y videncia del tratado *The Art of Playing on the Violin* desde la perspectiva del resguardo y la divulgación del patrimonio documental. Además, se presentaron las teorías en torno a la traducción, la didáctica y la interpretación que rigen la toma de decisiones en este trabajo. Al explorar y aplicar estas teorías de traducción, didáctica y hermenéutica, se ha propuesto una estrategia de salvaguarda por medio de una traducción funcional, permitiendo que estos documentos antiguos resuenen en la actualidad sin perder su esencia histórica y cultural. Este enfoque no solo facilita la comprensión y el disfrute de estos conocimientos musicales por parte de un público contemporáneo, sino que también asegura que los matices culturales y las intenciones originales se mantengan intactos. Al integrar métodos hermenéuticos y didácticos, se demuestra que es posible crear puentes entre el pasado y el presente, garantizando así la continuidad y relevancia de nuestro patrimonio musical documental en un mundo en constante cambio.

Conclusiones

En esta investigación se tuvo como objeto de estudio un tratado musical escrito por el violinista, compositor, estudioso y pedagogo de la música italiano, Francesco Geminiani (1687-1762), denominado *The Art of Playing on the Violin* (1751). El proyecto explora el uso del patrimonio, particularmente del patrimonio documental, como una fuente generadora de conocimiento en la actualidad. Si bien la relación del patrimonio en la educación ha sido un tema discutido por especialistas de diversas ramas, en este documento se profundizó sobre el uso particular de los tratados antiguos de música que, por su relevancia histórica y su impacto en la ejecución musical de hoy en día, adquieren una especial relevancia en el establecimiento de la música occidental. El uso de los documentos, instrumentos y teorías estéticas del pasado son particularmente relevantes para aquellos músicos y estudiosos interesados en las prácticas históricamente informadas. Trabajar con fuentes originales y darles relevancia en un nuevo contexto coadyuba a la revalorización y construye puentes entre los conocimientos de la antigüedad y los actuales.

En consideración de lo anterior, aquí se propuso una metodología para la traducción de este tipo de documentos fomentando la puesta en valor y la recontextualización de los saberes pasados. Para ello, fue necesario establecer procedimientos sistemáticos que permitieran tomar decisiones justificadas e informadas. La investigación se desglosa en diferentes componentes que permiten en un primer momento contextualizar el uso de los tratados musicales europeos en la Nueva España y, posteriormente, adentrarse en la producción teórica del autor, permitiendo reconocer sus posturas pedagógicas y estéticas en torno a la música. Una vez establecidos los contextos históricos y del autor. El tercer capítulo aborda la propuesta metodológica de la traducción que se realiza marcando, en primer lugar, las teorías de la traducción que tienen cabida en este proyecto. Asimismo, se puntualiza la función que se busca cumplir con la traducción propuesta, el público

objetivo y demás particularidades que toman un papel importante en la realización de esta propuesta.

En el primer capítulo, se abordaron los temas con respecto a la producción y la divulgación de tratados de ejecución instrumental de los siglos XVIII y XIX en la Nueva España y en los inicios del México independiente. Los hallazgos de dicha exploración bibliográfica permitieron reconocer el impacto de los cambios políticos y económicos en el estudio y la producción del arte en nuestro territorio mexicano. La educación musical en la Nueva España, así como la producción musical en la iglesia, la corte virreinal y las élites son temas que se analizan en este primer apartado de la investigación. De esta forma, se puede identificar que algunos tratados y piezas musicales de Geminiani estuvieron en este territorio durante la segunda mitad del siglo XVIII puesto que aparece en registros de librerías particulares, así como en el avalúo de un importante personaje de la élite novohispana, Miguel de Berrio, quien muriera en 1779 y tuviera una amplia colección de importantes y costosos instrumentos y obras musicales. En términos contextuales, además, se mencionan algunas figuras importantes en la educación musical novohispana como Manuel de Sumaya (1679-1755), Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769) y Maricela Jerusalem (1750-1824). Asimismo, se exploran las instituciones, catedrales y métodos empleados durante este periodo en la educación musical. Lo anterior sienta unas sólidas bases para la investigación puesto que se contextualiza la importancia que este tipo de textos, los tratados musicales, tuvieron en la educación musical del virreinato y posteriormente durante la educación musical del México independiente.

En el segundo capítulo, se ofrece un adentramiento más específico hacia la vida y obra de Francesco Geminiani (1687-1762). Para este apartado se consultaron fuentes de especialistas que centraron sus investigaciones en el violinista, compositor y teórico luqués. Una importante fuente de consulta fue la tesis doctoral de Enrico Careri (1990) de donde desprende lo que es, hasta la fecha, el trabajo bibliográfico y de catalogación más importante de Geminiani. Además, en este apartado se presentan fichas de resumen de los seis tratados escritos por Francesco, es decir: 1) *Rules for Playing in a True Tase on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord, Particularly the Thorough Bass* (1748); 2) *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749); 3) *The Art of Playing on the Violin* (1751), 4) *Guida Armonica o Dizzionario Armonico: A Sure Guide to Harmony and Modilation* (1752); 5) *The Art of Accompaniment* (1754); y 6) *The Art of*

Playing the Guitar or Cittra (1760). Explorar la producción total de tratados del autor permite una mejor comprensión de su postura pedagógica y musical, lo que a su vez otorga mejores herramientas para la toma de decisiones en la traducción de los textos de este autor.

Una vez establecidos los contextos relevantes para el objeto de estudio, el tercer capítulo se enfocó en la propuesta metodológica para la traducción de este tipo de documentos históricos y patrimoniales, que incorporan además una carga temática centrada en la música y en su interpretación según teorías estéticas distintas a las actuales. En resumen, la propuesta busca la división de la labor en etapas que permitan, en primera instancia, asegurar el entendimiento del texto fuente a partir de una transcripción que sigue las normas ortotipografías del inglés en la actualidad. Posteriormente, en una segunda fase, se establecen las teóricas de traducción, el propósito del texto meta y las herramientas que permitirán llevar a cabo la labor traductora con una justificación sólida y funcional. Finalmente, se discuten temas con relevancia del formato de presentación del texto traducido que incorpora el uso de las partituras facsímiles después de la explicación de cada uno de los ejemplos para ofrecer una edición que sea útil en las prácticas musicales en la actualidad, es decir, que no se requiera el cambio constante de página para la consulta de la partitura.

Los resultados de la investigación tienen un alto valor utilitario en la enseñanza musical. Estos resultados podrían ser de particular interés para los estudiosos y ejecutantes de la música barroca con preferencias históricamente informadas. En los anexos de este trabajo se incorporaron: 1) la transcripción del tratado en un inglés apegado a las normas de grafía y gramática del actual; 2) la extracción terminológica necesaria para obtener una traducción funcional en la actualidad y que permita a quien lee el documento ejecutar las instrucciones dadas por Geminiani; y 3) la traducción del tratado en un español actual que respeta el registro del autor y mantiene una intención comunicativa pedagógica, vigente y funcional.

La propuesta que tuvo lugar en estas páginas tiene como propósito presentar una forma de cómo utilizar los documentos patrimoniales en las prácticas pedagógicas de la actualidad a través de su traducción. Permitir que los conocimientos pasados tengan una nueva vigencia y que recuperen su valor tanto para informar como para, en este caso, ejecutar la música desde una perspectiva distinta, es una actividad que enriquece las posibilidades sonoras en la creación musical. Futuras investigaciones pueden inspirarse de esta propuesta para ahondar o trabajar en

otros textos similares con la finalidad de fortalecer la puesta en valor de estos documentos y saberes.

ANEXO 1: TRASCRIPCIÓN

CRITERIOS

- Se transcribe la forma antigua de escribir «f» por la ‘s’ actual
- Se normaliza la grafía «Mufick» en ‘music’
- Se normaliza la forma gráfica del «[...]’d» (para los participios y pasados) en ‘[...]ed’
- Se normaliza la grafía de los nombres propios.
- Se elimina el uso de la mayúscula inicial en los sustantivos, práctica común en la grafía del inglés del periodo (por ejemplo: Tunes)
- Se normaliza la puntuación según sus usos actuales
- Se proponen soluciones modernas a la ortografía del inglés del siglo XVIII (por ejemplo, «doth» → does, «hath» → has, «tho’» → although, «flew» → show, ‘tis → it is, «agreable» → agreeable, «mak» → make. «chufes» → chooses)
- Los italianismos comúnmente utilizados en la música se escriben de acuerdo con la grafía italiana correcta y sin cursivas
- Se eliminan las cursivas injustificadas de acuerdo con las reglas actuales de grafía

Transcripción diplomática	Transcripción adaptada
The Art of Playing on the V I O L I N Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the Violloncello, Harpsichord &c. Composed by F. Geminiani Opera. IX. LONDON: MDCCLI	The Art of Playing on the Violin Containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord, etc. Composed by F. Geminiani Opera. IX. LONDON: MDCCLI
P R E F A C E. The Intention of Mufick is not only to please the Ear, but to express Sentiment, 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 Intention of Mufick. 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 the Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Mufick, the Lovers of that Art are not to expect to find <u>any thing</u> 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 Violincello, and in some	Preface The Intention of music is not only to please the ear, but to express sentiment, 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 intention of music. 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 the body, and all other such tricks rather belong to the professors of legerdemain and posture-masters than to the art of music, the lovers of that art are not to expect to find anything 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

Sort to those who begin to study the Art of Composition.

After the several Examples, I have added twelve Pieces in different Styles for a Violin and Violoncello with the 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 Music whatsoever.

I have nothing further to add, but to beg the Favour of all Lovers of Music 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 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.

violincello, 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 styles for a violin and violoncello with the 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 music whatsoever.

I have nothing further to add, but to beg the favor of all lovers of music to receive this book with the same candor that it is offered to them, by their

Most obedient humble servant,
F. G.

