



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Investigaciones Antropológicas  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

**Violonchelo y viola da gamba desclasificados.  
Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas.**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN MÚSICA (Interpretación musical)**

**PRESENTA**

**Rafael Iván Sánchez Guevara**

**Tutora principal:**

**Dra. Elisabeth Le Guin, Universidad de California, Los Ángeles**

**Comité tutor:**

**Dra. María Díez-Canedo Flores, Facultad de Música, UNAM  
Dr. Luca Chiantore, Universidad de Aveiro**

**Ciudad de México**

**Enero de 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes”.

A handwritten signature in black ink that reads "Rafael." The letter 'R' is large and stylized, with a loop at the top. The rest of the name is written in a cursive, flowing script.

Rafael Iván Sánchez Guevara

Esta investigación fue beneficiada por el programa de Becas Nacionales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), dentro del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.

## AGRADECIMIENTOS

*... vous devez considérer cet ouvrage comme un ruisseau qui retourne à sa source*  
Jean Rousseau, *Traité de la Viole*

A mi comité tutor por su disposición, paciencia y apoyo, por creer en mí y en mi trabajo. Me siento profundamente honrado y agradecido por haber recibido su tiempo y confianza a lo largo de estos años.

A Elisabeth Le Guin, mi tutora principal, por la sensibilidad de su guía; por la congruencia de integrar el trato humano, académico y artístico, como en su trabajo, que es una inspiración constante. Por la genuina horizontalidad y generosidad de su acompañamiento, trincheras revolucionarias de las que seguiré aprendiendo siempre.

A María Díez-Canedo por sus sabios consejos a lo largo de este proceso y desde mucho antes, por motivarme y animarme. Por su ejemplo de entrega, excelencia y generosidad al compartir sus saberes y talento con quienes la rodeamos.

A Luca Chiantore, quien desinteresadamente dedicó tanto a este trabajo, contagiándome de su pasión y entusiasmo por la investigación, incluso en momentos de desesperanza; por su paciencia y compromiso, por ser un ejemplo de arrojo e integridad, y por insistir en que la práctica artística fuera el norte de esta tesis.

A Gabriela Villa Walls por su guía sostenida durante dos décadas, sus enseñanzas y apoyo. Por su cuidadosa lectura de esta tesis, esencial para mí por su experiencia y entendimiento en estos temas. Muy especialmente por haber creado un espacio en la Facultad de Música de la UNAM para la viola da gamba, desde las primeras clases optativas hasta la carrera que hoy nos enorgullece, y a la que este trabajo pretende ser una humilde contribución.

A Consuelo Carredano por su escucha y su punto de vista siempre constructivo y honesto, desde el principio de este recorrido, durante mi paso por el Seminario de Investigación bajo su dirección y hasta la fase final de discusión de esta tesis.

A Guido Olivieri por sus valiosos comentarios en varias entrevistas, tanto en México como a larga distancia, por su interés hacia esta investigación, su generosa y genuina disposición al compartir conmigo material de gran valor para este estudio.

A mis maestras de viola da gamba, Gabriela Villa Walls y Margaret Little; y mi maestros de violonchelo, Ignacio Mariscal y Frédéric Audibert, por sus enseñanzas y confianza, por dotarme de las herramientas con las que, día a día, hago sonar mis pensamientos.

A mis compañeros y amigos entrañables de La Fontegara: María Díez-Canedo, Eunice Padilla y Eloy Cruz, por construir un espacio musical y humano en el que he podido aprender, expresarme y gozar

de experiencias musicales de lo más significativas y profundamente transformadoras, en donde he podido poner en práctica los planteamientos de esta investigación.

A Elinor Frey, generosa amiga y admirable violonchelista, siempre dispuesta a compartir conocimientos y momentos en torno a la música y la amistad. Por su ejemplar audacia a nuevos repertorios y formas de tocar, y por las discusiones y exploraciones alrededor de las técnicas de arco y la música de Antonio Vándini.

A los artistas lauderos y arqueteros que construyeron los instrumentos y arcos con que he explorado, musical y corporalmente, las historias vivas de esos extraordinarios artefactos. Muy especialmente a Mikhail Rovinski por construir, sin modelo precedente, el arco quimérico que soñé, y que logró con mejores resultados que los que imaginé, gracias al talento, habilidad y creatividad que caracteriza su labor. A Gabriela Guadalajara, Adrián Salazar, Bianca Cordero, Carlos Pineda y Alfredo Aguilar por responder generosamente y siempre de formas elaboradas y fascinantes a mis básicas preguntas sobre construcción de instrumentos.

A mis colegas del claustro de Música Antigua de la Facultad de Música de la UNAM: Eunice Padilla, Norma García, Raquel Masmano, Daniel Ortega, Eloy Cruz, Gabriela Villa Walls, María Díez-Canedo y Vincent Touzet por su reconfortante compañerismo y solidaridad, y su estimulante entusiasmo por la música y la educación, auténtico oasis en este medio.

A mi querido amigo y colega Vincent Touzet por su valiosa ayuda en la realización de los videos y fotografías que ilustran la fase práctica de esta investigación.

A Emmanuel Pool Castellanos, quien realizó el dibujo de los ejemplos musicales y de la transcripción del *Solo per il violoncello* de Carlo Zuccari que conforma el Anexo 3 de esta tesis.

A Consuelo García Martínez, coordinadora de Acervos Musicales de la Facultad de Música de la UNAM y a Beatriz Peralta, de la Biblioteca Cuicamatini, por socorrerme tantas veces en la búsqueda de material de consulta indispensable; al personal de la Boston Public Library, que facilitó la consulta de la tesis de Mark M. Smith, referencia obligada en este trabajo.

A quienes han sido mis alumnos por alimentar estos cuestionamientos con sus preguntas y hacerme replantear constantemente mis ideas desde sus cimientos.

Finalmente, si he sido capaz de llevar este largo proceso a buen puerto en alguna medida, ha sido gracias a la motivación y apoyo continuos de mi familia: Amadeo, mis padres Virginia y Jorge, y mi hermano Abraham. Sin su constante cariño, éste y cualquier otro paso de mi andar no tendrían origen ni sentido final. A ellos dedico lo que hago con toda gratitud.

# CONTENIDO

|                                                                                                          |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Índice de ilustraciones</b>                                                                           | <b>1</b>  |
| <b>Índice de videos</b>                                                                                  | <b>5</b>  |
| <b>Índice de ejemplos</b>                                                                                | <b>8</b>  |
| <b>Índice de tablas</b>                                                                                  | <b>9</b>  |
| <b>1 INTRODUCCIÓN</b>                                                                                    | <b>10</b> |
| 1.1 Antecedentes                                                                                         | 12        |
| 1.1.1 El vacío de fuentes escritas: un problema metodológico y un terreno fértil para la interdisciplina | 12        |
| 1.1.2 Interpretación históricamente informada: problemas de las fuentes documentales                     | 14        |
| 1.2 Planteamiento del problema                                                                           | 18        |
| 1.3 Objetivos                                                                                            | 21        |
| 1.4 Justificación                                                                                        | 22        |
| 1.5 Método de investigación                                                                              | 23        |
| 1.6 Marco terminológico                                                                                  | 25        |
| 1.6.1 Nomenclatura instrumental                                                                          | 25        |
| 1.6.2 Empuñaduras prona y supina, una terminología propuesta                                             | 32        |
| 1.6.3 Tesitura y diapasón                                                                                | 34        |
| 1.7 Revisión crítica de las fuentes                                                                      | 34        |
| 1.7.1 Historia de los instrumentos estudiados: perspectivas generales                                    | 35        |
| 1.7.2 Estudios organológicos                                                                             | 37        |
| 1.7.3 Diversidad en los bajos de arco, tradiciones locales y repertorios particulares                    | 40        |
| <b>2 SITUACIÓN DE LOS BAJOS DE ARCO DE 1660 A 1740</b>                                                   | <b>50</b> |
| 2.1 Marco temporal                                                                                       | 50        |
| 2.1.1 La década de 1660: innovaciones tecnológicas e instrumentales                                      | 51        |
| 2.1.2 El año 1741: el método para violonchelo de Michel Corrette. Contexto y límites de aplicación       | 66        |
| 2.2 Clasificación                                                                                        | 71        |
| 2.2.1 El concepto de clasificación                                                                       | 71        |
| 2.2.2 Clasificación de instrumentos de cuerda frotada en familias                                        | 73        |
| 2.2.2.1 Panorama histórico                                                                               | 75        |
| 2.2.2.2 Clasificación actual                                                                             | 91        |

|                                                                                                                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>3 DIVERSIDAD</b>                                                                                                                                                               | <b>97</b>  |
| 3.1 Diversidad organológica                                                                                                                                                       | 103        |
| 3.1.1 Rasgos fisonómicos y métodos constructivos                                                                                                                                  | 103        |
| 3.1.2 Documentación y estudio de los arcos históricos                                                                                                                             | 111        |
| 3.2 Diversidad de prácticas de ejecución                                                                                                                                          | 116        |
| 3.2.1 Postura corporal y sostén del instrumento                                                                                                                                   | 116        |
| 3.2.2 Empuñaduras                                                                                                                                                                 | 129        |
| 3.2.2.1 Las empuñaduras supinas en la viola da gamba                                                                                                                              | 133        |
| 3.2.2.2 Las empuñaduras supinas en el violonchelo                                                                                                                                 | 159        |
| 3.2.2.3 Las empuñaduras pronas                                                                                                                                                    | 174        |
| 3.2.3 Relación entre la acentuación y la dirección del arco                                                                                                                       | 182        |
| 3.2.4 Diversidad de afinaciones                                                                                                                                                   | 194        |
| 3.2.4.2 Afinaciones por intervalos, tablatura y ‘lyra viol’                                                                                                                       | 204        |
| 3.2.4.1 Afinación “boloñesa” del violonchelo                                                                                                                                      | 207        |
| <br>                                                                                                                                                                              |            |
| <b>4 EL MANUSCRITO “1730. SOLO PER LA VIOLA DA GAMBA O VIOLONCELLO E BASSO DI C.Z.” (BNF VM7-6285) A LA LUZ DE LA DIVERSIDAD DE PRÁCTICAS DEL VIOLONCHELO Y LA VIOLA DA GAMBA</b> | <b>209</b> |
| 4.1 Descripción general y estado físico del documento                                                                                                                             | 209        |
| 4.2 Particularidades técnicas y estilísticas                                                                                                                                      | 212        |
| 4.3 Difusión y publicación                                                                                                                                                        | 213        |
| 4.4 Autores y entorno                                                                                                                                                             | 215        |
| 4.4.1 Carlo Zuccari                                                                                                                                                               | 216        |
| 4.4.2 Antonio Vandini                                                                                                                                                             | 218        |
| 4.4.3 Giovanni Battista Sammartini                                                                                                                                                | 219        |
| 4.4.4 Gasparo Visconti y Cristina Visconti (Cristina Steffkin o Ebenazar Steffkin)                                                                                                | 220        |
| 4.5 El manuscrito como testimonio de las conexiones entre el violonchelo y la viola da gamba                                                                                      | 222        |
| <br>                                                                                                                                                                              |            |
| <b>5 CONCLUSIONES</b>                                                                                                                                                             | <b>225</b> |
| <br>                                                                                                                                                                              |            |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                                                                                                                                                               | <b>231</b> |
| <br>                                                                                                                                                                              |            |
| <b>ANEXOS</b>                                                                                                                                                                     | <b>252</b> |
| 1 Cronología de fuentes primarias consultadas                                                                                                                                     |            |
| 2 Manuscrito “1730. Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.” (BnF Vm7-6285)                                                                                      |            |
| 3 Carlo Zuccari, “Solo per il violoncello”                                                                                                                                        |            |





*C'est pour cela peut-être que je devins musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas de mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, car la musique n'est pas indiscreète, et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérant au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ç'a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle.*

Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*, 1929.

*Well, here we are again: historical performance is not about history at all, but about ourselves. The crucial question here, post-Taruskin, is, do we really expect that it could be otherwise?*

Elisabeth Le Guin, *Reseña sobre "The Viol: History of an Instrument"* by Annette Otterstedt, 2003.

[La segunda figura que] forma parte de la genealogía de la anomalía y el individuo anormal, es la que podríamos llamar la figura del *individuo a corregir*. [...] El individuo a corregir es, en el fondo, un individuo muy específico de los siglos XVII y XVIII [...]. Su marco de referencia [...] es la familia misma en el ejercicio de su poder interno o la gestión de su economía; o, a lo sumo, la familia en su relación con las instituciones que lindan con ella o la apoyan. El individuo a corregir va a aparecer en ese juego, ese conflicto, ese sistema de apoyo que hay entre la familia y la escuela, el taller, la calle, el barrio, la parroquia, la iglesia, la policía, etcétera.

Michel Foucault, *Los anormales*,  
Curso en el Collège de France, 1975.



## Índice de ilustraciones

Todos los enlaces fueron verificados el 28 de noviembre de 2022.

|                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ilustración 1</b>  | Filippo Bonanni, <i>Gabinetto armonico</i> , 1722, lám. LVI.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 27  |
| <b>Ilustración 2</b>  | “Sobre el movimiento, la tensión, la fuerza, la gravedad y otras propiedades de las cuerdas armónicas y otros cuerpos” Marin Mersenne, <i>Harmonie Universelle</i> . Tercer libro, 1636. pp. 157, 173.                                                                                                                                                                                              | 53  |
| <b>Ilustración 3</b>  | Philibert Jambe de Fer, <i>Epitome musical</i> , 1556, p. 71. También en Marin Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> , 1636, p 191.                                                                                                                                                                                                                                                                 | 81  |
| <b>Ilustración 4</b>  | Clasificación de instrumentos musicales. Michael Praetorius, <i>Syntagma Musicum, De organographia</i> , 1619, p. 10.                                                                                                                                                                                                                                                                               | 85  |
| <b>Ilustración 5</b>  | “Comparación de las características morfológicas básicas de las familias de la vihuela de arco y del violín”. Evguenia Roubina, <i>Los instrumentos de arco en la Nueva España</i> , 1999, p. 36.                                                                                                                                                                                                   | 87  |
| <b>Ilustración 6</b>  | Partichela de bajo de arco. François Couperin, <i>Les nations</i> , 1726.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 98  |
| <b>Ilustración 7</b>  | Dos violas con rasgos de violín (Izq.: anónimo, s. XVI; der.: Gasparo da Salo, s. XVI-XVII), conservadas en el Ashmolean Museum, Oxford. Fotografías: Tucker Densley. Tomadas de Michael Fleming, “The identities of the viols in the Ashmolean Museum”. <i>The Viola da Gamba Society Journal</i> . Vol. 3, 2009. pp. 125-126.                                                                     | 103 |
| <b>Ilustración 8</b>  | Viola da gamba de Giovanni Battista Ciciliano, s. XVI. Museo de instrumentos musicales de Bruselas. <a href="https://www.carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&amp;module=collection&amp;objectId=109534&amp;viewType=detailView">https://www.carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&amp;module=collection&amp;objectId=109534&amp;viewType=detailView</a> | 105 |
| <b>Ilustración 9</b>  | “The figure or shape of a Division-viol may be either of these, but the first is better for Sound”. Christopher Simpson, <i>The division viol</i> , 1667, s/p.                                                                                                                                                                                                                                      | 108 |
| <b>Ilustración 10</b> | Michael Praetorius, <i>Syntagma musicum, De organographia</i> . Láminas XX y XXI.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 115 |
| <b>Ilustración 11</b> | Rutilio Manetti, <i>Misa de San Cerbone</i> (detalle, 1630). <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rutilio_manetti_messa_di_san_cerbone_02.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rutilio_manetti_messa_di_san_cerbone_02.jpg</a>                                                                                                                                                  | 118 |
| <b>Ilustración 12</b> | Jan van Bijlbert, <i>El concierto, o compañía musical</i> (detalle, c. 1635-1645). Museo de Arte de La Haya. <a href="https://rkd.nl/nl/explore/images/1181">https://rkd.nl/nl/explore/images/1181</a>                                                                                                                                                                                              | 118 |
| <b>Ilustración 13</b> | Girolamo Mazzola Bedoli, <i>Hombre con viola</i> (s. XVI). <a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433927k">gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433927k</a>                                                                                                                                                                                                                                    | 118 |
| <b>Ilustración 14</b> | Hendrick Hondius, grabado impreso a partir del dibujo de Taddeo Zuccaro, <i>Concierto de las musas en el Parnaso</i> , 1597. Rijksmuseum. <a href="https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1881-A-4765">https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1881-A-4765</a>                                                                                                                         | 119 |
| <b>Ilustración 15</b> | Jan Bruegel el Viejo, <i>Boda campestre</i> (detalle, c. 1612). Museo del Prado. <a href="https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/boda-campestre/4dc0197d-9686-4967-a13b-89fd3465ab40">https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/boda-campestre/4dc0197d-9686-4967-a13b-89fd3465ab40</a>                                                                                      | 122 |

|                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |     |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ilustración 16</b> | Gerrit van Honthorst, <i>El robo del amuleto</i> (detalle), c.1625. Galería Borghese. <a href="https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/concert-theft-of-the-amulet#&amp;gid=1&amp;pid=031">https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/concert-theft-of-the-amulet#&amp;gid=1&amp;pid=031</a>                                                      | 123 |
| <b>Ilustración 17</b> | Girolamo Martinelli, <i>Concerto in Casa Lazzari</i> (detalle), c. 1650-1661. Palazzo del Pio. <a href="http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=68468&amp;force=1">bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=68468&amp;force=1</a>                                                                                    | 123 |
| <b>Ilustración 18</b> | Johann Daniel Preisler, <i>Le soir</i> (detalle), c. 1726. British Museum. <a href="http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1944-1014-584">www.britishmuseum.org/collection/object/P_1944-1014-584</a>                                                                                                                                                      | 123 |
| <b>Ilustración 19</b> | Michael Praetorius, <i>Syntagma Musicum II, Theatrum Instrumentorum</i> , 1619, lámina XXI, detalle: 6. <i>Bas-Geig de braccio</i> .                                                                                                                                                                                                                                 | 126 |
| <b>Ilustración 20</b> | Jean-Charles Flipart, <i>Noble soutien de l'harmonie</i> . En Corrette, <i>Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle...</i> , 1741.                                                                                                                                                                                                 | 127 |
| <b>Ilustración 21</b> | Autor no identificado, En Corrette, <i>Méthode pour apprendre à jouer de la contre-basse...</i> , 1781.                                                                                                                                                                                                                                                              | 127 |
| <b>Ilustración 22</b> | Pieter de Hooch, <i>Compañía musical al interior</i> (detalle), c. 1674-1677. Galería Nacional de Dinamarca. <a href="http://rkd.nl/nl/explore/images/258026">rkd.nl/nl/explore/images/258026</a>                                                                                                                                                                    | 128 |
| <b>Ilustración 23</b> | David Teniers II, <i>Concierto familiar en la terraza</i> (detalle), c. 1640-1649. Colección particular. <a href="http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.23.html">www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.23.html</a>                                    | 128 |
| <b>Ilustración 24</b> | Marco Ricci, <i>Ensayo de ópera</i> (detalle), c. 1709. Yale Center for British Art. <a href="http://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:1008">collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:1008</a>                                                                                                                                                          | 128 |
| <b>Ilustración 25</b> | Balthasar Denner, <i>Retrato de la hija del artista tocando el violonchelo</i> , antes de 1749. Colección particular. <a href="http://www.karlundfaber.de/en/auctions/295/old-masters-19th-century-art/2950031/">www.karlundfaber.de/en/auctions/295/old-masters-19th-century-art/2950031/</a>                                                                       | 128 |
| <b>Ilustración 26</b> | Peter Jacob Horemans, <i>Una elegante compañía musical junto a ruinas clásicas</i> (detalle), c. 1715-1756. Colección particular. <a href="http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-and-early-british-paintings-108035/lot.43.html">www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-and-early-british-paintings-108035/lot.43.html</a> | 128 |
| <b>Ilustración 27</b> | “Angle of the hand to the bow, viewed from in front”. En Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”. [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983, p. 28.                                                                                 | 130 |
| <b>Ilustración 28</b> | Aniello Falcone, <i>El concierto</i> , siglo XVII. Museo del Prado. <a href="http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-concierto/10f8c77f-dff7-46cc-ad82-3c42038f2c7b">www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-concierto/10f8c77f-dff7-46cc-ad82-3c42038f2c7b</a>                                                                                 | 131 |
| <b>Ilustración 29</b> | “Simandl bow grip as used on the double bass”. <i>Grove Music Online</i> . <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000000739">www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000000739</a> .                                            | 131 |
| <b>Ilustración 30</b> | Portada de <i>Regola rubertina</i> de Silvestro Ganassi, 1542                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 134 |
| <b>Ilustración 31</b> | Orazio Samacchini, <i>Joven tocando la viola</i> , s. XVI. Fundación Custodia. <a href="http://www.fondationcustodia.fr/35-Orazio-Samacchini-1164">www.fondationcustodia.fr/35-Orazio-Samacchini-1164</a>                                                                                                                                                            | 135 |
| <b>Ilustración 32</b> | Empuñando el arco según la descripción de Ganassi, presionando la vara con el dedo índice.                                                                                                                                                                                                                                                                           | 136 |

|                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ilustración 33</b> | Christopher Simpson, <i>The division violist</i> , p. 3.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 139 |
| <b>Ilustración 34</b> | Empuñando el arco según las descripciones de Simpson, con uno y dos dedos contra la crin, respectivamente.                                                                                                                                                                                                                                                                         | 142 |
| <b>Ilustración 35</b> | Caspar Netscher, <i>Dama tocando la viola</i> , antes de 1684. National Trust, Hatchlands (Reino Unido). <a href="http://artuk.org/discover/artworks/portrait-of-a-lady-playing-a-viol-a-da-gamba-217293">artuk.org/discover/artworks/portrait-of-a-lady-playing-a-viol-a-da-gamba-217293</a>                                                                                      | 144 |
| <b>Ilustración 36</b> | Abraham van den Tempel, <i>David Leeuw con su familia</i> (detalle), 1671. Rijksmuseum. <a href="http://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972">www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972</a>                                                                                                                                                                                 | 146 |
| <b>Ilustración 37</b> | Empuñando el arco según las descripciones de Rousseau y Danoville.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 147 |
| <b>Ilustración 38</b> | Étienne Loulié. <i>Methode pour apprendre à jouer de la viole</i> , fol. 217.                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 157 |
| <b>Ilustración 39</b> | Baldassare Franceschini “Il Volterrano”, <i>Ángel músico</i> , c.1642. Colección particular. <a href="http://www.artcurial.com/en/lot-baldassare-franceschini-dit-il-volterrano-volterra-1611-florence-1689-ange-musicien-sanguine">www.artcurial.com/en/lot-baldassare-franceschini-dit-il-volterrano-volterra-1611-florence-1689-ange-musicien-sanguine</a>                      | 161 |
| <b>Ilustración 40</b> | Herbert Tuer, <i>Dama tocando el violonchelo</i> , 1669. Colección particular. <a href="http://westburyfineart.co.uk/Herbert%20Tuer.html">westburyfineart.co.uk/Herbert%20Tuer.html</a>                                                                                                                                                                                            | 161 |
| <b>Ilustración 41</b> | Grabado en Giuseppe Maria Jacchini, <i>Concerti per camera a violino e violoncello solo</i> , op.3, 1697.                                                                                                                                                                                                                                                                          | 162 |
| <b>Ilustración 42</b> | Dirk Hals, <i>El solo</i> , 1633. Academia de Bellas Artes de Viena. <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck_Hals_-_Das_Solo.jpg">commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck_Hals_-_Das_Solo.jpg</a>                                                                                                                                                                     | 162 |
| <b>Ilustración 43</b> | Pier Paolo Ghezzi, <i>Antonio Vandini</i> . En Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello”, op. cit., p. 184.                                                                                                                                                                                                                                                | 163 |
| <b>Ilustración 44</b> | Pier Paolo Ghezzi, <i>D Antonio Vandini Suonator di Violoncello</i> . The Morgan Library and Museum. <a href="http://www.themorgan.org/collection/pier-leone-ghezzi/album/46">www.themorgan.org/collection/pier-leone-ghezzi/album/46</a>                                                                                                                                          | 163 |
| <b>Ilustración 45</b> | Anónimo, <i>Vandini</i> , en Edmund Van der Straeten, <i>History of the violoncello...</i> , p. 162.                                                                                                                                                                                                                                                                               | 163 |
| <b>Ilustración 46</b> | Charles Philips, <i>Retrato de hombre tocando el violonchelo</i> , antes de 1747. Colección particular. <a href="http://www.art.salon/artwork/charles-philips_portrait-of-a-gentleman-full-length-seated-playing-a-cello-a-spinet-behind_AID194690">www.art.salon/artwork/charles-philips_portrait-of-a-gentleman-full-length-seated-playing-a-cello-a-spinet-behind_AID194690</a> | 166 |
| <b>Ilustración 47</b> | Balthasar Denner, <i>Joven tocando el violonchelo</i> , antes de 1749. Colección particular. <a href="http://www.mutualart.com/Artwork/Young-lady-playing-the-cello/1C7806FB2F662CDF">www.mutualart.com/Artwork/Young-lady-playing-the-cello/1C7806FB2F662CDF</a>                                                                                                                  | 166 |
| <b>Ilustración 48</b> | Peter Jacob Horemans, <i>Violonchelista</i> , antes de 1776. Colección particular. <a href="http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/old-master-and-british-paintings-day-sale-110034/lot.165.html">www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/old-master-and-british-paintings-day-sale-110034/lot.165.html</a>                                                      | 166 |
| <b>Ilustración 49</b> | Pier Leono Ghezzi, <i>Pietro Stierlich</i> , 1742. En Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello”., op. cit. p. 184.                                                                                                                                                                                                                                         | 166 |
| <b>Ilustración 50</b> | Experimentando según la descripción de empuñadura atribuida a Schetky.                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 167 |
| <b>Ilustración 51</b> | Talones de arcos de violonchelo de Louis Bégin y Riccardo Coleati Rama.                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 168 |

|                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ilustración 52</b> | Talón de arco de modelo original de Mikhail Rovinski.                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 169 |
| <b>Ilustración 53</b> | Empuñando el arco según la descripción de Ganassi, aplicado al violonchelo.                                                                                                                                                                                                                                                             | 170 |
| <b>Ilustración 54</b> | Empuñando el arco según las descripciones de Simpson, con uno y dos dedos contra la crin, respectivamente, aplicado al violonchelo.                                                                                                                                                                                                     | 171 |
| <b>Ilustración 55</b> | Empuñando el arco según las descripciones de Rousseau y Danoville, aplicado al violonchelo.                                                                                                                                                                                                                                             | 172 |
| <b>Ilustración 56</b> | Corrette, <i>Methode theorique et pratique...</i> , p. 8.                                                                                                                                                                                                                                                                               | 174 |
| <b>Ilustración 57</b> | Pompeo Batoni, atr. <i>Luigi Boccherini</i> (detalles), c. 1764-1767. Galería Nacional de Victoria, Melbourne. <a href="http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3744/">www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3744/</a>                                                                                                   | 175 |
| <b>Ilustración 58</b> | Empuñando el arco según la primera descripción de Corrette, lejos del talón con el pulgar detrás de la vara.                                                                                                                                                                                                                            | 176 |
| <b>Ilustración 59</b> | Antonio Vivaldi, <i>Largo</i> , cc. 1-7, Sonata I. Antonio Vivaldi, <i>Sonates pour violoncelle et basse continue</i> . Courlay: Fuzeau, 1998. [Facsimil. París: Le Clerc, c. 1740].                                                                                                                                                    | 177 |
| <b>Ilustración 60</b> | Giacomo Ceruti, <i>Retrato de un violonchelista</i> (detalles), c. 1745-1750. Museo de arte de Viena. ©KHM-Museumsverband. <a href="http://www.khm.at/de/object/471/">www.khm.at/de/object/471/</a>                                                                                                                                     | 178 |
| <b>Ilustración 61</b> | Empuñando el arco según la segunda descripción de Corrette, alejado del talón y con el pulgar en la crin.                                                                                                                                                                                                                               | 178 |
| <b>Ilustración 62</b> | Autor desconocido (¿Francia?), c. 1750. <a href="http://remise18.com/iconography/#jp-carousel-4269">remise18.com/iconography/#jp-carousel-4269</a>                                                                                                                                                                                      | 180 |
| <b>Ilustración 63</b> | Empuñando el arco según la tercera descripción de Corrette, con el pulgar bajo el talón.                                                                                                                                                                                                                                                | 180 |
| <b>Ilustración 64</b> | Eustache Le Sueur, <i>Las musas Melpómene, Erato y Polimnia</i> , c. 1652. Museo del Louvre. <a href="http://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060647">collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060647</a><br>Raro ejemplo de empuñadura prona empleada en la viola da gamba.                                                          | 181 |
| <b>Ilustración 65</b> | Francesco Geminiani, “Essempio VIII”, en <i>The art of playing on the violin</i> , 1751, p. 6.                                                                                                                                                                                                                                          | 190 |
| <b>Ilustración 66</b> | Michael Praetorius. “Viole de Gamba. Violen”. <i>Syntagma musicum</i> , Lám. 20, y su transcripción.                                                                                                                                                                                                                                    | 196 |
| <b>Ilustración 67</b> | <i>Baryton</i> de Norbert Gedler, 1723. Museo de la música de París. <a href="http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161704?_ga=2.178266855.290277602.1669652840-1923413395.1610599526">collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0161704?_ga=2.178266855.290277602.1669652840-1923413395.1610599526</a> | 197 |
| <b>Ilustración 68</b> | Michael Praetorius. “Viol Bastarda. Viole de Braccio. Geigen”, <i>Syntagma Musicum</i> , Lám. 26, y su transcripción.                                                                                                                                                                                                                   | 198 |
| <b>Ilustración 69</b> | Sucesión de quintas de la afinación del juego de violines. Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> , Libro 4, p. 179.                                                                                                                                                                                                                     | 200 |
| <b>Ilustración 70</b> | Athanasius Kircher, <i>Musurgia universalis</i> , lámina 8, fol. 487.                                                                                                                                                                                                                                                                   | 202 |
| <b>Ilustración 71</b> | Bartolomeo Bismantova, “Corde et accordatura del contrabasso o violone” En <i>Compendio musicale</i> , p. 118.                                                                                                                                                                                                                          | 203 |

|                       |                                                                                                                                          |     |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ilustración 72</b> | Bartolomeo Bismantova, “Corde del violoncello”, Ibidem.                                                                                  | 204 |
| <b>Ilustración 73</b> | Inicio de la Suite 5 de J.S. Bach (manuscrito de Anna Magdalena Bach, c. 1725) en donde se aprecia la afinación requerida para la pieza. | 207 |
| <b>Ilustración 74</b> | Primera página del cuaderno 1730. <i>Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.</i> (BnF Vm7-6285)                         | 211 |
| <b>Ilustración 75</b> | Manuscrito BnF Vm7-6285, fol. 28 (detalle). Vandini, <i>sonata en la menor, Allegro</i> , cc. 16-29.                                     | 212 |
| <b>Ilustración 76</b> | Manuscrito BnF Vm7-6285, fol. 35. G.B. S. Martino, <i>Sonata à violoncello solo</i> (fragmento)                                          | 214 |
| <b>Ilustración 77</b> | <i>Sei sonate à violoncello col basso del Signor San Martini</i> , op. 4, París, 1741, portada.                                          | 214 |
| <b>Ilustración 78</b> | Ibidem, <i>Sonata III</i> , p. 6.                                                                                                        | 214 |
| <b>Ilustración 79</b> | <i>Sonata à violoncello solo del Sign. D. Antonio Vandini - Maggio 1717</i> , cc. 1-5.                                                   | 219 |

