

---

*Pascuali  
Principe*

# EL VIOLIN

Manual de cultura y  
didáctica violinística

*meLos*

Pasquali, Giulio

El violín : manual de cultura y didáctica violinista

Giulio Pasquali; Remy Principe; Emilio Pelaia.

1a ed . 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2019.

316 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-611-092-1

1. Violín. 2. Educación Musical. I. Principe, Remy II. Emilio Pelaia, III. Título  
CDD 787.2

Pasquali, Giulio

El violín : manual de cultura y didáctica violinista /

Giulio Pasquali ; Remy Principe; Emilio Pelaia.

1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-611-721-0

1. Violín. 2. Educación Musical. I. Principe, Remy.

II. Pelaia, Emilio. III. Título.

CDD 787.2

Título original:

**IL VIOLINO**

Prefacio:

**GUIDO PANNAIN**

Traducción del italiano:

**EMILIO PELAIA**

ISBN 978-987-611-092-1 by Melos Ediciones Musicales S.A.

© Copyright 1952 by Ricordi Americana S.A.E.C. - Buenos Aires

© Copyright 2007 by Melos Ediciones Musicales S.A.- Buenos Aires - Argentina.

Todos los derechos están reservados - All rights reserved.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

## PREFACIO PARA LA PRIMERA EDICION

*El problema actual para la educación musical de los instrumentistas alcanza en Italia un punto crítico. Hemos alcanzado un grado honroso y digno en el conocimiento técnico y en el adiestramiento mecánico, particularmente para los instrumentos de arco. Cumplida esta exigencia se nos presenta, ahora, aquella difícil y compleja: la de integrar el mecanismo con la conciencia artística. El arte está en el espíritu, el mecanismo en lo físico; pero no existe espiritualidad sin integración física y viceversa. Para ello es necesario que la mecánica y la estética se complementen mutuamente. Este es el punto crítico de la cultura musical de los instrumentistas y principalmente de los cultores del violín y del piano.*

*Nos parece que sobre este principio se hayan puesto de acuerdo los Profesores Pasquali y Principe al compilar con mano firme y mirada aguda el libro que hoy sale de prensa. No vamos a repetir aquella frase tan difundida que "esta obra viene a llenar una necesidad"; afirmamos, en cambio, que la misma se diferencia muchísimo de las anteriores. Ello se debe, sobre todo, al hecho que los autores emprendieron su labor con profunda convicción y conciencia madura acerca de las exigencias que los guiaban. El problema de cultura que debían superar no lo aceptaron por razones extrínsecas o prácticas; por el contrario, ellos lo han vivido con la pasión del propio arte, con la pasión de la propia experiencia larga y duramente probada, como acontece a quienes se dedican a los problemas culturales y artísticos que, al no abordarse con una finalidad mercantilística o placentera, siempre son tormentosos y graves.*

*Este libro, en verdad raro por que ha vivido concientemente todo cuanto del mismo se pretendía y, sobremanera las exigencias de la cultura que para la civilización musical italiana constituyen, hoy, un problema impostergable. Es interesante señalar como los autores se hayan abocado a este trabajo, utilizando argumentos que por su índole específica hubieran podido aparecer, quizá, contrarios o híbridos, logrando adaptarse a la cultura media o mediocre de los técnicos estudiosos. Para hacerse comprender, han moderado el tono sin humillar la materia y encontrado el modo de escribir un libro de interés general también para los no técnicos. Dado que dentro de la historia musical el violín tiene una importancia que supera la exclusiva violinística, que para todo músico serio y bien dotado debe ser objeto de particular atención, no era fácil, por cierto, poder ensamblar la técnica con la estética, la información con el método, la indicación particular y cronológica con el análisis del estilo.*

*La literatura violinística, en sus orígenes y, precisamente en el período italiano, lleva una importancia de primer orden. En el 600 coincide, en gran parte, con la historia de la música instrumental, desde las primeras manifestaciones polifónicas y pséudoviolinísticas al desarrollo de la Sonata de cámara y de iglesia, al concertismo y sinfonismo del Concerto grosso. Si se comentan aún tantas falsedades estéticas en lo que a música violinística se refiere, es porque ésta no ha sido todavía debidamente examinada ni valuada a fondo, y el apéndice de la obra de Wasiliewski continúa siendo, en su género — a pesar de los años transcurridos, — cuanto de más nuevo y orgánico haya sido escrito al respecto.*

*En estos laberintos de la literatura musical, llenos de particularidades, formulismos, tentativas, cronologías y nombres, de los cuales cada uno tiene su pequeña razón de ser y ninguno merece el perfecto olvido, los autores se han desempeñado con extraordinaria seguridad evitando disparidades y desproporciones, encuadrando armónicamente la parte histórica y estética con el conjunto de la recopilación. De las vicisitudes técnicas del instrumento, investigadas en su génesis, al desenvolvimiento de la violería, estudio de las formas, en cuanto substancia y cualidad musical, pasaron gradualmente, y con perfecto conocimiento de causa y método instructivo, a una clara exposición pedagógica, enriquecida con puntos de vista de ilustres didactas y con una cuidada y amplia bibliografía. Un análisis metódico de la forma cuartetística del primer estilo beethoveniano completa el libro en su desarrollo pedagógico y escolástico.*

*La Editorial CURCI brinda con la presente obra una contribución más a la cultura violinística que no poco le debe también por obras de mayor envergadura e importancia.*

Nápoles, 1926.

GUIDO PANNAIN

## AL LECTOR

La presente edición, en muchos aspectos difiere de la anterior. La materia ha sido actualizada y se han tenido en cuenta hechos y nombres nuevos. Ha sido mejorado el orden de todo cuanto se refiere a los orígenes del violín, a la violería y noticias de interés relacionadas con la misma. Los violinistas y violinistas-compositores, fueron clasificados cronológicamente y sin distinción de nacionalidad. Esta disposición sirve para recordar mejor en el tiempo y en el espacio los nombres de artistas extranjeros que no deben ser olvidados.

Se ha agregado un nuevo capítulo sobre la viola y sus cultores, considerándolo de mucha utilidad para quienes deban rendir exámenes de magisterio o de concurso para tal instrumento. Nuevos elementos fueron añadidos al capítulo *Pedagogía* que sirve de complemento al capítulo dedicado a los métodos que, a su vez, también ha sido ampliado.

Del análisis (por imposición sumario) de las obras mayormente ligadas a la formación de la técnica, resulta claro el gradual desarrollo de los elementos que desde sus comienzos hasta hoy han acrecentado las posibilidades del arte violinístico y ofrecen datos que dilucidan el problema de la enseñanza.

Se han actualizado los capítulos *Repertorio violinístico* y *Música de cámara*; revisados y diligentemente ordenados los que se refieren a *Carrera*, *Terminología* y *Análisis de la forma*. La presentación tipográfica ha sido sensiblemente mejorada.

En nuestro concepto, la obra responde mejor a las necesidades de la cultura y la escuela.

Mencionar centenares de nombres y fechas sin incurrir en olvidos o errores es difícil en cualquier materia y tanto más en la que nos ocupa, carente de fieles documentaciones. No obstante, hemos llevado a cabo un severo control consultando las más recientes y acreditadas fuentes de información, cosa que se advierte fácilmente si se observa con cuanta profusión fueron citados en la parte contemporánea, artistas y violeros italianos y de otros países, de mayor prestigio.