Example I
(A)

A represents the fingerboard of a violin, on which are marked all the tones and they are 23 in number, viz. three octaves and a tone; and in every octave of the diatonic scale there are five tones and two of the greater semitones. I would recommend it to the learner, to have the fingerboard of his violin marked in the same manner, which will greatly facilitate his learning to stop in tune.

(B)

B shows 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 Collarbone, 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 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 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 the 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 the 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 straightened, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is begun 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

The violin must be rested just below the collarbone, 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 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 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 the 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 forefinger 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 the 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 straightened, or the hand rather a little bent back or upward, as soon as the bow is begun to be drawn down again.

One of the principal beauties of the violin is the swelling or increasing and softening the sound, which is done by pressing the bow upon the strings with the forefinger 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

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 String with Discretion, depends the fine Tone of the Instrument.

(C .)

C shows 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 (0) 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 practiced 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 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 forefinger upon the string with discretion, depends the fine tone of the instrument.

(C)

C shows 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 (0) denotes an open string.

From the first order you are to begin to play.

It is 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 practiced 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 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 in the Marks. With all these the Practitioner must by Degrees acquire Quickness.

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 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 shows 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 show 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 in 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 3^d 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 (#) 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 (b) 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 (#) 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 Diatonic and Chromatic Genera. Many may, perhaps, imagine that these Scales are merely Chromatic, as they may not know that the Chromatic 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.

(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 3rd 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 (#) 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 (b) 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 (#) 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 *diatonic* and *chromatic* genera. Many may, perhaps, imagine that these scales are merely *chromatic*, as they may not know that the chromatic 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 notice that the Sign (*ma*) signifies *Major* of *greater*, and the Sign (*mi*) *Minor* of *lesser*. The Position of the Fingers marked in the first Scale (which is that commonly practiced) 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 *Diatonic 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 *Diatonic 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.

It is 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 (A) and are to be practiced backward as well as forward.

Example V.

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

Example VI.

Take notice that the sign (*ma*) signifies *Major* of *greater*, and the sign (*mi*) *Minor* of *lesser*. The position of the fingers marked in the first scale (which is that commonly practiced) 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 *diatonic 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 *diatonic 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.

It is 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 (A) and are to be practiced backward as well as forward.

Example V

In this there are 4 *diatonic* scales transposed; and with different transpositions of the hand. Let it be observed that after you have practiced them in ascending, they should be practiced also back again.

Example VI

This Example contains 6 Scales composed both of the *Diatonic* 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 *Diatonic* 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 fifth Note of every Bar.

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 contains 6 scales composed both of the *diatonic* 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 diatonic 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 fifth note of every bar.

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 labor 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 Accompaniment is quite different.

Example XII.

In order to execute this Composition well, it is 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 practiced 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, (b) and the Chromatic Sharp. (#) The Sign (X) signifies the last Note of the Order, and the Sign (i) 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 hard, 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 Music than

This example is transposed from the other, a tone higher, so that the melody may be said to be the same, but the accompaniment is quite different.

Example XII.

In order to execute this composition well, it is 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 practiced 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, (b) and the *chromatic* sharp. (#) The sign (X) signifies the last note of the order, and the sign (i) 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 hard, 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 music 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.

Example XVI.

This Example shews in how many different Manners of bowing you may play 2, 3, 4, and 6 Notes. As for Instance, 2 Notes may be played in 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 practicing 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 singing 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 to 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

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.

Example XVI.

This example shows in how many different manners of bowing you may play 2, 3, 4, and 6 Notes. As for instance, 2 notes may be played in 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 practicing 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 called good taste in singing 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 to much as to make continually some favorite passages or graces, believing that by this means he shall be thought to be a good performer, not perceiving that playing in good

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 (*h*) 2^d A Turn'd Shake (*+*)
 3^d A superior Appoggiatura (*♪*) 4th An inferior Appoggiatura (*♭*) 5th Holding the Note (*-*) 6th Staccato (*!*) 7th Swelling the Sound (*↗*) 8th Diminishing the Sound (*↘*) 9th Piano (*P*) 10th Forte (*f*) 11th 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 more tender Passions.

Third: Of the SUPERIOR APOGIATURA,

taste does not consist of frequent passages, but in expressing with strength and delicacy the Intention of the composer. This expression is what everyone should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any person, who is not too fond of his own opinion, and does 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 music 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 (*h*) 2nd a turned shake (*+*)
 3rd a superior appoggiatura (*♪*) 4th an inferior appoggiatura (*♭*) 5th holding the note (*-*) 6th staccato (*!*) 7th swelling the sound (*↗*) 8th diminishing the sound (*↘*) 9th piano (*P*) 10th forte (*f*) 11th 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 turned 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 more tender passions.

Third: Of the Superior Appoggiatura,

The Superior Apoggiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, etc. It should be made pretty long, giving it more than half the Length of 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 Apoggiatura has the same Qualities with the preceding, except that it is much more confined, 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 employed 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 composed 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,

The superior appoggiatura is supposed to express love, affection, pleasure, etc. It should be made pretty long, giving it more than half the length of 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 Appoggiatura

The inferior appoggiatura has the same qualities with the preceding, except that it is much more confined, 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 employed 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 music should be composed 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

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 *Appoggiatura* to the following Note. By this Tenderness is expressed.

Thirteenth: Of the BEAT

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be performed with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, etc. If it be played less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, etc. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, etc. 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 the 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, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, etc. 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 by for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer

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 *appoggiatura* to the following note. By this tenderness is expressed.

Thirteenth: Of the Beat

This is proper to express several passions; as for example, if it be performed with strength, and continued long, it expresses fury, anger, resolution, etc. If it be played less strong and shorter, it expresses mirth, satisfaction, etc. But if you play it quite soft, and swell the note, it may then denote horror, fear, grief, lamentation, etc. 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 the 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, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote affliction, fear, etc. 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 by for the sake of information, or to convey ridicule, I shall make no difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply

in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, I 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 Performance, 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 accompanied with Words; and I would besides advise, as well the Composer and the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chooses 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 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 played plain and the Bow is not to be taken off the Strings; and this (l) 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^o 1. by which the

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 performance, experience has shown 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 accompanied with words; and I would besides advise, as well the composer and the performer, who is ambitious to inspire his audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chooses 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 shown 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 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 played plain and the bow is not to be taken off the strings; and this (l) a staccato, where the bow is taken off the strings at every note.

Example XXI

In this are shown the different ways of playing arpeggios on chords composed of 3 or 4 sounds. Here are composed 18 variations on the chords contained in N^o 1. by which the

Learner will see in what the Art of executing the Arpeggio consists.

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 straight on the Strings, and never be raised from them in playing Semiquavers. 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

learner will see in what the art of executing the arpeggio consists of.

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 straight on the strings, and never be raised from them in playing semiquavers. This practice of the bow should be continued, without attempting anything 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

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, o Particolare, Bad or Particular; Meglio, better; Ottimo, very good; and Pessimo, very bad.

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, o particolare, bad or particular; meglio, better; ottimo, very good; and pessimo, very bad.

ANEXO 2: GLOSARIO

EN	ES	Comentarios y referencias	Imágenes
A	la	De acuerdo con fundeú se la Real Academia de la Lengua Española: "lo adecuado es escribir el nombre de las notas musicales en minúsculas: sol, mi, do sostenido, si bemol, etc. Igualmente para la diferenciación entre la mayor y la menor, excepto cuando solamente se escribe la inicial del segundo término, en el que la única manera de distinguir a cuál se refiere es escribiendo dicha letra en mayúscula o en minúscula, en función de si es una tonalidad o un acorde mayor o menor: «el concierto en fa mayor» o «el concierto en fa M» y «el concierto en fa menor» o «el concierto en fa m»".	
accompaniment	acompañamiento		
anticipation	anticipación	Nota ajena a la armonía que anticipa la armonía siguiente.	
appoggiatura	apoyatura	Nota disonante por encima o por debajo de la principal que se resuelve por paso en el siguiente tiempo débil. En el Barroco, el Clasicismo y el primer Romanticismo, la apoyatura, aunque no esté anotada, se daba por supuesta en ciertos contextos, especialmente en los recitativos.	

B	si		
bar	compás		
beat	mordente	No confundir el uso de la palabra en el inglés actual (beat-pulso). Para Geminiani beat hace referencia al adorno que actualmente denominamos mordente (Neumann, 2020, p. 442).	//
bow	arco	El arco utilizado por Geminiani en este periodo fue diferente al actual, cuya consolidación comenzó con los esfuerzos del virtuoso violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824) a finales del siglo XVIII. En el periodo en el que se redactó el tratado sobre el Arte de tocar el violín, el arco era más corto que el actual favoreciendo la ejecución de las piezas del periodo pero limitando la resonancia y brillo que ofrece el arco actual por su longitud en y por el incremento en las cerdas que contiene.	<i>Progression des modifications successives des archets aux XVII^e et XVIII^e siècles.</i>
bridge	punte	Parte del instrumento que se encuentra entre las cuerdas y el cuerpo. Su función principal es transmitir las vibraciones de las cuerdas al cuerpo, amplificando y proyectando el sonido. Para el siglo XVIII, el puente que utilizaba el violín de la época era más corto y menos arqueado en relación con el estándar de la actualidad. Estas características favorecían los efectos polifónico del violín barroco, pero hacían más complejo el desarrollo melódico.	
C	do		
chromatic	cromáticas		

close shake	vibrato	El término close shake puede referirse a diferentes efectos de adornos musicales de acuerdo con el periodo y el compositor que lo utilice. Para Coleman Simpson (1659), por ejemplo, el close shake se interpreta como una especie de vibrato que requiere la utilización de otro dedo, es decir, su alternancia con tal suavidad que no produzca una variación del tono. Sin embargo, para Geminiani close shake es un vibrato que se interpreta al mover la muñeca mientras se mantiene el dedo firme sobre la nota. En ese sentido, sería un error denominar este adorno como otra especie de trino (Kah-Ming NG 2001, p. 720).	
crochet	negra	Nota musical de un tiempo en un compás de 4/4. En inglés estadounidense, esta nota se denomina "quarter note".	
D	re		
diminishing sound	the diminuendo	A pesar de que Geminiani no utiliza el italianismo decrescendo, la traducción sí adoptó esta forma para lograr que el lector hiciera referencia al efecto sonoro deseado según la teoría musical actual.	
double stops	dobles cuerdas		
E	mi		
F	fa		
fingerboard	diapasón		
fingering	digitación		
flat	bemol		
forte	forte		f.