## Índice de videos

Lista de reproducción completa: [youtube.com/playlist?list=PLhC4DrqLG21IdP\\_ceZ-oPS7bPdYH2kUgt](https://youtube.com/playlist?list=PLhC4DrqLG21IdP_ceZ-oPS7bPdYH2kUgt)

|                 |                                                                                                                                                               |                                                                 |
|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <b>Video 1</b>  | Empuñadura descrita por Ganassi. Notas largas.                                                                                                                | <a href="https://youtu.be/WC6JFPzxKmk">youtu.be/WC6JFPzxKmk</a> |
| <b>Video 2</b>  | Empuñadura descrita por Ganassi. Notas cortas.                                                                                                                | <a href="https://youtu.be/YbleXt2iWbY">youtu.be/YbleXt2iWbY</a> |
| <b>Video 3</b>  | Silvestro Ganassi, <i>Recerchar quarto</i> . Utilizando la empuñadura descrita por Ganassi.                                                                   | <a href="https://youtu.be/zfDyufvHNkM">youtu.be/zfDyufvHNkM</a> |
| <b>Video 4</b>  | Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin. Notas largas.                                                                                    | <a href="https://youtu.be/ONoRaVb8Q7k">youtu.be/ONoRaVb8Q7k</a> |
| <b>Video 5</b>  | Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin. Notas cortas.                                                                                    | <a href="https://youtu.be/bN1ti_sXzPo">youtu.be/bN1ti_sXzPo</a> |
| <b>Video 6</b>  | Christopher Simpson, <i>Divisions for the practice of learners</i> (fragmentos). Utilizando la empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin.   | <a href="https://youtu.be/vAr-Kp2pU2Y">youtu.be/vAr-Kp2pU2Y</a> |
| <b>Video 7</b>  | Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin. Notas largas.                                                                                  | <a href="https://youtu.be/gGJR2H5Gv2Q">youtu.be/gGJR2H5Gv2Q</a> |
| <b>Video 8</b>  | Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin. Notas cortas.                                                                                  | <a href="https://youtu.be/aZMFQ6fsxm8">youtu.be/aZMFQ6fsxm8</a> |
| <b>Video 9</b>  | Christopher Simpson, <i>Divisions for the practice of learners</i> (fragmentos). Utilizando la empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin. | <a href="https://youtu.be/3wcgFajCDYg">youtu.be/3wcgFajCDYg</a> |
| <b>Video 10</b> | Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville. Notas largas.                                                                                                   | <a href="https://youtu.be/svcB3h6Ya30">youtu.be/svcB3h6Ya30</a> |

|                 |                                                                                                          |                                                                        |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| <b>Video 11</b> | Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville. Notas cortas.                                              | <a href="https://youtu.be/KrQF0GI6wsA">youtu.be/<br/>KrQF0GI6wsA</a>   |
| <b>Video 12</b> | Monsieur de Sainte-Colombe, <i>Prélude</i> . Utilizando la empuñadura descrita por Rousseau y Danoville. | <a href="https://youtu.be/xWVn9C2k46A">youtu.be/<br/>xWVn9C2k46A</a>   |
| <b>Video 13</b> | <i>Coup d'archet</i> , según la descripción de Loulié.                                                   | <a href="https://youtu.be/yqtr8i-a5CQ">youtu.be/yqtr8i-<br/>a5CQ</a>   |
| <b>Video 14</b> | <i>Coup d'archet exprimé ou enflé</i> , según la descripción de Loulié.                                  | <a href="https://youtu.be/VnAiPRQ581A">youtu.be/<br/>VnAiPRQ581A</a>   |
| <b>Video 15</b> | <i>Coups d'archet nourris ou soutenus</i> , según la descripción de Loulié.                              | <a href="https://youtu.be/d001vEMWKMg">youtu.be/<br/>d001vEMWKMg</a>   |
| <b>Video 16</b> | <i>Sec</i> , según la descripción de Loulié.                                                             | <a href="https://youtu.be/DjJy2-voeJ0">youtu.be/DjJy2-<br/>voeJ0</a>   |
| <b>Video 17</b> | <i>Jeté</i> , según la descripción de Loulié.                                                            | <a href="https://youtu.be/fTTldS8dkxE">youtu.be/<br/>fTTldS8dkxE</a>   |
| <b>Video 18</b> | <i>Exprimé jeté</i> , según la descripción de Loulié.                                                    | <a href="https://youtu.be/KbECg6e8pIs">youtu.be/<br/>KbECg6e8pIs</a>   |
| <b>Video 19</b> | <i>De double expression</i> , según la descripción de Loulié.                                            | <a href="https://youtu.be/xvTcaht1M2s">youtu.be/<br/>xvTcaht1M2s</a>   |
| <b>Video 20</b> | Empuñadura descrita por Ganassi aplicada al violonchelo. Notas largas.                                   | <a href="https://youtu.be/C9mENDEi6cU">youtu.be/<br/>C9mENDEi6cU</a>   |
| <b>Video 21</b> | Empuñadura descrita por Ganassi aplicada al violonchelo. Notas cortas.                                   | <a href="https://youtu.be/g2Hpbjrn7m8">youtu.be/<br/>g2Hpbjrn7m8</a>   |
| <b>Video 22</b> | Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas largas.      | <a href="https://youtu.be/h_QK3cwmxHM">youtu.be/<br/>h_QK3cwmxHM</a>   |
| <b>Video 23</b> | Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas cortas.      | <a href="https://youtu.be/DsHNNH-bnLqY">youtu.be/<br/>DsHNNH-bnLqY</a> |
| <b>Video 24</b> | Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas largas.    | <a href="https://youtu.be/5Viq0atFirQ">youtu.be/<br/>5Viq0atFirQ</a>   |
| <b>Video 25</b> | Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas cortas.    | <a href="https://youtu.be/lp3gK2GqU4k">youtu.be/<br/>lp3gK2GqU4k</a>   |
| <b>Video 26</b> | Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville aplicada al violonchelo. Notas largas.                      | <a href="https://youtu.be/xg3luxGCex0">youtu.be/<br/>xg3luxGCex0</a>   |
| <b>Video 27</b> | Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville aplicada al violonchelo. Notas cortas.                      | <a href="https://youtu.be/UuRjudRzd64">youtu.be/<br/>UuRjudRzd64</a>   |
| <b>Video 28</b> | <i>Coup d'archet</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.                          | <a href="https://youtu.be/IuwowT7cBM">youtu.be/<br/>IuwowT7cBM</a>     |
| <b>Video 29</b> | <i>Coup d'archet exprimé ou enflé</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.         | <a href="https://youtu.be/Ve56uDaniuM">youtu.be/<br/>Ve56uDaniuM</a>   |
| <b>Video 30</b> | <i>Coups d'archet nourris ou soutenus</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.     | <a href="https://youtu.be/qEoWZSg9XkA">youtu.be/<br/>qEoWZSg9XkA</a>   |



|                 |                                                                                                                                       |                                                                      |
|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <b>Video 31</b> | <i>Sec</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.                                                                 | <a href="https://youtu.be/msUQb6UCMNk">youtu.be/<br/>msUQb6UCMNk</a> |
| <b>Video 32</b> | <i>Jeté</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.                                                                | <a href="https://youtu.be/dJgMiBOQJGI">youtu.be/<br/>dJgMiBOQJGI</a> |
| <b>Video 33</b> | <i>Exprimé jeté</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.                                                        | <a href="https://youtu.be/nkNWQ4Anq1A">youtu.be/<br/>nkNWQ4Anq1A</a> |
| <b>Video 34</b> | <i>De double expression</i> , según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.                                                | <a href="https://youtu.be/wSldwjueuWI">youtu.be/<br/>wSldwjueuWI</a> |
| <b>Video 35</b> | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> (fragmento), aplicado al violonchelo los golpes de arco descritos por Loulié.                  | <a href="https://youtu.be/M9Tlyt3eNHY">youtu.be/<br/>M9Tlyt3eNHY</a> |
| <b>Video 36</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara. Notas largas.                                                      | <a href="https://youtu.be/DGgORWQblvc">youtu.be/<br/>DGgORWQblvc</a> |
| <b>Video 37</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara. Notas cortas                                                       | <a href="https://youtu.be/ATXGNlmEQO0">youtu.be/<br/>ATXGNlmEQO0</a> |
| <b>Video 38</b> | Antonio Vivaldi, <i>Largo</i> (Sonata I, fragmento), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara. | <a href="https://youtu.be/NEYPgjoW_9Y">youtu.be/<br/>NEYPgjoW_9Y</a> |
| <b>Video 39</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin. Notas largas.                                                         | <a href="https://youtu.be/0Kay0je3zyg">youtu.be/<br/>0Kay0je3zyg</a> |
| <b>Video 40</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin. Notas cortas.                                                         | <a href="https://youtu.be/Nmd-cPTwYKk">youtu.be/Nmd-<br/>cPTwYKk</a> |
| <b>Video 41</b> | Antonio Vivaldi, <i>Largo</i> (Sonata I, fragmento), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin.    | <a href="https://youtu.be/vO_ZIT93p4U">youtu.be/<br/>vO_ZIT93p4U</a> |
| <b>Video 42</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón. Notas largas.                                                        | <a href="https://youtu.be/65ZiaBrRu0g">youtu.be/<br/>65ZiaBrRu0g</a> |
| <b>Video 43</b> | Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón. Notas cortas.                                                        | <a href="https://youtu.be/6xurbL2s2Go">youtu.be/<br/>6xurbL2s2Go</a> |
| <b>Video 44</b> | Antonio Vivaldi, <i>Largo</i> (Sonata I, fragmento), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón.   | <a href="https://youtu.be/boZfXRD8lfs">youtu.be/<br/>boZfXRD8lfs</a> |
| <b>Video 45</b> | Arcadas descendentes con empuñadura supina, utilizando la fuerza de gravedad a favor.                                                 | <a href="https://youtu.be/IQkXyqlUJbs">youtu.be/<br/>IQkXyqlUJbs</a> |
| <b>Video 46</b> | Arcadas descendentes con empuñadura prona, utilizando la fuerza de gravedad a favor.                                                  | <a href="https://youtu.be/6lzBOrEEf0s">youtu.be/<br/>6lzBOrEEf0s</a> |
| <b>Video 47</b> | Arcadas ascendentes con empuñadura supina, en contra de la fuerza de gravedad.                                                        | <a href="https://youtu.be/L6x1-c1AFYQ">youtu.be/L6x1-<br/>c1AFYQ</a> |
| <b>Video 48</b> | Arcadas ascendentes con empuñadura prona, en contra de la fuerza de gravedad.                                                         | <a href="https://youtu.be/iv3yutxPXnY">youtu.be/<br/>iv3yutxPXnY</a> |
| <b>Video 49</b> | Ataques cerca del talón con empuñadura supina.                                                                                        | <a href="https://youtu.be/nXbbAQrbaUg">youtu.be/<br/>nXbbAQrbaUg</a> |
| <b>Video 50</b> | Ataques cerca del talón con empuñadura prona.                                                                                         | <a href="https://youtu.be/KjSKTVuDD8c">youtu.be/<br/>KjSKTVuDD8c</a> |

|                 |                                                                                                                                    |                                                                 |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <b>Video 51</b> | Ataques en la punta con empuñadura supina.                                                                                         | <a href="https://youtu.be/9FLRzIc7Zxk">youtu.be/9FLRzIc7Zxk</a> |
| <b>Video 52</b> | Ataques en la punta con empuñadura prona.                                                                                          | <a href="https://youtu.be/bkkVcXx5nf0">youtu.be/bkkVcXx5nf0</a> |
| <b>Video 53</b> | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> (fragmento), utilizando empuñadura prona.                                                   | <a href="https://youtu.be/wuXxPqMwZns">youtu.be/wuXxPqMwZns</a> |
| <b>Video 54</b> | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> (fragmento), utilizando empuñadura supina y tocando los tiempos fuertes en <i>tirer</i> .   | <a href="https://youtu.be/u0YbTslkBpk">youtu.be/u0YbTslkBpk</a> |
| <b>Video 55</b> | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> (fragmento), utilizando empuñadura supina y tocando los tiempos fuertes en <i>pousser</i> . | <a href="https://youtu.be/rw1KkbZgr6o">youtu.be/rw1KkbZgr6o</a> |

## Índice de ejemplos

|                   |                                                                                                                                                                            |     |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ejemplo 1</b>  | Índice de tesituras utilizado en este trabajo. Sistema de notación franco-belga. Luca Chiantore, Áurea Domínguez y Silvia Martínez, <i>Escribir sobre música</i> , p. 100. | 34  |
| <b>Ejemplo 2</b>  | Silvestro Ganassi, <i>Recerchar quarto</i> . (Silvestro Ganassi, <i>Works for viol.</i> Bettina Hoffmann, ed. Bolonia: Ut Orpheus, 1998, p. 5).                            | 137 |
| <b>Ejemplo 3</b>  | Christopher Simpson, <i>Divisions for the practice of learners</i> , cc. 9-16 y 48-56. ( <i>The division violist</i> , p. 54). Transportado una cuarta arriba.             | 141 |
| <b>Ejemplo 4</b>  | Monsieur de Sainte-Colombe, <i>Prélude (Pour la basse)</i> , fol. 8r).                                                                                                     | 148 |
| <b>Ejemplo 5</b>  | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> , cc. 47-73. (Domenico Gabrielli, <i>Sämtliche Werke für Violoncello</i> . Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001, p. 14).                | 173 |
| <b>Ejemplo 6</b>  | Antonio Vivaldi, <i>Largo</i> (Sonata I), cc. 1-7, línea del violonchelo.                                                                                                  | 177 |
| <b>Ejemplo 7</b>  | Domenico Gabrielli, <i>Ricercar 6º</i> , cc. 1-24.                                                                                                                         | 193 |
| <b>Ejemplo 8</b>  | Comparación entre las afinaciones de los violines bajos descritos por Praeotrius y Mersenne                                                                                | 201 |
| <b>Ejemplo 9</b>  | “ <i>L’Accordo del violone</i> ”. Athanasius Kitcher, <i>Musurgia universalis</i> , fol. 487.                                                                              | 202 |
| <b>Ejemplo 10</b> | Algunas afinaciones para <i>lyra viol.</i> Martha Bishop, <i>Tablature for one</i> , p. ix; Martha Bishop, <i>Tablature for two</i> , pp. v-vi.                            | 206 |
| <b>Ejemplo 11</b> | Afinación “boloñesa” del violonchelo                                                                                                                                       | 207 |
| <b>Ejemplo 12</b> | Algunos acordes de piezas en afinación “boloñesa” que no es posible tocar en afinación estándar.                                                                           | 207 |

## Índice de tablas

|                |                                                                              |     |
|----------------|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Tabla 1</b> | Comparación de características de los arcos utilizados en esta investigación | 169 |
| <b>Tabla 2</b> | Símbolos utilizados para indicar los golpes de arco descritos por Loulié.    | 174 |
| <b>Tabla 3</b> | Denominación de las arcadas                                                  | 184 |
| <b>Tabla 4</b> | Contenido del manuscrito BnF Vm7-6285                                        | 210 |

# 1 INTRODUCCIÓN

Esta investigación se articula en torno a una serie de problemas que he podido comprobar en primera persona dentro de mi práctica como ejecutante de dos instrumentos distintos aunque estrechamente relacionados: el violonchelo y la viola da gamba. Estos instrumentos pertenecen, dentro de las tradiciones historiográfica e interpretativa, a dos “familias” separadas, cada una de ellas asociada a sus propias técnicas, repertorios, estilos y recursos musicales; sin embargo, también han compartido rasgos, usos y ejecutantes: este trabajo es una muestra de esas similitudes en la historia, y una exploración de su potencial creativo en la interpretación actual.

Este trabajo nace, en buena medida, de una motivación artística personal. Durante los más de veinte años que he dedicado a aprender música, mi entrenamiento ha constado de estudios formales en violonchelo clásico y viola da gamba. Sin embargo, y aunque he tomado clases y cursos de interpretación de repertorio para violonchelo de los siglos XVII y XVIII, mi recorrido en lo que comúnmente se denomina “violonchelo barroco” ha sido principalmente autodidacta. En ese camino, fui notando que muchos de los vacíos de conocimiento que existen sobre la práctica del violonchelo de esos siglos eran rellenados, naturalmente, con hábitos y técnicas trasladados de la tradición “moderna” del violonchelo. En mi impresión, esos vacíos eran tantos que incluso llegaban a ser predominantes en ese concepto del “violonchelo barroco”. Mi caso no era la excepción y, sin embargo, también tenía la experiencia en la viola da gamba, que me parecía más cercana al violonchelo antiguo que el mismo violonchelo moderno y podía darme cuenta de que, a pesar de ser instrumentos separados, tenían muchas más cosas en común de las que habitualmente se piensa. Mucho antes de iniciar esta investigación en particular, elegí intuitivamente elaborar mis propias nociones de ejecución en el instrumento, basándome en la exploración de técnicas —muy influenciado por la viola da gamba—, fuentes históricas e intercambios musicales con colegas. Esta investigación me llevó a recorrer los puentes que comunican ambos instrumentos, guiado por la idea de que éstos comparten más elementos de los que comúnmente se asume y se practica. Durante el proceso, esa idea resultó cada vez mejor fundada, basándose en los hallazgos que esta misma pesquisa fue arrojando y, con satisfactoria

sorpresa, me vi ante la evidencia de que esas afinidades eran mayores de las que yo mismo había sospechado inicialmente.

Esta tesis responde a los planteamientos de un intérprete actual: proyecta en el presente los resultados de una investigación que se sirve de las fuentes históricas para obtener conocimiento e inspiración, pero reconoce la interpretación musical como una actividad creativa contemporánea. No es, en ese sentido, un intento de reconstrucción de las técnicas o prácticas del pasado, sino una revisión de la información disponible —siempre inacabada y sujeta a diversas lecturas— para estimular la exploración individual y colectiva.

A lo largo de estas páginas también está presente, como motor de reflexión y cuestionamiento, una inquietud producida por algo que, al inicio de esta investigación, yo entendía como una profunda contradicción y que, a mi parecer, no era claramente visible dentro de la interpretación históricamente informada (IHI) del violonchelo. Esta corriente, que basa gran parte de sus planteamientos en el estudio de textos antiguos, ha construido una práctica alrededor de la idea de “violonchelo barroco” sin contar con un sólo tratado o método de un extenso periodo, del que procede el repertorio musical en cuestión. El “violonchelo barroco” no existe en sí mismo; es un constructo moderno en el que los datos históricos son mucho más escasos que la información complementaria que ha sido añadida, de forma prácticamente inadvertida, durante su (re)construcción. Ante esta situación, resulta necesario reconocer nuestro papel activo en la conformación de esa práctica y su definición.

Este trabajo busca provocar una reflexión acerca del activo papel del intérprete en la construcción y representación de la definición de los propios instrumentos. En el caso de la IHI, muchas veces el ejecutante no sólo hace sonar el instrumento, sino también selecciona e interpreta las fuentes, y genera discursos en torno a la práctica musical.

## 1.1 Antecedentes

### 1.1.1 El vacío de fuentes escritas: un problema metodológico y un terreno fértil para la interdisciplina

Al aproximarse a la ejecución de los instrumentos antiguos desde el presente, resulta necesario estudiar su historia práctica y conocer sus fuentes escritas asociadas; en la IHI particularmente, el estudio de los métodos y tratados del pasado se convirtió en el sustento de una disciplina que desde hace más de medio siglo ocupa un lugar importante en los escenarios musicales, grabaciones, escuelas de música e instituciones de investigación.

En el caso de la ejecución instrumental y vocal, diversos aspectos técnicos, mecánicos y musicales han sido abordados en numerosos textos a lo largo del tiempo: la escritura y difusión de métodos y tratados constituyen actividades centrales dentro del quehacer musical y su historia. Algunos de esos textos se ocupan de describir los instrumentos, su funcionamiento, sus transformaciones e incluso su mantenimiento; otros pretenden promover o desterrar alguna práctica. Cada tratado, cada método, nos da información preciada sobre el uso de un instrumento en un lugar y época determinados, sobre su autor y la posición que éste ocupó en su momento.

La viola da gamba desarrolló tempranamente una tradición escrita, describiéndose sus técnicas, repertorios y estilos desde sus primeras décadas de actividad: el texto más antiguo en aportar detalles específicos de técnica de arco, afinación, ejercicios y piezas de música es la *Regola rubertina* de Silvestro Ganassi, del año 1542, y su secuela, *Letzione seconda*, publicada un año después por el mismo autor.<sup>1</sup> Si bien el libro *Musica Teusch* de Hans Gerle (Nuremberg, 1532)<sup>2</sup> es considerado el primer texto instructivo para viola da gamba, éste no ofrece indicaciones técnicas precisas que permitan recrear con ningún grado de detalle la ejecución de ese instrumento en ese contexto, sino más bien contiene piezas musicales para conjuntos de violas y de laúdes. En la década siguiente, el *Trattado de glosas* de Diego Ortiz, publicado en italiano y

---

<sup>1</sup> Silvestro Ganassi, *Regola rubertina: Regola che insegna sonar de uiola d'archo tastada*. Venecia 1542; Silvestro Ganassi, *Letzione seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*. Venecia, 1543.

<sup>2</sup> Hans Gerle, *Musica Teusch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten*. Nuremberg: Hieronymus Formschneider, 1532.

en español en 1553,<sup>3</sup> expone detalladamente cómo *glosar* una línea melódica y agrega una importante colección de piezas para violas; este texto es una de las publicaciones de música más estudiadas no solo por violistas sino por cualquier interesado en la tradición de ornamentación de aquella época. En los siglos siguientes, la viola da gamba es protagonista de varios tratados en Francia e Inglaterra, y mencionada asiduamente en los textos germanos.

Por el contrario, en el caso del violonchelo, no se cuentan con textos que describan de manera precisa su técnica, uso ni características, hasta bien entrado el siglo XVIII. Aunque en la práctica y en la producción musical este instrumento estuvo activo por lo menos desde mediados del siglo XVII,<sup>4</sup> su método más antiguo conocido es el *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* de Michel Corrette,<sup>5</sup> publicado en París en 1741, no poco tiempo después del surgimiento del repertorio específico para el instrumento en la década de 1660. Ante la ausencia de algún tratado de violonchelo que aporte información sobre la ejecución del repertorio anterior a esa fecha, es preciso cuestionarse: ¿cómo estudiar una práctica musical que, si bien forma parte de una tradición que ha generado una enorme cantidad de textos, carece de este tipo de fuentes?

Para estudiar la práctica violonchelística anterior a esa publicación es necesario analizar otro tipo de fuentes, como las iconográficas, la información que se puede extraer de partituras musicales, y algunas descripciones escritas de tipo testimonial. En esta investigación recurro a los trabajos de expertos en esos materiales para ofrecer un panorama más integral del que se ha planteado hasta ahora de lo que pudo haber sido la práctica instrumental de los bajos de arco antes de la publicación del *Méthode* de Corrette. Las imágenes plasmadas en representaciones gráficas, pictóricas y escultóricas constituyen otro tipo de fuente documental pertinente en esta

---

<sup>3</sup> Diego Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz*. Roma, 1553.

<sup>4</sup> La iconografía reporta la aparición de instrumentos identificables como violines bajos desde c. 1540, y el término *violoncello* aparece por primera vez en 1665, en el Op. 4 de Giulio Cesare Arresti. Marc Vanscheeuwijck, “The baroque cello and its performance” *Performance Practice Review*, vol. 9, núm. 1, 1996, pp. 78-96. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07 (Consultado el 17 de mayo de 2018), p. 80. En el segundo capítulo de esta tesis se ahonda en este fenómeno.

<sup>5</sup> Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. París: [sin editorial], 1741.

investigación, al servir de apoyo al registro de las prácticas pasadas —particularmente en lo que respecta a la diversidad de técnicas de arco—, y ofrecer una inspiración visual sobre sus usos y posibilidades. No obstante, esas sugerentes imágenes, muchas de ellas de la autoría de excelentes artistas, no pueden considerarse evidencias concluyentes: para obtener un panorama más completo, es necesario combinar el conocimiento generado por la iconografía con el de otras disciplinas. La otra fuente que nutre esta investigación es, sin duda, el conocimiento práctico: tocar y enseñar el violonchelo y la viola da gamba, reflexionar sobre su historia y su tradición arrojan luz sobre sus posibilidades técnicas y artísticas, y orientan la búsqueda a través de la intuición y la experiencia de más de dos décadas.