G. P. - R. P.



## A D V E R T E N C I A

En la tercera edición hemos agregado un capítulo concierne al estudio de las escalas y de las extensiones.

\* \* \*

Agradecemos por último, al Prof. Dr. Gioacchino Pasqualini, del *Consejo Nacional de Investigaciones* y de la *Academia Santa Cecilia* — experto en acústica musical y violería — su valiosa colaboración acerca de las noticias técnicas sobre construcción de instrumentos de cuerda y nociones elementales físicas de acústica musical, que gentilmente nos ha prestado.

# INDICE



I. — EL VIOLIN .....	pág. 1
Orígenes - Instrumentos con dorso combado - Instrumentos con tapas planas - Ravanastrón - Kemangek - Rebab - Sarok - Cruth - Rota - Lyra - Viéle - Ghironda - Rubeca - Giga - Violas - Viola-lira - Viola de amor - Viola pomposa - Viola de gamba - Quintón - Lirón - Violín - Reepílogo - Orígenes del arco - Fuentes para el conocimiento de los instrumentos antiguos.	
II. — VIOLERIA .....	„ 19
Violeros antiguos y modernos - ¿Dónde y cuándo nació el violín? - Escuelas típicas: Tiról, Brescia, Cremona - Escuelas derivadas - Construcción del violín - Accesorios - Registro - Decoración y variedades de forma - Edad de los instrumentos - Reparaciones y restauraciones - Conservación - Selección del instrumento - Acústica - Imitaciones y falsificaciones - Examen científico de los instrumentos - Comercio.	
III. — EL VIOLIN Y LOS VIOLINISTAS .....	„ 55
Desde sus comienzos hasta hoy.	
IV. — VIOLA Y VIOLISTAS .....	„ 99
Historia - Literatura didáctica - Repertorio.	
V. — PEDAGOGIA .....	„ 107
Preliminares - El violín - Arco - Golpes de arco - Estudio de las escalas - Extensiones - Doble cuerdas - Armónicos - <i>Pizzicato</i> - Glissados cromáticos - Ritmo y acentuación - Metrónomo - Sonido - Lectura a primera vista - Digitación, arcadas y transporte - <i>Accordatura</i> - Interpretación - Tensión y subdivisión del arco - Psicología del examinando - Transpiración de las manos - Resistencia física en el estudio - Consejos para el estudio diario - Cómo estudiar - Bach y Paganini - Grabaciones fonoelectricas como medio didáctico.	



VI. -- DESARROLLO DE LA TECNICA .....	pág. 156
(Métodos y literatura didáctica).	
VII. -- REPERTORIO VIOLINISTICO .....	„ 201
(Conciertos, Sonatas, Trozos, etc. Música de cámara).	
VIII. -- CARRERA .....	„ 235
Generalidades - Ramas de la carrera - Orquesta (Disciplina en orquesta) - Solos de orquesta - Pequeña orquesta y orquesta reducida - Enseñanza (El virtuoso y el didacta) - Didactas ilustres - Didáctica - Niños prodigios - Contactos con el público - Cuidado del instrumento - Técnica - Formación del repertorio - Programas - Ejecución - Ejemplos de ejecución - Conciertos y discos - Acompañamiento - Dúos - Música de cámara - Cuarteto (Ensayos) - Concierto (Factores físicos y psíquicos) - Conciertos en el extranjero - Conciertos en el propio país - Repertorio - Repertorio moderno - El solista - Higiene física - Preparación del instrumento - El artista ante el público - Crítica.	
IX. -- TERMINOLOGIA .....	„ 257
X. -- ANALISIS DE LA FORMA .....	„ 267



# EL VIOLÍN

SUMARIO: *Orígenes. - Instrumentos con dorso combado. - Instrumentos con tapas planas. - Ravanastrón. - Kemangek. - Rebab. - Sarok. - Cruth. - Rota. - Lyra, Viéle - Ghironda. - Rubeca. - Giga. - Violas. - Viola-lira. - Viola de amor. - Viola pomposa. - Viola de gamba. - Quintón. - Lirón. - Violín. - Reepilogo. - Orígenes del arco. - Fuentes para el conocimiento de los instrumentos antiguos.*

## Origen

No es posible establecer con exactitud de qué instrumento — entre los de la más remota antigüedad que conocemos — proviene el violín y si es de origen europeo u oriental, dado que las distintas teorías que tratan este tópico se fundan en simples hipótesis.

Si observamos un violín como el actual, puede inferirse, a simple vista, que el primitivo instrumento de forma compuesta, es decir, con tapas planas, como la guitarra, derive lógicamente de un prototipo de forma simple con dorso combado igual que la mandolina. En efecto, una caña, la mitad de un coco vacío y la caparazón de una tortuga, parecen ser los más aptos que natura ofrece para construir fácilmente los primitivos instrumentos que consideramos los más lejanos antecedentes del violín, a saber:

el *nefer* egipcio,  
el *ravanastron* indio,  
la *lira* griega, etc.

Al enumerar los instrumentos más antiguos, los dividiremos en dos grupos: *Orientales* y *Septentrionales*.

## Instrumentos orientales

*Nefer.* — Instrumento egipcio con mango de regular extensión y dorso combado. Está reproducido en inúmeros bajorrelieves y forma parte del alfabeto jeroglífico. (Fig. 1).

*Ravanastrón.* — Usado en la India en tiempos remotos y también actualmente. Está formado con una caña gruesa de bambú y una piel de serpiente tendida sobre una de sus aberturas. Tenía dos cuerdas de seda; más tarde una sola de tripa apoyada sobre un puentecillo. El arco era de bambú, con crines. (Fig. 2).

*Omerti.* — Deriva del anterior, perfeccionado. Está formado con la mitad de un coco vacío cubierta su abertura por una piel de gacela o bien por una sutilísima hoja de madera. Lo mismo que el ravanastron, su mango es largo y tiene dos cuerdas. (Fig. 3).

*Urh Sien - R'Jenn.* — Instrumentos chino y japonés, respectivamente. Derivan del ravanastron y del omerti, con idénticas características de construcción.

*Kemangek a gouz.* — Parecido al ravanastron. Está construido con la mitad de un coco vacío simétricamente perforado en el fondo,

una piel y dos cuerdas. Un puntal de hierro permitía apoyar el instrumento en el suelo. (Fig. 4).

*Lyra griega.* — Construida con una caparazón de tortuga, dos brazos y un travesaño en la parte superior a manera de cordal. (Fig. 5).

*Rebab árabe.* — Fué introducido en España por los moros en el siglo VIII. Su forma es trapezoidal con fondo plano, de pergamino. Tiene una, dos o tres cuerdas. Los árabes llaman al de dos cuerdas *rebab de los cantores*, y, *rebab de los poetas*, al de una cuerda, usado para impedir que la voz de los narradores o improvisadores se salga de tono. Se toca como el violoncelo, y, lo mismo que el kemangek a gouz, se apoya en el suelo con un puntal de hierro. (Fig. 6).

*Rebab tunecino y argelino.* — Diferente del rebab árabe. Su fondo era combado, con dos grandes escotaduras laterales. La tapa armónica era tan sólo la mitad del largo del instrumento. Tenía la forma de un zueco y dos cuerdas de tripa. (Fig. 7).

