



Francesco Geminiani (1687-1762): tratadista y autoridad¹

Francesco Geminiani (1687-1762): treatise writer and authority

Marcus Held* 

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São
Paulo (FFCLRP-USP).
mvheld@usp.br

* Doctorado y Maestría en Musicología
por la ECA/USP. Posdoctorado en la
FFCLRP/USP.

Recibido en: 29/03/2025.
Aprobado en: 11/08/2025.

¹ El presente trabajo fue realizado con el apoyo de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Proceso n.º 2024/05157-0.

Resumen

El presente artículo analiza la posición de Francesco Geminiani (1687-1762) como modelo de autoridad para la música instrumental inglesa del siglo XVIII. Italiano natural de Lucca, se estableció en Londres en 1714 y desarrolló una prolífica actividad profesional como violinista, compositor, profesor y autor de tratados musicales. A partir del concepto de emulación enunciado por Geminiani, analizamos sus preceptivas (publicadas entre 1748 y 1762), tanto desde el punto de vista textual como composicional. Es posible identificar que el tratadista, además de emular el modelo didáctico establecido por John Playford (1623-1686/1687) en el siglo XVII, se coloca junto a *auctoritates* de la música antigua inglesa (David Rizzio), italiana (Arcangelo Corelli) y francesa (Jean-Baptiste Lully). En este sentido, se concluye que Francesco Geminiani se establece como figura ejemplar para la música instrumental inglesa a partir de los gustos reunidos.

Palabras clave: Francesco Geminiani. Música Instrumental Inglesa. Didascalia. Gustos Reunidos.

Abstract

This article examines the position of Francesco Geminiani (1687-1762) as a model of authority for eighteenth-century English instrumental music. An Italian born in Lucca, Geminiani settled in London in 1714 and developed a prolific professional career as a violinist, composer, teacher, and author of musical treatises. Drawing on the concept of emulation as articulated by Geminiani himself, we analyze his didactic writings (published between 1748 and 1762) from both textual and compositional perspectives. It is possible to identify that, in addition to emulating the didactic model established by John Playford (1623-1686/1687) in the seventeenth century, Geminiani also aligns himself with *auctoritates* of early English (David Rizzio), Italian (Arcangelo Corelli), and French (Jean-Baptiste Lully) music. In this sense, the article concludes that Francesco Geminiani established himself as a paradigmatic figure for English instrumental music through the convergence of diverse national styles.

Keywords: Francesco Geminiani. English Instrumental Music. Didascalia. Mixed Tastes.

1 Introducción

Italiano natural de Lucca, Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) estudió en Roma con Alessandro Scarlatti (1660-1725) y Arcangelo Corelli (1653-1713), probablemente entre 1704 y 1706 (Careri, 2001). Entre 1707 y 1709 actuó como violinista en la *Cappella Palatina*, la principal institución musical de su ciudad natal. Sin embargo, fue en Londres donde su carrera se consolidó.

La elección de la capital británica resultó estratégica, pues desde la década de 1680 el interés por la música italiana ya había cautivado la atención local. En los primeros años del siglo XVIII, la obra de Corelli circulaba ampliamente y era reconocida como modelo de sofisticación y buen gusto. En este contexto, a partir de 1714, Geminiani desarrolló una carrera prolífica y, desde entonces, pasó a ser considerado una autoridad en los círculos musicales ingleses, como puede constatarse en el tono alegórico de las palabras del tratadista Hubert Le Blanc:

Geminiani, dado que es preciso comenzar por la ejecución más sutil, se hizo admirar tanto como las Sonatas de Corelli, que ejecutaba. Estas proporcionaban el fundamento de la Armonía más capaz de conmover, aquella que hace temblar los Cuerpos sonoros a la voz. *Geminiani* hizo rellenos de Notas de su propia invención, con toda clase de fines. El espíritu quedaba encantado, el oído estaba satisfecho. Las bellas Oyentes estaban a punto de desfallecer; el alma se les venía a los labios, y no sabía adónde acudir para hallar remedio a las heridas hechas al modo de Ovidio. Los Sonidos de *Geminiani* eran Timbres de Inglaterra y de Alemania. Uno se detenía para rumiar aquel Sonido de oro potable, que venía a infundirse por el oído, como sucede en alguno de nuestros Planetas, donde se come por la audición manjares aparentemente proporcionados al órgano. Se conferenció, se escucharon testimonios, se leyeron algunas observaciones, se hicieron anotaciones, para saber qué se habría de oponer, una vez se estuviera en pie ante el conjunto (Le Blanc, 1740, p. 95-96, traducción propia)².

² Texto en francés: "Géminiani, d'autant qu'il faut commencer par le Jeu le plus fin, se fit admirer aussi bien que les Sonates de Corelly, qu'il exécuta. Elles fournirent le fondement de l'Harmonie la plus capable d'émuvoir, qui ébranle à la voix les Corps sonores. Géminiani fit des remplissages de Note de son crû à toutes sortes de desseins. L'esprit étoit charmé, l'oreille étoit satisfaite. Les belles Auditrices étoient prêtes à tomber en défaillance, l'ame leur venoit sur les lèvres, & ne savoit où accourir porter remède à des blessures faites à la manière d'Ovide. Les Sons de Géminiani étoient des Timbres d'Angleterre & d'Allemagne. On se reposa pour ruminer le Son d'or potable, qui venoit de s'infuser par l'oreille, comme dans quelqu'une de nos Planètes, où l'on mange par l'ouie des mèts apparemment proportionnés à l'organe. On conféra, entendit des rapports, lut quelques observations, fit des remarques, pour savoir ce qu'on auroit à opposer, quand on feroit droit sur le tout." Todas las traducciones de textos originales son del autor. Las demás pueden consultarse en las referencias bibliográficas.

Como se observa, Le Blanc destaca que la sonoridad producida por Geminiani, al interpretar las sonatas de su maestro, no es solo italiana, sino también inglesa. Si por un lado el repertorio commueve, por otro la ejecución ornamentada enriquece y perfecciona la música ya muy admirada, actuando como remedio para el alma de los oyentes. En este sentido, concluye el tratadista, Geminiani se convirtió en un parámetro de excelencia.

Ese parece haber sido, en efecto, su verdadero propósito. En *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, Geminiani (1749, p. 4, traducción propia) declara que “el camino hacia la emulación es tanto abierto como amplio”, y que “el método más eficaz para triunfar sobre un autor es superarlo, y manifiesta mejor su afecto por una ciencia aquel que más contribuye a su progreso”³. En otras palabras, tomar modelos de referencia con vistas a sobrepasarlos – proyecto recurrente entre diversos compositores del siglo XVIII – constituyó el punto de partida de sus producciones musicales y tratadísticas. Además, fue a través de la emulación de autoridades que los gustos y estilos musicales del siglo XVIII se consolidaron⁴.