greater semitones	semitono diatonico	Derivado de la afinación pitagórica, Geminiani distingue entre semitonos diatónicos y semitonos cromáticos, siendo los diatónicos aquellos que se producen al separar las notas medio tono y que generan un cambio en el nombre de la nota. Por ejemplo: mi-fa.
harpsichord	clavecín	El clavecín alcanzó su apogeo como instrumento clave en la música barroca y rococó durante el siglo XVIII, destacándose por su uso en la música de cámara, solista y acompañamiento. Fabricantes como los Ruckers en los Países Bajos y los Blanchet en Francia mejoraron su mecánica y ampliando su rango sonoro.
holding the note	tenuto	El tenuto ha tenido una interpretación fuertemente ligada a su contexto en la historia del desarrollo musical. El intérprete debe utilizar su conocimiento y juicio para aplicarlo de manera adecuada. Usualmente refiere a tocar una nota en su duración completa. Para Geminiani, según establece en su tratado, el tenuto indica que la nota debe ejecutarse sin trinos o mordentes para brindar fluidez a la melodía.
intervals	intervalos	
keys	tonalidades	
lesser semitones	semitono cromático	tipo de semitono que mantiene el mismo nombre de la nota. Por ejemplo: sol-sol#.

ligature	ligadura	En inglés actualmente se le denomina "slur" a la ligadura de expresión y "tie" a la ligadura de duración. En el ejemplo XXIV Geminiani refiere a una "ligature" como una ligadura de duración, expresión propia de su tiempo pero que ha quedado en desuso o tiene un uso poco habitual actualmente.
minim	blanca	Nota musical de dos tiempos en un compás de 4/4. "Minim" es el nombre de la nota en el inglés británico, mientras que en el inglés estadounidense a esta se le denomina "half note".
Modulation	Modulación	Cambio de tonalidad en el transcurso de una misma obra.
music	música	Durante el siglo XVIII, la música se concebía bajo la teoría de los afectos, buscando evocar emociones específicas en el oyente a través de estructuras musicales predefinidas. En la actualidad, la música se aborda de manera más ecléctica y subjetiva, enfocándose en la expresión individual y la innovación sonora, sin estar atada a un marco emocional rígido.
N.B.	N.B.	Locución latina que significa "nótese bien".
neck of the violin	mango	
nut	talón	Para los instrumentos de cuerda frotada, "nut" refiere a la parte inferior del arco, comunmente denominada talón, mientras que "tip" refiere a la parte superior o la punta. Otra denominación actual para el talón en inglés es "frog".

En el siglo XVIII, el tono de referencia (A4) variaba significativamente según la región y el contexto, desde A4 = 415 Hz hasta A4 = 430 Hz, con una tendencia a estar más bajos que el estándar moderno. La afinación flexible resultaba en una variabilidad en la instancia de octavas, donde la misma nota podía sonar ligeramente diferente en afinación y color según el lugar y el conjunto musical.

octave

octava

open string	cuerda al aire	
orders	posiciones	
performers	intérpretes	
piano	piano	p.
piece	pieza	
plain shake	trino	<i>tr</i>
quaver	corchea	Nota musical de medio tiempo en un compás de 4/4. En inglés estadounidense se le denomina "eighth note".
quick notes	notas rápidas	
semiquaver	semicorchea	
semitones	semitonos	
separation	separación	
sharp	sostenido	
shifts of the hand	cambios de posición	
staccato	staccato	
staff	pentagrama	
stop in tune	afinar	

string	cuerda	Las cuerdas de los violines del siglo XVIII estaban hechas de tripa de animal, produciendo un sonido cálido pero menos potente. En la actualidad, las cuerdas suelen ser de acero o materiales sintéticos, ofreciendo un sonido más brillante y una mayor proyección.
swelling the sound	crescendo	El termino actual e internacionalmente utilizado incorpora el italianismo crescendo a los diferentes discursos.
syncopation	síncopa	Unión de dos sonidos de los cuales el primero inicia el el tiempo débil del compás y el siguiente en el fuerte.
thorough bass	bajo continuo	El bajo continuo es una práctica fundamental del periodo barroco. Se ejecutaba por instrumentos como el clavecín, el fagot, el violonchelo o el contrabajo. Se incorpora en la partitura generalmente de forma cifrada integrando números debajo de las notas armónicas base para indicar al intérprete el tipo de acorde que debe ser construido. Durante este periodo estos acordes interpretan de manera horizontal y no vertical.
tone	tono	En los sistemas de temperamento desigual del siglo XVIII los tonos y semitonos no eran todos iguales, puesto que favorecían ciertas tonalidades haciendo que algunos fueran más consonantes o disonantes.

turn shake	trino con resolución	Según el propio Geminiani ejemplifica en su tratado, el término turned shake equivale musicalmente a lo que hoy en día referimos en español como trino con resolución, es decir, la alternancia rápida empezando por la nota superior siguiente a la principal y terminando el último grupo de alternancia con la nota inmediata anterior a la principal y la principal en la misma duración que las anteriores.	
upbow	arqueada ascendente		
violin	violín	En el siglo XVII los violines tendían a tener una construcción más ligera, con tapas y fondos más delgados. Los violines modernos suelen tener un cuerpo más robusto, con tapas y fondos más gruesos para soportar la mayor tensión de las cuerdas modernas.	

ANEXO 3: TRADUCCIÓN

El arte de tocar el violín

Que contiene:

todas las reglas necesarias para alcanzar la perfección en el instrumento, junto con una gran variedad de composiciones que también serán de utilidad para estudiantess de violonchelo, clavecín, y otros.

Escrito por
F. Geminiani
Opera IX

LONDRES: MDCCLI

Traducción de: Frida Flores

Prefacio

La Intención de la música no es solo complacer el oído, sino expresar sentimientos, sacudir la imaginación, afectar la mente y dominar las pasiones. El arte de tocar el violín consiste en dar a ese instrumento un tono que emule de alguna manera a la voz humana más perfecta, así como en ejecutar cada pieza con exactitud, corrección y delicadeza de expresión, según la música lo requiera. No obstante, ya que el imitar del gallo, del cuco, del búho y de otras aves, o del tambor, del corno francés, de la tromba marina y de otros similares, así como los cambios repentinos de la mano de una extremidad del diapasón a la otra acompañados de contorsiones de la cabeza y del cuerpo y de otros trucos del estilo, le corresponden a los profesores de la prestidigitación y otros expertos en posturas más que al arte de la música, los amantes de aquellas prácticas no encontrarán en este libro nada de esa índole. No obstante, me halago en mencionar que lo que sí encontrarán es todo lo necesario para la institución de un intérprete justo y regular en el violín. El libro también será de utilidad para los intérpretes del violonchelo y de alguna manera también para quienes inician en el estudio del arte de la composición.

En seguida de varios ejemplos, he añadido doce piezas de diferentes estilos para violín y violonchelo con el bajo continuo en el clavecín. No di ninguna especificación de cómo interpretarlas puesto que considero que quien estudia el tratado no las necesitará, siendo las reglas y los ejemplos que hizo con anterioridad suficientes para dotarle con los conocimientos necesarios e interpretar cualquier pieza.

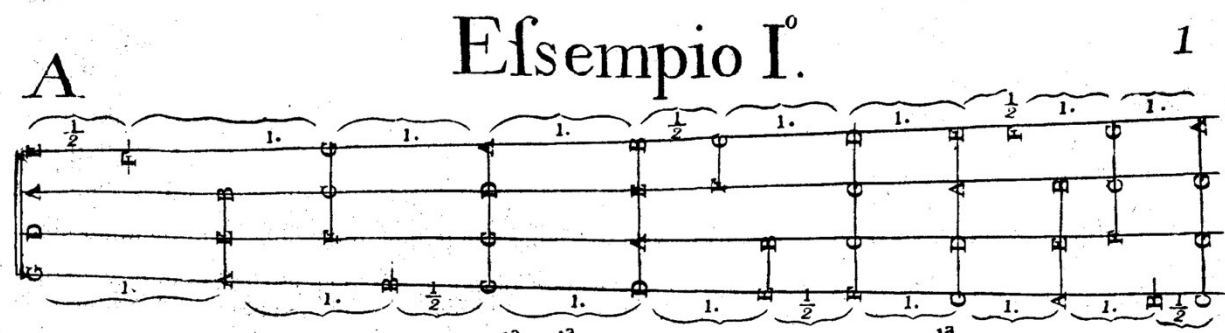
No tengo nada más que añadir, a excepción de solicitar a los amantes de la música que reciban este texto con el mismo candor con que se los ofrezco

De su mas humilde y fiel servidor,

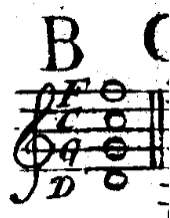
F.G.