*Sarok.* — Por la forma era parecido al anterior, pero tenía tres cuerdas.

### Instrumentos septentrionales

*Cruth.* — Recordado en el siglo VI (500 de Cristo) por el Obispo Venancio Fortunato, en una de sus composiciones poéticas. Lo usaban los Bardos (casta sacerdotal de los pueblos celtas), común en Bretania, Escocia, Gales e Irlanda, para acompañar los cantos religiosos y profanos. Su caja de resonancia, sin curvaturas laterales, estaba constituida por dos tapas planas unidas por los aros. En la parte plana que forma el mango, tenía dos aberturas por donde el tocador introducía los dedos de la mano izquierda para apoyarlos sobre las cuerdas que en número de tres se fijaban en la tapa desprovista de cordal. Un puentecillo plano impedía al arco tocar una sola cuerda por separado. (Fig. 8 y 8 a). Durante el siglo XII aparece un cruth con seis cuerdas, dos de las cuales de bordón (1). Ya evolucionado lo encontramos en el siglo XIV, sin cuadratura a ambos lados del mango, lo que facilitaba los movimientos de la mano izquierda. En Inglaterra y en Gales lo usaron hasta el siglo XVIII. (Fig. 9.).

*Rota.* — Probablemente su nombre proviene de *Crotta* y no debe confundirse con la *vièle* de rueda: una de punteo y otra de arco. Esta última usada por troveros y trovadores para acompañar los poemas de historias amorosas (*Lais*), se presenta como la más grande de las *vièles* y puede considerarse como una real derivación del cruth con mango libre. (s. XIV). Como éste, tenía el fondo plano e igual número de cuerdas; pero en el siglo XIII hallamos una *rota* con cuatro cuerdas: "a", "d", "g", "c" (la - re - sol - do). Se tocaba apoyándola sobre las rodillas.

---

(1) *Bordona*: cuerda introducida en el cordal, que descansa sobre una cejilla saliente del mango, cuyo sonido es persistente y funciona de bajo en las sucesiones armónicas.

LAMINA I



Fig. 1 - Nefer (v. pág. 1, a)

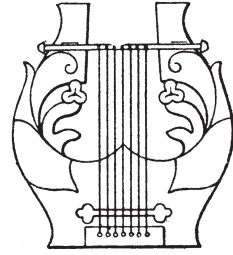


Fig. 5 - Lyra griega (v. pág. 2, f)

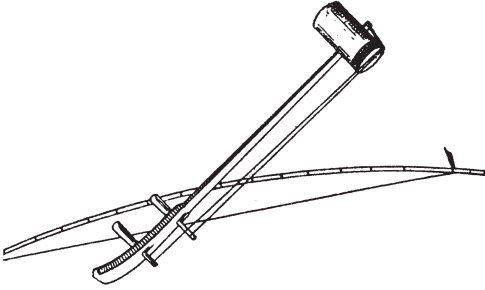


Fig. 2 - Ravanastron (v. pág. 1, b)

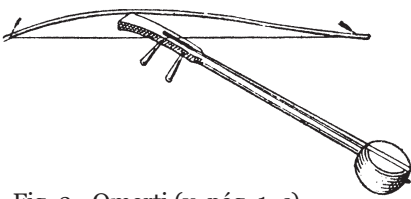


Fig. 3 - Omerti (v. pág. 1, c)

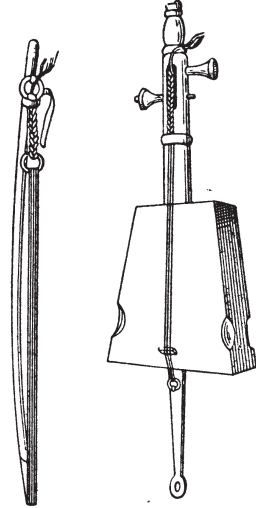


Fig. 6 - Rebab árabe (v. pág. 2, g)

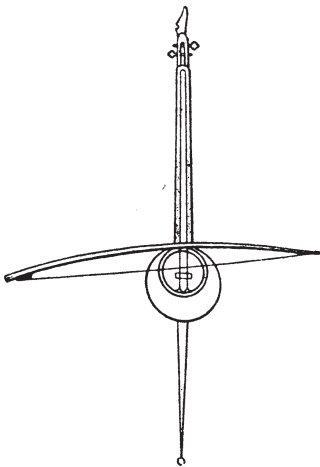


Fig. 4 - Kemangek a gouz (v. pág. 1, e)

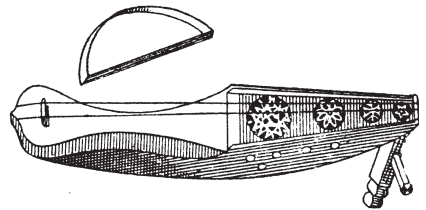


Fig. 7 - Rebab tunecino y algerino  
(v. pág. 2, h)

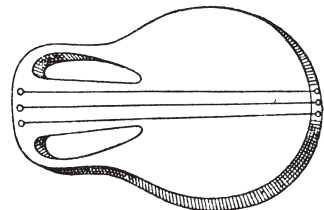


Fig. 8 - Cruth (v. pág. 2, a)



*Lira*. — No debe confundirse con la lira griega. (v. *Instrumentos orientales*. Fig. F). La lira de arco que encontramos en manuscritos y grabados del siglo IX, era de fondo convexo como la moderna mandolina, y de un solo cuerpo que, al contraerse gradualmente hacia la parte superior formaba el mango del instrumento. En su origen tenía una sola cuerda, luego el número de las mismas aumentó. Hubo líras de distintos tipos:

*Lira pagana*, con una sola cuerda, usada en las ciudades;

*Lira rústica*, usada en el campo;

*Lira mendicorum*, usada por los mendigos.

*Giga*. — Probablemente deriva de la lira de arco. Era de una sola pieza y de fondo convexo. La tapa armónica era plana, tenía dos C perforados y un puentecillo. El mango resultaba del adelgazamiento de la caja y terminaba con una curva, con frecuencia idéntica a la del violín y con la voluta esculpida como en la viola. En Alemania encontramos dos gigas con dos cajas armónicas sobrepuestas constituyendo una sola cosa con el mango. La giga típica que hallamos en Francia, Alemania e Inglaterra, tenía tres cuerdas, aunque se conocen de una y de cuatro, y en los cuadros de los pintores italianos se la reproduce con varias. (Fig. 10).

*Pochette*. — Giga de dimensiones reducidas. Los maestros de danzas que la usaron, hicieron de la misma un instrumento de bolsillo, de ahí su nombre. (Fig. 11).

*Rubeca*. — También se denomina rebebe o rebelle. La rubeca medieval europea es contemporánea de la viéle y se la supone idéntica al rebab árabe; las hubo de fondo plano y convexo. La caja de resonancia que no era ahuecada, se comprimía hacia las clavijas en la que se enroscaban tres cuerdas afinadas al unísono y a la octava, según el sistema de doble cuerdas entonces en uso, y también por quintas, precursoras de la *accordatura* del cuarteto de arcos moderno. Se acomodaba entre el hombro y el mentón y se tocaba con el arco. Actualmente, en las campiñas de las Marcas (Italia) el término *rubeca* se emplea para indicar el violín. (Fig. 12).