En este horizonte emulativo, Francesco Geminiani emprendió, a partir de 1748 y hasta su muerte en 1762, una larga y prolífica trayectoria de elaboración de preceptivas. Inglaterra, por su parte, ya había establecido en el siglo anterior una tradición significativa en el ámbito de la *didascalia*⁵. Al publicar una diversidad de *tutors* en el siglo XVII, John Playford (1623-1686/1687) no solo consolidó una práctica, sino que también instituyó un modelo.

Considerando su fecunda carrera como violinista, profesor y compositor en Inglaterra, es plausible suponer que Geminiani hallara éxito al emular también esa

³ Texto en inglés: “*To say All in few Words, the Road to Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its Advancement.*”

⁴ Una larga introducción al concepto de emulación puede consultarse en el primer capítulo de Held (2021).

⁵ *Didascalia*, referente al género didascálico, designa el conjunto de preceptivas u obras con fines didácticos y de instrucción. Abarca, por ejemplo, tanto los textos de Playford como los de Geminiani, lo que permite que – aunque con distintos grados de profundidad y diferentes públicos destinatarios – puedan ser comprendidos dentro de una misma clave de lectura. El concepto fue desarrollado originalmente a partir de la entrada presente en la *Biblioteca Scholastica* (1589), de John Rider (1562-1632), en Held (2021).

tradición insular en el ámbito de las obras instructivas, que se inscriben en el género didascálico. En este contexto, publicó siete tratados: *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748) ["Reglas para tocar con verdadero gusto"], *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749) ["Tratado sobre el buen gusto en el arte de la música"], *The Art of Playing on the Violin* (1751) ["El arte de tocar el violín"], *The Art of Accompaniament* (1756/1757) ["El arte del acompañamiento"], *Guida Armonica* (1756/1758) ["Guía armónica"], *The Harmonicall Miscellany* (1758) ["Miscelánea armónica"] y *The Art of Playing the Guitar or Cittern* (1760) ["El arte de tocar guitarra o cítara"].

2 Emulación en la obra tratadística de Francesco Geminiani

Así como Playford transita entre instrucción y poética en sus manuales, Geminiani desarrolla su *corpus* tratadístico bajo la misma premisa. En sus prólogos es posible identificar un propósito análogo al modelo británico, con menciones recurrentes a sus anhelos, esfuerzos y logros en la elaboración de las preceptivas. En el prólogo de *Rules for Playing in a True Taste*, registra:

El deseo que tengo de auxiliar a aquellos que quisieran interpretar con gusto legítimo al *violín*, a la *flauta alemana*, al *violoncelo* y al *clavecín* – particularmente el *bajo continuo* – me ha inducido a publicar estas composiciones, que abarcan melodías inglesas, escocesas e irlandesas, dado que son adecuadas a ese propósito (Geminiani, c. 1748, pról., traducción propia)⁶

El estilo de las reflexiones se aproxima al de Playford, incluso en la emulación de sus peroraciones. Al final del texto introductorio de *The English Dancing Master* (1651), el británico concluye haberse aventurado "a la gentil crítica de todos los caballeros ingeniosos, amantes de esta cualidad [la danza], cierto de que su benevolencia perdonará aquello que falta y aceptará la honesta intención

⁶ Texto en inglés: "The Desire I have of assisting those who would perform in a just Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord, particularly the Thorough Bass, has induced me to publish these Compositions, the Subject of which are such English, Scotch and Irish Airs as are proper for the Purpose."

de quien es un fiel admirador de sus virtudes, y *vuestro siervo a vuestro mandato, J. P.*" (Playford, 1651, s. p., traducción propia)⁷.

En paralelo, leemos en Geminiani: "me alegraré mucho si mis esfuerzos resultan tan útiles y agradables para el público como sinceramente deseo que lo sean, teniendo así un sentimiento legítimo y agradecido de su indulgencia" (Geminiani, c. 1748, pról., traducción propia)⁸. En *The Art of Playing on the Violin* (1751, pról.), otro ejemplo: "Nada tengo que añadir, excepto pedir a todos los amantes de la música la benevolencia de recibir este libro con la misma franqueza con que les es ofrecido. De su *más obediente y humilde siervo, F. G.*" (Geminiani, 1751, pról., traducción propia)⁹.

Así como en Playford, también en Geminiani se destacan los esfuerzos emprendidos. Mientras que el británico observa, en 1651, que la publicación de su manual para la danza tenía como propósito aliviar a los aprendices de cualquier obstáculo, el italiano, en *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, declara:

Aquellos más familiarizados con el arte serán los más aptos para juzgar si he tenido éxito. Sin embargo, sobre mi dificultad en lograrlo, nadie podrá juzgar mejor que yo mismo (para no destruir la simplicidad y la belleza, consideré necesario usar cierta discreción) (Geminiani, 1749, pról., traducción propia)¹⁰.

Y, en el prólogo de *Guida Armonica*, añade:

⁷ Texto en inglés: "to put forth this ensuing Wurke to the view, and gentle censure of all ingenious Gentlemen lovers of this Quallity: not doubting but their goodnes will pardon what may be amissee, and accept of the honest Intention of him that is a faithfull honourer of your Virtues, and your servant to command, J.P."

⁸ Texto en inglés: "I shall think myself very happy, if these my Endeavours prove as useful and entertaining to the Publick, as I sincerely intend them to be, having a just and grateful Sense of their Indulgence."

⁹ Texto en inglés: "I have nothing farther to add, but to beg the Favour of all Lovers of Musick to receive this Book with the same Candour that it is offered to them, by their Most obedient humble Servant, F.G."

¹⁰ Texto en inglés: "How far I have succeeded in this Attempt, those who are most conversant in the Art, are the fittest to judge: But how difficult it was to succeed in it, No-body can judge better than myself (not to destroy the Simplicity and Beauty, I found required some Discretion)."

Estas consideraciones, así como la ventaja que juzgo que un sistema de modulación más justo y detallado aportaría a la ciencia de la música, me indujeron a compilar el presente trabajo, una obra de gran dificultad, fruto de muchos años de esfuerzo, no pocos de ellos dedicados enteramente a ella. Me complace, sin embargo, creer que fue un tiempo bien empleado y un esfuerzo bien invertido (Geminiani, 1756, pról., traducción propia)¹¹.

Finalmente, en *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, se lee:

Como el uso de la pequeña guitarra o cítara ha resurgido recientemente entre nosotros, pensé que sería de provecho común para sus admiradores componer algunas lecciones adaptadas a la tesitura y al estilo de este instrumento. Me esforcé, además, en perfeccionarlas, añadiendo más armonía y modulación a las formas usuales de ejecutarlas (Geminiani, 1760, pról., traducción propia)¹².