Ejemplo I

A) Este apartado representa el diapasón de un violín en donde están marcados todos los tonos, veintitres en total. Es decir, tres octavas y un tono. En cada octava de la escala diatónica hay cinco semitonos cromáticos y dos semitonos diatónicos. Recomendaría, a quien estudie este texto, marcar el diapasón de su violín de la misma manera, pues ello facilitará enormemente su aprendizaje para tocar afinado.



B) Aquí se muestra un método para adquirir una adecuada posición de la mano, es decir, colocar el primer dedo en la primera cuerda sobre fa, el segundo en la segunda cuerda sobre do, el tercero en la tercer cuerda sobre sol y el cuarto en la cuarta cuerda, sobre re. Lo anterior debe realizarse sin levantar ninguno de los dedos y hasta que los cuatro hayan sido colocados. En seguida, los dedos se levantan a una corta distancia de la cuerda en la que se colocaron. Tras lo anterior, la posición es perfecta.



El violín debe colocarse justo debajo de la clavícula girando un poco hacia abajo el lado interno del instrumento de modo que no sea necesario levantar el arco muy alto cuando se toque la cuarta cuerda.

Asimismo, debe observarse que la cabeza del violín este casi horizontal con la parte que descansa sobre el pecho de tal forma que la mano pueda moverse con facilidad y sin peligro de dejar caer el instrumento.

El tono el violín depende principalmente del correcto manejo del arco. El arco se sostiene desde cerca del talón, entre el pulgar y de los demás dedos, volteando las cerdas hacia adentro

contra la parte posterior o hacia afuera del pulgar. En esta posición debe sujetarse con libertad y facilidad, sin rigidez. El movimiento debe proceder de las articulaciones de la muñeca y del codo al tocar notas rápidas y muy poco o nada de la articulación del hombro. Sin embargo, al tocar notas largas, cuando el arco se desliza de un extremo al otro, la articulación del hombro se emplea también. El arco siempre se desliza en paralelo con el puente, lo cual no puede realizarse si se sujeta rígidamente, y debe presionarse sobre las cuerdas con el dedo índice y no con todo el peso de la mano. Los mejores intérpretes son los que menos economizan en su uso del arco utilizándolo en su totalidad, desde la punta hasta el talón, e incluso más allá de los dedos cerca del talón. Al realizar una arqueada ascendente, la mano se dobla un poco hacia abajo desde la articulación de la muñeca. Cuando el talón del arco se acerca a las cuerdas, la muñeca se endereza inmediatamente o la mano se dobla un poco hacia atrás o hacia arriba en cuanto se comienza la arqueada descendente.

Uno de los más bellos atributos del violín son sus variaciones sonoras (crescendos, diminuendos y demás atenuaciones del sonido), que se realizan al presionar el arco contra las cuerdas con mayor o menor peso en el dedo índice. Al tocar notas largas, el sonido debe comenzar suave e ir en crescendo gradualmente hasta la mitad del arco y desde ahí en disminuyendo hasta el final. Finalmente, debe tenerse especial cuidado en deslizar el arco suavemente de un extremo a otro sin interrupciones ni paradas en el proceso. De lo anterior depende el fino tono del instrumento, así como de mantener el arco siempre paralelo al puente y presionándolo solo con el índice sobre la cuerda y con discreción.

C) Este apartado muestra las siete posiciones, a lo que me refiero con una posición es a un cierto número de notas que pueden tocarse sin hacer transposición con la mano. La primera posición se compone de diecisiete notas mientras que las otras seis no tienen más de dieciseis.

Debajo de las notas de la primera posición se encontrarán sus nombres y sobre las mismas notas los números para su digitación, así como las cuerdas sobre las cuales se ejecutan.

Debe notarse que entre las notas negras hay un semitono diatónico y entre las demás un tono entero.

La marca (0) indica cuerda al aire y se debe empezar a tocar a partir de la primera posición.

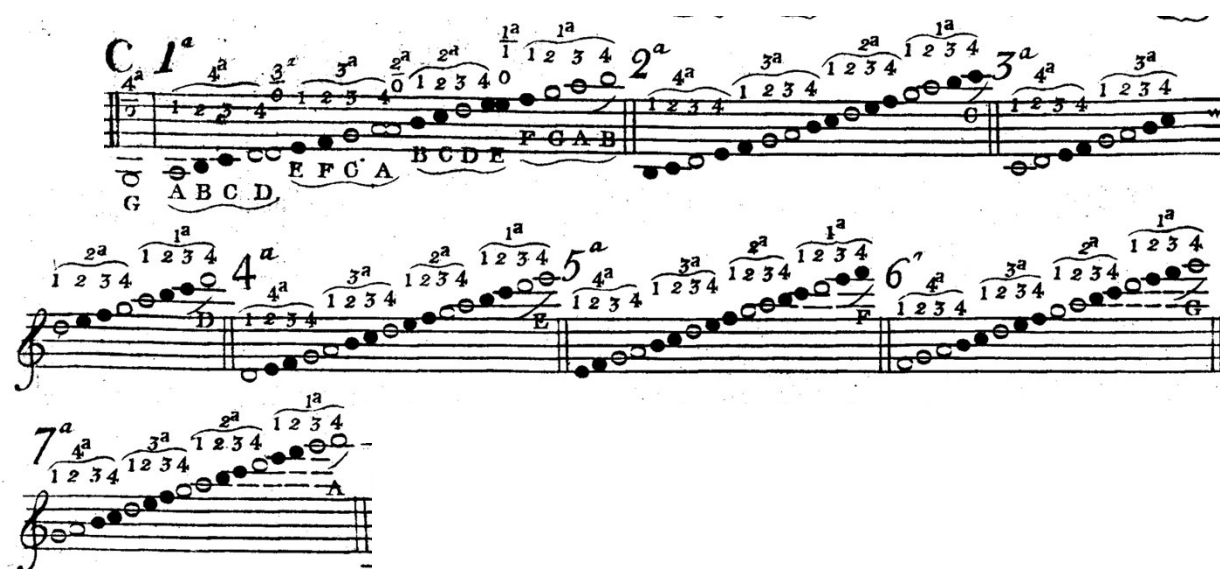
Es preciso colocar los dedos exactamente sobre las marcas que pertenecen a las notas ya que de ello depende la afinación adecuada.

Una vez habiendo practicado la primera posición, deberás pasar a la segunda y después a la tercera, en la cual es necesario cuidar que el pulgar permanezca siempre más por detrás que el dedo índice y mientras más se avance en las posiciones, la distancia del pulgar debe ser mayor hasta que permanezca casi escondido debajo del mango del violín.

Es una regla constante mantener los dedos lo más firmes posible y sin levantarlos hasta que sea necesario colocarlos en algún otro lugar. Además, la observancia de esta regla facilitará en gran medida tocar dobles cuerdas.

La digitación requiere una atención rigurosa, por lo tanto, sería más prudente realizarla sin utilizar el arco, con el que no debes inmiscuirte hasta que llegues al séptimo ejemplo en dónde encontrarás el método necesario y adecuado para usarlo.

No se puede más que suponer que la práctica sin el arco resulte desagradable, ya que no genera ninguna satisfacción al oído. Sin embargo, el beneficio que con el tiempo surgirá de dicha técnica, compensará el disgusto que pueda causar.



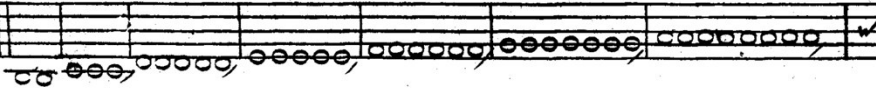
D) A continuación, se encuentran las diferentes digitaciones para una misma nota al tiempo que se muestra que la transposición de la mano consiste en pasar de una posición a otra.

Por ejemplo: Si una nota se ejecutara con el cuarto dedo en cualquiera de las cuerdas, se estaría en la primera posición. Si posteriormente la misma nota se tocara con el tercer dedo, se estaría en la segunda posición y con el segundo dedo en la tercera; por consecuencia, si la misma nota se ejecuta con el primer dedo, se estará en la cuarta posición.

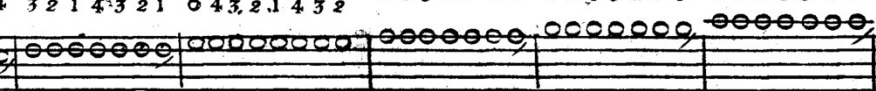
Por el contrario, si el primer dedo ejecuta cualquier nota en la cuarta posición; al ejecutar esa misma nota con el segundo dedo, se pasará a la tercera; con el tercer dedo a la segunda posición y, finalmente, al ejecutarla con el cuarto dedo se entrará a la primera posición.

D

$\begin{matrix} 1^a & 3^a & 4^a & 3^a & 4^a & 3^a & 4^a & 3^a & 4^a & 2^a & 3^a & 4^a \\ 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 0 & 4 & 3 & 2 & 1 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 0 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$



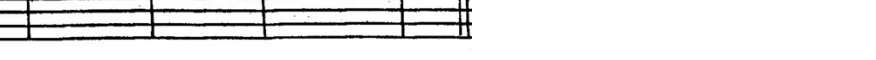
$\begin{matrix} 4^a & 2^a & 1^a & 3^a & 1^a & 2^a & 3^a & 1^a & 2^a & 3^a & 1^a & 2^a & 3^a & 1^a & 2^a \\ 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 0 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$



$\begin{matrix} 1^a & 1^a & 2^a & 1^2 & 1^a & 4 & 3 & 2 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$



$\begin{matrix} 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 4 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$



Un sostenido (#) eleva un semitono a la nota con la que que esta prefijado, por ejemplo, cunado un sostenido está prefijado a do, el dedo debe colocarse entre do y re, y lo mismo con las demás notas, excepto con si y mi, ya que cuando se coloca un sostenido a cualquiera de estas, el dedo se coloca sobre do y fa respectivamente. Por el contrario, un bemol (b) hace que la nota a la que está prefijado sea un semitono más baja. Por ejemplo, cuando se coloca un bemol a la nota si, el dedo debe colocarse entre si y la y así con el resto de las notas exceptuando fa y do, ya que cuando un bemol se coloca a éstas, el dedo debe posicionarse sobre mi y si natural. Esta regla de los bemoles y sostenidos no es completamente precisa, pero es la mejor y más fácil que se le puede dar a un aprendiz. Esta marca (♮) elimina el efecto de ambos, el sostenido y el bemol, y restaura la nota que esta después de ella, la cual de coloca en su calidad de natural.