*Grossgeigen* y *Kleingeigen*. — Estos instrumentos alemanes (trad.: violines grandes y pequeños) tenían muy poco de común con el verdadero violín. Los primeros, en forma de guitarra, se afinaban al unísono, quinta y octava; los pequeños, semejantes a nuestra mandolina, a intervalos de quintas y tenían cinco o seis cuerdas. (Fig. 13).

*Trompeta marina*. — Instrumento de casi dos metros de longitud; tenía la caja sonora formada con tres ejes rústicamente unidos en triángulo, que se oprimían hacia la parte superior. El sonido que emitía su única cuerda (de tripa), era parecido al de la trompeta. (Fig. 14). Se utilizaba particularmente para los sonidos armónicos.

*Viéle*. — Se conocía ya durante el siglo X, representada en bajorrelieves de la época. En la Edad Media la usaron los tocadores, poetas, cantores e improvisadores del norte y del sur de Francia.

*Viéle de arco*. — Es la resultante del perfeccionamiento del cruth con mango libre, y de la rota. La viéle primitiva, por su forma, era

casi parecida a la moderna viola: fondo plano, y se acomodaba entre el hombro y el mentón; el número de cuerdas variaba entre dos y seis. La vièle de cinco cuerdas fué modificada a fines del siglo XIII: se redondeó el puente y se practicaron leves escotaduras a los costados de la caja para impedir que el arco rozara sus bordes. Las indicaciones que encontramos sobre el diapasón de una vièle del siglo XIV, son más frecuentes a partir del siglo XV.

La vièle se afinaba de diferentes modos: Re, sol, sol, re, re. — Sol, re, sol, re, sol. — Sol, do, sol, re, re.



*Vièle de rueda.* — Conocida desde el siglo X, la usan aún, en Savoya los tocadores andariegos. Formada por una caja plana, con puentecillo; el sonido resulta, más que del frotamiento del arco, de la rueda resinada accionada por una manivela que frota las cuerdas debajo del puente. Tenía cuatro o seis cuerdas, algunas de bordón. Con ciertas modificaciones, la vièle de rueda se la denomina organistrum, sinphonía, ghironda, *viola da orbo* (de ciego) y *stampella* (muleta). Fig. 15).

*Viola.* — Puede considerarse la vièle perfeccionada. En las violas grandes y pequeñas, la caja armónica era plana y los aros la redondeaban formando, en los flancos, dos grandes C. A ambos lados del puente — a la altura de las escotaduras — la tapa armónica llevaba dos perforaciones, generalmente en forma de C opuestas. (Fig. 16). Así como en la vièle de arco, encontramos sobre su diapasón indicaciones de las notas, que desaparecen a medida que los tocadores fueron perfeccionando su técnica. Las violas según sus dimensiones, número de cuerdas y posición que se adoptaba para tocarlas, llevan diferentes nombres.

Puesta entre brazos:

- 1) *Viola de brazo y hombro;*
- 2) *Viola de amor;*
- 3) *Quintón o dessus de viola.*

Puesta entre rodillas:

- a) *Viola de gamba;*
- b) *Bajo de viola o viola violón;*
- c) *Viola bastarda;*
- d) *Viola bordón o baritono;*
- e) *Viola pomposa;*
- f) *Lira o acorde de gamba.*



LAMINA II



Fig. 8 - Cruth  
(de un manuscrito proveniente del  
monasterio de Saint-Marital de Limoge)  
(v. pág. 2, a)

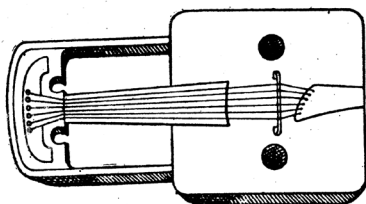


Fig. 9 - Cruth de Gales (v. pág. 2, a)

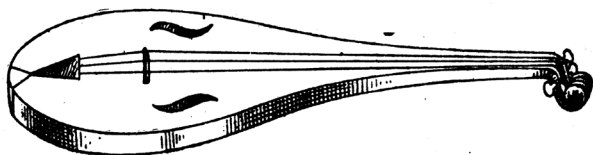


Fig. 10 - Giga (v. pág. 5, d)

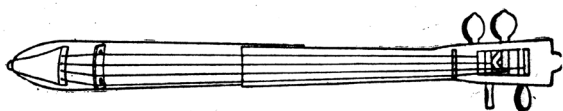


Fig. 11 - Pochette (v. pág. 5, e)

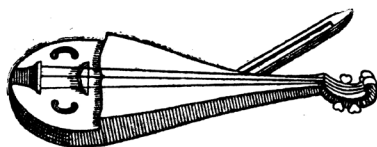


Fig. 12 - Rubeca (v. pág. 5, f)

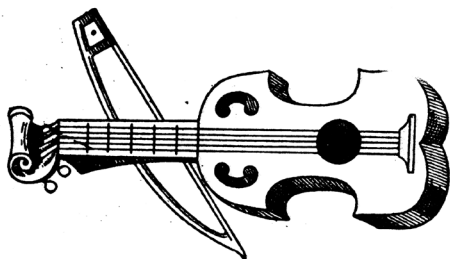


Fig. 13 - Gross-geigen (v. pág. 5)

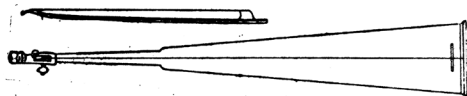


Fig. 14 - Trompa marina (v. pág. 3, h)

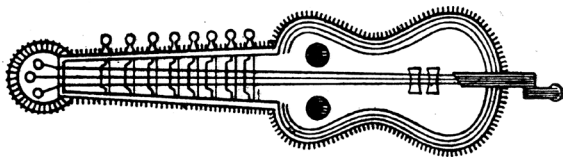


Fig. 15 - Organistrum (v. pág. 6, b)



Fig. 16 - Viola (v. pág. 6, b)

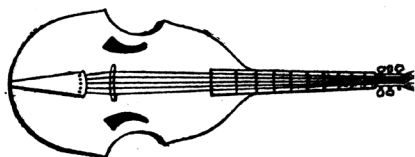


Fig. 17 - Viola de gamba (v. pág. 9, b)



*Viola de brazo y hombro.* — De dimensiones similares a la viola moderna; se *acordaba* por quintas.

*Viola de amor.* — Ligeramente más grande de la viola de brazo; llevaba seis o siete cuerdas de tripa, regularmente apoyadas sobre el puente, e igual número de metal, *acordadas*, como aquéllas, cuya vibración se originaba por *simpatía*. Más abajo, cerca de la tapa armónica, se la decoraba, a veces, con una rosa delicadamente perforada por debajo del diapasón. Las cuerdas de resonancias dulcificaban el sonido. Conocida en Italia desde 1600; la empleó J. S. Bach en la "Pasión según San Mateo", y Ariosti en sus bellísimas *Lezioni-Sonate*. Su *accordatura* más común es la siguiente:

La, re, la, re, fa sost., la, re. — Re, fa sost., la, re, fa sost., la, re. — Re, la, re, fa sost., la, re.



*Quintón.* — Puede considerársele ascendiente directo del violín; más pequeño que la viola normal de brazo. Tenía cinco cuerdas.