En un medio en que el conocimiento se construye escrita y verbalmente, ¿cómo estudiar algo (en este caso una técnica) que no está documentado textualmente, y cómo exponer los resultados de la investigación? Estas preguntas son comunes a muchos estudiosos —entre ellos los que se inscriben en la novedosa disciplina de la investigación artística—, y no por ello han sido resueltas satisfactoriamente de una sola manera, consensualmente: no hay hasta ahora una metodología, tampoco una herramienta, ni un marco teórico de la práctica común que pueda servir a todos estos planteamientos, a pesar de compartir características fundamentales y problemas similares. Es necesario por el momento —tal vez por mucho tiempo más, tal vez por fortuna— inventar esas herramientas, tomar prestados conceptos, y trasladar metodologías de otras disciplinas.

### **1.1.2 Interpretación históricamente informada: problemas de las fuentes documentales**

Hemos señalado cómo la ausencia de fuentes escritas sobre un tema —en este caso toda la práctica de un instrumento, incluida su técnica— no solamente incita a imaginar nuevas y distintas posibilidades de investigación, sino que, de manera muy importante, hace evidentes ciertos problemas inherentes a nuestras formas de conocer las prácticas musicales en la historia. Sin embargo, contar con fuentes primarias sobre una práctica musical no nos hace conocerla automáticamente: incluso cuando se cuenta con textos históricos, nos enfrentamos a importantes problemas metodológicos y epistemológicos para acceder a ese conocimiento y, aún más, si buscamos aplicarlo a la práctica. Algunos de esos problemas han sido señalados por distintos



autores y músicos, y consistentemente descritos en emblemáticos textos como los de Richard Taruskin o Nicholas Cook, en ocasiones presentando una crítica a la tendencia principal de la práctica musical actual, dentro y fuera de la corriente de la IHI.<sup>6</sup> Aún así, estos planteamientos han pasado casi inadvertidos ante el constante uso de estos materiales en la supuesta tarea de reconstruir las prácticas históricas.

El primer problema a mencionar es que no es posible hacer un paso directo de la información contenida en un texto a la práctica: el documento y la acción musical que éste describe pertenecen a dimensiones distintas; citando a Nicholas Cook: “los documentos escritos son altamente problemáticos como fuente para la interpretación práctica”<sup>7</sup> y, por muy precisa e inequívoca que parezca cierta información, “las palabras son susceptibles de un gran número de interpretaciones”.<sup>8</sup> Otro aspecto importante a considerar es el distinto uso que los textos instructivos en la interpretación musical han tenido a lo largo de la historia. Además de la función específica de cada tipo de texto —método, tratado, crítica, correspondencia, etc.—, es necesario considerar el impacto que éste haya podido tener en la práctica de un medio musical determinado, según su difusión, la posición e influencia relativa del autor en medios específicos, y tomar en cuenta que su contenido no necesariamente es aplicable a toda una época, región geográfica, o tipo de instrumento musical. En la IHI, con un profundo arraigo a la autoridad de lo escrito, se tiende a otorgar un gran peso —por lo menos en el discurso— a los textos del pasado, sin pasar siempre por el ejercicio crítico de evaluar la procedencia e impacto de las fuentes. Otro aspecto relevante, junto con el uso, la función y el impacto del texto, es la finalidad con que su autor lo concibió. Algunas de estas fuentes son descriptivas, pues buscan presentar información sobre ciertas prácticas, como es el caso del tomo *De organographia* del tratado *Syntagma*

---

<sup>6</sup> Como ejemplos más icónicos se pueden mencionar: Richard Taruskin, *Text and act: Essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995; Nicholas Cook, *Beyond the score: Music as performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

<sup>7</sup> “The basic problem is that, to expand on what I said before, written documents are highly problematic as sources of information on performance practice”. Trad.: “El problema básico es que, para ampliar lo que dije antes, los documentos escritos son altamente problemáticos como fuente para la interpretación práctica”. Nicholas Cook, op. cit., p. 47.

<sup>8</sup> “In addition to the issues of prescription versus description to which I referred, words are capable of any number of interpretations” Trad. “Además de las cuestiones de prescripción versus descripción a los que me he referido, las palabras son susceptibles de un gran número de interpretaciones”. Ibidem.

*musicum* (1618-1619) de Michael Praetorius, citado en el segundo capítulo de esta tesis, y que describe e ilustra un gran número de instrumentos musicales junto con aspectos de su ejecución. Existe otro tipo de textos que pueden ser considerados prescriptivos, pues pretenden promover, instaurar o erradicar alguna práctica y se caracterizan por dirigirse al lector desde una posición de autoridad. Pertenecen a esta clase los métodos y tratados de ejecución, así como ciertas notas de prensa, cartas y testimonios de crítica musical que dan preferencia u otorgan mayor valor a algunos rasgos de ejecución (técnicos, estilísticos, etc.) sobre otros, y que son susceptibles de una fuerte polémica en cuanto a su precisión como testimonio de las prácticas históricas —y por lo tanto, como herramienta para su hipotética reconstrucción—: es difícil saber hasta qué punto esa prescripción es una reacción opuesta a una tendencia general, en cuyo caso nos hablaría de una realidad práctica muy distinta a lo que pretende promover.<sup>9</sup> Una vez más, el efecto que el texto haya tenido sobre el público al que se dirigió varía de acuerdo a distintos factores, y es posible deducirlo y acaso rastrear algunas de sus huellas en la práctica, siempre de manera aproximada y especulativa. Desde luego, lo descriptivo y lo prescriptivo pueden convivir en una misma fuente, y sus rasgos se entremezclan haciéndonos pensar que, más que clasificar categóricamente las fuentes, podemos identificar ciertos elementos de una y otra clase en los textos estudiados. Es necesario recordar que de lo que más puede hablarnos cada texto es de su autor, y no necesariamente es un reflejo de la generalidad de la práctica musical de su momento o lugar.

Los planteamientos anteriores pueden ofrecer un marco de referencia para aproximarse a los dos casos objeto de la presente investigación: por un lado, la práctica de la viola da gamba, que cuenta con abundantes fuentes primarias que deben ser estudiadas con las cautelas necesarias y, por el otro, la del violonchelo, que no cuenta con fuentes escritas que registren su técnica durante sus primeras décadas de actividad. Ambos instrumentos constituyen elementos protagónicos del desarrollo de la IHI hoy en día, y es necesario aproximarse a su estudio de manera crítica, tanto en el conocimiento de sus pasados, como en su desarrollo actual.

---

<sup>9</sup> En palabras de Nicholas Cook: “What looks like a description of what people do is often really a prescription of what people *should* do, in other words a description of what they *don't do* [...]”. Trad.: “Lo que pareciera una descripción de lo que la gente hace, frecuentemente es una prescripción de lo que la gente *debería hacer*, en otras palabras, una descripción de lo que *no hace* [...]”. (Cursivas en el original). Nicholas Cook, op. cit., p. 21.

El uso de los textos del pasado en la IHI se ha transformado a lo largo de la historia de ese movimiento, desde sus pioneros en la segunda mitad del siglo XX, hasta las muy diversas prácticas actuales. En términos generales, en lo relativo al uso de las fuentes históricas, la tendencia principal de esta corriente —que pasó de ser un movimiento crítico, incluso subversivo, a una vigilancia normativa y estandarizante, institucionalizada— ha consistido en recolectar indicaciones para aplicarlas a la práctica: cómo *se debe* tomar el arco, cómo *se debe* hacer un trino, en qué casos *se debe* utilizar un órgano o un contrabajo, cuál es el tempo *correcto* de una danza. La aplicación acrítica de indicaciones del pasado en la práctica contemporánea merece ser cuestionada; en ese escenario, aparece como alternativa el trabajo interdisciplinario, en donde la ejecución musical sea entendida como una acción creativa generadora de sentido, y no simplemente como el resultado de la aplicación de una serie de instrucciones. Cook lo sintetiza así en su crítica a la IHI:

It could be argued that the discourses which emerged round HIP [historically informed performance]—and formed an integral part of it—represented an intensified disciplining of performance, a subordination of practice to the written word. In the first place, period treatises were invoked as authoritative prescriptions for authentic performance practice. [...]

It is obvious that, as I have described it, the relationship between academic research and performance practice in HIP was about as far removed as could be from the basic approach of interdisciplinary performance studies. Instead of seeing performance as a context for meaning production and seeking to understand its operation, the role of scholarship in HIP was to discipline practice. Yet at the same time, when considered in purely scholarly terms, HIP was at best controversial, and at worst obviously flawed.<sup>10</sup>

A la estandarización de las prácticas relacionadas con la IHI —acaso una manifestación más de la cultura de masas y la globalización— hay que agregar el cambio en la relación entre el intérprete y las fuentes históricas, de los inicios de la IHI a la actualidad. Hoy en día, una gran

---

<sup>10</sup> Trad.: “Se podría sostener que los discursos que emergieron alrededor de la IHI —y que formaron parte integral de ella— representaron un aleccionamiento intensivo de la ejecución musical, una subordinación de la práctica a la palabra escrita. En primer lugar, los tratados de otras épocas eran invocados como prescripciones de autoridad para interpretaciones auténticas. [...] Resulta obvio que, como he explicado, la relación entre la investigación académica y la práctica interpretativa en la IHI fue removida casi tanto como fue posible de la aproximación básica de los estudios interdisciplinarios. En lugar de ver la práctica musical como un contexto para la producción de significado y buscar entender su funcionamiento, el papel de la academia en la IHI fue disciplinar la práctica. Incluso, si se considera en términos puramente académicos, la IHI era controversial en el mejor de los casos y, en el peor, evidentemente defectuosa”. Ibidem, p. 27.

cantidad de escuelas de música imparten carreras de instrumentos antiguos, y los nuevos alumnos no necesitan construir su propia técnica, sonido y estilo, como hicieron los pioneros de esos instrumentos hace ya más de medio siglo: la mayoría de los intérpretes actuales ha aprendido los conceptos y prácticas a través de otros intérpretes contemporáneos, quienes las habían asimilado hasta constituir prácticas convencionales.<sup>11</sup> Esa transformación de la IHI, que pasó de ser una práctica crítica, periférica y alternativa, a ser una normativa institucional, merece ser estudiada a profundidad, aunque esa inquietud excede los objetivos de esta tesis. No obstante, tal reflexión ayuda a tomar una postura crítica hacia la práctica contemporánea de la IHI y su relación con las fuentes históricas.

## 1.2 Planteamiento del problema

Esta investigación se articula a través de tres planteamientos:

- **Escisión entre información y práctica.** Se ha documentado ampliamente el uso de diversas técnicas de arco y afinaciones en el violonchelo y en la viola da gamba durante los siglos XVII y XVIII; sin embargo, la práctica instrumental actual no ha incorporado gran parte de esos conocimientos. Más allá de este fenómeno, que podría insertarse dentro de la problemática general —cada vez más discutida e incipientemente atendida— del escaso diálogo entre la musicología y la práctica interpretativa, para mí, como intérprete de ambos instrumentos, esta inmensa variedad de posibilidades técnicas y corporales representa una fuente inagotable de exploración artística, que combina el estudio de fuentes históricas con la ejecución instrumental del presente.
- **Escisiones corporales técnicas y estéticas de los gestos asociados a distintas “familias” instrumentales.** En mi experiencia como intérprete del violonchelo y la viola da gamba, he aprendido a separar no solamente las técnicas correspondientes a cada instrumento —lo cual conlleva un arduo proceso de adiestramiento físico, sensorial y muscular finísimo—, sino también un vago conjunto de hábitos, tendencias y gestos musicales que parecían invadir el terreno del “otro” instrumento. A oídos de algunos colegas, profesores, y a mi propio juicio,

---

<sup>11</sup> Agradezco especialmente a María Díez-Canedo la orientación en este argumento.

algún gesto que realizaba en el violonchelo sonaba “demasiado *gambísitico*”, y cierto tipo de ataque en la cuerda de mi viola parecía “más bien *chelístico*”. ¿En qué radicaba esa esencia transgredida? Claramente, no en el instrumento mismo, pues aparentemente sus grandes e inherentes diferencias materiales no eran suficientes para impedir cierto cruce. De esta confusión meramente práctica y musical, surgió la necesidad de comprender las causas de esa separación y de encontrar soluciones para poder hacer convivir ambas prácticas en un mismo cuerpo: el mío. Como intérprete de un instrumento, indagar en sus múltiples posibilidades sonoras resulta fascinante y, derivado de aquellas confusas experiencias, empecé a notar que ciertos recursos de cada instrumento tendían a ser rechazados o excluidos de su práctica común. Por otro lado, si el instrumento contaba con esa posibilidad, era presumible que otros músicos antes que yo también la hubieran conocido y, tal vez, explotado, ofreciendo por sí mismo un objeto de estudio dentro de la interpretación de instrumentos históricos.

- **La corriente dominante de interpretación históricamente informada del violonchelo desempeña una práctica estandarizada, ajena a los usos antiguos documentados.** Como evidencian abundantes y muy variados estudios iconográficos, organológicos y documentales —citados a lo largo del presente trabajo—, hablar de “el violonchelo barroco” como un objeto fijo e inmutable es completamente ajeno a las prácticas musicales de ese periodo; sin embargo, la tendencia principal en las últimas décadas no ha incorporado significativamente la diversidad documentada a la práctica; al contrario, las instituciones musicales han tendido a favorecer un acercamiento estandarizado a la interpretación y la escucha. Como acusa el musicólogo y violonchelista Marc Vanscheeuwijck, la fuerte inercia que representa la tradición del violonchelo moderno ha mantenido a gran parte de los ejecutantes del “violonchelo barroco” en una estática zona de confort en términos de exploración técnica, corporal e instrumental:

On the other hand, since the beginning of the early music revival in the second half of the twentieth century, cellists interested in historical performance practice have adopted the general approach of using instruments that are —both organologically and in terms of playing technique— quite close to the modern cello. Indeed, the “Baroque” cello has roughly been characterized by (1) its violin shape; (2) its four (gut or wire-wound gut) strings tuned in fifths;<sup>3</sup> (3) a slightly shorter fingerboard; (4) a flatter, differently shaped tailpiece and

bridge; (5) the absence of an endpin; and (6) sometimes even a differently angled neck (often straighter). It is played in a da gamba position. The bows cellists have been using are most frequently short French-style sticks for seventeenth-century repertoires; longer, though still convex or straight, bows for early eighteenth-century music; and so-called transitional bows for Haydn and Mozart. All are played rigorously with overhand grip.

Moreover, since no treatises or methods before Michel Corrette's 1741 *Methode* explain in sufficient detail how to play the instrument, modern Baroque cellists have largely based their technique on Corrette's precepts on how to hold the instrument and the bow and how to finger the cello. In the end, cellists who took up the "Baroque" cello did not need to go too far out of their comfort zone in terms of equipment and playing technique.<sup>12</sup>

En las líneas anteriores, Vanscheeuwijck delinea claramente la aproximación estandarizada actual a la práctica del violonchelo en la IHI, no sólo en sus características materiales, sino como postura interpretativa. En el presente trabajo, ese señalamiento sirve para identificar un problema de investigación que motiva a documentar la diversidad de prácticas pasadas, y abona a su incorporación a la práctica.

Estos tres planteamientos tienen en común la identificación de tendencias clasificadoras estandarizadas, tanto en el estudio histórico como en la práctica interpretativa contemporánea; esas tendencias, actitudes y perspectivas, son aquí evidenciadas y discutidas: si bien las clasificaciones y definiciones categóricas son útiles y a veces necesarias con fines analíticos, no debemos perder de vista la naturaleza cambiante y diversa del objeto estudiado, en este caso un fenómeno tan complejo como el pasado de la ejecución instrumental. En ese sentido, en décadas

---

<sup>12</sup> Trad.: "Por otro lado, desde el comienzo de la recuperación de la música antigua en la segunda mitad del siglo XX, los violonchelistas interesados en la interpretación histórica han adoptado la aproximación general de utilizar instrumentos que son —organológica y técnicamente— bastante cercanos al violonchelo moderno. Efectivamente, el violonchelo "barroco" ha sido caracterizado a grandes rasgos por: 1) su forma de violín; 2) sus cuatro cuerdas (de tripa o tripa entorchada) afinadas por quintas; 3) un diapasón más corto; 4) un cordal y un puente más planos, de forma diferente; 5) la ausencia de pica; y 6) en ocasiones incluso un brazo con un ángulo diferente (a menudo más recto). Se toca en posición da gamba [posición vertical]. Los arcos que los violonchelistas han estado utilizando son, en la mayoría de los casos, de vara corta y estilo francés para los repertorios del siglo XVII; más largos si bien aun convexos o rectos para la música de principios del siglo XVIII; y los llamados arcos de transición para Haydn y Mozart. Todos son rigurosamente sostenidos por encima de la vara. Más aún, puesto que ningún tratado o método anterior al de Corrette de 1741 explica con suficiente detalle cómo tocar el instrumento, los violonchelistas barrocos modernos han basado su técnica en gran medida en los preceptos de Corrette sobre cómo tomar instrumento y arco, y cómo digitar el violonchelo. Finalmente, los violonchelistas que incursionaron en el violonchelo "barroco" no necesitaron alejarse mucho de su zona de confort en términos de equipamiento y técnica". Marc Vanscheeuwijck, "Violoncello and Violone", en Stewart Carter, ed., *A performer's guide to seventeenth-century music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. pp. 231-232.

recientes hemos aprendido que la música barroca se define más por la intensiva exploración de técnicas, la flexibilidad y la libertad de ejecución, así como por su íntima relación con las músicas de tradición oral, que por lo estrictamente escrito, homogéneo y estandarizado. Este trabajo busca generar una reflexión crítica sobre las prácticas musicales actuales insertadas dentro de la IHI, con miras a establecer una postura práctica que se corresponda más con esa diversidad y heterogeneidad intrínsecas de la música barroca.

### **1.3 Objetivos**

En concordancia con los problemas de investigación descritos en el apartado anterior, los objetivos de esta tesis se definen como sigue:

- Comprobar la gran diversidad organológica y la convivencia de prácticas interpretativas muy distintas en los bajos de arco durante el periodo 1660-1740. Esta pluralidad es patente tanto en las características de los instrumentos como en sus técnicas de ejecución, ambos aspectos documentados en fuentes de distintas índoles, estudiadas en este trabajo. Este trabajo se sirve de fuentes primarias y secundarias revisadas críticamente, buscando concentrar en un solo estudio la mayor cantidad de información relevante sobre el tema.
- Mostrar que la clasificación de los bajos de arco en dos “familias” drásticamente incomunicadas —violines *versus* violas— no es representativa de las prácticas documentadas del periodo 1660-1740. Esta exposición permite formular una alternativa a tal dicotomía, tanto en la asignación de las atribuciones en las clasificaciones teóricas, como en la práctica interpretativa contemporánea.
- Disponer de nuevas herramientas prácticas para interpretar el repertorio de los bajos de arco del periodo 1660-1740, desarrolladas y aplicadas desde una perspectiva que considere la diversidad.
- Proponer términos consistentes en español que designen con claridad las distintas técnicas de arco utilizadas en los instrumentos bajos de cuerda frotada.

## 1.4 Justificación

Los conocimientos actuales sobre estos temas se encuentran divididos entre los estudios documentales y las exploraciones prácticas de algunos aventurados intérpretes, por lo que resulta necesario conjuntar y contrastar esos saberes para aproximarse a la interpretación de la música del periodo estudiado de formas que, por un lado, concuerden mejor con la diversidad práctica del pasado y, por el otro, sean un espacio de creatividad y pluralidad en el presente. Contar con un estudio sobre este tema, combinando conocimientos derivados del estudio documental, la reflexión teórica y la práctica musical constituye una aportación original y relevante tanto en el ámbito nacional como en el global.

Esta investigación, que inició como una inquietud artística individual, profundiza en una problemática colectiva y ofrece herramientas que podrán ser discutidas y empleadas por otros; con este trabajo busco, en parte, ofrecer a los ejecutantes de estos instrumentos — particularmente de habla hispana— un material de consulta seleccionado, organizado y comentado que pueda servir de guía para la investigación y la interpretación. En el terreno práctico, se presentan recursos para aproximarse de formas no estandarizadas a la interpretación de repertorios específicos; asimismo, los planteamientos en torno a la desestandarización de las prácticas musicales podrán ser retomados en otros trabajos, encontrando aplicación en el estudio de distintos instrumentos y prácticas musicales, particularmente aquéllas relacionadas con la interpretación históricamente informada. El enfoque interpretativo de este trabajo hace énfasis en la singularidad del conocimiento generado desde la práctica pues, para un intérprete, no basta con describir las técnicas, es necesario conocer sus implicaciones sonoras e incorporarlas como recursos artísticos. Sólo la práctica permite acceder a esta experiencia y generar un conocimiento significativo a través de ella.

Este trabajo se centra en el ámbito europeo, espacio geográfico en el que se desarrollan inicialmente los instrumentos estudiados, con especial énfasis en los contextos italiano —por ser el centro de origen técnico y conceptual del violonchelo— y francés, al referirnos a sus primeros textos técnicos. Documentar y analizar estos fenómenos en sus centros de origen también podrá



servir a otras investigaciones que busquen revisar sus narrativas en otras regiones, como las americanas, tomando en cuenta la gran relevancia de lo local en el estudio de las prácticas musicales.

En esta tesis, además, se propone el uso de algunos términos en español, derivado de la revisión crítica de otros trabajos, que podrán servir de guía a otras investigaciones documentales y prácticas, particularmente sobre las empuñaduras del arco utilizadas en los bajos de cuerda frotada.

### **1.5 Método de investigación**

Este trabajo se desarrolla sobre tres ejes principales: uno teórico, uno documental y uno práctico. El eje teórico se centra en una reflexión crítica sobre la interpretación histórica con miras a fijar una postura que, sin separarse del rigor filológico, reivindique la experimentación y la flexibilidad de la música barroca. En el eje documental se analizan fuentes primarias y se revisan las investigaciones más recientes sobre los usos, técnicas y repertorios de los instrumentos estudiados, se contrastan los datos de unas y otras fuentes para obtener conclusiones sobre las prácticas musicales en cuestión, con particular énfasis en las posibilidades técnicas del arco en ambos instrumentos. En el eje práctico interpretativo se exploran, en el marco de la investigación artística, los alcances y límites de esos recursos en los instrumentos estudiados, analizando sus características sonoras, musicales y estéticas. Una investigación 'a través' de la práctica artística y a la vez 'en' la propia práctica (recogiendo la terminología propuesta por Luca Chiantore, 2020), y por tanto no propiamente una aplicación de los estímulos procedentes de las fuentes históricas, sino un estudio donde la propia práctica es fuente de conocimiento y espacio de exploración para comprender el propio contenido de esas fuentes (como tan bien mostró Elisabeth Le Guin en su *Boccherini's Body*) y a la vez construir una práctica que no habría existido sin esa investigación de formas alternativas de tocar.<sup>13</sup> Todo esto busca redundar en un conocimiento práctico y transdisciplinario, y un acercamiento renovado a ese repertorio musical.

---

<sup>13</sup> Luca Chiantore, “Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica”. *Quodlibet*, núm 74, 2020, pp. 55-86. [doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775](https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).

El proceso consistió en conjuntar los conocimientos derivados de estudios documentales existentes, la reflexión teórica y la práctica musical, estudiar la información disponible respecto a la diversidad de prácticas de los bajos de arco y, finalmente, explorar esas técnicas en la práctica, aplicándolas a la ejecución de piezas musicales de repertorios relacionados.

En el eje teórico, se examinaron los planteamientos críticos relacionados con la IHI descritos recientemente por Nicholas Cook y citados en apartados anteriores —particularmente acerca de la utilización de fuentes escritas como pauta para la interpretación—<sup>14</sup> y se tomaron como marco de referencia para aproximarse a los datos históricos disponibles sobre las prácticas de los bajos de arco en el periodo estudiado. A partir de ese análisis, se establece como prioritaria la noción de diversidad —instrumental, técnica y práctica—, que incide directamente en la perspectiva de estudio de la historia, y también se refleja en una actitud hacia la interpretación hoy en día. Desde esa óptica, se observaron las experiencias propias, tanto en la ejecución instrumental individual como en el campo profesional y pedagógico de la IHI, y se detectó la problemática descrita anteriormente.

En cuanto al eje documental, se estudiaron fuentes primarias —métodos, tratados e imágenes—, y se examinaron repositorios digitales de artículos, partituras e iconografía; se seleccionó la información concerniente a la diversidad instrumental y técnica en los bajos de arco durante el periodo estudiado, así como los registros de prácticas que no correspondieran con la división categórica en “familias” de violines y violas da gamba. Llama la atención que, en ocasiones, una misma fuente presenta información que puede sustentar tanto una postura como la opuesta, según el extracto específico que se seleccione. Dado que la perspectiva estandarizada aún domina la historiografía y la práctica de los instrumentos objeto de este trabajo, en la presente investigación se concentran argumentos que ofrecen alternativas a tal enfoque; es decir, se buscaron y seleccionaron evidencias que eluden la norma. Este procedimiento, que podría parecer un ejercicio falaz de “atención selectiva” o *cherry-picking*,<sup>15</sup> se plantea como un esfuerzo por

---

<sup>14</sup> Véanse los apartados 1.1 y 1.2 de esta tesis; Nicholas Cook, op. cit., pp. 17, 24-32, 398-400.

<sup>15</sup> “Supressed evidence”, en Bradley Dowden, “Fallacies”. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. [iep.utm.edu/fallacy/#SuppressedEvidence](http://iep.utm.edu/fallacy/#SuppressedEvidence) (Consultado el 2 de abril de 2021).

compensar la tendencia dominante, y busca dirigir la atención a fuentes de conocimiento práctico que han sido largamente ignoradas.

En el eje práctico interpretativo, se incorporaron a la ejecución instrumental propia algunas posturas corporales y empuñaduras de arco, partiendo del análisis de las fuentes —escritas e iconográficas— que registran técnicas distintas a las estandarizadas, expuestas en el tercer capítulo de la presente tesis.

Partiendo de lo general, en primer lugar se localizaron las fuentes escritas los fragmentos que detallaran técnicas utilizadas en los bajos de arco durante el periodo estudiado, y que documentaran su diversidad; estos extractos fueron transcritos y traducidos al castellano, y concentrados en un apartado a manera de repositorio de recursos técnicos. Se siguió un proceso similar con las imágenes colectadas: se seleccionaron aquéllas que mostraran claramente alguna postura de ejecución distinta a la estandarizada actualmente, con énfasis en las diversas empuñaduras del arco, por ser uno de los focos principales de la presente investigación; estas representaciones gráficas seleccionadas fueron observadas y, tomando en cuenta su lugar y época de origen, fueron relacionadas con las fuentes escritas antes mencionadas. Como resultado de conjuntar la información arrojada por ambos tipos de fuente, se intentó imitar las posturas registradas, incorporándolas a la ejecución propia. Estas posturas y técnicas fueron registradas fotográficamente, y se exploraron sus efectos musicales, registrándolos en un diario.

## **1.6 Marco terminológico**

### **1.6.1 Nomenclatura instrumental**

La utilización de una terminología clara y específica para referirse a los instrumentos musicales es de importancia capital en el tema de esta investigación. En primer lugar, es importante tomar en cuenta que los términos antiguos casi siempre tenían, en su contexto original, un uso diferente del que sus equivalentes modernos tienen hoy en día, por lo que no podemos ignorar que la brecha que nos separa de aquellos usos no es meramente temporal, sino esencialmente conceptual: nuestro medio estandarizado y globalizado nos hace percibir la variada nomenclatura

de otros siglos como confusa e inconsistente o, en muchos casos, buscar en ella regularidades que le son ajenas, alejándonos de una cabal comprensión del objeto de estudio.

Además, las continuas traducciones de los nombres de los instrumentos —tanto en siglos pasados como en el estudio musicológico moderno— vuelven muy compleja la delimitación terminológica, pues vocablos aparentemente equivalentes en distintas lenguas usualmente poseen distintos matices. Por esa razón, en este apartado se detalla el uso que se le da en este trabajo a algunos términos clave, considerando, por un lado, las nomenclaturas históricas y, por el otro, la precisión necesaria en la investigación académica del presente.