Visto desde otra perspectiva, el proceso de emulación puede identificarse también en otros recursos argumentativos. Por ejemplo, así como Playford declara haber sido animado por un "amigo conocedor" (*knowing friend*) a publicar *The English Dancing Master*, Geminiani, a propósito de *The Art of Accompaniament*, manifiesta:

Hace algunos años comencé a escribir un libro sobre el bajo continuo [...]. Sin embargo, habiendo sido desviado, por otras razones, de mi proyecto, casi lo dejé de lado. Fui convencido, por las exhortaciones de algunos de mis amigos, a finalizar la obra, y aquí ofrezco al público la primera parte de esta que, si es aprobada,

¹¹ Texto en inglés: "These Considerations, and the Advantage I conceived a more just and extensive System of Modulation, would be to the Science of Musick, induced me to compile the following Work, a Work of no small Difficulty, the Labour of many Years, and not a few of them almost wholly spent therein. I have the Satisfaction however to think my Time well spent, and my Labour well bestowed."

¹² Texto en inglés: "The Use of the lesser Guitar or Citera, being lately revived amongst us, I thought it might be of general advantage to its admirers to Compose some Lessons adapted to the compass and stile of that Instrument. And have endeavour'd to improve it by adding more Harmony and Modulation to the usual manner of performing on it."

será seguida, muy pronto, por la parte restante (Geminiani, 1756, pról., traducción propia)¹³.

Como se puede constatar, Francesco Geminiani pretendía contribuir activamente a la consolidación del estilo de la música instrumental en Inglaterra. En este sentido, dedicó sus dos primeras perceptivas específicamente a la edificación del concepto de buen gusto, de gran relevancia no solo para aquel país, sino para el siglo XVIII en general. Alineado con el pensamiento empirista, el autor se propone instruir a sus lectores – aficionados y profesionales – en el refinamiento de la ingeniosidad necesaria para la habilidad de juzgar. Explica:

Finalmente, como el principal objetivo que tengo a la vista es contribuir, en la medida en que mis habilidades lo permitan, al perfeccionamiento de un arte que amo, y rescatar el carácter del músico de la desgracia y del desprecio causados por las tonterías de fingidores pretenciosos e ignorantes, espero que ningún maestro reconocido preste su aprobación a la mala interpretación que esos fingidores creen que les conviene difundir (Geminiani, 1749, p. 4, traducción propia)¹⁴

Como se sabe, las referencias a *auctoritates* son condiciones *sine qua non* para la superación de modelos. En este sentido, el conjunto de autores ejemplares mencionado por Geminiani se inicia con dos representantes distintos: "Existen dos compositores que, con sus diferentes estilos de melodía, suscitan mi admiración. Son ellos *David Rizzio* y *Gio. Baptista Lulli* [Jean-Baptiste Lully (1632-1687)]" (Geminiani, 1749, pról., traducción propia)¹⁵.

¹³ Texto en inglés: "I, some Years since, began to compose a Book upon the Subject of Thorough Bass, which I conceived might answer both those Purposes; but being diverted from my Design, by other Matters, I had almost laid it aside. I have since been prevailed upon, by the Exhortations of some of my Friends, to finish the Work; and here offer to the Publick, the first Part thereof, which, if approved of, will be very soon followed by the Remainder."

¹⁴ Texto en inglés: "Lastly, as the chief End I have in view, is to contribute as far as my Abilities will permit, to the Perfection of an Art that I love, and to rescue the Character of Musician from the Disgrace and Contempt which the Follies of ignorant Pretenders have brought upon it, I hope no acknowledg'd Master will lend his Countenance to the Misconstruction which those Pretenders may think their Interest to pass upon it."

¹⁵ Texto en inglés: "Two Composers of Musick have appear'd in the World, who in their different Kinds of Melody, have rais'd my Admiration; namely *David Rizzio* and *Gio. Baptista Lulli*."

Italiano nacido en Pancalieri hacia 1533, Rizzio¹⁶ fue hijo de un músico empobrecido, como observa Marshall (2004). Sus habilidades, sin embargo, le permitieron actuar en importantes centros europeos. Como cantante, trabajó para el arzobispo de Turín y, en seguida, se trasladó a Niza, en Francia, donde colaboró con la corte del duque de Saboya. En 1561 partió hacia Escocia como secretario del embajador Moretto. Según Marshall, un factor decisivo en su biografía:

Consciente de los talentos musicales de Riccio, Moretto le aconsejó buscar un puesto en la corte escocesa, pues era bien sabido que María, Reina de los Escoceses, apreciaba la música y era ella misma una intérprete talentosa. Como ocurrió, María buscaba un bajo para completar el cuarteto de cantores franceses que ejecutaban canciones a varias voces y música sacra para ella. Riccio los convenció de dejarle cantar con ellos ante la reina. Ella lo escuchó dos veces, quedó impresionada con su voz y, cuando Moretto partió de regreso a casa poco después, hizo de Riccio uno de sus *valets de chambre* (Marshall, 2004, s. p., traducción propia)¹⁷.

Rizzio estuvo activo en la vida musical palaciega, y la enorme admiración que le profesaba la reina, sumada a los innumerables privilegios concedidos por la monarca, resultó en su asesinato en 1566¹⁸. Su nombre, sin embargo, siguió reverberando como compositor en diversos repositorios de *scots songs* hasta finales del siglo XVIII (Clements, 2013), momento en que, según Peter Holman (2013), Rizzio era venerado como un mito. Aunque la autoría de las melodías que se le atribuyen no haya sido comprobada, merece destacarse su presencia en las dos ediciones de *Orpheus Caledonius: or a Collection of Scots Songs Set to Musick*

¹⁶ Su nombre aparece en diferentes fuentes con las variantes Riccio, Rizzi, Rizzo y Rezzio.

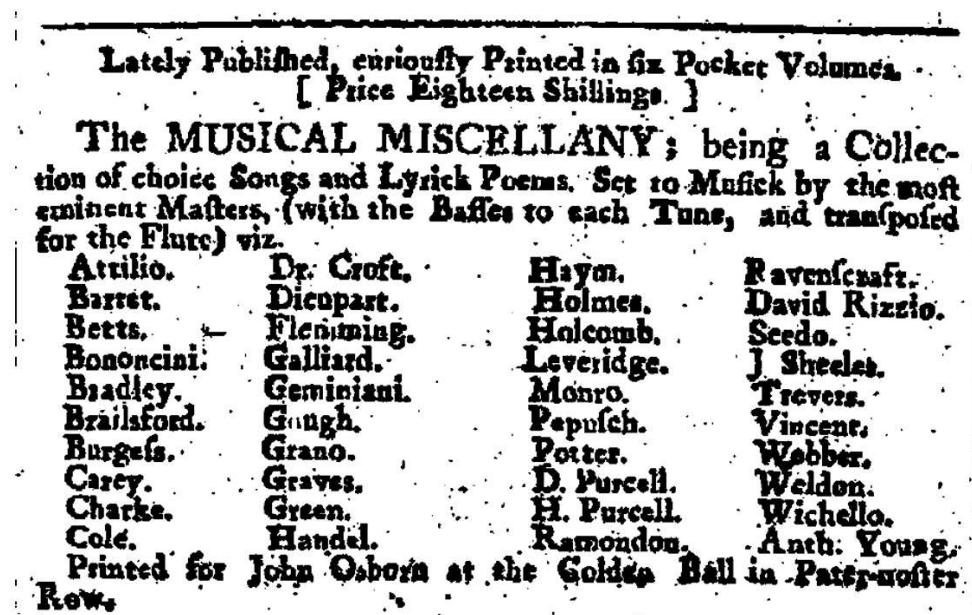
¹⁷ Texto en inglés: "Aware of Riccio's musical talents, Moretto advised him to seek a position at the Scottish court, for it was well known that Mary, Queen of Scots, was fond of music and was herself an accomplished performer. As it happened, Mary was looking for a bass to make up the quartet of French singers who performed partsongs and sacred music for her. Riccio persuaded them to let him sing with them before the queen. She heard him twice, was impressed with his voice, and, when Moretto left for home soon afterwards, she made Riccio one of her *valets de chambre* (gentlemen of the privy chamber)".