*Violas de gamba:*

*Viola bastarda.* — Poco más grande que la viola normal, tenía — además de las comunes C — una rosa perforada, cerca del diapasón. Originariamente tenía tres cuerdas; más tarde cuatro y seis.

*Viola de gamba.* — Por sus dimensiones tiene afinidad con el violoncelo, presentando más pronunciadas las escotaduras laterales. Tenía seis cuerdas. (Fig. 17).

*Bajo de viola.* — Más grande que la precedente y más grave su registro. Representaba el contrabajo de las violas.

*Viola de bordón o barítono.* — Como la viola de amor, lleva, además de las seis o siete cuerdas de tripa, igual número de metal que vibran por *simpatía*. Tuvo hasta 22 cuerdas.

*Viola pomposa.* — Ideada por J. S. Bach (algunos violoncelistas ejecutan su bellísima *Suite* compuesta para este instrumento) es una viola de gamba un poco más pequeña, más una cuerda aguda. (Do, sol, re, la, mi).

*Lira viola o acorde.* — Era el instrumento más apto para ejecutar las armonías. Sobre su larguísimo diapasón, pasaban 15 cuerdas, dos de las cuales bordonas. Su puente más bien plano, permitía la ejecu-

ción simultánea de tres y cuatro notas. Las hubo, también, de brazo y de gamba, a saber: Lira de brazo, con siete cuerdas y dos bordonas; Lira de gamba, con diez cuerdas y dos bordonas, y el Lirón que tuvo hasta 25 cuerdas.

*Nombres de cuerdas.* — Las cuerdas de la viola se denominaban: *Cantino* (la cuerda más delgada de los instrumentos de arco); *Cantarella* (cantarina); *canto o sottanella* (sotanilla); *Sottana* (sotana); *Mezzana* (mediana); Tenore, Bordona, Bassa (baja).

*Denominación francesa.* — En la orquesta de los “24 violons” instituída por Luis XIV, se usaban todas las violas cuyos nombres son:

*Quint o bass contre*, (bajo de viola); *Hautcontre* (viola tenor); *Taille*, (viola discanto); *Dessus de viole*, (quintón).

*Violín.* — El violín tiene, a principio del siglo XVI su ascendiente directo en la numerosa familia de las violas. En aquella época la palabra “violín” empieza a aparecer en los documentos: M. A. Rossi menciona a *M. Francesco da Firenze*, violinista de 1462; pero la denominación “violín” (aunque Lanfranco, en su *Scintille di musica*, obra publicada en 1533, se refiere a *violette e violoni*) no aparece en Italia hasta 1562.

## Resumen

*Instrumentos con dorso combado.* — Ravanastron - Omerti - Urh Sien - R' Jenn - Kemangek a gouz - Nefer egipcio - Lyra griega - Rebab tunicio (s. VIII) - Rubeca con fondo convexo (s. XIII-XVII) - Lira de arco (s. IX-XIII) - Giga (s. XIV-XVII) - Pochette (s. XVIII) - Klein-geigen (s. XV).

*Instrumentos con tapas planas.* — Rebab árabe (s. VIII) - Rubeca con fondo plano (s. XIII-XIV) - Gross-geigen (s. XV) - Cruth (s. XI-XIV) - Rota (s. XII) - Viéles (s. X-XIV).

*Violas* (s. XIV hasta hoy). — Quintón - Violín - Contralto - Viola - Viola da gamba - Violoncelo - Bajo de viola - Contrabajo.

---

Nota. — Este esquema es útil para dar un conjunto que sirva de ayuda memoria, pero no ya para establecer un orden rígido de la descendencia de los instrumentos que hemos descrito. Las fechas colocadas junto con los nombres de los instrumentos son, necesariamente aproximadas, como resulta de las fuentes documentales, no siempre verdaderas y concordantes, conforme lo enunciado en el capítulo “Fuentes para conocer los instrumentos antiguos”.

La conclusión a que se llega a través de este esquema (descendencia directa del violín de las familias de las violas, o sea, de los instrumentos con tapas planas) no debe aparecer en contradicción con cuanto se ha dicho acerca de los orígenes del violín, pues, fundados en consideraciones de pura lógica, lo derivamos de un instrumento con fondo combado. (v. “Orígenes”). Por otra parte, el problema de los orígenes es de compleja solución, no sólo por las investigaciones que hay que profundizar en épocas muy lejanas que se pierden en el tiempo y el espacio y se presentan cada vez más difíciles y de éxito dudoso, sino que, a través del examen de los modelos que hemos reseñado, la evolución constructiva de nuestro instrumento retrocede a épocas relativamente recientes (s. XV).

## El arco

Acerca de la invención del arco, así como aquella del violín, se procede en base a simples hipótesis. Se cree que él tuvo origen en la India dado que el ravanastron es el instrumento de arco más antiguo que se conoce. Esto, sin embargo, no está definitivamente probado, si bien parezca extraño que el ravanastron penetrado en la China (Urh Sien) haya quedado desconocido por los persas, (que mantenían relaciones con la India desde tiempos muy remotos) los egipcios y los griegos. Indudablemente los romanos, que conocieron los instrumentos de cuerda, los han usado no con arco sino con plectro o punteándolos. Suponiendo que el arco hubiese llegado con el rebab árabe en España en el siglo VIII, puede afirmarse que antes de la conquista española por los moros, los bretones conocían y usaban el cruth, instrumento que, dado el mayor número de cuerdas, brindaba amplios recursos. No puede aceptarse la hipótesis de que el arco haya sido importado de Palestina por obra de los Cruzados; desde el siglo XI al XII, es decir, antes de la partida de Godofredo de Buglione para Tierra Santa, los instrumentos de arco se hallaban difundidos en Francia. Sería supérfluo preocuparse demasiado del problema de los orígenes y por tanto nos orientamos siguiendo otro orden de ideas. Creemos que la invención y el uso del arco deban fundamentalmente ser atribuidos a las necesidades de imitar la voz humana, sosteniendo el sonido y ejecutando una melodía; para obtener estos efectos, el arco pudo haber tenido por cuna, indiferentemente, el Oriente o el Occidente. La hipótesis de que la invención del arco esté vinculada a la necesidad de emitir varios sonidos simultáneamente, no tiene para nosotros ninguna importancia. Lo que mayormente interesa es seguir la evolución morfológica a través de la iconografía y los modelos que han llegado a nosotros. Las ilustraciones ofrecen mejor aporte que toda descripción.

A fin de aclarar las modificaciones aportadas a la construcción del arco, hemos de recordar que en la época de Corelli la tensión de las crines se obtenía oprimiéndolas con el pulgar contra la varilla o interponiendo los dedos entre ésta y las crines, haciendo correr el talón en ambas direcciones, por medio de un rudimentario aparejo de alambre.

Tartini perfeccionó la construcción del arco enderezando la varilla y adoptando la forma octogonal al talón.

Francisco Tourte (1747-1835) lo trajo al estado actual, siguiendo las indicaciones de Viotti. Según Unterstein, el tornillo fué introducido a comienzos del siglo XVIII. Tourte, después de muchas pruebas efectuadas con distintas clases de madera, optó por la denominada "Pernambuco", del Brasil.