Como primer caso, la palabra *viola* resulta ilustrativa de la pluralidad de acepciones que un término aparentemente inequívoco puede tener según distintos contextos. Ese vocablo, al igual que otros que utilizamos comúnmente, refiere en la actualidad a un instrumento contemporáneo, relativamente estandarizado y, sin embargo, tuvo usos muy diferentes en otras situaciones geográficas y temporales. Como explica Bettina Hoffmann, ese nombre era utilizado en la península itálica para designar una amplia variedad de instrumentos de cuerda —tanto de arco como punteados— hasta el siglo XVI tardío; en cambio, ya en el XVII, su acepción se orientó principalmente a los de cuerda frotada, utilizándose de forma general para cualquiera de ellos —sin distinguir entre “familias”—, sobre todo a principios de ese siglo.<sup>16</sup> Más adelante, hacia fines del *seicento*, en ciertas regiones la palabra *viola* se asoció a los instrumentos graves de cuerda frotada; a manera de ejemplo, la autora menciona algunos solos en arias de ópera que el violonchelista Domenico Gabrielli compuso para su instrumento, asignadas al *violoncello* en las partituras utilizadas en la región de Bolonia, pero etiquetadas como *viola* en las utilizadas en Venecia;<sup>17</sup> también se pueden mencionar los múltiples casos de música escrita para *viola* que requieren un instrumento con el rango actual de un violonchelo, o uno afinado una quinta

---

<sup>16</sup> Bettina Hoffmann, “The nomenclature of the viol in Italy”. *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 2, parte 1, 2008, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 4.

arriba.<sup>18</sup> La misma autora cita el caso del *Gabinetto armonico* (Roma, 1722) de Filippo Bonanni, que define el término *viola* como “un instrumento cuya silueta es la misma que la del violín, y que por su tamaño es llamado viola”.<sup>19</sup> En el presente trabajo ese término se utiliza con esa amplia acepción, y se procura especificar lo más posible de qué instrumento se trata de acuerdo al contexto.



**Ilustración 1:** Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico*, 1722, lám. LVI.

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 5; Guido Olivieri, Olivieri, “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century: Francesco Paolo Supriani’s Principij da imparare a suonar il violoncello”. En Timothy D. Watkins, ed., *Performance practice: Issues and approaches*, pp. 109-136. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009, p. 111; Marc Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”. *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.07 (Consultado el 15 de marzo de 2017), p. 17.

<sup>19</sup> “Filippo Bonanni’s illustration in his *Gabinetto Armonico* is quite clear; his explanation runs thus: ‘In the following illustration an instrument whose outline is the same as a violin is being played, which, because of its size is called a *Viola*’. Bonanni is often to be treated with caution; the curatorial and encyclopedic ambitions of his book lead to a certain amount of confusion. However, given its retrospective nature, it may be reliable evidence for the use [of] ‘Viola’ a few decades earlier”. Trad.: “La ilustración de Filippo Bonanni en su *Gabinetto Armonico* es bastante clara; su explicación dice: ‘En la siguiente ilustración se toca un instrumento cuya silueta es la misma que la de un violín, y que por su tamaño es llamada *viola*’. A menudo Bonanni debe ser tratado con precaución; las ambiciones curatoriales y enciclopédicas de su libro conducen a cierto grado de confusión. Sin embargo, dado su naturaleza retrospectiva, puede ser una evidencia confiable del uso del término ‘Viola’ algunas décadas antes”. Hoffman, op. cit., p. 6.

La pluralidad de acepciones contenida en el término *viola* probablemente esté relacionada con el uso que, al menos desde el siglo XV, tenía su equivalente hispano *vihuela*: prácticamente cualquier instrumento de cuerda —punteada o frotada— con una amplia diversidad de rasgos fisonómicos, acústicos y de ejecución:

En realidad, lo que sabemos es que a lo largo del siglo XV el nombre de vihuela podía hacer referencia por igual a instrumentos que las fuentes iconográficas nos muestran con tamaños y formas muy variables: distinto número de órdenes, mástil a veces sin trastes, puentes móviles o fijos, caja de resonancia con dos estilos distintos de escotaduras —incurvadas (en forma de ocho) o angulares (en forma de C)—, una gran diversidad de clavijeros, mayor aún de aberturas sobre la tapa y, lo que es más importante, dos formas distintas de tocarse —con arco o con plectro— y hasta tres, si considerásemos la cinfonía o cinfonya como viola de rueda. Un solo nombre y varias formas de pulsar las cuerdas a la que en el decurso del siglo XV se añade una nueva —con los dedos— que será determinante en la caracterización de la vihuela del siglo XVI, denominada, en atención a ese modo de pulsación, vihuela de mano.<sup>20</sup>

El término compuesto *vihuela de arco* fue utilizado en castellano para designar un instrumento de cuerda frotada que —así como los genéricos *vihuela* y *viola*— podía poseer rasgos específicos muy diversos, en cuanto a afinación y rasgos constructivos:

Quedan así netamente definidos los dos tipos instrumentales de vihuela que se desarrollan a partir del siglo XVI —las vihuelas de mano y las vihuelas de arco— con los rasgos peculiares que las individualizan: un instrumento de cuerda frotada, con puente curvo, cuerdas sencillas y afinadas en intervalos de quinta —afinación que, sin embargo, en lugar de ser propia de la vihuela de arco, caracterizaría a los instrumentos de la familia del violín y la *lira da braccio*—, y una *viola sine arcu* que, salvo en su forma, puede considerarse similar al laúd.<sup>21</sup>

La *viola da gamba* —instrumento de cuerda frotada con trastes, y una encordadura basada en cuartas— también ha recibido variadas denominaciones en distintas geografías a lo largo del tiempo, aunque ha tendido a establecer nombres más precisos. *Viol* en inglés, *viola* en francés, y *viola da gamba* en italiano designan exclusivamente instrumentos de esas características.<sup>22</sup> Sin

---

<sup>20</sup> Javier Suárez-Pajares, “La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla” en Maricarmen Gómez, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012., pp. 222-223.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 223-224.

<sup>22</sup> Ian Woodfield y Lucy Robinson, “Viol”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435) (Consultado el 31 de julio de 2020).

embargo, en las fuentes históricas hispanas existe mayor variedad de términos: si Diego Ortiz (1553) llama a ese instrumento *violón*,<sup>23</sup> en el siglo siguiente Covarrubias (1611, 1674) contrapone ese nombre al de *vihuela de arco*,<sup>24</sup> mientras que Pietro Cerone (1613) usa esos dos términos de forma indistinta.<sup>25</sup> Ya en el siglo XVIII, el *Diccionario de autoridades* (1739) lo nombra simplemente *viola*.<sup>26</sup> Ya que el término simple *vihuela* actualmente no se asocia a un instrumento de cuerda frotada, y el compuesto *vihuela de arco* —más preciso y netamente hispano— nos remite primordialmente al panorama musical de los siglos XV al XVII, en el presente trabajo se opta por el italianismo *viola da gamba* para hablar globalmente de la tradición instrumental descrita al inicio de este párrafo. Esta denominación es inequívoca —tanto en la actualidad como en siglos pasados—<sup>27</sup> y su uso se ha vuelto habitual en varias lenguas, incluida la española.

Aumentativo de *viola*, el término italiano *violone* designaba, durante los siglos XVI al XVIII, algún instrumento de cuerda grave, sin implicar características más precisas como: relación entre la notación y el registro (altura real o una octava abajo, conocido como registro de dieciséis pies), número de cuerdas (entre tres y seis) o afinación de las mismas (basada en cuartas o en quintas, incluyendo o no una tercera), rasgos fisonómicos, presencia de trastes o técnica de

---

<sup>23</sup> Diego Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz*. Roma: Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553.

<sup>24</sup> “VIOLONONES, juego de viguela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama violin, tañense con el arquillo. Viguelas de arco, las que se tañen con el arquillo y tienen trastes, la una y la otra música es propia para los Palacios de los Reyes, y para los saraos. También parece que se va olvidando en España”. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez, 1674, ff. 209v, 210r. [www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/) (Consultado el 8 de junio de 2021).

<sup>25</sup> “Del modo de templar el Violon ò la Vihuela de arco, que es la que tiene los trastes”. Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Libro XXI, capítulo XIX, p. 1063.

<sup>26</sup> “VIOLA. s. f. Instrumento de Música parecido en todo al violón, aunque mayor, y tiene por lo regular seis cuerdas, y ocho trastes, que proceden por semitonos. Tambien la hai de doce cuerdas, à la que llaman Viola de amor. Ducange deriva esta voz de *Vitula*, ò *Vidula* de la baxa Latinidad. Lat. *Chelys*, is. *Fides, ium*”. Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Tomo VI. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1739. [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html) (Consultado el 8 de junio de 2021).

<sup>27</sup> Hoffmann, op. cit., pp. 2-3.

ejecución (con arco o punteado). Si bien es posible detectar tendencias regionales y temporales de usos más puntuales para ese nombre, se trata de un término inherentemente general e inespecífico.<sup>28</sup> Su equivalente en castellano, *violón*, fue igualmente polisémico durante ese periodo, y fue utilizado tanto para designar a la viola da gamba (con ejemplos desde el siglo XVI, como ya se mencionó), como para referirse a otros instrumentos de arco; en el siglo XVII, Covarrubias lo define como un juego de “viguelas de arco sin trastes”, siendo el violín su ejemplar más agudo;<sup>29</sup> en consonancia con esa descripción, ya en el XVIII, en el *Diccionario de autoridades* se define como un violín bajo;<sup>30</sup> y para fines de ese siglo, Pablo Vidal usa de forma indistinta *violón* y *violon-cello*, en uno de los primeros métodos españoles de ese instrumento.<sup>31</sup> En otros idiomas existen términos que pueden relacionarse con *violone* y *violón*: en lengua francesa *basse de violon*,<sup>32</sup> y en inglés *bass violin*;<sup>33</sup> estas dos designaciones son más específicas que las primeras, pues hacen referencia al bajo del grupo de violines, a diferencia de las anteriores, que pueden referirse también a las violas da gamba. En español no existe un uso

---

<sup>28</sup> Existen fuentes en el siglo XVI que incluyen al *violone* como parte de los laúdes, mientras que para el siglo XVII está más asociado con los diversos modelos de bajos de arco —de registros de tenor, bajo y contrabajo— con una amplia variedad de rasgos y técnicas de ejecución. *Ibidem*, pp. 7-9.

<sup>29</sup> Covarrubias y Orozco, *ibidem*.

<sup>30</sup> “VIOLON. s. m. Instrumento Músico, parecido enteramente al violín, y que solo se distingue en ser mui grande, y de cuerdas gruesas, por lo que sirve de baxo en la Música, ò conciertos”. Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Tomo V. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1737. [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html) (Consultado el 8 de junio de 2021).

<sup>31</sup> Pablo Vidal, *Arte y escuela del violon-cello*. Manuscrito, s/f, c. 1796. Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica. [bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000113388](http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000113388) (Consultado el 23 de febrero de 2021).

<sup>32</sup> Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556, pp. 58-59. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d) (Consultado el 16 de noviembre de 2022); Marin Mersenne, *Harmonie universelle*. París: Sébastien Cramoisy, 1636. Parte II, Libro IV, pp. 177-204. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009) (Consultado el 16 de noviembre de 2022); Corrette, op. cit., Prefacio.

<sup>33</sup> Lucy Robinson y Peter Holman, “Bass violin”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02244](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02244) (Consultado el 13 de agosto de 2020); Brenda Neece, “The cello in Britain: A technical and social history”. *The Galpin Society Journal*, vol. 56, junio de 2003, pp. 77-115. [www.jstor.org/stable/30044410](http://www.jstor.org/stable/30044410) (Consultado el 3 de marzo de 2019). Gyorgy Iren Erodi, “The sixteenth-century basse de violon: fact or fiction? Identification of the bass violin (1535-1635)”. Tesis de maestría. University of North Texas, 2009. [digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/) (Consultado el 21 de julio de 2020).



consistente del término *violín bajo* o *bajo de violín*, que derivan directamente de otras lenguas y no parecen haberse utilizado históricamente en el periodo estudiado.

En esta tesis se opta por el término español *violonchelo* para referirse, en primera instancia, al instrumento actual, estandarizado, así como a su tradición interpretativa, didáctica e historiográfica, incluyendo manifestaciones anteriores al establecimiento de las prácticas estandarizadas. También, de manera general, al conjunto de instrumentos y prácticas que pueden ser contenidos dentro de un amplio concepto que no hace diferencia de las especificidades locales y temporales más finas. Me ha parecido pertinente diferenciar ese término de *violoncello*, escrito en italiano y que es, en origen, diminutivo de *violone*. *Violoncello* fue uno de los nombres surgidos en la segunda mitad del siglo XVII —junto con otros como *violoncino*, *violonzino*, *violonlino*, etc.—<sup>34</sup> para identificar un *violone* más pequeño, pero que admitía una considerable flexibilidad en varios de sus rasgos;<sup>35</sup> en los siguientes apartados se ahonda en su uso y desarrollo. Esta consideración busca reflejar en la nomenclatura tanto las transformaciones del instrumento como las de las perspectivas de su estudio, y es un interés compartido dentro del campo de conocimiento de la historia social de los instrumentos de cuerda frotada. Publicado en 2021, un artículo de Guido Olivieri propone una distinción terminológica similar, en lengua inglesa.

Throughout this article I use the term ‘cello’ for modern, standardized instrument or as a generic term (for instance, when talking about ‘cello repertory’, ‘cello technique’); with the term ‘bass violin’ I indicate, instead, the group of non-standardized 8’ instruments of the

---

<sup>34</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories: The cello in the 17th and 18th centuries”. Notas del disco compacto “Cello stories” de Bruno Cocset. Francia: Alpha, 2016, p. 28; Marc Vanscheeuwijck, “Violoncello and other bass violins in Baroque Italy”. En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*. Barlatta: Cafagna, 2020, pp. 28-31; Stephen Bonta, “From violone to violoncello: A question of strings?”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 3, 1977, p. 79.

<sup>35</sup> “In short, we need to realize that all the term ‘violoncello’ means is a small bass violin, literally a ‘small violone’, which can be a variety of organological types with different sizes, shapes, numbers of strings, tunings, and playing techniques. Moreover, if we speak in an absolutely strict terminological sense, then the violoncello is the type of instrument described above as emerging in the 1660s”. Trad.: “En suma, debemos asimilar que lo único que el término “violoncello” significa es pequeño violín bajo, literalmente un “pequeño violone”, que puede ser toda una variedad de tipos organológicos con tamaños diferentes, formas, número de cuerdas, afinaciones y técnicas de ejecución. Además, si hablamos en un sentido estrictamente terminológico, el violoncello es el tipo de instrumento descrito arriba que surgió en la década de 1660”. Marc Vanscheeuwijck, op. cit., p. 29.

violin family in use in the seventeenth century, while the terms ‘violoncello’ and ‘viola’ designate specific instruments described in the course of this essay. With this nomenclature, I follow in part the seminal articles by Stephen Bonta, “Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy”, *Journal of the American Musical Instrument Society* 4 (1978), 5-42, and “From Violone to Violoncello: A Question of Strings”, *Journal of the American Musical Instrument Society* 3 (1977), 64-99.<sup>36</sup>

En la literatura musicológica, sin embargo, existe la arraigada costumbre de utilizar el término moderno *violonchelo* para referirse a todos los instrumentos relacionados con su tradición desde el siglo XVI, englobando en ese vocablo una enorme pluralidad de prácticas y modelos instrumentales que, según otras perspectivas, requieren de una nomenclatura igualmente diversa.<sup>37</sup>

### 1.6.2 Empuñaduras prona y supina, una terminología propuesta

En el transcurso de esta investigación se han explorado las distintas maneras de denominar la posición de la mano al tomar el arco. Acaso por la relativa escasez de las publicaciones históricas en castellano sobre técnica de instrumentos bajos de arco —sobre todo en comparación con otros idiomas, principalmente en francés—, no hay en nuestra lengua un término de uso cotidiano que denomine dicha acción; por esa razón, ha resultado relevante para esta investigación encontrar una palabra precisa que denomine la sujeción del arco. Algunas palabras como *sujetar*, *asir*,

---

<sup>36</sup> Trad.: “A lo largo de este artículo, utilizo el término ‘violonchelo’ para el instrumento, moderno, estandarizado, o como un término genérico (por ejemplo, pala hablar del ‘repertorio del violonchelo’, ‘técnica de violonchelo’); con el término ‘violín bajo’ indico, en cambio, el conjunto de instrumentos de registro de ocho pies de la familia del violín, no estandarizados, utilizados durante el siglo XVII, mientras que los términos ‘violoncello’ y ‘viola’ designan instrumentos específicos descritos en el transcurso de este ensayo. Con esta nomenclatura, sigo, en parte, los artículos seminales de Stephen Bonta, “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, pp. 5-42; y “From violone to violoncello: A question of strings?”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 3, 1977, pp. 64-99”. Guido Olivieri, “The early history of the cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection”. *Eighteenth-century music*, vol. 18, núm. 1, marzo de 2021, p. 65. doi:10.1017/S1478570620000457 (Consultado el 8 de febrero de 2021).

<sup>37</sup> Algunos trabajos que emplean este criterio y que se mencionan a lo largo de esta tesis son: Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”. [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983. (Consultado en la Boston Public Library el 1 de noviembre de 2019); Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Ortega y Ortiz editores, CONACULTA-FONCA, 1999, p. 72.; Brenda Neece, “The cello in Britain: A technical and social history”. *The Galpin Society Journal*, vol. 56, junio de 2003, pp. 77-115. [www.jstor.org/stable/30044410](http://www.jstor.org/stable/30044410) (Consultado el 3 de marzo de 2019).

*tomar, coger o agarrar* resultan inespecíficas, por lo que uno de los objetivos secundarios de este proyecto consistió en hallar una palabra específica que describiera esa acción y, sobre todo, *un sustantivo que refiriera al estado de la mano al realizarla*; este término es especialmente pertinente al describir imágenes, tanto visuales como corporales. A la revisión de los textos históricos sobre técnica de instrumentos de arco, llamó mi atención el término usado en italiano: *impugnatura*, relacionado también con el verbo “empuñar” en español, que no pocas veces ha sido utilizado para la sujeción del arco;<sup>38</sup> tanto por su relevancia en la historia de los instrumentos aquí estudiados, como por su cercanía con la lengua española, la lengua italiana es una fuente de primera importancia, y ese vocablo resulta claramente descriptivo de la posición de la mano durante la ejecución, por lo que he elegido el término *empuñadura* para referirme a tal postura.

Así como la palabra *empuñadura* es apropiada para referir la acción de la mano derecha al asir el arco, me parece relevante diferenciar con precisión las dos distintas maneras que se estudian en este trabajo: con la palma de la mano hacia abajo o hacia arriba, así como en lengua inglesa se han adoptado los términos *overhand* y *underhand* respectivamente. En una publicación de 2010, Renato Criscuolo emplea las expresiones “*pressa dell’arco in pronazione*”<sup>39</sup> y “*pressa dell’arco supina*”<sup>40</sup> para describir cada una de las dos tendencias principales de las técnicas de arco de los instrumentos bajos de cuerda frotada, y aquí quisiera incorporar los adjetivos: *prona*<sup>41</sup> y *supina*,<sup>42</sup> de tal manera que podamos referirnos como *empuñadura prona* a la realizada por los violinistas y violonchelistas de la actualidad, con el dorso de la mano hacia arriba, y como *empuñadura*

---

<sup>38</sup> Véase Roubina, op. cit., pp. 117-118.; Evguenia Roubina, *El responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2014, p. 157.

<sup>39</sup> Renato Criscuolo, “Criteri per un’ esecuzione filologica” en Giovanni Lorenzo Lulier, *2 Sonate per violone et b.c. etc.* Italia: Musedita, 2010, [p. 4].

<sup>40</sup> *Ibidem*.

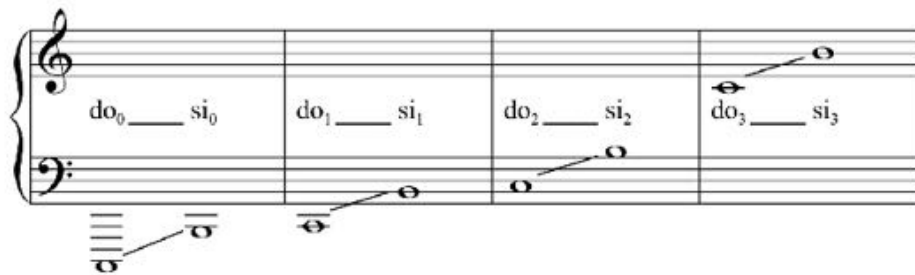
<sup>41</sup> De “pronación: 1. f. Movimiento del antebrazo que hace girar la mano de fuera a dentro presentando el dorso de ella”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. [www.rae.es](http://www.rae.es) (Consultado el 20 de mayo de 2019).

<sup>42</sup> De “supinación: 1. f. Posición de una persona tendida sobre el dorso, o de la mano con la palma hacia arriba. 2. f. Movimiento del antebrazo que hace girar la mano de dentro a fuera, presentando la palma”. *Ibidem*.

*supina* a la asociada con la viola da gamba y otros bajos de arco, con la palma de la mano hacia arriba.

### 1.6.3 Tesitura y diapasón

Ante la ausencia de una nomenclatura única en castellano para referirse a las alturas de los sonidos, a lo largo de este texto se emplea el sistema de notación franco-belga para indicar la tesitura de las notas, como se aprecia en la siguiente imagen:<sup>43</sup>



**Ejemplo 1:** Índice de tesituras utilizado en este trabajo. Sistema de notación franco-belga. Luca Chiantore, Áurea Domínguez y Silvia Martínez, *Escribir sobre música*, p. 100.

Con respecto al diapasón, el sistema de notación mencionado implica que el la<sub>3</sub> corresponde a una frecuencia de 440 Hz; sin embargo, en el periodo estudiado en este trabajo no existía dicha convención, por lo que los nombres de las notas en este texto no hacen referencia a una frecuencia (absoluta) sino solamente a una tesitura (relativa).

### 1.7 Revisión crítica de las fuentes

En este apartado se revisan los estudios que nutrieron esta investigación en sus distintas fases, y que abarcan diversos campos de conocimiento. Dentro de esos trabajos se distingue, como área

---

<sup>43</sup> Luca Chiantore, Áurea Domínguez y Silvia Martínez, *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016. pp. 100-101.

disciplinar principal, la historia de los instrumentos musicales de cuerda frotada, con múltiples líneas de investigación: por un lado, los estudios organológicos (es decir, el estudio de los instrumentos en sí, su construcción, los materiales y técnicas empleados, etc.), y por el otro, los estudios sobre aspectos relevantes de la cultura en torno a los instrumentos, como el repertorio, la técnica, la enseñanza, los espacios de desarrollo y los ejecutantes. Algunos de los estudios citados en esta sección abarcan más de una línea de investigación, en concordancia con el objeto de estudio, en donde todos estos aspectos se encuentran íntimamente ligados. En varios de los trabajos aquí citados destaca la iconografía, ya sea como disciplina central del estudio o como herramienta auxiliar. En este apartado los textos no se mencionan en orden estrictamente cronológico, sino jerarquizados según su relación con la presente investigación y agrupados de acuerdo a su enfoque; con esta revisión se busca resaltar los vínculos de esta tesis con otros trabajos, resaltando las diversas perspectivas hacia los temas aquí tratados, y estableciendo una postura crítica ante ellos.

Existe una cantidad importante de estudios recientes que, desde diversas disciplinas, aportan datos sobre las prácticas de los bajos de arco antes de 1740. A partir de finales de la década de 1970, algunos estudiosos se preocuparon por revisar los conocimientos que se tenían sobre el pasado de los instrumentos, y se prestó más atención a las evidencias sobre las prácticas locales. Así, poco a poco, las ideas sobre la historia de estos instrumentos se fueron volviendo más complejas y nuevos elementos se agregaron, y continúan añadiéndose, a sus narrativas. También en años recientes han proliferado los estudios multi y transdisciplinarios que involucran, por ejemplo, a intérpretes aportando a la musicología o viceversa, y nuevas líneas de investigación surgen constantemente, lo cual vuelve muy dinámico y escurridizo este objeto de estudio.

### **1.7.1 Historia de los instrumentos estudiados: perspectivas generales**

Los textos musicológicos sobre el pasado de los instrumentos musicales aquí tratados, sus nomenclaturas y repertorios, han sido estudiados a detalle en esta investigación. En cuanto a los estudios generales, fundamentales como punto de partida para trabajos más profundos, es necesario mencionar las publicaciones pioneras de Elizabeth Cowling (1975) y de Ian Woodfield

(1984) sobre la historia del violonchelo y de la viola da gamba, respectivamente, en las que se ofrece un panorama de la cronología de los instrumentos y sus protagonistas,<sup>44</sup> seguidas de otras más recientes de Marc Vanscheeuwijck (1996), Annette Otterstedt (2002) y Bettina Hoffmann (2018).<sup>45</sup> Si bien la elección de una perspectiva global, que buscaba abarcar siglos de procesos y transformaciones, ha cedido su lugar a una más específica, estudiando casos o eventos más puntuales en las investigaciones más recientes, los estudios monográficos aportan un esbozo tan básico como sustancial.<sup>46</sup>

Sobre el violín bajo (*bass violin* en inglés, *basse de violon* en francés), además de los mencionados estudios de Bonta, destaca la tesis de Gyorgy Iren Erodi, “The sixteenth-century basse de violon: fact or fiction? Identification of the bass violin (1535-1635)” (2009), por su profundidad y detalle en el estudio de ese instrumento, al cruzar la información obtenida del análisis de fuentes primarias escritas e iconográficas, ejemplares de instrumentos históricos y estudios musicológicos, contribuyendo de forma importante a esclarecer el uso y las características de los bajos de arco durante un largo periodo de tiempo.<sup>47</sup> En una reflexión sobre la precisión y la coherencia cronológica de la nomenclatura, opta por diferenciar los términos “violonchelo” y “violín bajo”, en concordancia temporal con los cambios sufridos por los instrumentos y, de manera relevante, con el uso social y el dinámico contexto musical; esa diferenciación es retomada en este trabajo.

---

<sup>44</sup> Elizabeth Cowling, *The cello*. Nueva York: Batsford, 1975; Ian Woodfield, *The early history of the viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

<sup>45</sup> Marc Vanscheeuwijck, “The baroque cello and its performance”, *Performance Practice Review*, vol. 9, núm. 1, 1996, pp. 78-96. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07 (Consultado el 17 de mayo de 2018); Annette Otterstedt, *The viol: History of an instrument*. Kassel: Bärenreiter, 2002; Bettina Hoffmann, *The viola da gamba*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018.

<sup>46</sup> Por su grado de especialización y contenido de referencias, también son relevantes los artículos del diccionario *Grove Music Online*: Ian Woodfield y Lucy Robinson, “Viol”, *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435) (Consultado el 31 de julio de 2020); Stephen Bonta, et al., “Violoncello”, *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041) (Consultado el 30 de julio de 2020).

<sup>47</sup> Gyorgy Iren Erodi, “The sixteenth-century basse de violon: fact or fiction? Identification of the bass violin (1535-1635)”. Tesis de maestría. University of North Texas, 2009. [digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/) (Consultado el 21 de julio de 2020).