¹⁸ El malestar generado por lo ocurrido fue comentado por María, Reina de los Escoceses, hasta el final de su vida (Marshall, 2004).

(1726 y 1733), de William Thomson (c.1684-c.1752), así como en *Second Collection of Curious Scots Tunes* (1743), de James Oswald (1710-1769).

La relevancia de Rizzio en el contexto musical del siglo XVIII se valida, además, por su recurrencia en anuncios de ventas de partituras entre 1731 y 1753. En siete de ellos aparece asociado al nombre de Geminiani: *Universal Spectator and Weekly Journal* (08/05/1731, 14/08/1731 y 25/11/1731), *Grub Street Journal* (19/01/1732), *London Country Journal* (14/12/1734) (por ejemplo, Fig. 1) y *London Evening Post* (14/04/1753 y 28/08/1753)¹⁹.

Figura 1. Anuncio de publicación de partituras.



Fuente: *London Country Journal*, 14/12/1734.

Según Holman (2013), Geminiani habría extraído casi todo el repertorio de *Rules for Playing in a True Taste* y de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* del conjunto reunido en *Orpheus Caledonius* (principalmente de la segunda

¹⁹ En esas publicaciones, Geminiani figura junto a nombres como Henry y Daniel Purcell, Handel, Bononcini, Corelli, Pepusch y diversas autoridades musicales británicas.

edición, ampliada)²⁰. De las 16 composiciones, cinco son atribuidas a Rizzio: *Ann thou were my ain Thing*, *The Lass of Peaty's Mill &c.*, *O Bessy Bell &c.*, *Bush aboon Traquair* y *Auld Bob Morrice*²¹. De estas, las dos primeras inauguran, respectivamente, la colección de piezas en cada uno de los tratados.

Si Jean-Baptiste Lully representa la figura modélica de la música francesa, Francesco Geminiani posiciona a David Rizzio como el primer modelo autoritativo de la música británica, como se observa en la secuencia del prólogo de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749):

Sobre cuál de ellos posee la más alta reputación, o merecería tenerla, no es de mi competencia pronunciarme. Sin embargo, cuando considero que *Rizzio* estaba, sobre todo, adelantado a su tiempo, que hasta entonces la melodía era enteramente ruda y bárbara, y que él encontró, al mismo tiempo, modos inmediatos de civilizarla e inspirarla con toda la galantería nativa de la nación ESCOCESA, me siento inclinado a darle la preferencia (Geminiani, 1749, pról., traducción propia)²².

A partir de esto, es posible identificar algunos puntos de convergencia entre Rizzio, Lully y Geminiani:

- Origen: todos son italianos, aspecto reforzado por el registro del nombre de bautismo de Gio. Baptista Lulli.
- Desplazamiento: Lully se radicó en Francia; Rizzio pasó por ese país antes de establecerse definitivamente en Escocia; y Geminiani, que vivió en Inglaterra, viajó y publicó sonatas, conciertos y tratados en diversos países donde sus compatriotas se habían consagrado.

²⁰ Solo tres piezas – What shall I do to shew how much I love her (Purcell), An irish Tune e An English Tune (anónimas) – no figuran en el repertorio.

²¹ En *Orpheus Caledonius: Ann thou were my Ain thing, The Lass of Peaty's Mill, Bessy Bell, The Boosh aboon Traquaire Auld Rob Morris.*

²² Texto en inglés: "of these which stands highest in Reputation, or deserves to stand highest, is none of my Business to pronounce: But when I consider, that Rizzio was foremost in point of Time, that till then Melody was intirely rude and barbarous, and that he found Means at once to civilize and inspire it with all the native Gallantry of the SCOTISH Nation, I am inclinable to give him the Preference."

- Influencia: Lully consolidó el estilo de la música francesa; Rizzio, el de la inglesa. A partir de ellos, Geminiani pudo emularlos.

Reconociendo la calidad de Rizzio y la admiración ya mencionada, Geminiani se presenta, así, como emulador:

Pero su melodía, aunque agrada a todos, raramente comunica el grado más alto de deleite; y es en virtud de esta constatación que me dispuse recientemente a perfeccionar la melodía de *Rizzio* mediante la armonía, arreglando algunas de sus melodías a dos, tres o cuatro voces. Creando estos añadidos y acompañamientos para las demás, les daré toda la variedad y plenitud necesarias para un concierto (Geminiani, 1749, pról., traducción propia)²³.

Así como había emulado a Arcangelo Corelli en las orquestaciones de las sonatas op. 5, Geminiani adopta la misma estrategia en su *didascalia*, ampliando el horizonte de posibilidades de las composiciones en su estado de origen. Cada melodía tradicional abordada por él es reelaborada como sonata, sonata a trío o canción con acompañamiento orquestal. La selección no fue aleatoria: además de las piezas atribuidas a Rizzio, se incluyen composiciones instrumentales tradicionales anónimas (una irlandesa y una inglesa), una melodía de Purcell y otras extraídas de Thomson (1733)²⁴. Tal procedimiento correspondía a una práctica bien establecida en Inglaterra, como demuestran las numerosas transcripciones de sus sonatas, incluso por sus propios alumnos, entre ellos Charles Avison (1709-1770).

²³ Texto en inglés: "But Melody, tho' pleasing to All, seldom communicates the highest Degree of Pleasure; and it was owing to this Reflection, that I lately have undertaken to improve the Melody of Rizzio into Harmony, by converting some of his Air into two, three, and four Parts; and by making such Additions and Accompaniments to others as should give them all the Variety and Fullness required in a Concert."

²⁴ A pesar de la expansión del repertorio presente en la segunda edición (1733) de *Orpheus Caledonius*, las melodías presentan, curiosamente, menos ornamentaciones, además de simplificaciones en el bajo continuo, en comparación con la primera (1726). Este factor pudo haber sido considerado por Geminiani como un argumento válido para poder demostrar sus intenciones de superación.