Entre los mejores fabricantes de arcos debemos mencionar al ya aludido Tourte, J. Lafleur, Lupot, Doménico Peccate, F. Voirin, J. Tubbs, Dodd, J. B. Vaillaume, Vigneron, Sartory, Lamy, Hill, Hammig; en Italia, Lecchi, de Génova, etc.

La supremacía de los arcos corresponde a Francia.

## Fuentes para el conocimiento de los instrumentos antiguos

Desde el siglo XVI hasta hoy la evolución de los instrumentos de arco, que no es más que la transformación de las dos familias afines a la lira de arco y de la viola de brazo y de gamba, unificada con la del cuarteto moderno, se torna fácil debido a la conservación de los ejemplares sobrevividos. Por otra parte, si desde 1500 nos retrotraemos en el tiempo, las búsquedas se hacen más difíciles, y es necesario, entonces remitirse a la literatura (manuscritos, codices medievales italianos y franceses, provenzales y germanos) y a la iconografía, que es la única fuente de la cual podemos deducir el origen de los instrumentos de arco. Desde el punto de vista iconográfico aconsejamos consultar la reciente obra de G. Kinsky: "Historia de la música a través de la imagen" (Milán, 1930), que ofrece una nutrida colección de material fotográfico, cronológicamente documentado (1).

Como bien lo dice Kinsky, las representaciones figurativas otorgan la posibilidad de ahondar, por lo menos con la vista, en la vida musical de tiempos lejanos; sólo ellos pueden ayudar nuestros escasos conocimientos acerca de la música ya desaparecida, de las épocas más remotas y aclararnos algunos aspectos de la medieval.

Esta obra comienza con los diversos vestigios registrados por la música en los monumentos del arte plástico pertenecientes a pueblos que habitaron las costas orientales del Mediterráneo y adyacentes asiáticos. En lo que respecta a la civilización asirio-babilónica, existe en el Museo Pennsylvania de Filadelfia, un bajorrelieve babilónico en yeso (mediados del s. III a. c.), representando un pastor tañendo un instrumento tipo laúd; este instrumento de mango largo, nos recuerda mucho el nefer egipcio, pero su ejecución era punteada (2); y en el Museo Otomano de Constantinopla, un bajorrelieve del siglo I a. C. con un tocador de guitarra (3) y otro con tocadores de tambor y lira, del siglo VIII a. C. (4).

Pinturas murales egipcias, nos muestran tocadores de arpas, liras, e instrumentos tipo laúd; éstos, por su forma, son idénticos al nefer, y se tocan punteándolos (5).

Una lira tocada por un beduino sirio está representada en una pintura mural de la época del medio imperio (XII dinastía, 1900 a. C. (6).

En las imágenes del período Helénico, no se constata ningún progreso por cuanto los instrumentos no acusan formas nuevas ni independientes de las de la civilización anterior.

---

(1) En las citas de la obra de Kinsky el primer número indica la página, el segundo la figura.

(2) O. c., pág. 1, 3. Véase, también, pág. 2, 1: Tocador de laúd, Museo del Estado, Berlín. (Colección de antigüedades del Asia anterior).

(3) O. c., pág. 1: 5.

(4) O. c., pág. 2: 3.

(5) Pinturas murales de la época del Rey Thutmosis III; XVIII dinastía, alrededor de 1475 a. c., O. c. pág. 5: 1, 2.

(6) O. c., pág. 6: 1.

En las esculturas (1) y pinturas de vasos griegos de la época pre-griega, arcaica y clásica (s. V y VI a. C.), predominan las liras de punteo (2) y cítaras (3); en tanto que en la plástica del período Helénico (s. III y II a. C.), encontramos, también, figuras de laúdes en su mayoría parecidas a la ribeca de fondo convexo y sin arco (4).

Laúd, cítara y lira reaparecen sin modificaciones en la época romana (5).

Fuera de Europa, encontramos instrumentos en parte afines a los que debían ser conocidos en el medievo occidental. Ellos se colocan entre las últimas manifestaciones de la civilización antigua y las nuevas generaciones musicales florecidas alrededor de los ritos nacientes de la liturgia cristiana. Son los primeros instrumentos de arco que hallamos, en parte, en el curso de esta riquísima colección de material iconográfico: un kemangek (6), instrumento de arco, persa, con cuatro cuerdas, con kemán (arco). Se conserva en el Museo Etnográfico de Leipzig.

En el Museo de etnología de la misma ciudad encontramos la Sarinda, instrumento de arco bengalés, de tres cuerdas, descendiente de la Sârangi (7). Es idéntico al sarok indio.

Las primeras figuras de los instrumentos europeos fueron extraídas, en gran parte, de las miniaturas de los códices del alto medievo. En el Salterio de Utrecht — manuscrito carolingio del siglo IX, que es para nosotros una fuente de ingentes recursos de los instrumentos de esa época — hallamos un músico con arpa y fidula (8).

(1) Tocador de cítara. Fragmento de bronce; Olimpia. Fin del siglo VIII a. c., O. c. pág. 9: 6.

(2) Danza con tocador de lira. Pintura de tipo oriental del cuello de una Hidra de Análatos en Atica; 700 años a. C. Atenas, Museo Nacional. O. c., pág. 9: 4. Lamento fúnebre de las Nereidas, alrededor del cadáver de Aquiles, con una portadora de lira. Hidra corintia de Cervetri.

(3) Véase, además, O. c., pág. 12: 1, 4: 13: 1, 3.

(4) Tres musas a la derecha; laúd. Bajorrelieve marmóreo de Mantinea, obra de Praxiteles el joven. 300 a. C. Atenas. Museo Nacional. — Tocador de laúd. Figura de barro, de Tanagra, (s. III a. C.), París, Louvre. — Eros tocando el laúd. Stuttgart. Museo. O. c., pág. 14: 1, 3: 5.

(5) Tocadores de laúd. Fragmento de un sarcófago marmóreo, romano, siglo II a. C.; París, Louvre. O. c., pág. 18: 2. Láud y cítara: en el centro un libro de música y un plectro. Bajorrelieve del sarcófago de piedra calcárea de un músico romano, siglo II-III d. C.; Arles Museo. O. c., pág. 21: 1. Lira con brazos móviles, de cuernos de antilope. Bajorrelieve del arpa sepulcral de la poetisa Petronia Musa. Antes del año 150 d. C.; Roma, Villa Borghese. O. c., pág. 21: 2.

(6) O. c., pág. 26: 1.

(7) O. c., pág. 27: 1. El autor no consigna si el kemange y la sarinda son antiguos o bien actualmente en uso entre los persas y los bengaleses; el hecho de que se los considere en el Museo Etnológico de Leipzig induce a creer en la segunda hipótesis. Hubiera sido interesante poseer una reproducción de la sarangi, antecesora de la sarinda.

(8) O. c., pág. 32: 2. Observamos que en la nota ilustrativa, traducida por C. Baseggio, con la denominación "fidula" se indican genéricamente, muchos instrumentos de arco pertenecientes a distintas familias: rotas de arco, viéles, violas, gigas, etc. La fidula de la citada reproducción presenta la característica de una viéle de arco con mango muy distinto del cuerpo sonoro. Insistimos que no es fácil identificar exactamente los instrumentos reproducidos, pues, muchas veces los artistas, tergiversando la realidad, nos ofrecen figuras de instrumentos deformados, desproporcionados o bien carentes de elementos esenciales o de particular importancia.