Ejemplo II

En este ejemplo se encuentran trece escalas de género cromáticas y diatónicas. Quizá muchos se imaginen que estas escalas son meramente cromáticas, ya que desconocen que la escala cromática se compone únicamente de semitonos diatónicos y cromáticos y que la octava también debe estar dividida en doce semitonos.

Es decir, siete semitonos diatónicos y cinco semitonos cromáticos. Sin embargo, a las trece escalas que se componen de tonos y de semitonos cromáticos y diatónicos, y la octava que contiene dos tonos, cinco semitonos diatónicos y tres cromáticos, les denomino mezcla.

Considera que el uso del signo (ma) refiere al semitono diatónico, mientras que el signo (mi) al cromático.

La posición de los dedos marcados en la primera escala, que es la comúnmente practicada, tiene fallas puesto que dos notas no pueden ejecutarse sucesivamente con el mismo dedo sin dificultad, particularmente en un tiempo rápido.

Ejemplo II.

The musical score consists of 13 staves, each representing a different exercise or variation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific fingerings and articulations indicated by numbers and letters above the notes.

- Staff 1:** Labeled 1^a . It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note, followed by eighth notes, and includes fingerings like 3, 3, I, I, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 4. Articulations like 'ma' and 'mi' are present.
- Staff 2:** Labeled 2^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 3:** Labeled 3^a . It introduces a new rhythmic pattern with eighth notes and fingerings like I, 2, 3, 4, I, 2, 3, 4, I, 2, 3, 4, I, 2, 3, 4, I, 2, 3, 4.
- Staff 4:** Labeled 4^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 5:** Labeled 5^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 6:** Labeled 6^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 7:** Labeled 7^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 8:** Labeled 8^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 9:** Labeled 9^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 10:** Labeled 10^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 11:** Labeled 11^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 12:** Labeled 12^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 13:** Labeled 13^a . It continues the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings.

Ejemplo III

Este ejemplo contiene cuatro escalas de género diatónico con cambios de posición y aquí, para no sobrecargar la memoria del principiante, todos los bemoles (b), en lugar de marcarse al principio del pentagrama, están marcados inmediatamente antes de las notas a las que corresponden, no obstante, su verdadera grafía se puede ver al final del pentagrama.

Ejemplo III.



Ejemplo IV

Este ejemplo contiene nueve escalas transpuestas y compuestas del género cromático y diatónico. He empleado el mismo método de marcar los bemoles en las primeras ocho escalas y los sostenidos en la novena, como en el ejemplo anterior.

Para este ejercicio es necesario ser muy preciso en la distancia entre una nota y otra, así como en la digitación y el cambio de posición de la mano.

La digitación en la última escala es extremadamente defectuosa y se establece como una mera precaución para que el estudiante la evite. Las escalas en este ejemplo comienzan con la marca (A) y deben practicarse de ida y vuelta.

1^a

3 I 2 0 I 2 3 I 2 3 4 I 2 3 4

2^a

4^a

3^a

2^a

1^a

2

3^a

4^a

2^a

1^a

2 3 I 2 3 I 2 3 4

4^a

3^a

2^a

1^a

2 3 4 2 3

5^a

4^a

3^a

2^a

1^a

2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 2 3

6^a

4^a

3^a

2^a

1^a

2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4

7^a

3^a

2^a

1^a

2 3 I 2 I 2 3 4 2 3 I 2 3 4 I 2

8^a

4^a

3^a

2^a

1^a

I 2 3 4 2 3 4 I 2 3 I 2 I 2 I 2 4 I

9^a

4^a

3^a

2^a

1^a

I I I I I 2 3 3 0 I 2 2 3 3 I 2 3 3

Ejemplo V

En este hay cuatro escalas diatónicas transpuestas y en diferente posiciones. Después de practicarlas de forma ascendente, también deben practicarse de forma descendente.

Ejemp.V.

The image displays four musical staves, each containing a diatonic scale in treble clef. The scales are labeled 1ª, 2ª, 3ª, and 4ª from top to bottom. Each scale is written in its ascending form, starting from a specific key signature and ending with a double bar line. Fingerings (1-4) and articulation marks (accents) are indicated above the notes. The scales are transposed and in different positions, as indicated by the labels and the key signatures (one sharp, two sharps, three sharps, and four sharps).

Ejemplo VI

Este ejemplo contiene 6 escalas en transposiciones cromáticas y diatónicas. Nótese que cuando el signo (x) se coloca antes de do, su dedo debe colocarse sobre re; mientras que cuando el mismo signo se escribe antes de fa, su dedo deberá estar sobre sol.

Ejemplo VI

The musical score for Example VI consists of six staves, each representing a different scale. The key signature is two sharps (F# and C#). The scales are numbered 1ª through 6ª. Each staff includes fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs, and 'x' marks). The scales are: 1ª (diatonic), 2ª (chromatic), 3ª (diatonic), 4ª (chromatic), 5ª (diatonic), and 6ª (chromatic).

Ejemplo VII

Aquí se integran catorce escalas escritas con todos los intervallos que pertenecen al género diatónico. En las cuales se encuentran una variedad de cambios de posiciones. En este punto debo hacer hincapié en dejar que sus dedos descansen lo más firmes posible sobre la cuerda, de la forma en la que expliqué con anterioridad.

Estas escalas deben ejecutarse con el arco. Por esa razón, será necesario practicar durante algunos días todo lo que contiene el ejemplo XXIV, para no confundir la ejecución de los dedos con la del arco.

The musical score, titled "Ejemplo VII", consists of 14 staves of music, each beginning with a number (1.^a through 14.^a). The notation is written on a single treble clef staff. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped into slurs or triplets. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes to indicate finger placement. Dynamic markings such as *f* (forte) and *c* (crescendo) are present. The score includes various musical symbols like bar lines, repeat signs, and slurs. The final staff (14.^a) ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo VIII

En este ejemplo hay 20 escalas en diferentes tonalidades, muy útiles para tocar a tempo y afinar. Debo hacer notar que estas escalas deben ejecutarse con arqueadas descendentes y ascendentes o a la inversa en alternación, teniendo en cuenta que no se debe seguir esa miserable regla de hacer arqueada descendente en cada quinta nota del compás.

6

Ejemplo VIII

The musical score for Example VIII consists of five systems, each containing a treble and bass staff. The exercises are numbered 1ª through 5ª. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and fingerings. The exercises are designed for piano and are intended to be played with alternating ascending and descending arpeggios.

6^a
Allegro

7^a
And.

8^a

9^a

The musical score consists of seven systems of staves. The first system is marked '6^a' and 'Allegro'. The second system is marked '7^a' and 'And.'. The third system is marked '8^a'. The fourth system is marked '9^a'. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#) and one flat (Bb), and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

10.^a

And.^{te}

11.^a

12.^a

Adagio

13.^a

All.^o

14.^a

15^a 9

All.^o

16 *Adagio*

17^a *All.^o*

18^a *And.^{te}*

19^a

20^a *All.^o*

Ejemplo IX

En este ejemplo se encuentran las 16 variaciones más útiles para trabajar el tempo, el uso del arco, la afinación y la ejecución. Nuevamente, se debe tener cuidado en mantener los dedos tan firmes como sea posible sobre las cuerdas; así como en emplear la muñeca mucho, el brazo poco y el hombro nada al utilizar el arco.

10

Ejemplo IX

Tema

Tempo Giusto

Var. 1ª

2ª

3ª

4ª

5ª

6ª

7ª

8ª

9ª

10^a

11^a

12

13^a

14^a

15^a

16^a

Ejemplo X

Este ejemplo se compone de una mezcla de escalas, pasajes diversos y modulaciones, los cuales se repiten en diferentes posiciones. Lo anterior esta calculado con la intención hacer más placentera la labor de la práctica.

12

Ejemplo X

The musical score is written for piano and bass. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score consists of six systems of two staves each. The piano part (treble clef) contains various scales and arpeggios with fingering numbers (1-4) and slurs. The bass part (bass clef) contains chords and single notes with fingering numbers (2, 3, 4, 5, 6, 7). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of grand staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Ejemplo XI

Este ejemplo es una transposición del otro, un tono arriba, por lo que se puede decir que la melodía es la misma, pero el acompañamiento es bastante diferente.

14

Ejemplo XI

The musical score for Example XI is presented in a single system with four systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout. The score is a transposition of another example, one tone higher.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The notation includes various fingerings (1-4), accidentals (sharps, naturals), and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo XII

Para interpretar bien esta composición es necesario examinar muy frecuentemente los cambios de posición que la integran, hasta que estén completamente impresos en la mente. Después, practicar en el ejemplo XXIV el uso libre del arco y posteriormente proceder a ejecutar este ejemplo que para entonces no parecerá tan difícil como en un principio.