3 Emulación en los ejemplos musicales de *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748)

El “perfeccionamiento” del lenguaje en la propuesta emulativa de Geminiani puede identificarse fácilmente en la melodía inaugural de *Rules for Playing in a True Taste: Ann thou were my ain Thing*. Originalmente (Fig. 2), se trata de una canción estrófica y simétrica – 16 compases divididos en dos secciones de 8, de modo que cada frase musical se subdivide en 4 –, atribuida a Rizzio. Extraída de *Orpheus Caledonius* (1733), Geminiani mantiene la misma estructura textual, pero elabora una variación distinta para cada repetición indicada en la fuente.

Figura 2. Rizzio, *Ann thou were my Ain thing*.



Fuente: Thomson (1733).

El proyecto puede deducirse al observar la exposición del tema, indicado como *subject* en la partitura (Fig. 3). En ella, Geminiani lo presenta como materia prima a ser trabajada. Con excepción de dos apoyaturas superiores (compases 2 y 10) y de ocho ligaduras (compases 7, 10, 12 y 14), las notas están dispuestas sin ningún otro signo de ornamentación o articulación. Tampoco hay indicación de dinámica ni sugerencias de digitación para la mano izquierda del violinista. Quizá esta sea una representación de la calidad inherente en Rizzio, tal como se observa en *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, constituyendo uno de los puntos de partida para la emulación. Curiosamente, tampoco hay una línea de bajo continuo, lo que sugiere que Geminiani elaboraría una nueva para cada sección.

Figura 3. Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my Ain thing, Subject.*



Fuente: Geminiani (c.1748).

Figura 4. Geminiani/Rizzio, *Ann thou were my Ain thing, Cantabile.*



Fuente: Geminiani (c. 1748).

A partir de esto, es posible observar las inserciones de Geminiani. Ya en la primera variación (*Cantabile*, Fig. 4) se detectan diversos recursos de "buen

gusto”, según la propia terminología del compositor. En la parte superior aparece una colección de ornamentos distribuidos en todos los compases: en los ocho primeros se encuentran trino simple, trino con terminación, apoyatura superior, apoyatura inferior, *tenuto*, *staccato*, *crescendo*, *piano*, *forte*, anticipación, separación, mordente y combinaciones entre ellos. En otras palabras, en solo 8 compases se presentan 12 de los 14²⁵ ornamentos descritos en *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, organizados en tabla (Fig. 5), de modo análogo al procedimiento adoptado por Playford en *An Introduction to the Skill of Musick*. En el bajo continuo se identifica igualmente una gama de recursos ingeniosos: saltos intervalares en corcheas o en combinaciones de corchea con dos semicorcheas; ligaduras; pasajes de semicorcheas (en escalas y arpegios ascendentes o descendentes); e incluso ornamentación.

²⁵ Cabe recordar la posición de Geminiani en relación con el vibrato, su notación y su uso. En *Rules for playing in a true taste* (c.1748, pról., traducción propia), declara haber omitido “el símbolo del vibrato, que puede ejecutarse en cualquier nota”. En *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749, p. 3, traducción propia), afirma que “no hay manera de describirlo mediante notas, como en los ejemplos anteriores. Para realizarlo, debemos presionar el dedo firmemente sobre la cuerda del instrumento y mover la muñeca hacia adentro y hacia afuera, lenta y uniformemente. Cuando una nota larga con vibrato es acompañada de un crescendo gradual, con el arco acercándose al puente y una terminación muy fuerte, el vibrato puede expresar majestad, dignidad, etc. Sin embargo, ejecutado más corto, con menos volumen y de forma más suave, puede denotar aflicción, miedo, etc. Cuando se realiza sobre notas cortas, solo logra tornar su sonido más agradable; y, por eso, debe ser usado tan frecuentemente como sea posible”. Ese mismo texto fue reproducido en *The Art of Playing on the Violin* (1751). Considerando el contexto ingenioso y regido por el buen gusto en el cual se inserta Geminiani, afirmaciones como “puede ejecutarse en cualquier nota” o “debe ser usado tan frecuentemente como sea posible” significan, por lo tanto, únicamente cuando el buen gusto así lo permita.

Figura 5. Tabla de ornamentos.



Fuente: Geminiani (1749).

En las variaciones posteriores, Geminiani desarrolla diversos recursos técnico-estilísticos. Entre ellos destacan las combinaciones de *agréments* (ornamentación al estilo francés) y de ornamentación *extempore* (al estilo italiano) (Fig. 6), además de largas secuencias de semicorcheas con carácter de moto perpetuo, tanto para el violín (Fig. 7) como para el bajo (Fig. 8), en este último caso con frecuentes alternancias entre las claves de Fa y Do, recurso que, al igual que en sus sonatas y *concerti grossi*, indica cambios de registro. En algunos pasajes añade incluso un contracanto en el bajo continuo, lo que sugiere la utilización conjunta de clave y violonchelo (Fig. 9)²⁶ y constituye un signo de una propuesta emulativa del modelo de Purcell).

²⁶ El título completo del tratado es *Reglas para tocar con verdadero gusto violín, flauta alemana, violonchelo y clave, particularmente el bajo continuo, exemplificadas en una variedad de composiciones que abarcan melodías inglesas, escocesas e irlandesas*.

Figura 6. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, ornamentación.



Fuente: Geminiani (c. 1748).

Figura 7. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, moto perpetuo en la voz superior.



Fuente: Geminiani (c. 1748).

Figura 8. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, moto perpetuo en la voz inferior.



Fuente: Geminiani (c. 1748).

Figura 9. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, bajo continuo.



Fuente: Geminiani (c. 1748).

De hecho, la segunda melodía de *Rules for Playing in a True Taste, What shall I do to shew how much I love her*, se atribuye a Purcell. La elección puede indicar que, después de demostrar haber emulado a Rizzio en el desarrollo armónico-melódico del repertorio tradicional que este representa, llegaba el momento de emular a los compositores ingleses, teniendo a Purcell como figura modélica.

Geminiani parece haber optado, entonces, por emular el estilo de la música para consort. En las cinco primeras variaciones explora la sofisticación ornamental, revelando, con exuberancia, tanto la escritura de improvisación *extempore* como los *agréments* en la voz superior. En la penúltima variación desarrolla el bajo continuo con un carácter más vigoroso e incluso extravagante, en contraste con la exposición del tema por el instrumento agudo, ornamentado de manera comedida – posiblemente en alusión a la variación final de la sonata op. 5 n.º 12 de Corelli. Tras demostrar su habilidad en reunir diversos gustos en una sola obra, la última variación desarrolla la *sonoridad de consort*. Con la elaboración de un contracanto en el bajo y la indicación *affetuoso*, Geminiani equilibra las funciones desempeñadas por las tres voces (Fig. 10).