### 1.7.2 Estudios organológicos

Entre las publicaciones relacionadas con las técnicas, materiales y modelos de construcción utilizados en los instrumentos y las cuerdas durante período estudiado, son particularmente relevantes los trabajos de expertos en historia y construcción instrumentos de cuerda frotada, como Stephen Bonta (1977, 1978, 1988), William Monical (1989), Dmitry Badiarov (2007) o Stewart Pollens (2010);<sup>48</sup> y de intérpretes incursionando en la lutería histórica como Annette Otterstedt (1999), Myrna Herzog (2002, 2003, 2004) o Ryan Gallagher (2019).<sup>49</sup>

Entre 1977 y 1992, el investigador Stephen Bonta publicó varios artículos que arrojaron luz sobre la íntima relación entre la construcción, la ejecución, y la composición de música para los instrumentos bajos de cuerda frotada durante el siglo XVII.<sup>50</sup> Particularmente su artículo “From violone to violoncello: A question of strings?” (1977) es considerado todavía una referencia en el estudio de la historia de los bajos de arco, específicamente del violonchelo, enfatizando la

---

<sup>48</sup> Stephen Bonta, “From violone to violoncello: A question of strings?”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 3, 1977, pp. 64-99; Stephen Bonta, “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, pp. 5-42; Stephen Bonta, “Catline strings revisited”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 14, 1988, pp. 38-60; William Monical, *Shapes of the Baroque: The historical development of bowed string instruments*. Filadelfia: The American Federation of Violin & Bow Makers, Inc., 1989; Dmitry Badiarov, “The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice”, *The Galpin Society Journal*, vol. 60, 2007, pp. 121-145. [www.jstor.org/stable/25163896](http://www.jstor.org/stable/25163896) (Consultado el 8 de febrero de 2016); Stewart Pollens, *Stradivari*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

<sup>49</sup> Annette Otterstedt y Hans Reiners (trad.), “What Old Fiddles Can Teach Us...”, *The Galpin Society Journal*, vol. 52, abril de 1999, pp. 219-242. [www.jstor.com/stable/842525](http://www.jstor.com/stable/842525) (Consultado el 25 de julio de 2020); Myrna Herzog, “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 145-163. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002; Myrna Herzog Feldman, “The quinton and other viols with violin traits (16th-18th centuries)”, tesis de doctorado. Bar-Ilan University, Ramat-Gan, Israel, 2003; Myrna Herzog, “Stradivari's viols”, *The Galpin Society Journal*, vol. 57, mayo de 2004, pp. 183-194, 216. [www.jstor.org/stable/25163801](http://www.jstor.org/stable/25163801) (Consultado el 18 de marzo de 2019); Ryan Gallagher, “A journey within the making mind”, tesis de doctorado. McGill University, 2019.

<sup>50</sup> En orden cronológico ascendente: Stephen Bonta, “From violone to violoncello: A question of strings?”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 3, 1977, pp. 64-99; Stephen Bonta, “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, pp. 5-42; Stephen Bonta, “Catline strings revisited”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 14, 1988, pp. 38-60; Stephen Bonta, “The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700”, *Early Music*, vol. 18, núm. 4, 1990, pp. 519-525, 527-530, 533-535. [www.jstor.org/stable/3127982](http://www.jstor.org/stable/3127982) (Consultado el 27 de enero de 2020); Stephen Bonta, “The use of instruments in the ensemble canzona and sonata in Italy, 1580-1650”, *Recercare*, vol. 4, 1992, pp. 23-43. [www.jstor.org/stable/41701103](http://www.jstor.org/stable/41701103) (Consultado el 27 de junio de 2016).

importancia de las técnicas y materiales utilizados en la fabricación de las cuerdas musicales para la construcción de los instrumentos. La aportación de Bonta más significativa para el presente trabajo es la exposición de la conexión entre la invención de las cuerdas de tripa entorchadas de metal, el surgimiento del término *violoncello*, y la construcción de instrumentos bajos de arco más pequeños que los que se hacían hasta ese momento, tres sucesos ubicados alrededor de 1660 en la región italiana de Emilia-Romaña (Bologna, Módena, Parma). La identificación de ese fenómeno constituye un elemento clave en el marco temporal y geográfico de esta investigación, y sus complejas implicaciones técnicas y musicales son tratadas a lo largo de esta tesis. Posteriores investigaciones han ampliado, profundizado y complementado los conocimientos aportados por Bonta, descansando sobre sus consideraciones, sin hasta ahora haberlas refutado, por lo que a pesar de no ser artículos recientes se consideran aquí textos vigentes.<sup>51</sup>

Sobre el estudio de los ejemplares de bajos de arco antiguos que han llegado hasta nuestros días, preservados en museos y colecciones, son relevantes los trabajos de William Monical (1989), Annette Otterstedt (1999), Myrna Herzog (2002, 2003, 2004), Dmitry Badiarov (2007) y Stewart Pollens (2010), que aportan catálogos con fotografías, descripciones, planos o mediciones de instrumentos de distintas procedencias, sumando cientos de modelos que, en conjunto, permiten visualizar un extenso panorama de las diversas características de los instrumentos estudiados en este trabajo. Los trabajos de Herzog resultan especialmente relevantes para la presente investigación, al exponer sólidamente los problemas que presenta la clasificación binaria en

---

<sup>51</sup> Algunas publicaciones más recientes que incluyen las consideraciones de Stephen Bonta son (en orden cronológico descendente): Bettina Hoffmann, *The viola da gamba*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018; Marc Vanscheeuwijck, “Violoncello and violone”, en Stewart Carter, ed., *A performer’s guide to seventeenth-century music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pp. 231-247; Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”, *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, pp. 181-192; Guido Olivieri, “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century: Francesco Paolo Supriani’s Principij da imparare a suonar il violoncello”, en Timothy D. Watkins, ed., *Performance Practice: Issues and approaches*. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009, pp. 109-136; Bettina Hoffmann, “The nomenclature of the viol in Italy”, *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 2, parte 1, 2008, pp. 1-16; Marc Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”, *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008; Brent Wissick, “The cello music of Antonio Bononcini: Violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome”, *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 12, 2006. Los artículos de Stephen Bonta sobre “Violoncello”, “Violone”, “Violetta marina” y “String”, así como los biográficos de Giovanni Legrenzi, Tarquino Merula y Giovanni Battista Buonamente están incluidos en la edición 2001 del diccionario Grove Music Online.



“familias” instrumentales incomunicadas. De inicio, afirma que la clasificación establecida no es inherente a los instrumentos, sino a cómo éstos han sido catalogados, estudiados y usados socialmente, “reduciendo el extraordinario universo instrumental disponible en los siglos precedentes debido a *nuestra* dificultad para entenderlo”;<sup>52</sup> este planteamiento podría resultar obvio y, sin embargo, su enunciación resalta en la literatura musicológica sobre el tema. La autora, además, detecta un sesgo de superioridad en las clasificaciones del siglo XIX: “en un panorama dominado por el violín, las violas da gamba y otros instrumentos de cuerda frotada ocupaban un especie de lugar secundario, considerados como ancestros o formas menores de ‘el instrumento perfecto’”.<sup>53</sup> Herzog atribuye esa perspectiva al medio de la música clásica europea de los siglos XIX y XX, definido, por un lado, por una visión positivista, que formuló narrativas progresistas sobre las transformaciones históricas y, por el otro, en lo que se refería a la práctica musical, por el papel protagónico asignado al violín, instrumento de cuerda frotada por excelencia en la idealización romántica; esta óptica permeó en las clasificaciones y prácticas de todo el siglo XX y predomina aún en el XXI. Partiendo del estudio de un gran corpus de instrumentos históricos, la autora plantea la premisa de que la construcción de las violas da gamba no se basó en un modelo ideal, sino que contó con una vasta variedad de rasgos dinámicos. Herzog rastrea las distintas caracterizaciones de la viola da gamba a lo largo de la historia, que no son necesariamente organológicas sino de uso social, carácter y género, y reformula la definición de ese instrumento basándose en el estudio de sus cualidades sonoras, usos y asociaciones simbólicas.<sup>54</sup> Para este trabajo se retoma esa perspectiva, considerando diversos elementos culturales para el estudio de la historia de los instrumentos. Algunos planteamientos realizados por Herzog, en los que se refiere sobre todo a la construcción de los instrumentos, son aquí retomados orientados a la interpretación: tal rotunda división en “familias” herméticamente definidas no solamente es problemática para la clasificación

---

<sup>52</sup> “[...] often all we want is just to find some kind of classification, is to narrow down the extraordinary instrumental universe available in the previous centuries because of *our* difficulty to grasp it”. Herzog, “The quinton and other viols with violin traits (16th-18th centuries)”, p. 19.

<sup>53</sup> “In this violin-dominated picture, viols and the other bowed instruments occupied a kind of secondary position, considered as ancestors or lesser forms of ‘the perfect instrument’” Ibidem, p. 24.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 109; Herzog, “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”, pp. 146-147.

organológica, sino que invisibiliza el uso compartido de técnicas y recursos de ejecución práctica, del que se abunda en el curso de este trabajo.

En todos estos trabajos está presente el afán clasificador —más o menos explícitamente según el texto—, definiendo de formas distintas cada familia de instrumentos de cuerda frotada, reconociendo en ocasiones las deficiencias de esas definiciones y categorías, y aún así esforzándose en sostenerlas y aplicarlas. En mi investigación, el concepto de familia es puesto en duda y su uso es conscientemente evitado, concentrándome en los usos y recursos compartidos, y en su aplicación a la interpretación.

### **1.7.3 Diversidad en los bajos de arco, tradiciones locales y repertorios particulares**

Pensar la historia de los instrumentos bajos de arco como un conjunto de prácticas diversas conectadas en ciertos puntos, como una red en constante movimiento, es esencial en la presente tesis. El concepto de diversidad en estos instrumentos ha sido crecientemente presentado por algunos estudiosos, particularmente desde los primeros años de este siglo. Los planteamientos de Myrna Herzog citados en párrafos anteriores aportaron un marco importante a ese respecto, centrados principalmente en las “violas con rasgos de violines”. En lo que respecta al estudio de la historia del violonchelo durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, el concepto de diversidad ha sido consistentemente expuesto por Marc Vanscheeuwijck, y se encuentra sintetizado en su texto “Violoncello and violone”, incluido en el libro *A performer's guide to seventeenth-century music* (2012).<sup>55</sup> El intérprete y musicólogo presenta un panorama de la amplia variedad de posibilidades asociadas al violonchelo —tamaños y formas de los instrumentos y los arcos, número de cuerdas, afinaciones, técnicas de arco, posturas de los ejecutantes—, durante los siglos XVII y XVIII, y la relevancia de sus especificidades locales: en vez de plantear una única narrativa de la historia del instrumento, hace énfasis en las diferencias regionales y transformaciones de esas prácticas en cada uno de sus centros de desarrollo; como el

---

<sup>55</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Violoncello and violone”, en Stewart Carter, ed., *A performer's guide to seventeenth-century music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pp. 231-247. Una versión de ese mismo texto, ilustrada y con fines de divulgación, se encuentra incluida como notas del álbum “Cello stories” del violonchelista Bruno Cocset. Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories: The cello in the 17th and 18th centuries”. Notas del disco compacto “Cello stories” de Bruno Cocset. Francia: Alpha, 2016.

mismo autor afirma: “el violonchelo barroco elude toda estandarización”.<sup>56</sup> Su reflexión no solamente incluye la documentación histórica en retrospectiva, sino que explícitamente llama a revisar la noción estandarizada actual y critica que los violonchelistas dedicados al repertorio barroco en la actualidad “no necesitaron alejarse mucho de su zona de confort en términos de equipamiento y técnica de ejecución”;<sup>57</sup> esta postura es conscientemente retomada en la presente investigación, y debe al trabajo de Vanscheeuwijck muchas de sus consideraciones generales. Por otro lado, en su artículo “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini” (2008), aplica la perspectiva mencionada a un caso específico, y propone soluciones para la ejecución de obras concretas; además, es un texto pionero sobre el violonchelista Antonio Vandini, relevante para el cuarto capítulo de esta tesis.<sup>58</sup>

La tesis inédita “An iconographical study of the early violoncello, and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach” (1983),<sup>59</sup> del violonchelista e investigador Mark Mervyn Smith, concentra información relevante sobre las prácticas asociadas al violonchelo entre 1525 y 1800.<sup>60</sup> Desde una iconografía crítica, sienta importantes bases para, en palabras de su autor, “una historia del violonchelo menos sesgada, aún por escribir”.<sup>61</sup> En su

---

<sup>56</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories”, p. 27.

<sup>57</sup> “In the end, cellists who took up the ‘Baroque’ cello did not need to go too far out of their confort zone in terms of equipment and playing technique”. Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories: The cello in the 17th and 18th centuries”. Notas del disco compacto “Cello stories” de Bruno Cocset. Francia: Alpha, 2016, p. 28.

<sup>58</sup> Marc Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”, *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.07. (Consultado el 15 de marzo de 2017).

<sup>59</sup> Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”, [tesis doctoral. Flinders University], Adelaide, South Australia, 1983. (Consultado en la Boston Public Library el 1 de noviembre de 2019).

<sup>60</sup> En el presente trabajo se adopta el criterio de llamar violonchelos solamente a los instrumentos posteriores a c. 1660, por las razones que se discutieron en los primeros apartados de este capítulo. Smith, en su trabajo, considera criterios distintos, más flexibles, y estudia las prácticas asociadas al violonchelo, con muchas variantes, incluso desde el siglo XVI. *Ibid.*, pp. 7-8. Véase también Mark Smith, “The cello bow held the violway: once common, now almost forgotten”, *Chelys, Journal of the Viola da Gamba Society*, vol. 24, 1995, p. 1, nota al pie núm. 3.

<sup>61</sup> “Pictures provide information which enables a less biased history of the cello to be written”. *Ibid.*, p. 3

trabajo, Smith analiza un corpus de 218 imágenes, en donde aparecen 235 instrumentos que el autor identifica como violonchelos. Tener acceso a ese estudio completo en la fase final de esta investigación resultó revelador, al coincidir con el presente trabajo en aspectos centrales a pesar de haber tomado rutas distintas: el profundo conocimiento iconográfico de Smith vino a confirmar planteamientos aquí realizados desde las perspectivas documental y práctica. Unos años después de la elaboración de la citada tesis, el mismo autor publicó en la revista *Chelys, Journal of the Viola da Gamba Society* el artículo “The cello bow held the violway; once common but now almost forgotten” (1995); en este breve trabajo el autor se concentra en presentar pruebas de la predominancia del uso de la empuñadura supina en el violonchelo, excepto en Francia y por lo menos hasta 1730.<sup>62</sup> Para ello, analiza fuentes iconográficas y escritas que ofrecen información puntual sobre ese tipo de técnica y su uso, documentado incluso hasta 1799. La información contenida en este texto, si bien ya se encontraba expuesta en lo esencial en la citada tesis, tuvo más difusión e impacto a partir de ese artículo, publicado en una revista que se distribuye libremente en internet. A continuación se mencionan otros trabajos — posteriores al de Smith— que han reforzado la idea de que el violonchelo contaba con una considerable diversidad de técnicas y que, particularmente en las regiones italianas y germanas, la empuñadura supina se aplicaba a todos los bajos de arco tocados en posición vertical, incluido el violonchelo.

El artículo “The cello music of Antonio Bononcini: violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome” (2006) de Brent Wissick ofrece un panorama de las distintas combinaciones de posiciones y técnicas de arco practicadas durante el paso del siglo XVII al XVIII en los bajos de arco, particularmente los relacionados con el violín, a los que se asociaba una técnica de arco según la posición en la que fueran sostenidos: los instrumentos sostenidos en posición horizontal eran tocados con el arco empuñado en pronación, y aquéllos que se sostenían verticalmente tendían a hacerse sonar empuñando el arco en posición supina.<sup>63</sup> El trabajo de

---

<sup>62</sup> Mark Smith. “The cello bow held the violway: once common, now almost forgotten”, *Chelys, Journal of the Viola da Gamba Society*, vol. 24, 1995, pp. 47-61.

<sup>63</sup> Brent Wissick, “The cello music of Antonio Bononcini: Violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome”, *Journal of seventeenth-century music*, vol. 12, núm. 1, 2006. [www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html](http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html) (Consultado el 29 de febrero de 2016).

Wissick es uno de los pioneros sobre la ejecución del violonchelo en posición horizontal, sostenido sobre el hombro del tañedor (a veces denominado *violoncello da spalla* o *viola da spalla*),<sup>64</sup> estudiado inicialmente por Gregory Barnett (1998), y después por Dmitry Badiarov (2007, 2008) —quien contribuye además construyendo ejemplares del instrumento—, Sigiswald Kuijken (2010) y Alessandro Sanguineti (2016), todos ellos ejecutantes de instrumentos de cuerda frotada.<sup>65</sup> Mientras que, de manera general, Wissick y Sanguineti documentan un uso muy heterogéneo de las diversas posiciones y técnicas de los bajos de violín y el violonchelo durante la segunda mitad del siglo XVII y los primeros años del XVIII —con algunas tendencias sugeridas de acuerdo a la región, temporalidad específica o uso social—,<sup>66</sup> y sin concluir una predominancia de alguna técnica o postura por encima de las demás, Badiarov y Kuijken se inclinan por un uso muy extendido, incluso preponderante del *violoncello da spalla*, proponiéndolo como principal acepción del término *violoncello* durante un largo periodo de tiempo, desde c. 1660 hasta por lo menos c. 1750, con especial énfasis en la obra de J. S. Bach. Ante esa posibilidad, Marc Vanscheeuwijck argumenta que el término *violoncello da spalla* —al igual que otros como *violoncello piccolo*— ha sido entendido fuera de su contexto, y “tales

---

<sup>64</sup> “Viola da spalla [violoncello da spalla] (It.): An 18th-century name given to a bowed string instrument, possibly a cello or a smaller variant of it, played at shoulder height with the instrument held across the player's chest by a strap over the shoulder (It. *spalla*)”. / “Nombre del siglo XVIII dado a un instrumento de cuerda frotada, posiblemente un violonchelo o una variante más pequeña de él, tocado a la altura del hombro, sostenido a través del pecho del ejecutante mediante una correa sobre el hombro (it. *spalla*)”. Gregory Barnett, “Viola da spalla”, *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29449](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29449) (Consultado el 20 de julio de 2020).

<sup>65</sup> Gregory Barnett, “The violoncello da spalla: Shouldering the cello in the baroque era”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 26, 1998, pp. 81-106; Dmitry Badiarov, “The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice”, *The Galpin Society Journal*, vol. 60, 2007, pp. 121-145. [www.jstor.org/stable/25163896](http://www.jstor.org/stable/25163896) (Consultado el 8 de febrero de 2016); Dmitry Badiarov, “Errata, and more on the violoncello da spalla of the Italians”, *The Galpin Society Journal*, vol. 61, 2008, pp. 324-325. [www.jstor.com/stable/25163942](http://www.jstor.com/stable/25163942) (Consultado el 20 de julio de 2020); Sigiswald Kuijken, “A Bach odyssey”, *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, pp. 263-272. [www.jstor.org/stable/40731354](http://www.jstor.org/stable/40731354) (Consultado el 8 de febrero de 2016); Alessandro Sanguineti, “Da spalla or da gamba? The early cello in northern Italian repertoire, 1650-95”, *Galpin Society Journal*, vol. 69, 2016, pp. 99-108. Agradezco especialmente a Guido Olivieri por su ayuda para la localización de este último texto.

<sup>66</sup> Una de ellas, por ejemplo: “Evidence seems to suggest that the use of the violoncello da spalla was limited to church and amateur contexts; however the appearance of different sources connected to this instrument in the 1690s may indicate its increasing use”. Trad.: “La evidencia parece sugerir que el uso del *violoncello da spalla* estaba limitado a los contextos eclesiástico y diletante, aunque la aparición de diferentes fuentes relacionadas con este instrumento en la década de 1690 podría indicar su uso creciente”. Alessandro Sanguineti, op. cit., p. 108.

diferencias terminológicas y delimitaciones fueron hechas solamente en los siglos XIX y XX, en oposición a lo que después se convirtió en *nuestro* universal ‘violonchelo’”.<sup>67</sup> En el marco del debate sobre la elección del instrumento para la ejecución históricamente informada de la obra de Bach, resalta la postura de este último autor, en un artículo destinado específicamente a esa interrogante (2010),<sup>68</sup> en el que, luego de exponer la diversidad de tamaños, afinaciones, posiciones corporales y técnicas de los instrumentos de la época, aboga porque sea el intérprete quien elija, de entre de las múltiples prácticas documentadas, la opción que produzca mejores resultados en su propio contexto.<sup>69</sup> En la presente investigación se adopta esta actitud, así como el enfoque de Wissick y Sanguineti, que apuntan más a describir el diverso panorama de posibilidades y a explorar dentro de ellas, que a hallar una única solución a la correspondencia entre el repertorio, la técnica, el instrumento y la inconsistente terminología, todos ellos elementos dinámicos históricamente.

Estrechamente relacionado con la noción de diversidad en las prácticas estudiadas, es necesario mencionar el estudio de las tradiciones locales en torno a los instrumentos musicales, sus protagonistas, usos sociales, repertorios, técnicas, etc. El interés por conocer esas historias específicas —ya no desde una narrativa monolítica, sino enfatizando las diferencias, las excepciones— es característico de nuestro tiempo, y así, los trabajos sobre historias regionales y los estudios de caso han enriquecido en gran medida nuestra perspectiva sobre el pasado de los instrumentos y sus prácticas asociadas.

---

<sup>67</sup> “...such terminological differences and delimitations were only made in the nineteenth and twentieth centuries, in opposition to what has later become *our* universal ‘violoncello’”. Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories”, p. 29.

<sup>68</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”. *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, pp. 181-192. [www.jstor.org/stable/40731346](http://www.jstor.org/stable/40731346) (Consultado el 28 de febrero de 2016).

<sup>69</sup> “I believe there is no better solution than to have players perform these pieces on one (or more) of the historically possible and acceptable choices they have and that best work for them”. Trad.: “Creo que no hay mejor solución que aquella en la que los intérpretes toquen estas piezas en alguna (o varias) de las opciones históricamente posibles y aceptables que tengan a disposición y que mejor funcionen en sus respectivos casos”. Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello”, p. 188.

Una consideración siempre indispensable para el estudio de las manifestaciones artísticas del pasado es la conformación geopolítica de cada periodo; en el caso de los siglos XVII y XVIII, ésta nos exige distinguir más especificidades locales de las que usualmente concebimos desde nuestra realidad global, o desde la narrativa progresiva, direccional y estandarizada heredada del positivismo. Particularmente en lo referente a las distintas regiones italianas que, si bien compartían importantes rasgos culturales, no constituían un estado ni se asumían como una nación, estos estudios recientes han cambiado la perspectiva hacia la historia de sus prácticas musicales.

Las memorias del Simposio Internacional sobre la Viola da gamba italiana, celebrado en Magnano en la primavera del año 2000, fueron publicadas en el libro *The Italian viola da gamba* (2002), y concentran varios artículos sobre la presencia de ese instrumento en distintas regiones italianas durante los siglos XVI al XVIII.<sup>70</sup> En lo relativo a la presente investigación, resaltan algunos artículos que aportan evidencias precisas que divergen con la idea generalizada de la extinción de la viola da gamba en ese territorio hacia mediados del *seicento*.<sup>71</sup> De relevancia para la presente investigación destaca el artículo “An eighteenth-century Italian treatise and other clues to the history of the viola da gamba in Italy” de Vittorio Ghielmi, sobre un breve tratado manuscrito anónimo para viola da gamba y *viola d’amore* localizado en el Museo Civico Bibliografico en Bolonia (Ms. D.117), que el autor del estudio atribuye probablemente a Cristoforo Signorelli.<sup>72</sup> Este artículo contiene una de las escasas menciones —y posiblemente la más temprana— del manuscrito Vm7-6285 conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, que

---

<sup>70</sup> Susan Orlando, ed. *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.

<sup>71</sup> Léase, como ejemplo de esta noción: “After 1640 the viol has virtually disappeared from Italian musical practice. Most of the repertoire that today is linked to the viol is due simply to erroneous interpretation of terminology or clefs.” Trad.: “Después de 1640 la viola da gamba prácticamente desapareció de la práctica musical italiana. La mayor parte del repertorio que actualmente relacionado con la viola lo es debido simplemente a una interpretación errónea de la terminología o las claves”. Bettina Hoffmann, “Il repertorio italiano della viola da gamba dopo il 1640: Delimitazione e censimento”. *Rivista Italiana di Musicologia*, núm. 47, 2012, p. 82. [www.jstor.org/stable/24327201](http://www.jstor.org/stable/24327201) (Consultado el 25 de abril de 2020).

<sup>72</sup> Vittorio Ghielmi, “An eighteenth-century Italian treatise and other clues to the history of the viola da gamba in Italy”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 72-85. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.

es objeto del cuarto capítulo de la presente tesis; esa referencia, aunque de forma somera, resalta la importancia del cuaderno como un “interesante ejemplo concerniente a la historia de la viola da gamba en Milán”,<sup>73</sup> por la actividad en esa ciudad de Carlo Zuccari, autor de dos de las piezas que conforman el documento, y de quien también incluye datos biográficos.<sup>74</sup> Del resto de los artículos incluidos en esa publicación, son particularmente relevantes para esta investigación los textos de Myrna Herzog, “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”, mencionado en párrafos anteriores, y “The viola da gamba in Cremona” de Carlo Chiesa, en el que se detalla la producción violística de algunos célebres lutiers cremoneses, como los pertenecientes a las familias Amati, Guarneri y Stradivari;<sup>75</sup> este último texto es también uno de los escasos estudios en resaltar la importancia de Cristina Visconti, violista de origen inglés emigrada a Cremona y única propietaria identificable de una viola da gamba construida por Antonio Stradivari. En el cuarto capítulo de esta tesis se retoman los planteamientos de Chiesa y Ghielmi sobre el papel de Cristina Visconti y su conexión con el manuscrito Vm7-6285, revisados a la luz de las prácticas compartidas entre el violonchelo y la viola da gamba en ese momento.

Sobre la historia social del violonchelo vinculada con determinadas culturas regionales — además de los citados trabajos que identifican la región de Emilia-Romaña como la cuna de las principales innovaciones en la última parte del siglo XVII—, los trabajos de Guido Olivieri

---

<sup>73</sup> “A more interesting example concerning the history of the viol in Milan is a sonata written by Carlo Zuccari, alias Zuccarino or Zucherino. In a manuscript conserved in the Bibliothèque Nationale in Paris (Vm7-6285) that includes various sonatas for violoncello and bass by Vandini, Sammartini and Zuccari we find a *Solo per la viola da gamba* di C.Z. dated 1730”. Ibidem, p. 78.

<sup>74</sup> Otra mención del manuscrito, en 2012, se encuentra en: Hoffmann, op. cit., p. 117.

<sup>75</sup> Myrna Herzog, “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 145-163. Turín: Edizioni Angelo Manzoni, 2002; Carlo Chiesa, “The viola da gamba in Cremona”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 86-96. Turín: Edizioni Angelo Manzoni, 2002.



(2009, 2020, 2021) aportan una perspectiva sobresaliente.<sup>76</sup> Las publicaciones de este investigador han mostrado la influencia que los ejecutantes y las tradiciones educativas del reino de Nápoles tuvieron en la diseminación de los estilos de composición y ejecución del violonchelo durante el siglo XVIII. En lo concerniente a la presente investigación, las aportaciones de este autor incluyen una reflexión sobre la estandarización de las prácticas violonchelísticas en ese siglo, así como una cuidadosa delimitación de la terminología, distinguiendo críticamente los términos históricos de los utilizados en la investigación actual.<sup>77</sup> Por su parte, en el artículo “The cello in Britain: A technical and social history” (2003), Brenda Neece presenta un panorama de las transformaciones sufridas por el instrumento entre los siglos XVII y XIX, específicamente en Inglaterra, tanto en su construcción, como en su uso social y su nomenclatura.<sup>78</sup> Este estudio destaca por conjuntar el estudio documental con la observación de instrumentos originales de la época, así como por ofrecer datos específicos sobre técnicas y rasgos constructivos. En ese trabajo la autora critica el uso de los instrumentos italianos y su desarrollo como modelo de estudio aplicable a otras regiones, especialmente la británica; también rechaza la diferenciación entre las denominaciones *bass violin* y *violoncello*: la autora prefiere englobar el desarrollo del instrumento a lo largo de los siglos bajo un mismo nombre, admitiendo cambios en el uso y el repertorio, pero reconociendo una sola identidad en ese último

---

<sup>76</sup> Guido Olivieri, “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century: Francesco Paolo Supriani’s Principij da imparare a suonar il violoncello”. En Timothy D. Watkins, ed., *Performance practice: Issues and approaches*, pp. 109-136. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009; Guido Olivieri, “Prassi e didattica del violoncello nella Napoli del Settecento: Un bilancio degli studi” En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, pp.117-128. Barlatta: Cafagna, 2020; Guido Olivieri, “The early history of the cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection”. *Eighteenth-century music*, vol. 18, núm. 1, marzo de 2021, pp. 65-97. doi:10.1017/S1478570620000457 (Consultado el 8 de febrero de 2021).

<sup>77</sup> Véase el apartado “1.6.1 Nomenclatura instrumental” de esta tesis.