16

Ejemplo XII

The musical score for Ejemplo XII consists of six systems, each with a violin staff (treble clef) and a piano staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo marking *Prestissimo* is written in the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a rapid violin melody with sixteenth notes and a piano accompaniment with whole and half notes. The second system continues the violin melody with more complex rhythms and includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The third system features a violin melody with triplets and a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth system shows a violin melody with a mix of eighth and sixteenth notes and a piano accompaniment with quarter and eighth notes. The fifth system includes a violin melody with a mix of eighth and sixteenth notes and a piano accompaniment with quarter and eighth notes. The sixth system shows a violin melody with a mix of eighth and sixteenth notes and a piano accompaniment with quarter and eighth notes. The score concludes with a final measure in the sixth system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff, connected by a brace on the left. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

- System 1:** The treble staff features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment with notes and fingerings (76, 7, #3, 6, #6, 5, 4, #4, 6, 4, #3) written below the staff.
- System 2:** The treble staff continues the rapid melodic pattern. The bass staff has fewer notes, with fingerings (6, 7, 7, #6) indicated below.
- System 3:** Similar to the first system, the treble staff has a dense melodic texture. The bass staff accompaniment includes fingerings (#6, #3, #6, #3, #3, #7, 3) written below.
- System 4:** The treble staff shows a change in texture with some longer note values and fingerings (4, #3, 1, 2, 0) above the staff. The bass staff has fingerings (7, 5) below.
- System 5:** The treble staff includes dynamic markings: *pia.* (piano) and *for.* (forte). The bass staff has fingerings (5, 7, 6) below.
- System 6:** The final system shows the piece concluding. The treble staff has a final melodic flourish. The bass staff has fingerings (6, 6, 7, 4, 3) below.

Ejemplo XIII

Este movimiento debe ejecutarse de tal manera que asemeje un discurso conmovedor y no puede tocarse con justicia sin primero haber comprendido y practicado con frecuencia lo que se integra el ejemplo XVIII.

Elsempio XIII

The musical score for 'Elsempio XIII' is written in 3/4 time and marked 'Affettuoso'. It consists of three systems of piano and violin staves. The first system includes the tempo marking 'Affettuoso'. The second system includes dynamic markings 'p.' and 'f.'. The third system includes the marking 'Ad.'. The score features complex melodic lines with many accidentals and fingerings indicated by numbers 1-5.

Ejemplo XIV

En este se contienen catorce escalas; algunas de las cuales están compuestas en tonalidades con una tercera mayor y las otras en tonalidades con una tercera menor. Estas escalas deben ejecutarse con rapidez y para tocarlas bien debes tener cuidado de poner en práctica las reglas establecidas en el ejemplo XII.

Ejemplo XIV

The musical score for Example XIV consists of 14 scales arranged in six staves. The scales are numbered 1^a through 4^a. The first scale (1^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Presto'. The second scale (2^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The third scale (3^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The fourth scale (4^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The fifth scale (5^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The sixth scale (6^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The seventh scale (7^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The eighth scale (8^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The ninth scale (9^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The tenth scale (10^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The eleventh scale (11^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The twelfth scale (12^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The thirteenth scale (13^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The fourteenth scale (14^a) is in D major (one sharp) and 3/4 time. The scales are written in treble clef and include various key signatures and time signatures.

5.^a

6.^a

7.^a

8.^a

9.^a

10.^a

11.^a

12.^a

13.^a

14.^a

Ejemplo XV

Aquí se integran las siete posiciones antes mencionadas que proceden una detrás de la otra sin concluir ni hacer cadencia alguna. En este ejemplo también se introduce el cromatismo bemol (b) y el sostenido (#). El símbolo ($\frown$) indica la última nota de cada posición

Estoy consciente de que la modulación de estas posiciones es algo complicada, aunque muy útil ya que un buen profesor de violín está obligado a ejecutar con propiedad y exactitud cada composición que se le presenta. Sin embargo, aquel que nunca ha tocado otra música distinta a la de modulación común y agradable, cuando toca a la vista lo que es directamente opuesto a ello debe sentirse muy perdido.

20

Ejemplo XV.

The musical score for Example XV consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in a simplified notation with numbers 1-7 indicating fingerings and various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating chromatic modulation. The violin part is written in standard notation with a 'Trasf. ne' marking above the staff, indicating a transposition or modulation. A fermata is placed over the final note of the violin part in each system.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is complex, featuring numerous accidentals and a dense arrangement of notes. The piece is marked with a 4/1 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece is marked with a 4/1 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo XVI

Este ejemplo muestra en cuantas arcadas distintas se pueden tocar dos, tres, cuatro y seis notas. Por ejemplo, dos notas pueden ejecutarse de cuatro formas distintas; tres notas en ocho; cuatro en dieciséis; cinco en treinta y dos; y seis en sesenta y dos. Debe observarse que el ejemplo marcado con la letra A es el de las dos notas, B es de tres, C es de cuatro, D es de cinco y F es de seis. La marca (g) denota que el arco debe ejecutarse hacia abajo, mientras que (s) indica que se ejecute hacia arriba. Se espera que el estudiante practique lo anterior sin fatiga hasta que sea experto en el arte del arco, porque se debe tener como principio que quien no domine en un alto nivel el arte del arco, no podrá presentar la melodía de forma agradable ni logrará la facilidad de la ejecución.

22

Ejemplo XVI

The musical score for Example XVI consists of eight systems of piano and violin staves. The score is divided into sections A, B, C, and D. Section A is marked 'Grave' and Section B is marked 'And.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is written in the bass clef and the violin part is written in the treble clef. The score is numbered 22 at the top left.

E S:

The musical score is written for a piano and is in the key of E major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#). The time signature is 3/4. The piece is marked with a 'S' (Sostenuto) at the beginning and end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece is divided into eight systems, each containing a treble and bass staff. The melody in the treble staff is highly melodic and features many slurs and ties. The bass staff provides a steady accompaniment with some harmonic support. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo XVII

Este ejemplo solo difiere del anterior en lo que respecta al tiempo y a la composición, en otros aspectos, es lo mismo.

24 **Ejemp. XVII**

The musical score is written for piano (left hand) and violin (right hand) in G major (one sharp). It consists of eight systems of staves. The first two systems are marked *Andante* and contain sections A and B. The third system is marked *Allegro* and contains section C. The fourth system continues section C. The fifth and sixth systems continue section C. The seventh system contains section D, which is marked *And.* and changes to 3/4 time. The eighth system continues section D. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

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 56 76 7#6 4 7 6 6

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

pianissimo

Ejemplo XVIII

Aquí se contienen todos los adornos de expresión necesarios para tocar con un buen gusto. Desde hace algunos años se ha creído que lo que comúnmente se conoce como el buen gusto al cantar o tocar destruye la verdadera melodía y la intención de los compositores. Muchos suponen que el autentico buen gusto no puede adquirirse bajo ningunas reglas del arte, puesto que éste es un don peculiar de la naturaleza, concedido solo a aquellos que naturalmente tiene buen oído; y, como la mayoría se jacta de tener esta perfección, entonces quienes cantan o tocan piensan en nada más que en ejecutar constantemente algunos pasajes favoritos u otras gracias, creyendo que al hacer esto se les considerará buenos intérpretes. No se contempla que tocar con un buen gusto no consiste en pasajes comunes, sino en expresar con fuerza y delicadeza la intención del compositor. Esta expresión es la que todos deberían esforzarse por adquirir y fácilmente puede obtenerse por cualquier persona, quien no este demasiado aferrada con su propia opinión y quien no se resista obstinadamente a la fuerza de la evidencia verdadera. Sin embargo, no supondría que niego los poderosos efectos de un buen oído, yo mismo me he percatado en diversos casos de cuan grande es su fuerza. Unicamente afirmo que ciertas reglas en el arte son necesarias para crear un genio moderado y también podrían mejorar y perfeccionar uno bueno. Para que al final los amantes de la música puedan, con mayor facilidad y certeza, llegar a la perfección, recomiendo el estudio y la práctica de las siguientes adornos de expresión que son catorce en total, a saber:

1) trino (), 2) trino con resolucio (), 3) apoyatura superior (), 4) apoyatura inferior (), 5) tenuto (), 6) staccato (), 7) crescendo (), 8) diminuendo (), 9) piano (), 10) forte (), 11) anticipación (), 12) separación (), 13) mordente () y 14) vibrato (). A partir de la siguiente explicación se puede comprender la naturaleza de cada elemento en particular.

Primero: Trino

El trino es apropiado para movimientos rápidos y se puede hacer con cualquier nota prestando atención a que después pase inmediatamente a la nota siguiente.

Segundo: Trino con resolución

El trino con resolucio, cuando se ejecuta rápido y por un periodo prolongado, se emplea para expresar regocijo; pero si se toca por un tiempo breve y se sigue la duración de la nota simple y suave, entonces puede expresar algunas de las pasiones más tiernas.

Tercero: Apoyatura superior

Se espera que la apoyatura superior exprese amor, afecto, placer y otros similares. Debe alargarse bastante, dándole más de la mitad de la duración de la nota a la que pertenece, cuidando que se produzca un crescendo gradual y forzando un poco el arco al final. Si se acorta, perderá muchas de las cualidades mencionadas con anterioridad, pero siempre tendrá un efecto placentero por lo que puede agregarse a cualquier nota que se desee.

Cuarto: Apoyatura inferior

La apoyatura inferior tiene las mismas cualidades que la anterior, excepto que es mucho más confinada ya que sólo puede hacerse cuando la melodía asciende un intervalo de segunda o tercera procurando tocar un mordente en la siguiente nota.

Quinto: Tenuto

Es necesario usarlo a menudo, ya que cuando se emplean mordentes y trinos continuamente sin que a veces se escuche la nota pura, la melodía estaría demasiado diversificada.

Sexto: Staccato

Este expresa descanso, respirar o cambiar de palabra y por esta razón, los cantantes deben procurar respirar en dónde no se interrumpa el sentido.

Séptimo y octavo: Crescendo y Diminuendo

Estos dos elementos pueden emplearse uno después del otro, producen gran belleza y variedad en la melodía y empleados de forma alternante, son apropiados para cualquier expresión o medida.