Figura 10. Geminiani, *Ann thou were my Ain thing*, Affetuoso



Fuente: Geminiani (c. 1748).

En *An Irish Tune y An English Tune*, Geminiani parece emular el género de la *division-musick*, cuyo modelo de autoridad es igualmente Playford²⁷. En la primera, privilegia, en las tres últimas variaciones, pasajes prolongados de corcheas o semicorcheas en detrimento de la ornamentación italiana – mientras que las variaciones iniciales se caracterizan por el uso abundante de *agréments*. El bajo continuo, aunque no configura un *ground bass* típico del siglo XVII, permanece sin mayores elaboraciones hasta la última variación, posiblemente en una nueva referencia a la sonata op. 5 n.º 12 de Corelli, lo que representaría, una vez más, la síntesis de los estilos inglés, francés e italiano. Además, se exploran diversos recursos instrumentales, y el estilo de la escritura se aproxima significativamente a los ejemplos encontrados en *The Division-Violin* (1684), de Playford (Fig. 11).

Figura 11. Geminiani, *An Irish tune, Legato e sciolto.*



Fuente: Geminiani (c.1748).

En las tres variaciones finales de *An English Tune*, Geminiani retoma la emulación del *consort*, particularmente en la modalidad de fantasía-suite. Al igual que en la melodía atribuida a Purcell, desarrolla dos voces en el bajo, equilibrando las funciones desempeñadas por las tres voces resultantes. Asimismo, en las dos

²⁷ De cierta forma, todas las composiciones de *Rules for Playing in a True Taste* y de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* aluden a la *division-musick*, principalmente si consideramos la acepción del término en su contexto retórico. El estilo de escritura de *An Irish Tune*, sin embargo, parece ser una referencia directa al género propuesto.

últimas variaciones, el compositor incluye interludios específicos para clave solo, que introducen la melodía del violín. Con el bajo continuo realizado según los preceptos de *The Art of Accompaniament*²⁸, la escritura remite fuertemente a la sonoridad característica del género emulado (Fig. 12).

Figura 12. Geminiani, *An English tune, Andante*.



Fuente: Geminiani (c.1748).

La justificación de Geminiani para la elección del repertorio se refiere no solo a la calidad o a la diversidad, sino también – y sobre todo – a la representatividad que él percibió como necesaria para llevar a cabo el propósito de instruir en el buen gusto a sus lectores. Según Holman (2013, p. 213, traducción propia), el compositor “parece haber sido atraído al repertorio en parte por su ‘belleza y simplicidad’, pero también por las oportunidades de demostrar buen gusto en la ornamentación”²⁹. Además, presenta la música bajo perspectivas variadas de tiempo, modulación armónica, instrumentación y géneros de composición (*consort*, fantasía-suite, *division-musick* y sonata a trío). Así, al reunir los gustos italiano, francés e inglés de manera tan elaborada, nos ofrece una amalgama estilística representativa de la actividad musical cosmopolita de aquel contexto. Junto a su gran desenvoltura técnica en el violín, el trabajo realizado en las composiciones de estos tratados permitió a Geminiani manifestar también un

²⁸ En el prólogo, instruye que “el arte del acompañamiento consiste en desvelar la armonía, disponer los acordes en una distribución correcta de los sonidos que los constituyen y ordenarlos de manera que brinden al oído el placer de una melodía continua e ininterrumpida”. (Geminiani, 1756, pról., traducción propia).

²⁹ Texto en inglés: “He seems to have been attracted to the repertory partly because of its “Simplicity and Beauty”, but also because of the opportunities for displaying good taste in ornamentation.”

virtuosismo intelectual, en línea con prácticas ya comunes en el siglo XVII, como describen Roger North (1728) y Rebecca Herissone (2018).

4 Emulación y *Varietas*

El concepto de variedad (*varietas*), enunciado por Geminiani, estuvo en boga en la Inglaterra del siglo XVIII. En *The Art of Musick* (1740), el germano radicado en Londres, John Frederick Lampe (1702/1703-1751), afirma:

Al *repetir* la *misma* especie y el [mismo] *estilo* [*manner*] de modulación, así como sus melodías *con demasiada frecuencia*, aunque siempre sea agradable en su naturaleza, será, sin alguna nueva variedad en sus partes, *cansativo* por falta de un nuevo entretenimiento. De esta manera, debemos tener cuidado de no repetir lo mismo *con frecuencia*, de forma que la mente ya hubiera recibido impresión suficiente. Una buena conducción de las variedades *necesarias* de los sonidos, como *para completar* y no para hartar el oído, así como para evidenciar sus fuerzas y bellezas, será una prueba convincente de la habilidad y la fuerza ingeniosa del maestro (Lampe, 1740, p. 47, traducción propia)³⁰.

Geminiani, de manera similar, discurre:

Incluso en el discurso común, una diferencia en el tono [de voz] da, a la misma palabra, diferentes significados. Así, en lo que respecta a la interpretación musical, la experiencia ha mostrado que la imaginación del oyente, en general, está a disposición del maestro en tal medida que, con la ayuda de variaciones, tiempos, intervalos y modulación, él casi puede imprimir la impresión que desee en la mente [de los oyentes] (Geminiani, 1749, p. 3-4, traducción propia)³¹.

³⁰ Texto en inglés: "By repeating the same Species and Manner of Modulation, and its Melodies too often, let it be ever so pleasing in its Nature, without some new Variety in the Parts, it tires for want of fresh Entertainment; so that we should take care no oftner then till the Mind has received a sufficient Impression. A good Management of the necessary Varieties of Sounds so as to fill and not cloy the Ear, and to shew their Force and Beauty, will be a convincing Proof of the Master's Ability and Strength of Genius."

³¹ Texto en inglés: "Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination

Esa habilidad de variar ingeniosamente está directamente vinculada al buen gusto que, para Lampe, exige trabajo, experiencia y fidelidad a las reglas para ser alcanzado:

[Muchos] se han esforzado por introducir nuevas *expresiones* de melodía, llamadas *nuevo estilo*, y algunos lo lograron tan bien hasta ganarse el título de "Hombres de Gusto Refinado" y, por su juicio y delicadeza de expresión, lo merecieron. Sin embargo, este es un vuelo demasiado alto para ser experimentado por todos, pues encontramos más comúnmente [que] aquellos que lo intentan alejan tanto la naturaleza que la pierden de vista y se vuelven frívolos con sus fantasías, [y] sus ejecuciones son sin regla ni conexión (Lampe, 1740, p. 48, traducción propia)³².