<sup>78</sup> Brenda Neece, “The cello in Britain: A technical and social history”. *The Galpin Society Journal*, vol. 56, junio de 2003, pp. 77-115. [www.jstor.org/stable/30044410](http://www.jstor.org/stable/30044410) (Consultado el 3 de marzo de 2019).

vocablo.<sup>79</sup> La información presentada en ese trabajo, derivada de la experiencia de la autora con instrumentos de origen inglés, amplía el espectro de las prácticas del periodo estudiado y sus especificidades locales. Su reflexión sobre la terminología histórica representa una postura distinta a la del presente trabajo, pero fue considerada y forma parte de la discusión planteada en el apartado 1.6.1 de esta tesis.

Ciertas prácticas del periodo estudiado constituyen repertorios o variedades instrumentales que fueron designados con nombres consistentes desde sus épocas de actividad, como en el caso de los repertorios de *lyra viol* y *viola bastarda*, que están asociados a notaciones y afinaciones particulares, y que han atraído cada vez más estudios e interpretaciones. En el marco de la presente investigación, la relevancia del primero radica principalmente en la gran variedad de afinaciones documentadas —más de cincuenta—, que revela una práctica diversa, claramente opuesta a la estandarización. Los datos disponibles sobre esta práctica y su repertorio se concentran en los trabajos de William V. Sullivan (1969), Frank Traficante (1970), y Ginger Lee Pullen (1979).<sup>80</sup> Existe un corpus de alrededor de cincuenta piezas para viola de origen principalmente italiano, escritas entre las décadas de 1580 y 1660, identificadas bajo el nombre de *viola bastarda*; por otra parte, algunas fuentes de ese periodo utilizan esa denominación para referirse a un instrumento (similar a la viola da gamba bajo), además de existir piezas para otros instrumentos calificadas como *alla bastarda*. La variedad en los usos de estos vocablos ha suscitado una discusión sobre si se trata de un instrumento, un género o un estilo de composición; en ella, destaca el artículo de Joëlle Morton “Redefining the viola bastarda: A most

---

<sup>79</sup> Varios autores coinciden con la explicación de Stephen Bonta acerca de un cambio sustancial en la construcción y la terminología de los bajos de arco alrededor de la década de 1660, con la invención de la cuerda entorchada, lo que permitió la construcción de instrumentos más pequeños que los que se hacían en décadas anteriores, marcando así el surgimiento del nuevo *violoncello* y diferenciándolo de los otros instrumentos, designados bajo los términos más genéricos *violone*, en italiano, y *bass violin* en inglés. Stephen Bonta, “From violone to violoncello: A question of strings?”; Guido Olivieri, “The early history of the cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection”.

<sup>80</sup> William V. Sullivan, “Tobias Hume’s First Part of Ayres (1605), Chapter II”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 6, noviembre de 1969, pp. 13-33; Frank Traficante, “Lyra viol tunings: ‘All ways have been tryed to do it’”. *Acta Musicologica*, vol. 42, fascículos 3 y 4, julio-diciembre de 1970, pp. 183-205 y 256. [www.jstor.org/stable/932195](http://www.jstor.org/stable/932195) (Consultado el 13 de junio de 2014); Ginger Lee Pullen, “Five collections of lyra viol music published by John Playford”. Tesis de maestría. University of British Columbia, 1979.

spurious subject” (2014), que examina todas las fuentes disponibles y replantea tal definición, no exclusivamente como un instrumento ni como un género, sino como un estilo práctico (de ejecución, improvisación y composición) flexible, que no depende de un solo conjunto fijo de elementos, y que admite distintos instrumentos y afinaciones.<sup>81</sup> La autora, además, incluye una reflexión acerca de las distintas ocasiones sociales en las que los repertorios de *viola bastarda* y *lyra viol* tenían lugar: si en el primero, el lucimiento técnico e inventivo del ejecutante se desplegaba muy probablemente frente a una audiencia pública, el segundo estaba dirigido al amplio sector social que tocaba el instrumento como una actividad de esparcimiento privado, doméstico.<sup>82</sup> Previo a la publicación de Morton, el libro *The music for viola bastarda* de Jason Paras (1986) constituía el trabajo más completo sobre el tema, aportando además un importante corpus de cuarenta y dos piezas de ese repertorio, hermosa y cuidadosamente dibujadas a mano por su autor.<sup>83</sup>

El estudio de esas diversas manifestaciones, con grandes diferencias, pero comunicadas entre sí en aspectos sustanciales, abona a la fundamentación de la diversidad como un rasgo distintivo de las prácticas estudiadas, y justifica la inclusión de esa perspectiva en su estudio.

---

<sup>81</sup> Joëlle Morton, “Redefining the viola bastarda: A most spurious subject”. *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 8, 2014, pp. 1-64.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>83</sup> Jason Paras, *The music for viola bastarda*. Editado por George Houle y Glenna Houle. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

## 2 SITUACIÓN DE LOS BAJOS DE ARCO DE 1660 A 1740

Cuando nos ocupamos de describir los instrumentos musicales, debemos tratarlos como las obras de arte de destacados e inteligentes artesanos, que los han creado mediante esfuerzo manual e intelectual. Aplicando planos precisos a los materiales adecuados, diestramente han fabricado instrumentos que puedan ser usados para publicar la gloria de Dios, o —lo cual es perfectamente legítimo— dar placer a la humanidad, con sus dulces, armoniosos sonidos.

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, 1619.

### 2.1 Marco temporal

Las transformaciones de las prácticas musicales, al igual que otros fenómenos culturales, tienen un carácter continuo y, sin embargo, es necesario establecer un marco temporal para su estudio; para ello es pertinente detectar eventos puntuales que destacan en esa larga línea de cambios constantes y constituyen una revolución.<sup>84</sup> El periodo estudiado en esta investigación está definido por dos eventos con ese carácter transformador: el primero, la invención de la cuerda entorchada, alrededor de 1660, contemporánea a la aparición del término *violoncello*; y el segundo, la gran depuración en la diversidad instrumental contenida en ese término, es decir la estandarización del instrumento, que concuerda temporalmente con la publicación del *Methode* de Corrette en 1741. Es así que para esta investigación he decidido delimitar el periodo comprendido entre 1660 y 1740, por esos dos hitos en la historia de las prácticas aquí estudiadas.<sup>85</sup> En los dos apartados siguientes se exponen algunos detalles relevantes de los eventos mencionados y sus contextos. Cabe señalar que estas transformaciones no solamente son continuas sino también complejas, al implicar procesos cuyos componentes se relacionan y afectan recíprocamente; así, la construcción de instrumentos está estrechamente ligada a sus técnicas de ejecución, que influyen en la composición y la escucha, y viceversa. La compleja relación entre los elementos del fenómeno estudiado es patente ya desde las fuentes primarias,

---

<sup>84</sup> Por ejemplo, en el caso del violonchelo esas transformaciones incluyen, durante el último siglo, el uso generalizado de cuerdas de metal y de la pica moderna, así como algunas innovaciones de construcción, como el aumento en la altura del puente y en el ángulo de proyección del mango y el diapasón con respecto a la caja de resonancia

<sup>85</sup> Otros estudios se centran precisamente en la época del método de Corrette o la inmediatamente posterior. Véase Valerie Walden, *One hundred years of violoncello: A history of technique and performance practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; George Kennaway, *Playing the cello, 1780-1930*. Farnham (Inglaterra): Ashgate, 2014.

que muchas veces definen un instrumento por sus usos (ya sea técnicos, estéticos o sociales), más que por sus rasgos organológicos, o por una mezcla de elementos de distinta naturaleza.

### **2.1.1 La década de 1660: innovaciones tecnológicas e instrumentales**

¿Qué es el violonchelo? Hoy en día resulta una pregunta ociosa, la respuesta resulta evidente. Sin embargo, para referirnos al contexto musical del siglo XVII, no lo es. De acuerdo a la explicación expuesta por Stephen Bonta en varios artículos a finales de la década de 1970, el violonchelo fue el resultado de décadas de investigación y experimentación en el campo de la lutería para poder construir un instrumento capaz de producir sonidos graves y profundos para el acompañamiento pero de un tamaño que ergonómicamente permitiera agilidad y ligereza en el registro de tenor.<sup>86</sup> Anterior a esta innovación organológica, los bajos de arco jugaban principalmente el rol de acompañamiento, y los gestos ágiles ponían en aprietos a sus ejecutantes, pues sus grandes instrumentos exigían cambiar de posición varias veces para tocar una simple escala; por otro lado, los instrumentos con registro de tenor podían realizar cómodamente líneas melódicas de carácter lírico pero carecían de la profundidad sonora requerida para dar el sostén armónico en el bajo. Éste no era un asunto de importancia menor durante el siglo XVII, pues la *nueva música*, la monodia, requería de nuevos instrumentos, en este caso orientados a conformar el polifacético conjunto que sostendría la música durante al menos dos siglos: el bajo continuo. La deslumbrante explosión de música instrumental del siglo XVII encuentra su reflejo en el desarrollo de los medios físicos para ejecutarla, una auténtica selva de instrumentos musicales de todo tipo.

Para entender mejor ciertos aspectos históricos de los instrumentos de cuerda, es necesaria una breve explicación sobre algunas de sus propiedades acústicas, específicamente en cuanto a la vibración de la cuerda en tensión y su frecuencia. La altura del sonido emitido por una cuerda vibrante, que está definida por la frecuencia de su oscilación, depende de tres factores variables: la longitud, la tensión y la masa, esta última está en función de su calibre o grosor y de la

---

<sup>86</sup> Stephen Bonta, "From violone to violoncello: A question of strings?". *Journal of the American Musical Instruments Society*, vol. 3, 1977, pp. 64-99; Stephen Bonta, "Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy". *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, pp. 5-42.

densidad del material que la componga. En los instrumentos musicales, la longitud puede ser variada ya sea teniendo cuerdas de distinto largo —como en un arpa o un clavecín—, o presionando —esto es, acortando— la cuerda contra una base, llamada diapasón. En los violines y violas todas las cuerdas tienen la misma longitud, por lo que para que cada una de ellas emita distintas frecuencias sin ser presionadas, solamente se pueden alterar las variables de masa (calibre o densidad) y tensión. Aunque sin duda la tradición de construcción de instrumentos tenía conocimiento práctico del fenómeno tiempo atrás, se atribuye al matemático y teórico musical Marin Mersenne, en su extenso tratado *Harmonie universelle* (1636-1637), la primera teorización escrita sobre cómo calcular la vibración de la cuerda, estableciendo que la frecuencia es inversamente proporcional a su longitud, así como a la raíz cuadrada de su densidad lineal, y directamente proporcional a la raíz cuadrada de su tensión.<sup>87</sup>

Hasta bien entrado el siglo XVII, las cuerdas utilizadas en los violines, violas y laúdes eran fabricadas de tripa pura, principalmente de oveja, sin añadir otros materiales. A través de un proceso químico que consistía en sumergir en ciertos líquidos el material obtenido de los intestinos del animal, se desprendían de ellos unas finas hebras que posteriormente se torcían

---

<sup>87</sup> “Mersenne was also the one who first stated the laws that govern the vibration of strings, although earlier instrument makers doubtless knew them in a rough and ready fashion. Mersenne discovered that the frequency of a string varied inversely with its length, directly as the square root of its tension, and inversely as the square root of its linear density, or mass per unit length [...]” Trad.: “Mersenne fue también el primero en describir las leyes que rigen la vibración de las cuerdas, aunque sin duda los constructores de instrumentos anteriores a él las conocían de una manera informal. Mersenne descubrió que la frecuencia de una cuerda variaba de forma inversamente proporcional a su longitud, directamente a la raíz cuadrada de su tensión, e inversamente a la raíz cuadrada de su densidad lineal, o masa por unidad de longitud”. Bonta, “From violone to violoncello...”, p. 92. Gabriel Weinreich apunta: “When a string is impulsively excited (as by being plucked or struck) and then allowed to vibrate freely, it produces a large set of frequencies (‘overtones’ or ‘partials’) at the same time. The lowest of these frequencies (the ‘fundamental’) is inversely proportional to the string’s length, proportional to the square root of its tension and inversely proportional to the square root of its mass per unit length. As a result, a string is not only capable of being ‘tuned’ by adjusting the tension, but in many instruments the player can further vary the pitch by ‘stopping’ with the finger, thus controlling the vibrating length”. Trad.: “Cuando una cuerda es excitada (como cuando es pulsada o atacada) y luego se le permite vibrar libremente, produce una larga serie de frecuencias (‘armónicos’ o ‘parciales’) al mismo tiempo. La más grave de esas frecuencias (la ‘fundamental’) es inversamente proporcional a la longitud de la cuerda, proporcional a la raíz cuadrada de su tensión, e inversamente proporcional a la raíz cuadrada de su masa por unidad de longitud. Como resultado, una cuerda no solamente es capaz de ser ‘afinada’ ajustando la tensión, sino que en muchos instrumentos el ejecutante puede variar la altura de los sonidos presionando con el dedo, y controlando así la longitud vibrante”. Gabriel Weinreich y Jim Woodhouse, “Acoustic theory”, en Gabriel Weinreich, et al., “String”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984) (Consultado el 20 de mayo de 2020).

LIVRE TROISIEME

DU MOUVEMENT, DE LA TENSION, DE LA FORCE, DE LA PESANTEUR, & DES AUTRES PROPRIETEZ DES CHORDES HARMONIQUES, & DES AUTRES CORPS.



PREs auoir parlé du mouuement des principaux corps de cet Vniuers, particulièrement de celui de la terre, il faut examiner plus particulièrement ceux qui appartiennent aux chordes des instrumens, & aux autres corps qui font de l'Harmonie: ce que nous ferons dans les Propositions de ce liure, où nous traiterons aussi de la force necessaire pour soustenir le poids donné sur vn plan oblique & incliné à l'horizon.

PROPOSITION I.

La raison du nombre des retours de toutes forces de chordes est inuerse de leurs longueurs.

SoIT la corde precedente AB attachée aux deux chevilles du Monochorde aux deux points A & B; & la corde A F attachée aux points A & F, je dis que la corde AB étant tirée au point G ne retournera qu'une fois au point F, pendant que la corde AF tirée au point I, retournera deux fois au point H, comme montre l'experience; de sorte que A F reviendra tous-jours deux fois pendant que A B ne reviendra qu'une fois: par consequent le nombre des retours d'A F est double de ceux d'A B, comme la corde A B est double de la corde A F: d'où il s'ensuit que le nombre des mouuemens ou des retours d'une corde s'augmente en mesme raison que sa longueur se diminue, & consequemment que la raison desdits retours est inuerse de la raison des longueurs de la corde.

La raison de cette inégalité de retours se prend de l'égalité de la tension, car le point G de la corde A B va aussi vite vers F, que le point I de la corde AF vers H; ce qui prouue que la corde A B est aussi tendue, & aussi violentée au point G, que la corde A F l'est au point I: mais parce que le point G a deux fois plus de chemin à faire iusques à F, que le point I iusques à H, il s'ensuit que le point I ira iusques à H, & reviendra de H vers le point I, pendant que G ira à F; & qu'il frappera deux fois l'air de la ligne A F, pendant que G ne frappera qu'une fois l'air de la ligne A B.

Il faut conclure la mesme chose des autres chordes pour grâdes ou petites qu'elles puissent estre; par exemple, de la corde A H, qui est fouz quadruple de la corde A B, c'est pourquoy ses retours seront quadruples en nombre des retours de la corde A B: & si elle estoit cent fois plus courte, ils seroient centuples, & ainsi consequemment iusques à l'infini, ou du moins iusques à la briueseté & longueur des

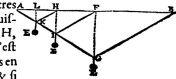


Ilustración 2: "Sobre el movimiento, la tensión, la fuerza, la gravedad y otras propiedades de las cuerdas armónicas y otros cuerpos" Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*. Tercer libro, 1636. pp. 157, 173.

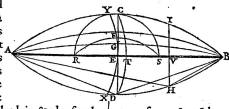
entre sí para formar un solo hilo. Añadiendo mayor o menor cantidad de fibras se obtenían cuerdas de distinto grosor;<sup>88</sup> de esta forma era posible graduar el calibre, aunque al utilizar siempre el mismo material, la densidad permanecía invariable.<sup>89</sup> Teniendo longitud de cuerda y densidad de material constantes, la única manera de variar la frecuencia era alterando el calibre o

<sup>88</sup> Ibidem. William Monical apunta: "Until de last quarter of the 17th Century, strings were made of plain gut, primarily from the intestines of sheep, and were in universal use on lutes, viols and the violin family of instruments. Thin strands or strips of gut were twisted together to form a smooth cylindrical string. The number of strands used depended on the intended pitch: fewer strands were combined for thin strings of high pitch, while a greater number of strands were needed for thicker strings in lower tunings". Trad.: "Hasta el último cuarto del siglo XVII, las cuerdas se fabricaban utilizando tripa pura, principalmente intestinos de oveja, y su uso era universal en los instrumentos de la familia de los laúdes, violas y violines. Delgadas hebras o hilos de tripa se torcían juntos para formar una lisa cuerda cilíndrica. El número de hebras utilizadas dependía de la altura del tono buscado: se combinaban menos hebras para lograr cuerdas delgadas de afinación aguda, mientras que se necesitaba mayor número de hebras para producir cuerdas más gruesas de afinación más grave". William Monical, *Shapes of the Baroque: The historical development of bowed string instruments*. Filadelfia: The American Federation of Violin & Bow Makers, Inc., 1989, p. 1.

<sup>89</sup> Para información más detallada sobre las características de las cuerdas de tripa, desde el punto de vista acústico, véase: "Gut strings", en Stewart Pollens, *The manual of musical instrument conservation*. (Versión ePub). Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Des mouuemens & du fon des chordes. 173

force que l'arc A C B, qu'il amoins d'air à poullir & à passer, & qu'il est moins violent; or il est d'autant moins violent qu'il est plus petit, puis que les parties s'endent moins: de force que l'on peut dire que l'arc A C B poulleroit d'autant plus loin, & plus fort la fleche C D, que l'arc A F C la fleche F D, qu'il est plus grand: ce qui merite de nouvelles speculations, afin de trouuer les differentes forces d'un arc selon les differentes courbures, & les diuers centres qu'on luy donne en le ployant.



Surquoy ie trouue vne nouvelle difficulté, à scauoir si la corde R S étant menee iusques en C pour faire l'arc R C S, poulleroit aussi loin ou plus la fleche C E, que l'arc A C B, car ils font tous deux vn mesme chemin de C à E, quoy que R C S aille deux fois plus vite, puis qu'il a le fon deux fois plus aigu, à raison que la corde R S est sous double de B A. L'autre difficulté consiste à scauoir si la fleche estant en T seroit poullée aussi fort par le point I ou H, que par le point C ou D, attendu qu'une égale force tire le point H & le point D de la corde A D B, ou A E B, en D & en H, car si vne liure attachée au point E le tire iusques à D, elle tirera le point V iusques en H. Et néanmoins il n'y a pas d'apparence que le point H poullisse la fleche H I aussi loin que le point D: à quoy l'on pourroit répondre que le point H poulleroit la fleche plus obliquement que D, & que H va plus lentement à V que D à E, & consequemment que D a du moins vne force impulsive d'autant plus grande que D E est plus long que H V.

Quant au moindre arc R C S, il seroit d'autant plus bandé que le plus grand A C B, qu'il est vn plus grand (gement de son cercle: or la plus grande tension de R C S peut recompenser la grandeur d'A C B: quoy qu'il soit fort difficile de déterminer de combien de deux arcs donnez de difference, l'un est plus grand que l'autre. Mais en remuoye la recherche plus particuliere à la science des Méchaniques: j'adiouste seulement qu'il faut considérer en quel lieu la mesme force appliquée à la corde A E B donne plus d'extension à ses parties: par

tes forces & grâdeurs, le moindre doit estre plus tendu que l'autre pour poullir vne fleche, ou autre chose aussi loin, ou plus & moins loin selon la raison donnee, car il y a tant de choses à considérer dans les instrumens qui poullent les mistiles, & dans les differens empeschemens de l'air, que lors qu'on croit en auoir trouué la proportion, on est souvent contraint d'auoir l'imperfection de nostre raisonnement, & les defauts des experiences: par exemple il ne s'enfuit pas qu'un arc double en force d'un autre enuoye la bale ou la fleche deux fois plus loin, si leurs forces s'uisent celles des poids qui descendent naturellement, puis qu'il est certain que de z

Q poids qui descendent celuy qui est deux, quatre, ou meisme huit fois plus pesant, ne descend pas deux fois plus vite, quoy qu'il soit d'un égal, ou d'un moindre volume: & néanmoins il semble qu'en matiere de mouuement violent celuy qui est double, triple, &c. doit enuoyer le mistile deux ou trois fois plus loin, quand toutes choses sont bien proportionnées. Mais j'en remuoye la recherche plus particuliere à la science des Méchaniques: j'adiouste seulement qu'il faut considérer en quel lieu la mesme force appliquée à la corde A E B donne plus d'extension à ses parties: par

la tensión, ocasionando una diferencia inmensa de estos factores en las cuerdas de los extremos y, en el caso de los instrumentos graves, requería la utilización de cuerdas excesivamente gruesas. Al engrosar una cuerda también se reduce sensiblemente su flexibilidad: una cuerda proporcionalmente más gruesa o más corta es más rígida y su vibración será menos eficiente, lo que musicalmente se traduce en un sonido mucho menos resonante y de afinación inestable.<sup>90</sup> Esto representó un problema importante tanto para la construcción de los instrumentos como para su ejecución y, desde luego, para la composición musical, pues los instrumentos graves debían tener mástiles muy largos, dificultando la agilidad en su ejecución y, al tener cuerdas de resonancia poco eficiente en ciertos registros, tenían un rango óptimo relativamente reducido.<sup>91</sup>

Décadas de experimentación y búsqueda en lutería intentaron resolver o paliar las limitantes de ejecución de las cuerdas graves, tratando de aumentar su densidad o de balancear la longitud y la tensión. Algunos de estos intentos resultaron, por un lado, en la fabricación de cuerdas de doble torsión, lo que comprimía el material y lo volvía un poco más denso, aunque no lograba resolver por completo el problema descrito en el párrafo anterior. Por otro lado, contamos con el testimonio de otro tipo de soluciones, esta vez en el campo de la construcción de instrumentos, que apostaron por la fabricación de un artefacto musical con distintas longitudes de cuerda, como el que describe Michael Praetorius en el segundo volumen de su *Syntagma musicum* de 1619:

Las cuerdas superiores del gran bajo de viola, o *Violonen*, rara vez son capaces de soportar la tensión que se les exige, por la gran distancia relativa entre la cejilla y el puente. Un músico en Praga le dedicó mucha atención a este problema. Diseñó y construyó una viola bajo con

---

<sup>90</sup> “In an ideal string the higher overtones are harmonically related; that is, they are whole-number multiples of the fundamental frequency. There are, however, a number of factors that make the overtones of a real string deviate from being perfectly harmonic. An ideal string is assumed to be perfectly flexible, but a real string has some stiffness which resists bending. This produces progressive sharpening of the overtone frequencies relative to the harmonic series”. Trad.: “En una cuerda ideal, los armónicos están relacionados armónicamente, esto es, son múltiplos enteros de la frecuencia fundamental; sin embargo, existen múltiples factores que hacen que los armónicos de una cuerda real se desvíen de ser perfectamente armónicos. Se asume que una cuerda ideal es perfectamente flexible, pero una cuerda real tiene cierta rigidez que opone resistencia a curvarse. Esto produce el incremento progresivo de la altura de los armónicos con respecto a la serie armónica”. Gabriel Weinreich y Jim Woodhouse, “Acoustic theory”, op. cit.

<sup>91</sup> “It was a problem faced by composers as well; they tended to underuse the bottom string of all violin-member family members until late in the seventeenth century”. Trad.: “Esto era un problema también para los compositores, éstos tendían a subutilizar la cuerda más grave de todos los instrumentos de la familia del violín hasta finales del siglo XVII”. Bonta, “From violone to violoncello”, pp. 94-95.



las seis cuerdas decreciendo en longitud, de la más grave a la más aguda: había cerca de un pie —once pulgadas, de hecho— de diferencia entre las longitudes de las cuerdas de los extremos. Luego colocó el puente diagonalmente (como en el penorcon u orpharion), así como la cejilla en la parte superior, apuntando hacia arriba y hacia abajo respectivamente. Esto hace que el espacio entre los trastes sea desigual, por lo que no se pueden tocar con los dedos. Así que ideó una manera de aplicarles presión indirectamente. Instaló una cubierta sobre todo el mástil, como en una zanfona, y colocó seis bloques, cercanos uno del otro, cerca del borde inferior. Éstos podían ser presionados, de la misma manera que las teclas de una zanfona, para bajar sobre cada cuerda detrás de cualquier traste en particular. Los bloques —o teclas, como debería llamarlos— se fijaban con fuertes alambres de latón, como los que pueden encontrarse en las llaves de las chirimías grandes, que se elevaban lo suficiente para que cada uno alcanzara su propio traste. En su conjunto, el instrumento es una muy buena invención, ya que las cuerdas pueden sostener la tensión puesta en ellas, y el violista bajo o ‘Violonista’ no tiene que recorrer las manos tan lejos hacia adelante y hacia atrás sobre los trastes —solamente necesita ubicar el traste y presionar una de las teclas adyacentes.<sup>92</sup>

Finalmente, la invención del entorchado de metal (recubrir la cuerda de tripa con un hilo metálico) representó la tan buscada solución a ese conflicto. Envolver una cuerda con metal la dota de una mayor masa y hace que, con la misma longitud y sin aumentar su calibre desproporcionadamente, produzca un sonido más grave;<sup>93</sup> además, las propiedades físicas

---

<sup>92</sup> “The top strings on the great bass viols, or *Violonen*, are rarely able to take the strain imposed on them, because of the relatively great distance between the nut and the bridge. A musician in Prague gave a great deal of thought to this problem. He designed, and had made, a bass viol with the six strings decreasing in length from the bottom one up: there was nearly a foot —11", actually— of difference in the lengths of the two outer strings. Then he set the bridge diagonally (as on a penorcon or orpharion) and likewise the nut at the top, pointing up and down respectively. This made the spaces between frets unequal, so that they could not be played with the fingers. He had then to devise a means for applying pressure indirectly. He fitted a cover over the whole neck, like that on an ordinary hurdy-gurdy, and placed six blocks, close to each other, near the lower end. These could then be pressed, in the same way as the keys of a hurdy-gurdy, to come down on each string behind any particular fret. These blocks —or keys, as I should call them— were fitted with strong brass wires, such as are found on the brass keys of large shawms, which went sufficiently high for each to reach its own fret. Altogether the instrument is a very fine invention, since the strings can sustain the tension put on them and the bass violist or ‘Violonista’ does not have to run his hands so far back and forward over the frets —he need only count the key or fret and press one of the close-set keys”. Michael Praetorius, y Crookes, David Z., ed. y trad. *Syntagma musicum. II. De organographia. Parts I and II*. Oxford: Clarendon Press, 1991. pp. 53-54.

<sup>93</sup> “Certainly by 1680, the effects of covered strings were already evident as makers began to reduce the sizes of bass instruments [...] With a vibrating string length extending sometimes to over 5 feet in length on the bass strings, thin plain gut strings were acceptable. But with wire wound gut available, these oversized instruments were reduced to more manageable proportions”. Trad.: “Efectivamente, para 1680 los efectos de las cuerdas entorchadas ya eran evidentes pues los constructores empezaron a reducir los tamaños de los instrumentos bajos [...] Con una longitud de cuerda vibrante que en ocasiones se extendía hasta más de cinco pies en las cuerdas bajas, las cuerdas de tripa delgada eran aceptables. Pero con la disponibilidad de la tripa entorchada de alambre, esos instrumentos excesivamente grandes fueron reducidos a proporciones más manejables”. Monical, p. cit., p. 4.