En una miniatura del Códice de San Marcial de Limoges, siglo IX, está representado el Rey David tañendo el cruth primitivo, de tres cuerdas (1). Otras miniaturas de los siglos XII y XIII (2), y esculturas y bajorrelieves de la misma época (3), reproducen tocadores de rota de arco.

La lira primitiva de una sola cuerda, está ilustrada en el manuscrito *Hortus deliciarum* (quemado en 1870) de la Superiora Herrad von Landsberg, que contiene un dibujo de organistrum (4).

Un tocador de giga (el primero a la derecha del Rey David que a su vez toca el salterio) fué esculpido por Benedetto Antelani, en un bajorrelieve que adorna el portal interno oriental del *Battisterio* de Parma (5). Este instrumento aparece frecuentemente en los cuadros italianos del siglo XV (6). Encontramos la *pochette* en un grabado alemán del 1743 (7); un bello ejemplar con fondo tallado que forma parte de la Colección Figdor de Viena (8).

No es fácil determinar exactamente si la ribeca deriva de la giga, por las afinidades que las mismas presentan. No obstante, señalamos un ejemplar en el instrumento que toca el primer angel situado a la izquierda de la virgen, en el cuadro de G. Boccatti da Camerino, "Madonna che adora il bambino" (9). La más antigua obra publicada de historia de los instrumentos (*Musica getutscht*) del sacerdote alemán A. S. Virdung, Basilea, 1511, ofrece, entre las xilografías que la ilustran, reproducciones de *gross-geigen* (10).

Una trompa marina o "violíntromba", se conserva en el Museo del Instituto Cherubini, de Florencia; está representada en una miniatura de una biblia ilustrada, flamenca, del año 1425 (11), en un cuadro de Memling (1480) (12), en la portada de la citada "Musica getutscht" (13).

---

(1) París, Biblioteca Nacional, Museo Latino, 1118. O. c., pág. 35: 5. Véase, también O. c., pág. 38: 3; 39: 5.

(2) Cristo rodeado de 24 ancianos del Apocalipsis; abajo, tocadores de rota. Londres, British Museum. O. c., pág. 44: 3. Rey David tocando la rota. Del Salterio. Códice latino 3900. Monaco, Biblioteca del Estado. O. c., pág. 45: 3.

(3) Escultura del Palacio arzobispal de Santiago de Compostela (Coruña). Fines del siglo XII. O. c., pág. 41: 5, 6.

(4) Segunda mitad del siglo XII. Estraburgo. Biblioteca Municipal. O. c., pág. 35: 7.

(5) Siglo XII (1196), O. c., pág. 40: 1.

(6) Bernardino Butinone y Bernardo Zenale: angel músico con giga, de la "Madonna in trono". 1845. Treviglio, S. Martino. O. c., pág. 68: 6. — Giovanni Bellini: ángeles músicos, de la "Madonna in trono". 1478. Venecia, Academia. O. c., pág. 69: 3.

(7) O. c., pág. 81: 1.

(8) O. c., pág. 146: 1.

(9) O. c. pág. 70: 1

(10) O. c., pág. 118: 4.

(11) Londres, Bristsh Museum. O. c., pág. 54: 3.

(12) Angeles músicos. Amberes. Museo de Bellas Artes. O. c., pág. 57: 1.

(13) O. c., pág. 118: 1.



La viéle de arco muy a menudo está representada en las miniaturas (v. el ya citado Salterio de Utrecht) (1) y esculturas del siglo XII al XIV. Recordamos, entre otros, un bajorrelieve de la Catedral de Chartres, de la mitad del siglo XII (2) y una escultura del Coro de la Catedral de Colonia, del siglo XIV (3). Entre las numerosas miniaturas que adornan el "Manuscrito de Menesse" (4), algunas representan músicos con viéle de arco. También son muchas las esculturas y pinturas del siglo XV en las cuales está representado este instrumento (5). El organistrum, o sea la viéle de rueda o ghironda, del cual existen todavía algunos ejemplares (6), se encuentra, con frecuencia, en miniaturas (7), esculturas (8), y pinturas (9) del siglo XII al XV.

En lo que respecta a las liras y las violas, juzgamos supérfluo describir documentos inocográficos que en número relevante representan estos instrumentos de los que quedan aún pocos modelos (10).

---

(1) O. c., pág. 32: 2.

(2) Viejo del Apocalipsis con viéle. O. c., pág. 40: 2.

(3) Angeles tocando la viéle. O. c., pág. 42: 3.

(4) Más exactamente denominado *Grande Manuscrito de Heidelberg*, por el lugar en donde se conserva, es decir, en la Biblioteca Universal de la homónima ciudad alemana. Es el más completo manuscrito que se tiene de los *Minnesanger* (cantores del amor) medievales. Ha sido escrito en Suiza en los albores del siglo XIV y contiene 137 bellísimas miniaturas. O. c., pág. 47: 2, 4.

(5) Las esculturas comprenden: Angeles-músicos: bajorrelieve marmóreo de Agostino di Duccio en S. Andreas y Bernardino di Peruggia. O. c., pág. 66: 3.— Entre las pinturas: Angeles-músicos (el primero a la izquierda, con viéle) de la "Asunción de María", de Girolamo di Benvenuto (1500) Montalcino, Parroquia de la Natividad. O. c., pág. 67: 2. — Fray Giovanni Angélico di Fiésolle: "Coronación de María" (París, Louvre); uno de los ángeles toca la viéle de tres cuerdas y una bordona. O. c., pág. 68: 1. — Angeles-músicos de la "Coronación de María", de Sano di Pietro (Siena, Academia); O. c., pág. 68: 3.

(6) Uno alemán, del siglo XVI se halla en el Museo Germánico de Nurember. O. c., pág. 147: 1; otro francés (mitad del siglo XVI) tiene el monograma de Enrique II de Francia y de Catalina de Médicis, conservado en el *Victoria and Albert Museum*, de Londres. O. c., pág. 147: 2; y un tercero, alemán, del siglo XVII, en la Colección Wildhagen, Berlín-Halensee. O. c., pág. 147: 3.

(7) Véase el citado manuscrito *Hortus deliciarum*. O. c., pág. 35: 7. — El Rey David tocando el organistrum, del Salterio Códice latino. 3900 (s. XIII) Mónaco. Biblioteca del Estado. O. c., pág. 54: 2.

(8) Esculturas del Palacio Arzobispal de Santiago de Compostela (Coruña, España). Fin del siglo XII. O. c., pág. 41: 6. — Angel con organistrum; figura marmórea florentina; fin del siglo XIV, Viena, Galería Liechtenstein. O. c. pág. 42: 4.

(9) Maestro de San Bartolomé (1590-1510): Angel tocando el organistrum; altar de San Tomás. Colonia. Wallraf-Richartz-Museum. O. c., pág. 58: 2.

(10) Citamos para la lira de brazo: O. c., páginas 69: 2 - 111: 3 - 143: 1-4; para la lira de gamba: O. c., pág. 112: 3;

para la lira de brazo: páginas 111: 2 - 112: 3;

para la viola de gamba: páginas 113: 2 - 145: 1, 3, 4.