Geminiani, por lo tanto, tiene como objetivo enseñar a adquirir y refinar el buen gusto por medio de reglas, contribuyendo así a la consolidación del estilo de la música instrumental inglesa – en este caso, a través de sus preceptivas. Para él, la variedad es un concepto intrínsecamente asociado a la emulación, como ya se puede observar en Quintiliano (2015 [c. 35 d.C.], v. 2, p. 123-124):

Las figuras no deben ser aquellas poéticas y contrarias al modo común de expresarse, modo fijado por la autoridad de los antiguos (pues el lenguaje debe ser totalmente castizo), sino tales que aparten el tedio por la diversidad y alivien el espíritu con variaciones, a fin de que no caigamos siempre de nuevo en los mismos casos, en disposiciones semejantes de las palabras y frases y en giros semejantes de las elocuciones. Pues la exposición no necesita otros adornos exagerados y, a no ser que se hagan valer por la elegancia, urge que queden subyacentes³³.

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."

³² Texto en inglés: "It has been endeavour'd to introduce new Expressions of Melody, call'd a new style and some have succeeded so well, as to gain the Name of Men of refin'd Taste, and by their Judgment and Delicacy of Expression have deserved it; but this is a Flight too high, to be generally attempted, for most commonly we find those who attempt it, leave Nature at such a Distance, as to be quite out of Sight of her, they grow giddy with their Fancies, and their Performances are without Rule or Connection."

³³ Texto en portugués: "As figuras não devem ser aquelas poéticas e contrárias ao modo comum de expressar, modo esse fixado pela autoridade dos antigos (pois a linguagem deve ser

El abordaje de Geminiani como preceptor del buen gusto es singular, tanto por la complejidad de lo que enseña como por la amplitud de géneros emulados, y demuestra que su lenguaje musical se desarrolla bajo la égida de lo que se ha convenido llamar *gustos reunidos*. Consciente de ello, observa:

El [lector] ingenioso descubrirá, a primera vista, que el presente trabajo es totalmente inusual tanto en el estilo como en la manera; pero espero entonces que descubran también que, por la misma razón, puede ser tanto más útil como más deleitable en la ejecución. No tengo la pretensión de ser el inventor de ninguno de los dos [estilo y manera inusuales]; otros compositores de la más alta categoría se aventuraron en ese mismo *Voyage*, y nadie con mayor éxito que el celebrado Corelli, como pudimos ver en su quinta composición sobre la *Aria della Follia di Spagna*. Tuve el placer de conversar con él sobre ese asunto, y de oírle reconocer la satisfacción que había obtenido al componerla, y el valor que le atribuía (Geminiani, 1749, pról., traducción propia)³⁴.

La referencia a Corelli y a la sonata op. 5 n.º 12, además de corroborar la hipótesis de que Geminiani la había mencionado en las obras antes citadas, sostiene el argumento de que el compositor lo integra en su recorrido de emulación – sobre todo cuando afirma no haber “creado” el estilo, sino haberlo conquistado mediante la superación de los modelos enumerados en esos tratados (Rizzio, Lully y Corelli). El autor, además, demuestra estar alineado con las corrientes de pensamiento en la Inglaterra dieciochesca. Así como el filósofo Joseph Addison (2002 [1712])

totalmente castiça), mas tal que afastem o tédio pela diversidade e aliviem o espírito com variações, a fim de que não caiamos sempre de novo nos mesmos casos, em disposições semelhantes das palavras e frases e em torneios semelhantes das elocuções. Pois, a exposição não precisa de outros adornos exagerados e, a não ser que se façam valer pela elegância, urge que fiquem subjacentes.

³⁴ Texto en inglés: "The Ingenious will discover, at the first View, that the present Work is wholly unlike both in Style and Manner: But then I hope they will discover also, that for the same Reason, it is likely to be so much the more useful; and so much the more entertaining in the Performance. I do not pretend to be the Inventor of either: other Composers of the highest Class have been Adventurers in the same Voyage; and none with more Success than the celebrated Corelli, as may be seen in his fifth Composition upon the Aria della Follia di Spagna. 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."

recomienda el conocimiento de la obra de los antiguos, Geminiani declara, en el prólogo de la *Guida Armonica*.

Los compositores antiguos, sin embargo, entendían perfectamente el arte de la modulación, como queda evidente en sus obras. No obstante, es necesario admitir que sus métodos para modular no eran enteramente adecuados para la música instrumental. *B. Lulli, A. Corelli y J. Bononcini* fueron los primeros en perfeccionar la música instrumental, y tuvieron ingenio y habilidades naturales suficientes para extraer de los antiguos la variedad de modulación que consideraron suficiente para hacer sus composiciones encantadoras y espirituosas. Sin embargo, se engañan enormemente aquellos que imaginan que los vastos fundamentos de la armonía universal pueden establecerse con la modulación limitada y restringida de esos autores. Si hubiesen introducido más de la esencia de la antigua modulación en sus composiciones, les habrían dado mayor variedad y, en consecuencia, se habrían vuelto más agradables (Geminiani, 1756, pról., traducción propia)³⁵.

En este sentido, se percibe que Geminiani considera su obra superior a la de Lully, Corelli y Bononcini³⁶. Al reconocer las cualidades de estos maestros, así como ya lo había hecho con Rizzio, el tratadista argumenta haber tenido éxito en su emulación, procurando demostrarlo a lo largo de su didascalia. Al reunir lo mejor de cada uno con su propia experiencia, consolidó un nuevo estilo. En *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, se nota incluso un tono de autoelogio en relación con sus contribuciones a la música inglesa:

³⁵ Texto en inglés: "The ancient Composers however, perfectly understood the Art of Modulation, as is evident from their Works: But it must be confessed, their Method of modulating was not altogether proper for Instrumental Musick. B. Lulli, A. Corelli, and J. Bononcini, were the first Improvers of Instrumental Musick; and had Genius and natural Abilities sufficient to draw from the Ancients, such a Variety of Modulation, as they judged sufficient to render their Compositions delightful and spirituous. But they are greatly mistaken who imagine that the vast Foundation of universal Harmony can be established upon the narrow and confined Modulation of those Authors. If those Authors had introduced more of the Substance of the ancient Modulation into their Compositions, they would have had greater Variety in them, and consequently would have been more entertaining."

³⁶ El italiano Giovanni Bononcini (1670-1747) es citado como *auctoritas* de la música vocal. Invitado por la *Royal Academy of Music*, estuvo en Londres por primera vez en 1720. Según Lindgren (2004), fue extremadamente exitoso, y sus óperas protagonizaron cientos de representaciones. También fue aclamado en París.

Cuando vine por primera vez a *Londres*, hace 34 años, encontré la música en un estado tan próspero que tuve todas las razones imaginables para suponer que su crecimiento sería compatible con la excelencia del suelo. No obstante, viví para decepcionarme terriblemente, pues, aunque no se puede decir que faltara estímulo, ese estímulo fue mal dirigido. La mano fue más considerada que la cabeza; la interpretación, más que la composición. Y así, resulta que, en lugar de trabajar para cultivar un gusto, que parecía ser todo lo que faltaba, el público se contentó con nutrir la insipidez. La arquitectura, por el contrario, estaba en un estado muy deplorable en aquel tiempo [1714] y, sin embargo, en ese mismo período alcanzó su apogeo bajo la protección del más noble e inteligente SOBERANO [el rey Jorge I]; y, bajo un patronazgo aún más ilustre y sublime, **tengo fuertes razones para jactarme de que veo a la MÚSICA hacer lo mismo** (Geminiani, 1749, p. 4, traducción propia, negrita nuestra)³⁷.