(ductilidad, maleabilidad y conductividad) de ciertos metales, como el cobre y la plata, favorecen el tránsito de la onda sonora, produciendo tonos brillantes y resonantes. Todo esto hizo posible un instrumento con sonoridad profunda en los graves, amable en los agudos y de un tamaño ergonómico y cómodo de ejecución: el *violoncello*.<sup>94</sup>

Algunas pistas sugieren que las cuerdas de envoltura metálica se desarrollaron en la década de 1660 en la región italiana de Emilia-Romaña, particularmente en Bolonia y posiblemente otras ciudades cercanas como Módena y Parma. Ya desde medio siglo antes, en 1610, John Dowland mencionaba que las mejores cuerdas graves “están hechas en Bolonia, en Lombardía, y de ahí son llevadas a Venecia, [...] por lo que se les conoce como cuerdas *de Venecia*”.<sup>95</sup> Para 1664, el editor John Playford anuncia la “nueva invención de cuerdas para los bajos de violas y violines, o laúdes, que suenan mucho mejor y más fuerte que las cuerdas de tripa comunes, ya sea bajo el

---

<sup>94</sup> “A very simple but radical solution to our problem was found sometime in the last half of the seventeenth century: wind the bottom string with silver wire. This will increase the density markedly without increasing the diameter and thus the stiffness. If one examines a modern wire-wound gut C string for the violoncello, one finds that its gut core, the solid part of the string, has the same diameter as the top A string, and that its overall diameter is only 1.6 times as great. But its mass per unit length is 8.7 times as great. With such a sizeable increase in density the string could of course be shortened and still satisfy requirements, which means that the violone could be made smaller; that is to say, it could be abandoned in favor of the violoncello”. Trad.: “Una solución simple, aunque radical, para nuestro problema fue hallada en algún momento en la segunda mitad del siglo XVII: envolver la cuerda inferior con un alambre de plata. Esto incrementa notablemente la densidad sin aumentar el diámetro y por lo tanto la rigidez. Si uno examina una cuerda de do de tripa entorchada moderna, el núcleo, la parte sólida de la cuerda, tiene el mismo diámetro que la cuerda superior de la, y su diámetro total es solamente 1,6 veces mayor, mientras que su masa es 8,7 veces más grande. Con un incremento tan cuantioso en la densidad, la cuerda claramente podía ser acortada y aún así funcionar satisfactoriamente, lo que significa que el violone podía hacerse más pequeño, es decir, podía ser abandonado en favor del violoncello”. Bonta, “From violone to violoncello”, p. 95.

<sup>95</sup> “For the greater sorts of Bafe strings, some are made at *Nuremburge*, and also at *Straesburge*, and bound vp onely in knots like other strings. These strings are excellent, if they be new, if not, they fall out starke false. The best strings of this kinde are double knots ioyned together, and are made at *Bologna* in Lumbardie, and from thence are sent to *Venice*: from which place they are transported to the Martes, and therefore commonly called *Venice* Catlines”. Trad.: “Respecto a las cuerdas graves de óptima calidad, unas están hechas en Nuremberg y en Estrasburgo, y están atadas con nudos simples como otras. Esas cuerdas son excelentes cuando son nuevas, cuando no, [el sonido] falsea al decaer. Las mejores cuerdas de este tipo son de nudos dobles ensamblados, y se hacen en Bolonia, en Lombardía, y de ahí son llevadas a Venecia, de donde son transportadas a los mercados, y por eso se les llama comúnmente cuerdas de tripa de *Venecia*”. John Dowland, “Other necessary observations belonging to the lute”, en Robert Dowland, *Varietie of lute-lessons*. Londres: Thomas Adams, 1610. s/p. [www.proquest.com/eebo/docview/2248518432/99856874/A4507D26CFD14E8EPO/1?accountid=14598](http://www.proquest.com/eebo/docview/2248518432/99856874/A4507D26CFD14E8EPO/1?accountid=14598) (Consultado el 23 de noviembre de 2022). Citado también en Bonta, “From violone to violoncello”, p. 97.

arco o el dedo. Es un pequeño alambre enrollado o torcido sobre la cuerda de tripa o de seda”.<sup>96</sup> Bonta reporta una lista de las cuerdas utilizadas en el *violone* de la basílica de Santa María de Bérghamo: el instrumento de cuatro cuerdas empleaba “*il canto, la seconda, la terza, la quarta coperta d’Argento di Bologna*”;<sup>97</sup> este listado, de 1701, es una de las últimas apariciones de *violone* en dicha iglesia, posterior a lo cual aparece en su lugar el término *violoncello*.<sup>98</sup>

El estado actual del conocimiento sobre el tema arroja que la palabra *violoncello* apareció por primera vez en 1665 en la edición impresa en Venecia de las *Sonate A 2. & a Tre Con la parte di Violoncello a beneplacito. Op. IV* de Giulio Cesare Arresti.<sup>99</sup> Sin embargo, el instrumento debió haber surgido antes, para ser el dedicatario de esta publicación. Por un lado, podríamos considerar el violonchelo, aún sin ese nombre, como un instrumento que se fue desarrollando desde las primeras décadas del siglo XVI;<sup>100</sup> la iconografía parece describirlo desde c. 1540 en un fresco de Giulio Cesare Luini que muestra un gran instrumento vertical de cuatro cuerdas frotadas con un arco.<sup>101</sup> Sin embargo, la explicación presentada por Bonta resulta más elaborada y consistente: el *violoncello* surgiría al inventarse la cuerda entorchada: es esta buscada invención la que permite su nacimiento alrededor de 1660, y la composición de música especificando su inclusión a partir de 1665; en esta última perspectiva, las innovaciones organológicas de cuerdas y construcción coinciden con la terminología, lo cual aventaja en

---

<sup>96</sup> “There is a late invention of Strings for the Basses of Viols and Violins, or Lutes, which sound much better and lowder than the common Gut strings, either under the Bow or Finger. It is a Small Wire twisted or gimp’d upon a gut string or upon Silk”. Trad.: “Existe una reciente invención de cuerdas para los bajos de violas, violines y laúdes, que suenan mucho mejor y más fuerte que las cuerdas de tripa comunes, ya sea al tocarse con el arco o con el dedo. Se trata de un pequeño alambre torcido o enrollado en torno a una cuerda de tripa o de seda”. John Playford, *A brief introduction to the skill of musick*. Londres, 1664. Citado en Bonta. “From violone to violoncello”, p. 96. Mencionado también por Monical, op. cit., p. 3.

<sup>97</sup> “el canto, la segunda, la tercera, la cuarta cubierta de plata de Bolonia”. Citado en Bonta, “From violone to violoncello”, p. 97.

<sup>98</sup> Bonta, “From violone to violoncello”, p. 98.

<sup>99</sup> Marc Vanscheeuwijck, “The baroque cello and its performance”. *Performance Practice Review*, vol. 9, núm. 1, 1996, p. 80. Véase también Stephen Bonta, “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”. *Journal of the American Musical Instruments Society*, vol. 4, 1978, p. 12.

<sup>100</sup> John Dilworth, “The cello: origins and evolution”. En Robin Stowell, ed. *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 7

<sup>101</sup> Vanscheeuwijck, “The baroque cello and its performance”, p. 78.

coherencia a la idea de llamar *violonchelo* a una abstracción moderna construida retrospectivamente, que sólo considera la apariencia del instrumento mientras ignora su uso y su función.<sup>102</sup>

La identificación de la región de Bolonia y la segunda mitad del siglo XVII como epicentro de estas innovaciones técnicas coincide con la primera aparición del término *violoncello*, y con la actividad de toda una pléyade de ejecutantes y compositores de este instrumento. Giovanni Battista Degli Antonii (1660-después de 1696) publica sus *Ricercate sopra il violoncello ò clavicembalo* en 1687; y en 1691, Domenico Galli el *Trattenimento musicale sopra il violoncello à solo*, ambos libros dedicados a Francesco II de Este, duque de Módena. Los mucho más célebres *Ricercari per violoncello* de Domenico Gabrielli (1651-1690), violonchelista de la corte del mismo duque y de la Basílica de San Petronio en Bolonia, han llegado hasta nosotros en un manuscrito fechado en 1689, conservado en el archivo de la familia Este, la Biblioteca Estense en Módena.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Bonta, “From violone to violoncello”, pp. 98-99.

<sup>103</sup> “With a geographical and calendarical exactitude rarely encountered in the history of this instrument, the literature for solo violoncello can be said to have begun in Bologna and Modena in the 1680s. The earliest cello pieces capable of being firmly dated arose between 1687 and 1691; other works for solo bass instrument (referred to as violone or basso) presumably date from the same period, as perhaps did Giuseppe Torelli’s sonata. [...] One reason for this sudden upsurge in cello literature, according to an interesting hypothesis put forward by Stephen Bonta, may have to do with the invention of metal-wound gut strings by Bolognese string makers. At least it was possible to reach low notes without jeopardizing the playability of the instrument by using strings which were disproportionately long or thick. [...] The cello profited from the high quality of the Bolognese violin school and the obvious predilection of Francesco II of Modena for the violoncello, as attested by Domenico Galli in his dedicatory preface”. Trad.: “Con una exactitud geográfica y temporal raramente halladas en la historia de este instrumento, se puede decir que la literatura para violonchelo solo comenzó en Bolonia y Módena en la década de 1680. Las piezas más tempranas que se pueden fechar con firmeza aparecieron entre 1687 y 1691; otras obras para instrumento bajo solo (indicado como violone o basso) datan presumiblemente de ese mismo periodo, así como tal vez la sonata de Giuseppe Torelli. [...] Una razón para este repentino brote en la literatura para violonchelo, de acuerdo a una interesante hipótesis presentada por Stephen Bonta, puede tener que ver con la invención de las cuerdas de tripa entorchadas de metal por los fabricantes de cuerdas boloñeses. Al menos era posible alcanzar notas graves sin arriesgar la ergonomía del instrumento, por el uso de cuerdas desproporcionadamente largas o gruesas. [...] El violonchelo se benefició de la alta calidad de la escuela boloñesa de violín y de la evidente predilección de Francesco II de Módena hacia el violonchelo, como se confirma en la dedicatoria de Domenico Galli”. Bettina Hoffmann, “Introduction” en Gabrielli, Domenico. *Sämtliche Werke für Violoncello. The complete works for violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001, p. VII.

Podemos apreciar este fenómeno como parte de una compleja red de eventos y no como un hecho aislado, y pensar que la cercanía temporal entre la publicación de Mersenne en 1636 (que puso en palabras la larga observación de generaciones), la aparición de las cuerdas entorchadas alrededor de 1660 —aplicación material de dicha explicación—, la adopción del término *violoncello* en 1665 y su uso creciente y consistente en la composición de música con recursos nunca antes vistos para un instrumento bajo, no es producto de la casualidad. Es necesario también considerar la posición de la cultura musical boloñesa de la época como una ciudad sobresaliente en la producción de música instrumental —particularmente de violines—, apreciable tanto en el florecimiento de academias y cortes musicales,<sup>104</sup> como en el cuantioso volumen de publicaciones impresas cuando, en la década de 1660, “Bologna sobrepasó a su principal rival, Venecia, como líder en la publicación de sonatas y danzas, y se convirtió en el más importante centro de diseminación de música instrumental en Italia”.<sup>105</sup> La prosperidad económica y cultural de esa ciudad fue un medio ideal para el desarrollo de manifestaciones de grandes ambiciones en términos de sofisticación e impacto social.

Como describen Stephen Bonta y Bettina Hoffmann, antes de esta innovación organológica, los violines contaban con al menos dos miembros en el registro grave.<sup>106</sup> Al carecer de cualquier homogeneización, tanto en los rasgos de los instrumentos como en su nomenclatura, resulta difícil —y acaso ocioso— tratar de resolver el enigma de la correspondencia entre nombre e instrumento. Para ilustrar este escenario, sirva de ejemplo el mencionado por Bonta: durante el siglo XVII, solamente en Bolonia se utilizaron los siguientes nombres en las partituras para asignar instrumentos de cuerda frotada en clave de fa: “*bassetto, bassetto di viola, basso da braccio, basso di viola, basso viola da braccio, viola, viola da braccio, violetta, vivola da braccio,*

---

<sup>104</sup> Gregory Barnett, *Bolognese instrumental music, 1660-1710: Spiritual comfort, courtly delight and commercial triumph*. Londres y Nueva York: Routledge, 2016, pp. 17-18.

<sup>105</sup> “Bologna surpassed her main rival, Venice, as the leading publisher of sonatas and dances, and became the foremost center in Italy for the dissemination of instrumental music”. Ibidem, p. 18.

<sup>106</sup> Bonta, *opp cit*; Bettina Hoffmann, “The nomenclature of the viol in Italy”. *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 2, parte 1, 2008, pp. 1-16.

*violone, violone da braccio, violonzono, violoncino, violoncello, contrabasso*".<sup>107</sup> Además, en fuentes de archivo en Bolonia, Venecia y Bergamo se encontraron los siguientes términos: "*viola granda, violonzino, violonzello, violone piccolo, violone basso, violone grande, violone doppio, violone grosso, violone grande contrabasso*".<sup>108</sup> Ante esta confusa lista, uno se pregunta: ¿existía realmente tal cantidad de instrumentos suficientemente distintos, con características únicas, que permitiera identificar a cada uno de ellos? A todo esto hay que sumar una variable más: ¿cuáles de estos instrumentos tocaban en el registro de 16 pies (es decir, una octava por debajo de la altura escrita)? Suponemos que aquellos que indican la duplicación (*doppio*) o la oposición (*contrabasso*) hacen referencia al doble bajo o contrabajo, pero ¿cómo distinguirlos de los calificativos como *grande* o *grosso*? Una vez más, estas preguntas sirven más en este trabajo para ilustrar lo caótico —e igualmente fascinante— del objeto de estudio que para enfrascarse en el asunto tratando de encontrar una única solución. Será necesario, entonces, entender algunas pautas de nomenclatura para encontrar cierta coherencia en este barroco rompecabezas.

Actualmente, de manera generalizada, se asume que existen dos grandes "familias" de instrumentos de cuerda frotada, la de los violines y la de las violas (violas da gamba o vihuelas de arco, en territorio hispánico). De esta manera, se entiende que la "familia" del violín y la de la viola da gamba son excluyentes e irreconciliables; sin embargo, un análisis de la terminología de la época no refuerza esta idea. Se habrá observado que casi todos los nombres mencionados contienen la partícula *viol*: *viola, violone, violoncello*. Hoffmann explica que la palabra *viola* (vihuela, en italiano) fue utilizada en Italia, hasta finales del siglo XVI para referirse a cualquier instrumento de cuerda, incluyendo los de cuerda pulsada como las guitarras y los laúdes. Ya en el XVII el término *viola* comenzó a ser utilizado para designar cualquier instrumento de cuerda frotada, sin importar a qué "familia" perteneciera.<sup>109</sup> La misma autora expone ejemplos de obras

---

<sup>107</sup> Stephen Bonta, "Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy". *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, p. 6.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>109</sup> Bettina Hoffmann, "The nomenclature of the viol in Italy". *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 2, 2008, pp. 1-16.

en cuyo título se anuncian, por ejemplo, cuatro *virole*<sup>110</sup> pero requieren violines en las partichelas.<sup>111</sup> Más avanzado el siglo XVII, el término *viola* se empleó para nombrar a los instrumentos bajos de cuerda frotada, tal vez para diferenciarlos del diminutivo *violino*, que hacía alusión a los instrumentos más pequeños y agudos. Guido Olivieri apunta que hasta el primer cuarto del siglo XVIII, en lugares como Roma y posiblemente Nápoles, el término *viola* se utilizaba “para designar a los instrumentos de cuerda del equipo del bajo continuo”;<sup>112</sup> resalta, por ejemplo, “la existencia de una colección de veintiocho duetos para dos violonchelos compuestos en 1699 por Rocco Greco (1657-c.1717), profesor de instrumentos de cuerda en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, que lleva por título ‘Sonate a due viole’”.<sup>113</sup>

Este escenario es cierto para la terminología italiana,<sup>114</sup> que nos ocupa especialmente por ser el centro de origen y desarrollo del violonchelo, y resulta ilustrativo de la naturaleza dinámica del objeto de estudio. El término *violone* —aumentativo de *viola*— describe únicamente un gran instrumento de cuerda, sin importar su técnica (punteada o con arco), rasgos físicos o afinación; de ahí que algunos autores, como Diego Ortiz, en 1553, se refieran a la viola da gamba como *violon*, mientras que otros como Ganassi recurren a especificaciones como *violone d’arco da tasto* (violón de arco con trastes), para distinguirlo de los laúdes (*da mano*) y de los violines (que no tenían trastes). Todas estas pistas nos sugieren repensar las prácticas instrumentales como fenómenos dinámicos más allá de la categorización en “familias” incomunicadas. Esto no quiere decir que violines y violas no tengan historias distintas, usos distintos e incluso significaciones sociales y culturales diferenciadas, pero es necesario apreciar su dinamismo para acercarnos un poco más a las prácticas en cuestión.

---

<sup>110</sup> plural de *viola*, en italiano.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>112</sup> Olivieri, “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century...”, p. 111.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> *Virole* en francés, y *viol* en inglés refieren inequívocamente a una viola da gamba. Hoffman, op. cit., p. 7.

El *violoncello* es entonces ese nuevo instrumento, portador de la innovación organológica de su momento: la cuerda de envoltura metálica, único elemento inorgánico de su construcción y disparador de grandes cambios estéticos y técnicos en su historia. Surge de fusionar el bajo y el tenor, y lleva en el nombre esa condición dual, contradictoria: *violoncello* es diminutivo de *violone*, que es a su vez aumentativo de *viola*. Como también señala Vanscheeuwijck, este instrumento podía tener entre tres y cinco cuerdas, afinadas principalmente en quintas (aunque con alguna cuarta, comúnmente entre las dos cuerdas más agudas), y podía tañerse en posición vertical (de pie o entre las piernas, apoyado sobre el suelo o sobre algún objeto externo como un banco o un escabel, o colocando al instrumento una punta en la base, a manera de pica) o también sobre alguno de los hombros de su ejecutante (en posición *da braccio* o *da spalla*), de manera que la imagen que tenemos del violonchelo corresponde sólo a una de las múltiples posibilidades que existieron durante los primeros años de historia de este instrumento.<sup>115</sup>

Es por eso que, desde el punto de vista histórico y terminológico, tiene sentido diferenciar el *violone*, término genérico para designar una gran variedad de instrumentos acompañantes que admiten diversidad de diseños y rasgos organológicos, del *violoncello*, un instrumento derivado del anterior, pero con características y usos específicos (un tamaño más pequeño y cómodo para ejecutar líneas más ágiles en el papel concertante), surgido en un momento puntual de la historia. Aquí llegamos al punto clave. Por un lado, bajo esta lógica resulta anacrónico llamar *violonchelos* a los instrumentos anteriores a las transformaciones antes descritas, como los del siglo XVI y principios del XVII, pero es posible y correcto —y así lo hallamos con frecuencia en fuentes históricas— llamar *violone*, o incluso *viola*, al nuevo *violoncello*, pues es en realidad un variedad de él: todo *violoncello* es, en cierta forma, un *violone* más pequeño, pero no todo *violone* es un *violoncello*. Aún así, es posible hablar de todos estos eventos y sus antecedentes como una gran historia cultural alrededor del violonchelo, en el sentido amplio del término.

En español ocurre lo mismo: el término *violón* designa de forma inespecífica un instrumento bajo de cuerda frotada, comúnmente usado para los acompañamientos; mientras que el vocablo *violonchelo* aparece asociado al nuevo y más pequeño instrumento, idóneo para las partes de solo

---

<sup>115</sup> Vanscheeuwijck, “Cello stories”, pp. 29-30.



y obligado en música vocal e instrumental. Al igual que en italiano, ante la ausencia de una ortografía estandarizada en el siglo XVIII, encontramos registros históricos que varían en escritura, pero que resultan coherentes con estas transformaciones organológicas y musicales.<sup>116</sup>

Aunque mucho más tardío que el resto de las fuentes estudiadas en este trabajo, se puede mencionar, como ejemplo emblemático, el método de Pablo Vidal (fl. 1750-1807), titulado *Arte y escuela del violon-cello* (c. 1796). En la propia portada, el autor se presenta como “primer violón de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Excmo. Sr. Duque de Ossuna [sic]”. Llama la atención que emplee el término *violon-cello* en el título, y *violón* en la descripción de su oficio, sugiriendo usos intercambiables de ambos vocablos en ese contexto específico, o incluso un tipo de especialidad atribuible al rango del “primer violón”: dentro del conjunto musical, entre todos los ejecutantes de violón, es normalmente el primero quien toca las partes de solo y obligado, y probablemente utilizaría un instrumento con características favorables a esa tarea: un violonchelo. En la primera página de su método, el autor instruye a templar el *violón* exactamente como se afina hoy en día un violonchelo.

Otras pistas de la sucesión entre el *violone* y el *violoncello* pueden hallarse en las biografías de algunos ejecutantes relevantes de estos instrumentos. Bonta rastrea los datos, por ejemplo, de Giovanni Battista Vitali, quien se autodenominaba *suonatore di violone da braccio* en sus publicaciones (1666), y es registrado en la capilla musical de la Basílica de San Petronio, en

---

<sup>116</sup> Pablo Vidal, *Arte y escuela del violon-cello*. Manuscrito, s/f, c. 1796. Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica. [bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113388](http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113388) (Consultado el 23 de febrero de 2021). Véase también: Guillermo Turina Serrano, “El violonchelo en España en el siglo XVIII”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, 2019, p. 237 [ddd.uab.cat/record/234215](http://ddd.uab.cat/record/234215) (Consultado el 23 de febrero de 2021); Elsa Pidre Carballa, “La obra didáctica para violonchelo de Pablo Vidal: Una lectura crítica de los primeros tratados para la enseñanza del violonchelo en España en tiempos de Boccherini”. Tesis de maestría. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Politécnico do Porto, 2017, pp. 28-31. [recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10457](http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10457) (Consultado el 23 de noviembre de 2022); Xosé Crisanto Gándara, “El violón ibérico”. *Revista de Musicología*, vol. 22, núm. 2, junio de 1999, p. 161. [www.jstor.org/stable/20797606](http://www.jstor.org/stable/20797606) (Consultado el 13 de abril de 2020).

Bolonia, como *sonatore di violonlino* en 1664, y *sonatore di violoncello* en 1674.<sup>117</sup> Por su parte, Guido Olivieri reporta el caso de Rocco Greco, quien —casi seiscientos kilómetros al sur de Bolonia, en la ciudad de Nápoles— fue contratado en 1687 como *prima viola* en la capilla del Tesoro di San Gennaro, en donde tocó durante cerca de tres décadas; en 1717, su lugar fue ocupado por Francesco Alborea “Francischello”, uno de los virtuosos napolitanos del violonchelo más célebres del siglo.<sup>118</sup>

Otro suceso que vale la pena relacionar con ese entramado de fenómenos es la adición de la séptima cuerda de la viola da gamba, atribuida al violagambista y compositor Monsieur de Sainte-Colombe (fl. 1658-1687, muerto c. 1701).<sup>119</sup> Jean Rousseau, en su *Dissertation sur l'origine de la viole* —primer apartado de su tratado de viola da gamba, en donde se mencionan, por ejemplo, las habilidades para construir instrumentos musicales de Adán, personaje bíblico, o los talentos musicales de Orfeo— no solamente otorga a Sainte-Colombe el crédito de haber extendido el registro del instrumento agregando una cuerda más grave, sino también el de haber introducido en Francia las cuerdas de entorchado de plata:

C'est auffi à Monfieur de Sainte Colombe que nous sommes obligez de la feptième chorde qu'il a ajoûtée à la Viole, & dont il a par ce moyen augmenté l'estenduë d'une Quarte. C'est luy enfin qui a mis les chordes filées d'argent en ufage en France, & qui travaille

---

<sup>117</sup> “...Giovanni Battista Vitali describes himself as a “suonatore di violone da braccio” in his opus 1 (1666) and later works. (...) He is referred to in documents in San Petronio, Bologna, as “sonatore di violonlino” (1664), and “sonatore di violoncello” (1674). It is possible, of course, that Vitali, like many other musicians of his time, was proficient on several string instruments. It is more likely in this instance, however, that we are dealing with the same, or very similar instruments, all nontransposing”. Trad.: “... Giovanni Battista Vitali se describe a sí mismo como “suonatore di violone da braccio” en su opus 1 (1666) y obras posteriores. (...) En documentos en San Petronio, Bolonia, se le refiere como “sonatore di violonlino” (1664), y “sonatore di violoncello” (1674). Es posible, por supuesto, que Vitali, como muchos otros músicos de su tiempo, fuera diestro en varios instrumentos de cuerda. En este caso es más plausible, sin embargo, que estemos tratando con el mismo instrumento, o unos muy similares, todos ellos no transpositores”. Ibidem, p.79. Véase también: Alessandro Sanguineti, “Giovanni Battista Vitali’s violone in the Accademia”. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, vol. 12, 2016–2017, pp. 4-5. [doi.org/10.35561/JSMI12161](https://doi.org/10.35561/JSMI12161) (Consultado el 10 de marzo de 2021).

<sup>118</sup> Guido Olivieri, “The early history of the cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection”. *Eighteenth-century music*, vol. 18, núm. 1, marzo de 2021, pp. 69-70. doi:10.1017/S1478570620000457 (Consultado el 8 de febrero de 2021).

<sup>119</sup> Jonathan Dunford, “Sainte-Colombe [Sainte Coulombe], Jean de”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24309](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24309) (Consultado el 6 de enero de 2021).

continuellement à rechercher tout ce qui est capable d'ajouter une plus grande perfection à cet Instrument, s'il est possible.<sup>120</sup>

Las aportaciones de Sainte-Colombe al repertorio de viola son palpables y meritorias, y es muy factible que este músico haya impulsado activamente tales innovaciones organológicas; sin embargo, resulta dudoso atribuir una autoría individual a una transformación de ese tipo, cuando se observan otros eventos relacionados. Efectivamente, Sainte-Colombe es uno de los primeros violagambistas en utilizar la séptima cuerda en sus piezas; aunque se desconoce con precisión su fecha de composición —todas conservadas en manuscritos sin datar—, se calcula que son un poco anteriores a la publicación de Rousseau de 1687, y que en todo caso, serían más o menos contemporáneas de otras composiciones que explotan el mismo registro, como las *Pièces de violle* de Monsieur Demachy, publicadas en 1685.<sup>121</sup> El estilo fantasioso del texto de Rousseau, sus alusiones mitológicas y sus loas a los antiguos maestros —recursos retóricos típicos de la época— nos ofrecen sugerentes imágenes, pero debería ser claro que su intención no era ofrecer datos duros para los musicólogos de los siglos siguientes. En cambio, mirar el fenómeno a la luz del contexto del desarrollo técnico de la lutería, la composición y la ejecución instrumental de la época, nos permite concebirlo dentro de un panorama más completo.

Así, en el último cuarto del siglo XVII, ambos instrumentos, viola da gamba y violonchelo, inauguran juntos un capítulo de sus historias: la viola da gamba, que contaba con repertorio solista desde más de un siglo atrás, incorpora también este nuevo elemento, la cuerda entorchada, que lo hermana con el nuevo bajo de violín y que ofrecerá nuevas posibilidades a los músicos del siglo XVIII.

---

<sup>120</sup> Trad.: “Es también a Monsieur de Sainte Colombe a quien debemos la séptima cuerda, que él agregó a la viola, y aumentando así el registro de la viola en una cuarta. Fue finalmente él quien implementó en Francia el uso de las cuerdas entorchadas de plata, y trabaja continuamente a investigar todo lo que pueda agregar una mayor perfección a la viola, si esto es posible”. Jean Rousseau, *Traité de la viole*. [París: Christophe Ballard, 1687]. Facsímil. Ginebra: Minkoff, 1975, pp. 24-25.

<sup>121</sup> Demachy. *Pièces de violle en musique et en tablature*. París: chez l’auteur, 1685. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858533r](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858533r) (Consultado el 24 de noviembre de 2022).

### 2.1.2 El año 1741: el método para violonchelo de Michel Corrette. Contexto y límites de aplicación

En la historia del violonchelo, el año 1741 representa un importante parteaguas, tanto en su ejecución y su técnica, como en su historiografía. Ese año se publica en París el *Méthode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection* de Michel Corrette, el método impreso más antiguo que conocemos —y probablemente el primero, como el propio autor afirma—<sup>122</sup> de técnica de violonchelo. Corrette escribió una veintena de tratados de distintos instrumentos (violín, violonchelo, contrabajo, flautas dulce y travesa, fagot, clavecín, arpa, mandolina, canto, etc.) con fines didácticos y comerciales. El autor no era violonchelista y, aunque es claro que conoce el instrumento, el mencionado texto no es representativo de la gran riqueza de la práctica del instrumento en toda una época, como se ha asumido comúnmente.