Noveno y décimo: Piano y Forte

Ambos son extremadamente importantes para expresar la intención de la melodía y como toda la buena música debe componerse imitando un discurso, estos dos adornos se diseñan para producir los mismos efectos que un orador al subir y bajar su voz.

Onceavo: Anticipación

Se inventó la anticipación para variar la melodía sin alterar su intención. Cuando se hace con un mordente o un trino y un crescendo, tendrá un efecto mayor, especialmente si se procura su uso cuando la melodía asiente o decae un intervalo de segunda.

Doceavo: Separación

La separación está diseñada para dar variedad a la melodía y es más adecuada cuando la nota asciende una segunda o una tercera, así como cuando desciende una segunda y luego no estará de más agregar un mordente, hacer un crescendo a la nota y luego hacer una apoyatura en la siguiente nota. De esta forma, se expresa ternura.

Treceavo: Mordente

Este adorno es utilizado para expresar varias pasiones, por ejemplo, si se toca con fuerza y por mucho tiempo, expresa furia, enojo, resolución y otras similares. Si se toca con menos fuerza y más corto, expresa júbilo, satisfacción y demás. Pero si se toca bastante suave y en crescendo puede entonces denotar horror, miedo, dolor, lamentación, entre otros. Además, al hacerlo corto y con la nota en crescendo, puede expresar afecto y placer.

Catorceavo: Vibrato

Este no puede describirse con notas como los ejemplos anteriores. Para interpretarlo, se debe presionar con firmeza el dedo sobre la cuerda del instrumento y mover la muñeca hacia adentro y hacia afuera de forma lenta y uniforme. Cuando es prolongado, se prosigue a hacer un crescendo gradual acercando el arco al puente y, terminándolo muy fuerte, puede expresar majestuosidad, dignidad, y otros afectos similares. Sin embargo, al hacerlo corto, mas bajo y suave, puede notar aflicción o miedo. Asimismo, cuando se hace con notas cortas, solo contribuye en hacer su sonido más agradable y por esta razón, debe utilizarse siempre que sea posible.

Aquellas personas con falta de entendimiento e ideas a medias probablemente se pregunten: ¿es posible dotar de significado y expresión a la madera y al alambre e incluso otorgarles el poder de elevar y calmar las pasiones de los seres racionales? No obstante, cuando se plantee esta pregunta, ya sea en aras del conocimiento o para ridiculizar, no me será difícil responder de forma afirmativa y, sin profundizar demasiado en la causa, pensaré que es suficiente con apelar al efecto que produce. Incluso en un mismo lenguaje, una diferencia en el tono hace que la misma palabra tenga un significado diferente. De modo que, en lo que respecta a la interpretación musical, la experiencia ha demostrado que en general la imaginación del público se encuentra muy a la disposición del maestro quien, con ayuda de las variaciones, los movimientos, los intervalos y la modulación, casi puede imprimir en la mente la imagen que le plazca.

De hecho, estas extraordinarias emociones se exaltan con mayor facilidad cuando se acompañan de palabras. Así que, también aconsejaría, tanto a quienes componen como a quienes interpretan, que sean ambiciosos en inspirar a su público inspirándose primero a sí mismos. Lo anterior no se puede dejar de buscar si se elige una carrera artística, si se familiariza a fondo con todas sus bondades, y mientras su imaginación cálida y brillante, vierta el mismo espíritu a su interpretación.

40

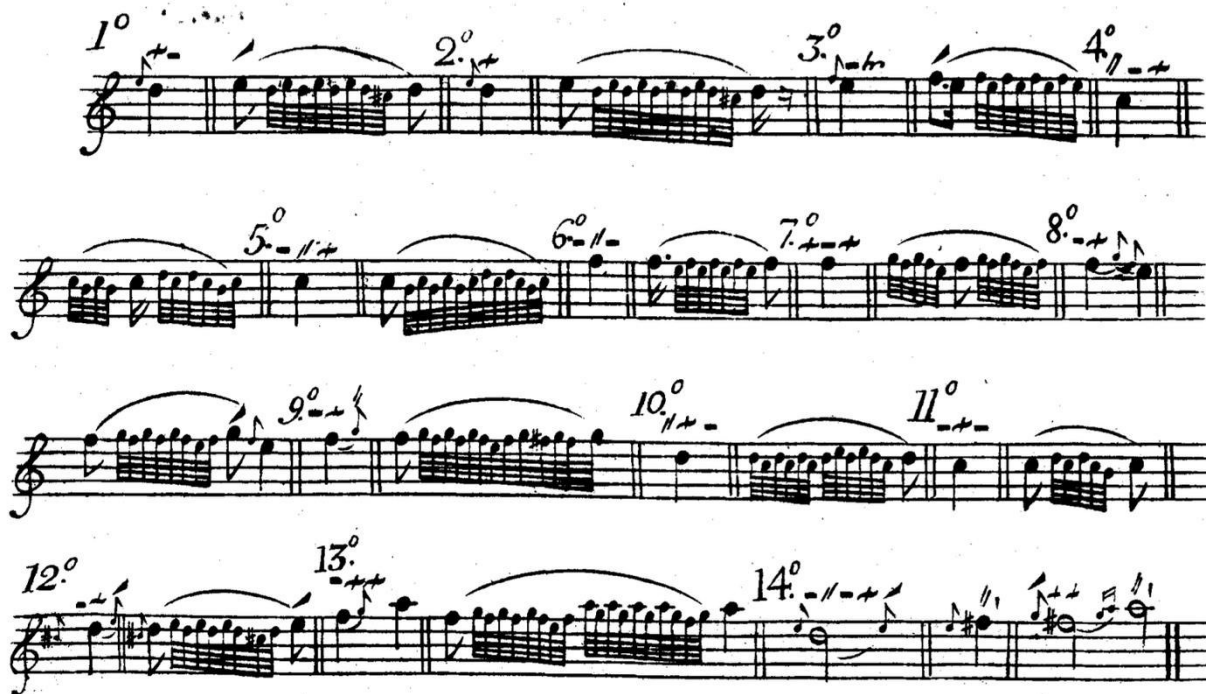
El semp. XVIII



Ejemplo XIX

En este se muestra cómo una sola nota se puede ejecutar (en tiempo lento) con diferentes adornos de expresión.

Exemp.XIX.



Ejemplo XX

Este ejemplo muestra la forma correcta de utilizar el arco con las distintas notas: blancas, negras, corcheas y semicorcheas, con tiempos rápidos y lentos. Lo anterior responde a que darles su duración no es suficiente, sino que también es necesario dotar a cada nota con su correcta expresión. A menudo ocurre que, al no considerarse esto, muchas buenas composiciones se estropean por aquellos que intentan ejecutarlas.

Debe observarse aquí que el signo () denota crescendo; el signo () simboliza que las notas se tocan simples y que el arco no debe despegarse de las cuerdas; mientras que este () es un staccato, dónde el arco se despega de las cuerdas en cada nota.

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.^{re}

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^{re} 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. Meglio. Pessimo. Buona.

10.^o 11.^o 12.^o 13.^o
Cattivo. Buono. Ottimo. Ottimo

Ejemplo XXI

Aquí se presentan las diversas maneras en las que se tocan los arpeggios de acordes compuestos por tres o cuatro sonidos. Este ejemplo se compone de dieciocho variaciones de los acordes contenidos en el N°1 (primer pentagrama). Por medio de estas variaciones, el estudiante verá en qué consiste el arte de ejecutar arpeggios.

28

El semp. XXI.

The musical score for 'El semp. XXI.' consists of 11 staves, each representing a variation of arpeggiated chords. The first staff, labeled '1', shows the basic chords in C major: C4-E4-G4, C4-E4-F#4, C4-E4-G4, and C4-E4-F#4. The subsequent staves, labeled '2ª' through '11ª', show increasingly complex arpeggiated patterns for these chords, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C).



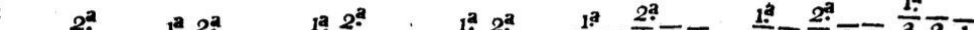
Ejemplo XXII

Aquí se encuentran las dobles cuerdas entre el unisón y la octava y se repiten muchas veces con diferentes digitaciones para que en cualquier posición que fuera, se sepa dónde encontrarlas y cómo tocarlas. Aquellos quienes, con rapidez y exactitud, ejecuten este ejemplo, se encontrarán muy avanzados en el arte de tocar las dobles cuerdas.

30

El semp. XXII

The musical score for 'El semp. XXII' consists of six systems of double string exercises. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are labeled 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, and 5ª. The fingerings are written as numbers 1, 2, 3, 4, 0 (for natural) and 1ª, 2ª, 3ª, 4ª (for double strings). The exercises are designed to be played with double strings (octaves) and are repeated many times with different fingerings to develop technique.

$\frac{3^a}{1} \frac{4}{4} \frac{3}{2} \frac{2^a}{3} \frac{2}{1} \frac{1^a}{0} \frac{2^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{1^a}{1} \frac{2^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{1^a}{1} \frac{2^a}{3} \frac{2}{1} \frac{1^a}{2} \frac{2^a}{1} \frac{2^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{1^a}{\frac{1}{2}} \frac{2^a}{1} \frac{2^a}{3} \frac{2}{1} \frac{1^a}{3} \frac{2^a}{2} \frac{1}{1} \frac{2^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1}$

 $\frac{1}{1} \frac{4^a}{4} \frac{3}{2} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2^a}{0} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{2^a}{1} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{2^a}{2} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{2^a}{2} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2} \frac{2}{1} \frac{2^a}{3} \frac{3^a}{2} \frac{4}{3} \frac{2}{2} \frac{2^a}{3} \frac{3^a}{2} \frac{1}{1} \frac{3^a}{4} \frac{3}{2}$

[illegible][illegible][illegible][illegible]

The musical score for "The Rose Tree" is presented on two staves. The vocal part is written on a single staff with a treble clef, featuring a melody with various note values and rests. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand, often beamed in groups of four or six, and a simpler bass line. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system includes a key signature change from one flat to two flats. The second system concludes with a repeat sign and a final cadence.