Holman (2013) demuestra que el tipo de repertorio trabajado en los tratados fue objeto de especial admiración entre los italianos, motivados por el legado de Rizzio. A lo largo del siglo XVIII, diversas melodías y canciones fueron revisitadas, transcritas y reordenadas. Sin embargo, argumenta el musicólogo, Geminiani se distingue por la elevada complejidad de su propuesta y, aunque pionero en un abordaje didáctico tan exuberante y minucioso, supo agregar múltiples elementos estilísticos a una tradición antigua y longeva, estableciendo nuevos paradigmas de ese lenguaje. Tras casi cinco décadas de conciertos, publicaciones, reediciones y convivencia con decenas de compositores y aprendices en suelo británico, el "camino hacia la emulación" - tanto abierto como amplio - se concluye, por lo tanto, en su actividad como preceptor.

³⁷ Texto en inglés: "When I came first to London, which was Thirty-four Years ago, I found Musick in so thriving a State, that I had all the Reason imaginable to suppose the Growth would be suitable to the Excellency of the Soil. But I have lived to be most miserably disappointed; for tho' it cannot be said that there was any want of Encouragement, that Encouragement was ill bestow'd. The Hand was more considered than the Head; the Performance than the Composition; and hence it followed, that instead of labouring to cultivate a Taste, which seem'd to be all that was wanting, the Publick was content to nourish Insipidity. Architecture, on the contrary, at that Time was in a very deplorable State, and yet in the same Interval, it has risen to its Meridian under the Protection of a most noble and intelligent LORD; and under a Patronage yet more illustrious and sublime, I have strong Reasons to flatter myself of seeing MUSICK do the same."

5 Consideraciones finales

La actividad de Francesco Geminiani en el contexto británico del siglo XVIII ciertamente no se restringió a su actuación como violinista. Aunque su calidad como intérprete fue reconocida a lo largo de las décadas en que permaneció en Inglaterra, sus contribuciones en el campo de la composición y de la enseñanza musical fueron igualmente relevantes, difundidas y valorizadas.

La capital británica protagonizó, en ese período, discusiones en torno al concepto de gusto. Pensadores como North y Addison dedicaron reflexiones al ideal de un estilo nacional, construido a partir de las tradiciones locales en diálogo con parámetros continentales. Inserto en ese contexto, Geminiani trazó su camino hacia la emulación, con el fin de contribuir a la consolidación de los gustos insulares.

En su corpus didascálico, elaborado según la tradición inglesa establecida por John Playford, el tratadista eligió, en *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748) y en *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), tres autoridades: David Rizzio, Arcangelo Corelli y Jean-Baptiste Lully. Posicionándose como la nueva *auctoritas* británica, Geminiani procuró perfeccionar los gustos musicales vigentes en la isla. A partir del repertorio tradicional tomado de *Orpheus Caledonius*, el más difundido repositorio de canciones populares escocesas, instruyó el buen gusto mediante la exposición textual de este concepto, seguida de directrices para su adquisición y refinamiento, así como de su aplicación práctica en el repertorio.

Al componer variaciones sobre esas melodías, trabajó con todos los géneros de la música instrumental en circulación en Inglaterra entre los siglos XVII y XVIII: consort, fantasía-suite, *division-musick*, sonata a trío y sonata. Así, Geminiani sintetizó y consolidó aspectos de la música instrumental inglesa que, en aquel momento, constituían la amalgama de los tres estilos: inglés, italiano y francés.

Referencias

ADDISON, Joseph. Os prazeres da imaginação. *In: CADERNOS de Anglística* 4. Traducido por adução de Alcinda Pinheiro de Souza et al. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

AUGUSTIN, Kristina. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba: tradução e comentários à obra**: Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretensions du violoncel, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível en: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2001.257690>. Acceso en: 28 feb. 2025.

CARERI, Enrico. Geminiani, Francesco (Saverio) [Xaverio], 2001. *In: GROVE Music Online*. Disponível en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10849>. Acceso en: 28 feb. 2025.

CLEMENTS, Joana. **The creation of “ancient” Scottish music history, 1720-1838**. Tese (Doutorado em Música) – University of Glasgow, Glasgow, 2013. Disponível en: <https://theses.gla.ac.uk/4699/>. Acceso en: 28 feb. 2025.

GEMINIANI, Francesco. **Rules for playing in a true taste**. London: c.1748.

GEMINIANI, Francesco. **A treatise of good taste in the art of musick**. London: 1749.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. London: 1751.

GEMINIANI, Francesco. **The art of accompaniament**. London: John Johnson, 1756-1757. v. 1-2.

GEMINIANI, Francesco. **Guida armonica**. London: John Johnson, 1756.

GEMINIANI, Francesco. **The harmonical miscellany**. London: John Johnson, 1758. v. 1-2.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing the guitar or cittra**. Edinburgh: Robert Bremner, 1760.

HELD, Marcus. **O caminho para a emulação**: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762). Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível en: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13072022-153129/>. Acceso en: 25 fev. 2025.

HERISSONE, Rebecca. **Musical creativity in Restoration England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

HOLMAN, Peter. Geminiani, David Rizzio and the Italian cult of Scottish music. *In:* HOGWOOD, Christopher (org.). **Geminiani Studies**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013.

LAMPE, Frederick. **The Art of Musick**. London: C. Corbett, 1740.

LE BLANC, Hubert. **Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncel**. Amsterdam: Pierre Mortier, 1740.

LINDGREN, L. Bononcini, Giovanni, 2004. *In:* OXFORD Dictionary of National Biography. Disponble en: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/40565>. Acceso en: 28 feb. 2025.

LONDON COUNTRY JOURNAL. London, 14 dez. 1734.

MARSHALL, Rosalind. Riccio, David (c.1533-1566), 2004. *In:* Oxford Dictionary of National Biography. Disponble en: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23475>. Acceso en: 28 feb. 2025.

NORTH, Roger. **The Musicall Grammarian [1728]**. Ed. Mary Chan e Jamie Kassler. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

OSWALD, James. **A second collection of curious scots tunes for a violin and german flute with a thorough bass for the harpsicord**. London: Simpson, 1743.

PLAYFORD, John. **The English dancing master**. London: J. Playford, 1651.

PLAYFORD, John. **The Division Violin**. London: J. Playford, 1684.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. v. 2.

RIDER, John. **Biblioteca Scholastica**. Oxford: J. Barnes, 1589.

THOMSON, William. **Orpheus Caledonius**: or a collection of scots songs set to musick. London: 1726 (2^a ed. 1733).