Una lira de brazo por Giovanni d'Andrea, de Verona (1511), el más antiguo instrumento conocido de este género, se encuentra en el Museo de Historia del Arte, de Viena, y proviene de la "Colección Obizzi", en el Castillo Catajo, cerca de Padua. Se halla *encordada* con cinco cuerdas y dos bordonas; en su dorso está esculpida una máscara (1).

En el mismo Museo de Viena hay una viola de brazo, italiana, del 1500 (2), una lira de gamba por Wendlin Tieffenbrucker (Padua, 1590) con nueve cuerdas y cuatro bordonas (3), una viola de gamba soprano, por Francesco Linarolo (Venecia, 1540) (4), y una viola de gamba-contrabajo, por Ventura Linarolo (Padua, 1585) (5).

Pertenecen a la Colección Heyer, de Leipzig, una lira de brazo, por Ventura Linarolo (Venecia, 1577) (6) con cinco cuerdas y dos bordonas, una viola de gamba contralto del siglo XVII (Germánia meridional) (7), y varios instrumentos por el violero hamburgués Joachim Tielke (1641-1719), a saber: una viola de gamba tenor, (1699) (8), una viola soprano (1690) (9), otra viola de gamba tenor (1699) (10), y una viola de gamba tenor que fué atribuida a Carlos Bergonzi, discípulo de Stradivari (11). En la Colección Wildhagen (Berlín-Alensee) se encuentran: una viola de gamba tenor por Stainer (1660) (12), una viola de gamba-bajo (Baviera, siglo XVII (13), una *dessus de viole* por Copin Mirecourt, siglo XVIII (14), y una viola de amor por J. U. Eberle, (Praga, 1739) (15). En el Museo de Artes y Oficios de Hamburgo, se conserva una viola de gamba-tenor por Tielke (1689) (16). En el Victoria and Albert Museum, de Londres existe una viola de amor inglesa de la forma más antigua (s. XVII) (17) y un bajo de viola por J. Saintpré (Saint-Preuz?), del siglo XVII (18).

- 
- (1) O. c., pág. 142: 1, 2.
  - (2) O. c., pág. 146: 2.
  - (3) O. c., pág. 142: 4.
  - (4) O. c., pág. 144: 1.
  - (5) O. c., pág. 144: 5.
  - (6) O. c., pág. 142: 3.
  - (7) O. c. pág. 144: 2.
  - (8) O. c., pág. 241: 1.
  - (9) O. c., pág. 241: 4.
  - (10) O. c., pág. 241: 5.
  - (11) O. c., pág. 241: 9.
  - (12) O. c., pág. 144: 3.
  - (13) O. c., pág. 144: 4.
  - (14) O. c., pág. 242: 3.
  - (15) O. c., pág. 242: 4.
  - (16) O. c., pág. 241: 6.
  - (17) O. c., pág. 242: 2.
  - (18) O. c., pág. 242: 5.

# LAMINA III

## Evolución del arco desde el Siglo VIII<sup>o</sup> hasta hoy

Los siguientes gráficos muestran las sensibles modificaciones experimentadas por el arco desde el siglo XIII al XVI.



VIII Siglo



XII Siglo



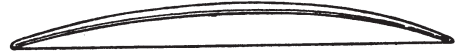
X Siglo



XIV Siglo



XI Siglo



XVI Siglo

Desde el siglo XVII en adelante, el arco se encamina siempre más hacia la forma actual. Los cambios principales, que determinaron su forma definitiva, pueden constatarse en el siguiente gráfico: .



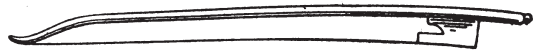
Mersenne 1620



Corelli 1700



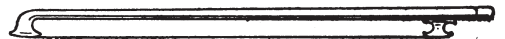
Kircher 1640



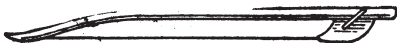
Tartini 1740



Castrovillari 1660



Cramer 1770



Bassoni 1689



Viotti 1790



# VIOLERÍA <sup>(1)</sup>

SUMARIO: *Violeros antiguos y modernos. - ¿Cuándo y dónde nació el violín? - Escuelas típicas: Tirol, Brescia, Cremona. - Escuelas derivadas. - Construcción del violín. - Accesorios. - Registro. - Decoración y variedades de forma. - Edad de los instrumentos. - Reparaciones y restauraciones. - Conservación. - Selección del instrumento y acústica. - Imitaciones y falsificaciones. - Examen científico de los instrumentos. - Comercio.*

## Nómina por orden cronológico de los principales violeros

Amati Andrea .....	1510-1580
Pellegrino da Montichiari .....	1520-160?
Girolamo Virchi .....	1523-1574
Gasparo da Saló .....	1542-1600
Giovita Rodiani .....	15??-16??
Amati Antonio .....	155?-164?
Amati Girolamo .....	155?-1630
Giovan Paolo Maggini .....	1580-163?
Amati Nicola .....	1596-1684
Albani Mattia .....	1621-1712
Stainer Jacob .....	1621-1683
Guarnieri Andrea .....	1626-1698
Cappa Goffredo .....	1644-1717
Stradivari Antonio .....	1648-1737
Amati Girolamo Nicola .....	1649-1740
Ruggieri Francesco (*) .....	1650-1720
Rogeri Giambattista .....	1650-1730
Gagliano Alessandro .....	1655-172?
Guarnieri Pietro Giovanni .....	1655-172?
Klotz Mattia .....	1656-1743
Stradivari Francesco .....	1661-1743
Grancino Paolo (*) .....	1665-1692
Guarnieri Giuseppe Giovan Battista ....	1666-175?
Santo Serafino .....	1668-1748
Stradivari Omobono .....	1679-1742
Bergonzi Carlo .....	1686-1747
Guarnieri Giuseppe del Gesù .....	1687-174?
Gobetti Francesco (*) .....	1690-1725
Guarnieri Pietro .....	1695-176?

(1) Se entiende por violería el arte de construir los laúdes y por extensión, los instrumentos de arco y de punteo.

(\*) Término medio de la época de producción.

Testore Paolo Antonio .....	169?-176?
Guadagnini Lorenzo .....	169?-176?
Montagnana Domenico .....	169?-175?
Guadagnini Giovan Battista .....	1711-1786
Landolfi Carlo Ferdinando .....	1714-1788
Balestrieri Tommaso (*) .....	173?-177?
Panormo Vincenzo .....	1734-1813
Carcassi Lorenzo (*) .....	1735-1776
Gabrielli Giovanbattista (*) .....	1740-1770
Carcassi Tommaso (*) .....	1745-1786
Cerutti Giovanbattista .....	1750-1817
Storioni Lorenzo .....	1751-180?
Lupot Nicola .....	1758-1824
Pressenda Giovan Francesco .....	1777-1854
Vuillaume J. B. ....	1798-1875

(\*) *Término medio de la época de producción.*

*Observación.* — Los nombres y las fechas de este resumen han sido controlados con el “Diccionario Liutístico” de Vannes, el más actualizado, de acuerdo con las noticias y documentos del “Archivo Histórico Cremonés” que se refiere a Stradivari, dadas por C. Bonetti, A. Cavalcabò y U. Gualazzini, y otras monografías muy recientes. Para algunos autores, a los efectos de las búsquedas, no ha sido posible ofrecer más que una indicación genérica de la época de producción.

### Las principales escuelas y familias de violeros

#### BRESCIA