Ejemplo XXIII

Este contiene dos composiciones de escalas de dobles cuerdas que se repiten tres veces en diferente posición con la finalidad de eliminar todo dolor y dificultad en la práctica. Debe hacerse notar que, después de haber cambiado de posición la mano, se permanecerá en la misma hasta que un número posterior indique un cambio.

32

Ejemp. XXIII

The musical score for Ejemplo XXIII consists of 12 staves of double-string scale exercises. The first six staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the last six staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The exercises are organized into two main sections, each containing six staves. The first section starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and the second section starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The exercises consist of ascending and descending scales with specific fingerings indicated by numbers 1-4. Some staves include performance instructions like '3a' and '4a'.

Ejemplo XXIV

A partir de este ejemplo, el arte del arco y el de tocar a tiempo se adquirirán con facilidad. La letra (g) denota que el arco debe dirigirse hacia abajo, mientras que la letra (s) indica lo opuesto, movimiento hacia arriba. El signo (※) marca una repetición.

Sobre todas las cosas, se debe procurar deslizar el arco hacia abajo y hacia arriba de forma alternante. El arco siempre debe deslizarse recto sobre las cuerdas y nunca despegarse al tocar semicorcheas. Esta práctica con el arco debe de continuarse sin intentar algo más hasta que quien estudia lo haya dominado tanto como para estar libre de peligro de olvidarlo.

Antes de concluir el ejercicio sobre el dominio del arco, debo advertir a quien me lee que no marque el tiempo con su arco, ya que una vez que se acostumbre a ello, difícilmente podrá dejarlo. Además, lo anterior genera un efecto sumamente desagradable y, con frecuencia, destruye el diseño del compositor. Por ejemplo, cuando la última nota de un compás se une con la primera del siguiente mediante una ligadura, esas dos notas deben tocarse exactamente de la misma forma como si se tratara de una sola, así que, si se marca el inicio del compás con el arco, se destruye la belleza de la síncopa. Por lo tanto, si al marcar las divisiones se usa el arco poniendo un énfasis particular a la nota de inicio de cada compás, de forma que predomina sobre el resto, se altera y estropea la verdadera direccional de la pieza y, a excepción de cuando el compositor lo marca, hay muy pocos casos en los que esto no es muy desagradable.



N.B. En el ejemplo XX la palabra buono significa bueno; mediocre es ordinario; cattivo es malo; cattivo o particolare es malo o particular; meglio es mejor; ottimo es muy bueno; y pesimo es muy malo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, R. (2003). *El mérito y la estrategia: clérigos, juristas y médicos en Nueva España*. México: Plaza y Valdés.
- Arcila Farías, E. (1974). *Reformas económicas del siglo XVIII en Nueva España*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Boyden, D. D. (1950). The Violin and its Technique in the 18th Century. *The Musical Quarterly*, 36(1), 9-38.
- Boyden, D. D. (1959). Geminiani and the first violin tutor. *Acta musicologica*, 31(Fasc. 3/4), 161-170.
- Brading, D. A. (1991). *Orbe indiano: De la monarquía católica a la república criolla*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Burney, C. (1789). "A" General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period; to which is Prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients (Vol. 71). Robson.
- Cabré, M. T., (2009). La Teoría Comunicativa de la Terminología, una aproximación lingüística a los términos, *Revue française de linguistique appliquée*, 2(Vol. XIV), p. 9-15. DOI : 10.3917/rfla.142.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2009-2-page-9.htm>
- Campos, Rubén M., (1991) *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. Reimpresión facsimilar [1928] México: Conaculta, INBA, Cenidim.
- Careri, E. (1991). The Correspondence between Burney and Twining about Corelli and Geminiani. *Music & Letters*, 72(1), 38-47.
- Careri, E. (1993). *Francesco Geminiani (1687-1762)* (pp. 1-300). Clarendon Press.

- Carreras, J. J. (2000). De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad. En M. Boy y J. J. Carreras (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (pp. 19-28). Cambridge University Press.
- Correa, A. (2016). Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano: El inventario del Marqués de Jaral. En *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: actas*. Sevilla, 10-11 marzo 2016 (pp. 216-226). Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- Cruz, O., (2021). Patrimonio documental de la nación. F. Navarro (Coord), *Diccionario de archivos*. Colección INAI (pp. 159-178).
- Davies, D. E. (s.f.). La música galante en la Nueva España. *Musicat*, 37-41. Consultado en línea en mayo 2023 de: <http://musicat.unam.mx/wp-content/uploads/2019/02/Programa-10.pdf>
- De Castro, C. (2000). El Estado español en el siglo XVIII: su configuración durante los primeros años del reinado de Felipe V. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, (4), 137-170.
- Dolmetsch, A., & Harman, R. A. (2005). *Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. Courier Corporation.
- Estepa Giménez, J. (2001). El patrimonio en la didáctica de las ciencias sociales: obstáculos y propuestas para su tratamiento en el aula. *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Vol. 30. Editorial Graó.
- Fernandes, C. (2018). María Bárbara de Braganza y la cultura musical europea del siglo XVIII. En *Dossier Música de corte en femenino Scherzo* no 338. pp. 77-81.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método*, traducido por Manuel Olasagasti. España: Ediciones Sígueme.
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf
- Hawkins, J. (1776). *A general history of the science and practice of music* (Vol. II).
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In R. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>

- Jiménez, A. (2021) Introducción a la traducción. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003119715>
- Lanam, F. S. (2018). El Colegio De San Miguel De Belem: Mexico's First Female Music Conservatory. Tesis doctoral: University of California, Santa Cruz.
- Mangsen, S. (1995). Reviewed Works. Music & Letters, 76, N° 1, pp. 100-103
- Moreno Rivas, Y. (1979). Historia de la música popular mexicana. Océano: México.
- Muriel, J. (2019). La música en las instituciones femeninas existente en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas. Consultado en línea en mayo 2023 en https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/376/mujer_legado.html
- Nagy, J. (2014). Diferentes Escuelas en la Historia del violín II. Temas para la Educación, 8.
- Newmark, P. (1981). Approaches to translation (Language Teaching methodology series) (Vol. 213). Oxford: Pergamon Press.
- Nida, E. (1945). Linguistics and ethnology in translation-problems. Word, 1(2), 194-208.
- Nida, E. A. (1964). Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating. Brill Archive.
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. Mutatis Mutandis. Revista latinoamericana de traducción, 2(2), 209-243.
- Palacio de Minera, Facultad de ingenierías, UNAM. (s.f.). Antecedentes de la minería. Época Colonial. <https://www.palaciomineria.unam.mx/historia/colonial.php>
- Pascual, N. y Martos, P., (2021). Interpretación históricamente informada (HIP) como modelo de investigación artística: estudio de la articulación y del movimiento del arco en la obra para violín solo de J.S. Bach. En P. V. Salido López, y M. R. Irisarri Juste, (coords.). Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural. Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural, (pp. 251-260). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Pulido, M. & Vega, M. A., (2011). De las dos maneras de traducir de Schleiermacher en las traducciones de García Yebra y Antoine Berman. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(2), 172-179.
- Pulido, M. L. & Vega, M. A. (2011). De las dos maneras de traducir de Schleiermacher en las traducciones de García Yebra y Antoine Berman. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(2), 172-179.
- Pym, A. (2014). *Exploring translation theories*. Routledge.
- Reiss, K., Nord, C., & Vermeer, H. J. (1981). *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained*. Routledge.
- Roubina, E. (2006). Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, (01).
- Saldívar Silva, G. (1934). *Historia de la música en México*. México: Publicaciones del Departamento de Bellas Artes
- Sánchez García, R. V. (2005). Hacia una tipología del son en México. *Acta poética*, 26(1-2), 399-424. Consultado en línea en septiembre de 2023 https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822005000100018#nota
- Santacana, J., & Llonch, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Ediciones Trea.
- Schleiermacher, F. (1813). Sobre los diferentes métodos de traducir. Vega 1994: 224 - 235.}
- Semboloni, L. (2007). La construcción de la autoridad virreinal en Nueva España, 1535-1595. El Colegio de México. Consultado en línea el 15 de noviembre de 2022 de: <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/6w924c14h?locale=es>
- Stanford, T. (1984). *El son mexicano*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Sumaya, M. D., & Tello, A. (1994). *Tesoro de la Música Polifónica en México VII: Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. Conaculta, INBA, Cenidim.
- Swartz, J. W. (2003). *Perspectives of violin pedagogy: A study of the treatises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian, and a working manual by Jonathan Swartz*. Rice University.

- Tello, A. (1994). Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya. México: CENIDIM
- Tello, A. (1995). La música religiosa en el Virreinato. *Confluencia*, 10(2), 170–176.
<http://www.jstor.org/stable/27922295>
- Turrent, L. (2013). Los actores del ritual sonoro catedralicio y su ámbito de autoridad: el prelado, el deán y el arcediácono en la Catedral de México. *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692–1860)*, 23-54.
- Venuti, L. (2017). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Vidal, A. (2015). Carlos III de España: el buen Rey ilustrado y mejor alcalde de Madrid. Informe mensual de estrategias diciembre 2015. BancaMarch.
- Vinay, J. P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais: Méthode de Traduction*, Paris: Didier.
- Webb, C., & UNESCO. (2003). *Directrices para la preservación del patrimonio digital*. Information Society Division.
- Zanolli, B. L. M. A. (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. México: Secretaría de Cultura.