Recordando el apartado anterior, acerca de cómo la invención de la cuerda entorchada permitió la construcción de instrumentos bajos de dimensiones más manejables, Michel Corrette menciona en su método el conveniente tamaño del violonchelo como un novedoso y valorado atributo:

Le Violoncelle est beaucoup plus aisé a jouer que la basse de violon des anciens, son patron etant plus petit, et par consequent le manche moins gros, ce qui donne toute liberté pour jouër les basses difficiles, et même pour executer des pièces qui font aussi bien sur cet instrument que sur la viole.<sup>123</sup>

Sobre los textos instructivos para violonchelo, también se debe mencionar el cuaderno *Principij da imparare a suonare il violoncello* de Francesco Paolo Supriani (1678-1753), el más antiguo

---

<sup>122</sup> “Comme jusqu’à présent il n’a point encore paru aucune Methode pour cet instrument si utile a la musique; j’ai crû que le public ne seroit pas fâché d’avoir la veritable position dont usent maintenant les grands maîtres”. Trad.: “Ya que hasta ahora no ha aparecido ningún método para este instrumento tan útil a la música, creí que al público no le molestaría tener la verdadera posición que usan ahora todos los grandes maestros”. “Prefacio”, en Corrette, op. cit., s/p.

<sup>123</sup> Trad.: “El violonchelo es mucho más cómodo de tocar que el bajo de violín de los antiguos, siendo de un modelo más pequeño, y el mango, por consiguiente, menos grueso, lo que da toda libertad para tocar los bajos difíciles, e incluso para ejecutar piezas que quedan igualmente bien en este instrumento que en la viola da gamba”. “Prefacio”, en Corrette, op. cit., s/p.

de origen italiano documentado hasta el momento, que contiene doce piezas (*toccate*) para violonchelo solo, precedidas de una breve explicación con algunos rudimentos de solfeo, como los compases, claves y valores rítmicos, y algunos ejercicios basados en escalas y progresiones sencillas. Este documento, junto con otras composiciones del mismo autor —un estudio (*studio*) y una colección de sonatas, que en realidad son una versión ornamentada y con bajo continuo de las toccatas contenidas en los *Principij*— constituyen un corpus de piezas con fines didácticos de referencia en la literatura y la historia del instrumento.<sup>124</sup> Si bien estos materiales no están fechados, es posible especular su creación entre 1711 —año en que el célebre violonchelista vuelve a Nápoles después de trabajar en la Real Capilla de Barcelona— y la muerte del autor en 1753. Aunque no hay evidencia de que Supriani haya ocupado un puesto de profesor en alguna institución, resulta plausible que haya desarrollado una actividad docente a su regreso a Nápoles, ciudad que contaba con una importante red de conservatorios, de donde egresaron muchos de los músicos más prominentes de la Europa de la época, entre ellos el propio Supriani. Además, era común que algunas personas de clase alta, nobles, aristócratas y burgueses, contrataran músicos virtuosos, no sólo para tocar en conciertos y reuniones en sus residencias, sino también como instructores privados. Los mencionados textos probablemente sirvieron como material musical formativo en la actividad docente de su autor, y posiblemente de otros maestros.<sup>125</sup> Supriani, célebre violonchelista de las cortes en Barcelona y Nápoles, formaba parte de la cultura de enseñanza musical que funcionaba por imitación de alumno a maestro, y las piezas conservadas constituyen “una colección de estudios con fines pedagógicos que pueden ser relacionados con la tradición de enseñanza de los conservatorios napolitanos”.<sup>126</sup> En lo relevante al presente trabajo, este corpus musical es un importante testimonio del avanzado nivel técnico de los violonchelistas napolitanos de ese momento.

---

<sup>124</sup> Guido Olivieri, “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century: Francesco Paolo Supriani’s *Principij da imparare a suonar il violoncello*”. Timothy D. Watkins, ed, *Performance practice: issues and approaches*. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009, p. 120.

<sup>125</sup> Ibidem. Agradezco especialmente a Guido Olivieri la orientación sobre este aspecto.

<sup>126</sup> “Supriani apparently never occupied a teaching position; yet the *Principij* is clearly conceived as a collection of studies with pedagogical intent and can be thus linked to the teaching tradition of the Neapolitan conservatories”. Ibidem.

A partir de la publicación de Corrette aparecen más y más publicaciones de ese tipo, principalmente en Francia e Inglaterra.<sup>127</sup> Este fenómeno es interesante en sí mismo pues, comparado con otros instrumentos, encontramos hasta ese momento un vacío de textos técnicos sobre el violonchelo y una explosión de ellos después del de Corrette. ¿A qué podemos atribuir esta aparente eclosión de publicaciones de este tipo? Identifico algunos factores determinantes: por un lado, la relativa novedad del violonchelo con respecto a otros instrumentos, que contaban con una larga tradición tanto práctica como escrita (la viola da gamba, las flautas, los teclados, cuentan con tratados y métodos desde el siglo XVI); aún así, considerando que el término *violoncello* aparece en 1665, no deja de asombrar la demora en la aparición de este primer método, hasta el año 1741. Otro factor, sin duda relevante, fue la creciente institucionalización de la práctica instrumental y su enseñanza, tangible no solamente en la fundación de escuelas laicas, orquestas y, más tarde, los conservatorios, sino también en la escritura y difusión de textos instructivos.<sup>128</sup> Relacionado con ello, es necesario mencionar el crecimiento de la clase media. El interés por la música y la posibilidad de pequeños momentos de ocio favorecieron la ampliación del mercado de los instrumentos musicales, así como de libros y métodos para los aficionados; la

---

<sup>127</sup> El libro *The Cambridge companion to the cello* ofrece una lista de métodos para violonchelo, a partir del de Corrette. A continuación se mencionan los publicados hasta 1780, agregando la casa editorial y precisando algunos detalles en los títulos: Salvatore Lanzetti, *Principes ou l'application de violoncelle, par tous les tons de la manière la plus facile*. Amsterdam: Hummel, c. 1756-1767; Joseph Bonaventure Tillière, *Méthode pour le violoncelle contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*. París: Bailleux, 1764; Robert Crome, *The compleat tutor for the violoncello*. Londres: C. & S. Thompson, 1765; Cupis Le Jeune [François Cupis de Renoussard], *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*. París: Le Menu, 1772; Johann Baptist Baumgärtner, *Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncelle*. La Haya: Daniel Monnier, 1774; Pierre-Hyacinthe Azaïs, *Méthode de basse contenant des leçons élémentaires suivies de 18 sonates ou duo pour le violoncelle*. París: Bignon, c.1778; Johann Georg Christoph Schetky, *Twelve duetts for two violoncellos, with some observations on, and rules for violoncello playing*. Londres: Welcker, 1780. Robin Stowell, ed. *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 224. Véase también: Valerie Walden, *One hundred years of violoncello: A history of technique and performance practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 300.

<sup>128</sup> “Methods for instruments began to appear in coincidence with the standardization of teaching realized by the Paris Conservatoire in the late eighteenth century. The earliest cello treatise, by Michel Corrette, appeared in Paris in 1740 but it was only in the 1780s that a systematic approach to teaching methods prompted the publication of several treatises for the cello”. Trad.: “Los métodos para instrumentos comenzaron a aparecer en coincidencia con la estandarización de la enseñanza, realizada por el Conservatorio de París en el siglo XVIII tardío. El tratado de violonchelo más temprano, de Michel Corrette, apareció en París en 1740, pero fue hasta la década de 1780 cuando una aproximación sistemática a los métodos de enseñanza dio pie a la publicación de varios tratados para violonchelo”. Guido Olivieri, op. cit., p. 118.

industria de la imprenta, que desde más de un siglo atrás lograba vender ese tipo de materiales en una escala pequeña, alcanzó un grado mayor de la prosperidad. Previo a este giro, la enseñanza musical estaba definida por la tradición oral entre maestro y aprendiz, auspiciada por instituciones casi siempre religiosas y de tipo asistencial; algunos de estos centros desaparecieron, y cedieron su lugar a los de corte más moderno, mientras que otros se fueron transformando gradualmente —como en el caso de los conservatorios napolitanos—, adaptándose al nuevo estilo de enseñanza y práctica profesionales.

El método de Corrette es resultado de una primera reducción de la gran diversidad del violonchelo y sus prácticas;<sup>129</sup> hasta unos años antes de esa publicación pionera no hubiera sido posible definir con tal precisión el instrumento y su uso, ya que no existía un consenso al respecto, y al mismo tiempo decreta el “deber ser” del violonchelo con todas sus características y técnica moderna. En ese sentido, el tratado puede ser considerado casi un texto performativo, pues a partir de la verbalización de un enunciado, prescribe una práctica y construye una identidad. En este caso, la producción de tales documentos escritos, descriptivos y prescriptivos, nos habla de una práctica emergente que necesita reflexionar verbalmente sobre sí misma y afirmarse públicamente.

Tanto en la historiografía moderna como en la praxis reciente de interpretación históricamente informada de la música barroca, el método de Corrette ha sido utilizado como una referencia a partir de la cual se extrapola el universo violonchelístico de todo el siglo XVIII, e incluso anterior. En ese texto, Corrette prescribe la posición corporal y la relación física entre el instrumento y el cuerpo de su ejecutante, la afinación del violonchelo en quintas do-sol-re-la, la empuñadura prona y su manejo ordenado y simétrico, asociando los tiempos fuertes del compás

---

<sup>129</sup> Vanscheeuwijck, “Cello stories”, pp. 28-29; Vanscheeuwijck, “Violoncello and other bass violins in Baroque Italy”, p. 41.

al movimiento “arco abajo”;<sup>130</sup> estos paradigmas sientan las bases de una tradición violonchelística que se continúa incluso hasta los siglos XIX y XX y que aparece ante nosotros como la única, particularmente ante los nuevos intérpretes y estudiantes del instrumento.

Vanscheeuwijck lo sintetiza de esta manera:

Yet I believe that what Corrette described in his treatise was not a generalised practice, even in 1741, but rather a relatively new approach [nota al pie: Both in playing technique and in the use of a semi-standardized ideal compromise instrument, adopted fairly recently: that of Giovanni Bononcini], that offered the best features of both large and small types. Corrette wanted to promote both the instrument and its playing technique as ‘the’ correct way. In short, the Corrette way of performing on the cello came to be utilised for the repertoires of the mid-eighteenth centuries and later, but also for those of the two preceding centuries.<sup>131</sup>

Tenemos entonces que considerar seriamente un replanteamiento de nuestro concepto de este instrumento en esa época; no podemos dar por hecho que Corrette describe la generalidad de la práctica violonchelística de toda Europa, y que podemos aplicar sus definiciones como un estándar para toda la música relacionada con ese instrumento en las décadas anteriores a la publicación de su método. Una inspección del repertorio y las imágenes de la época muestran inmediatamente que la diversidad es mucho mayor. En otro artículo, Marc Vanscheeuwijck, luego de exponer una vasta información sobre repertorio, documentos e iconografía, concluye que el panorama del violonchelo en la primera mitad del siglo XVIII comprendía instrumentos de variable número de cuerdas (entre cuatro y seis), técnicas de arco (empuñadura prona o supina), afinaciones (quintas o cuartas y quintas) y diversas posiciones, incluyendo la

---

<sup>130</sup> “Arco abajo”, aparentemente traducción directa de la expresión inglesa “*down bow*”, se refiere entre los cuerdistas a la arcada que va del talón a la punta. Esta denominación describe el movimiento del brazo derecho en los instrumentos de cuerda que se tañen horizontalmente, como el violín y la viola en la actualidad, y un gran número de instrumentos de distintos registros en épocas pasadas. La indicación de Corrette recoge la tradición violinística descrita también para los bajos de arco en los textos instructivos de otros autores como Georg Muffatt, Bartolomeo Bismantova, etc.

<sup>131</sup> Trad.: “Creo que lo que Corrette describió en su tratado no era una práctica generalizada, aún en 1741, sino más bien una aproximación relativamente nueva [nota al pie: tanto en la técnica de ejecución como en el uso de un instrumento semi-estandarizado, de un equilibrio ideal, y adoptado bastante recientemente: el de Giovanni Bononcini], que ofrecía las mejores características de los modelos grandes y pequeños. Corrette quería promover el instrumento y su técnica como ‘la’ manera correcta. En resumen, la forma de tocar el violonchelo de Corrette se utilizó en los repertorios de mediados del siglo XVIII en adelante, pero también para aquéllos de los dos siglos precedentes”. Vanscheeuwijck, “Cello stories”, p. 28. Véase también Marc Vanscheeuwijck, “Violoncello and violone”. En Stewart Carter, ed., *A performer’s guide to seventeenth-century music*, pp. 231-247. Bloomington: Indiana University Press, 2012, p. 232.



denominada *da spalla*, colocando el instrumento en posición horizontal sobre el hombro derecho del tañedor (para lo cual, necesariamente, se utilizaría un instrumento más pequeño que el actual).<sup>132</sup> En lo que se refiere al repertorio, la música de compositores violonchelistas como Domenico Gabrielli o Domenico Galli (este último también lutier), exige utilizar por lo menos tres combinaciones de afinaciones: do-sol-re-la, do-sol-re-sol, y si bemol-fa-do-sol.<sup>133</sup> Por su parte, los autores citados en el estado de la cuestión de la presente tesis han demostrado el uso corriente de la citada posición *da spalla* con mucha mayor relevancia que la que se le da comúnmente hoy en día.

Para tener una idea más clara de la práctica violonchelística del periodo comprendido entre el surgimiento del término *violoncello*, en 1665, y la aparición del primer método, en 1741, es necesario cruzar la información obtenida por estudios ya existentes sobre iconografía, organología y fuentes escritas. El mapa esbozado al hacer dialogar estos estudios de manera transversal es mucho más heterogéneo de lo que se ha reproducido hasta ahora en la interpretación históricamente informada del instrumento. Vale la pena, entonces, concentrar toda la información disponible sobre el tema para ofrecer un panorama más completo de esta práctica e incorporarlo a la interpretación actual de la música del pasado.

## 2.2 Clasificación

### 2.2.1 El concepto de clasificación

La seguridad proferida por un esquema de clasificación nos ayuda a comprender un cuerpo de conocimiento intimidantemente grande o profundo. Sentimos que somos más capaces de controlar los elementos contenidos dentro del esquema y utilizarlos con confianza.

Margaret J. Kartomi. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, 1990.

“Conocemos mediante una acción clasificatoria”, dice Antonio García Gutiérrez para comenzar su libro *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación* (2007). En efecto, el

---

<sup>132</sup> Marc Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century “violoncello”: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”, *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008, p. 21.

<sup>133</sup> Domenico Galli, *Trattenimento Musicale sopra il violoncello à Solo*. Parma, 1691. Biblioteca Estense Universitaria, Italia.

pensamiento lógico está basado en la formación de categorías, lo que nos permite conceptualizar los objetos y hechos del mundo. Así, el continuo pensamiento-lenguaje conforma nuestro conocimiento, en los constructos abstractos que generamos a partir de nuestras experiencias, y que aprendemos y enseñamos —querámoslo o no—, como seres culturales. “Esto es una silla. Esto no es una mesa.”, escuchamos desde antes de poder decir esas palabras y conformamos así las categorías mediante las cuales elaboramos un conocimiento del mundo, y que nos permitirá comunicarnos con otros que compartan esos mismos conceptos.

De esa manera, clasificar y subclasificar parecieran hechos no solamente necesarios sino también inevitables, normales. Y hasta cierto punto lo son, en el sentido del párrafo anterior. Si bien generar conceptos y categorías es un proceso cognitivo digamos “natural”, las categorías generadas y los esquemas de clasificación no lo son, pues están definidos por la cultura en la que surgen —en ocasiones por el individuo que los crea— y son, por lo tanto, susceptibles de cambiar, de ser revisados y discutidos.

Particularmente en la modernidad europea la clasificación adquirió un lugar preponderante y un papel estandarizante que sólo recientemente ha sido cuestionado. El proyecto ilustrado consistente en ordenar y escribir el conocimiento fijó los conceptos sobre los que se construyó la cultura moderna y, al mismo tiempo dejó fuera todas las otras categorías y, aún más, desechó otras posibles formas de entender el mundo. *L'Encyclopédie* (1751-1772) representa muy bien la empresa moderna de escribir en un libro todo el conocimiento del mundo, y se sentaron así las bases de las disciplinas modernas, tanto en su definición como en su manera de generar conocimiento.

En lo que respecta a la clasificación de los instrumentos musicales, no es, desde luego, algo surgido en el siglo XVIII, ni tampoco exclusivo de las culturas europeas. Cada cultura clasifica sus instrumentos musicales en función de los criterios que le son relevantes: algunas por el uso, el simbolismo, el tamaño, el material con que se facturan, etc. La historia de la clasificación de instrumentos en Europa puede rastrearse hasta la antigüedad, aunque este trabajo no pretende hacer esa revisión. Sin embargo, es necesario hacer una reflexión sobre la pertinencia y las

implicaciones de clasificar en sistemas rígidos de categorías objetos culturales dinámicos como son los instrumentos musicales. Aunque parezca obvio, estos artefactos no surgieron obedeciendo los esquemas de clasificación; no obstante, la taxonomía moderna se refiere a ellos como si así hubiera sido. Hornbostel y Sachs apuntan:

Treatises on systems of classification are by and large of uncertain value. The material to be classified, whatever it may be, came into existence without any such system, and grows and changes without reference to any conceptual scheme. The objects to be classified are alive and dynamic, indifferent to sharp demarcation and set form, while systems are static and depend upon sharply drawn demarcations and categories.<sup>134</sup>

Para acercarnos a algunos de los criterios de clasificación que son relevantes para este trabajo, revisaremos el concepto de familia instrumental que, en el caso de las cuerdas frotadas, tradicionalmente ha separado rotundamente a los violines de las violas da gamba.

## **2.2.2 Clasificación de instrumentos de cuerda frotada en familias**

El concepto de familia instrumental ha sido ampliamente utilizado y sin embargo escasamente definido. Por ejemplo, el diccionario *Grove Music Online* no ofrece una definición del término “familia”. En el artículo sobre la clasificación de instrumentos, dicha fuente solamente menciona que en los sistemas de clasificación es común hacer divisiones jerarquizadas a partir de especímenes principales, “de forma similar a como se hace en zoología y botánica, con

---

<sup>134</sup> Trad.: “Los tratados sobre sistemas de clasificación son, en todo caso, de valor incierto. El material a clasificar, cualquiera que sea, surgió sin ningún sistema tal, y crece y cambia sin referencia a ningún esquema conceptual. Los objetos a clasificar están vivos y son dinámicos, indiferentes a disposiciones y límites nítidos, mientras que los sistemas son estáticos y dependen de demarcaciones y categorías definidas nítidamente”. Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, “Appendix: introduction to the hornbostel-sachs classification system”, en Klaus Wachsmann, et. al., “Instruments, classification of”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13818](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13818) (Consultado el 31 de julio de 2020).

expresiones como clase, orden, familia, género, especie, o variante”;<sup>135</sup> por su parte, el organólogo Victor Mahillon (1841-1924), por consejo de François-Auguste Gevaert (1828-1908) “decidió no utilizar el término familia en razón de su extendido uso para instrumentos de diseño igual pero de distinto tamaño y afinación”,<sup>136</sup> acepción muy común aún actualmente.

Evguenia Roubina apunta que “el concepto de *familia* empleado en relación con los instrumentos musicales comprende un grupo formado por especímenes análogos en su construcción, principios de emisión de sonido y características tímbricas, pero disímiles en dimensiones y tesitura”.<sup>137</sup> Históricamente, la clasificación en familias está muy relacionada con la práctica musical de tocar en conjuntos conformados por instrumentos iguales pero de diversas tesituras (*concert* en francés, también conocidos por la denominación inglesa *consort*, llamados también *sets* o *chests*<sup>138</sup>), cuyo origen es difícil de datar, pero fue habitual en Europa principalmente en el siglo XVI y parte del XVII; esas combinaciones instrumentales producen un ensamble homogéneo,

---

<sup>135</sup> “In classifications it is often customary to indicate the ranking of divisions within the system by means of specific headings, as especially in zoology and botany with expressions like class, order, family, genus, species, variant. In the study of instruments, Mahillon himself felt this need and met it by introducing the terms *classe, branche, section, sous-section*; on Gevaert’s advice he refrained from using the term ‘family’ on account of its widely known use for instruments of like design but of different sizes and pitches”. Trad.: “En las clasificaciones, se acostumbra indicar los niveles de divisiones dentro del sistema en función de elementos principales específicos, de forma semejante a como se hace en zoología y botánica, con expresiones como clase, orden, familia, género, especie, y variante. En el estudio de los instrumentos, el propio [Victor] Mahillon sintió esta necesidad, y la satisfizo introduciendo los términos clase, rama, sección, sub-sección; por consejo de [François-Auguste] Gevaert, decidió no utilizar el término ‘familia’, en razón de su extendido uso para instrumentos de diseño igual pero de distinto tamaño y afinación”. Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Ortega y Ortiz editores, CONACULTA-FONCA, 1999, p. 35.

<sup>138</sup> “Chest of viols. A term used, particularly in 16th- and 17th-century England, for a box containing viols (usually six), matched in power, size and colour, and used for chamber music. It normally comprised two trebles, two tenors and two basses, or occasionally two trebles, three tenors and one bass, the bass being properly twice as long in the string as the treble. These sets of viols were carefully fitted into a ‘chest’, which seems to have been a shallow vertical press with double doors”. Trad.: “Término utilizado, particularmente en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII, para denominar una caja que contenía violas (usualmente seis), combinadas en potencia, tamaño y color, y usadas para música de cámara. Normalmente comprendía dos tiples, dos tenores y dos bajos, u ocasionalmente dos tiples, tres tenores y un bajo, el bajo teniendo el doble de largo de cuerda que el tiple. Estos juegos de violas eran cuidadosamente acomodados dentro de un arca, que al parecer era una prensa vertical y poco profunda con puertas dobles”. Howard Mayer Brown, e Ian Woodfield, “Chest of viols”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05543](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05543) (Consultado el 31 de julio de 2020).

ideal para la música polifónica y con ricas posibilidades no solamente tímbricas, sino también rítmicas y de articulación, en las que convivía el estilo de imitación vocal con las danzas y los nuevos géneros puramente instrumentales.<sup>139</sup> Si bien el término inglés *consort* parece no haber sido utilizado siempre como se entiende actualmente —como un conjunto de instrumentos del mismo tipo necesariamente—, esa práctica está plasmada en la gran cantidad de música escrita para esas agrupaciones.<sup>140</sup>

### **2.2.2.1 Panorama histórico**

Durante el siglo XVI, con el auge de la imprenta, diversos autores publicaron tratados que sintetizan los conocimientos musicales, desde los más generales hasta algunos más específicos sobre composición o práctica en diversos contextos. De esa época, son de especial relevancia las clasificaciones instrumentales planteadas en los tratados *Musica getuscht* (1511) de Sebastian Virdung —texto pionero en el ámbito de los tratados musicales impresos, que presenta los primeros ejemplos de ilustraciones de instrumentos, tablaturas de laúd y órgano, digitaciones e indicaciones de interpretación—,<sup>141</sup> y *Sopplimenti musicali* (1588) de Gioseffo Zarlino, cada uno de ellos con rasgos particulares. En el de Virdung, considerada la fuente más temprana en mencionar las violas, no se mencionan los violines, y distribuye los instrumentos de cuerda en

---

<sup>139</sup> Roubina apunta: “La formación de familias fue motivada por el desarrollo de la música instrumental en los siglos XVI a XVII, cuando surgió la necesidad de abarcar todos los registros del conjunto orquestal conservando inalterable la homogeneidad sonora. Entre los primeros en describir las diferentes familias de instrumentos musicales pueden ser señalados Sebastian Virdung, Martin Agricola y Michael Praetorius” Evguenia Roubina, op. cit., p. 35.

<sup>140</sup> “The majority of 16th-century music that would now be called ‘consort music’ was seldom referred to at the time as such. [...] There is evidence to suggest that during the late 16th century the word ‘consort’ was applied primarily to groups of diverse instruments coming from different families, although more general uses of the word may also be found”. Trad.: “La mayor parte de la música del siglo XVI que actualmente llamaríamos ‘música de consort’ raramente era llamada así en su época. [...] Existe evidencia que sugiere que para fines del siglo XVI la palabra ‘consort’ se empleaba principalmente para grupos de diversos instrumentos provenientes de diferentes familias, aunque también se pueden encontrar otros usos generales para el término”. Warwick Edwards, “Consort”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06322](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06322) (Consultado el 31 de julio de 2020).

<sup>141</sup> Beth Bullard, “Virdung [Grop], Sebastian”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29489](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29489) (Consultado el 1 de febrero de 2022); Beth Bullard, *Musica getuscht: A treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. i.

los que tienen teclas, los que tienen trastes, aquellos en los que se pueden tocar intabulaciones<sup>142</sup> con cuerdas al aire (como el arpa o el salterio), y aquellos que tienen entre una y tres cuerdas, como el rebec y la tromba marina.<sup>143</sup> Zarlino, en cambio, divide los instrumentos de cuerda en dos grandes grupos: con trastes o sin trastes: para él los violines y las violas quedan separadas en este criterio.<sup>144</sup>

Sin plantear un esquema clasificatorio tan abarcativo, también desde el siglo XVI encontramos publicaciones que se refieren específicamente a las diferencias entre violines y violas, y que apuntan en distintas direcciones. Si bien entre esos documentos existe coincidencia en la noción de grupos distintos, las definiciones son ambiguas, y apuntan en direcciones que no se limitan a las características físicas de los instrumentos. Hans Gerle publicó varios libros con intabulaciones de obras de algunos de los compositores más célebres en su época —como Josquin des Prez, Claudin de Sermisy, Adrian Willaert, Ludwig Senfl, etc.—, incluyendo también algunas instrucciones para tocar en conjuntos de violas, violines y laúdes. A diferencia de los textos de Virdung y Zarlino mencionados anteriormente, las publicaciones de Gerle no tienen un objetivo teórico o taxonómico, sino que son piezas instrumentales con algunas indicaciones prácticas. En sus libros *Musica teusch* [sic] (1532, reeditado en 1537) y *Musica und Tablatur* (1546) ofrece información sobre los instrumentos de cuerda frotada separándolos en *Grosse*

---

<sup>142</sup> Una intabulación (en italiano, *intavolatura*, o *intabolatura*; *Intabulierung*, en alemán) es un arreglo instrumental de una pieza vocal, comúnmente polifónica. En un inicio eran escritas principalmente en tablatura. Howard Mayer Brown, “Intabulation”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823) (Consultado el 31 de julio de 2020).

<sup>143</sup> Beth Bullard, *Musica getuscht: A treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 103-105.

<sup>144</sup> Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*. Venecia: Francesco di Franceschi Senese, 1588, Libro IV, p. 217. Margaret Kartomi, *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, pp. 149-155.

*Geygen* y *kleynten Geygen*<sup>145</sup> (instrumentos de arco, violas, o “fidulas”, grandes y pequeños).<sup>146</sup> Curiosamente, esta diferenciación en tamaños —*grosse vs kleynten*— no está relacionada con sus tesituras, pues cada uno de esos grupos cuenta con miembros de los distintos registros: tiple, tenor, alto y bajo (*Difcant, Tenor, Alt, Baß*). Para Gerle, el primer grupo tiene cinco o seis cuerdas, siete trastes y se afina por cuartas entre todas las cuerdas, excepto entre la tercera y la cuarta (en donde hay un intervalo de tercera) lo cual nos permite pensar que ese grupo corresponde a las violas da gamba, como también lo considera la literatura musicológica.<sup>147</sup> El segundo grupo (*kleynten Geygen*) tiene tres cuerdas, con la posibilidad de una cuarta cuerda

---

<sup>145</sup> El diccionario *Grove Music Online* apunta en su entrada “Geige violin or ‘fiddle’. (Ger.): In the Middle Ages the term *Geige*, used without qualification, might refer to any bowed string instrument. By about 1500, and perhaps a decade or two before, the term came to be associated with newly emerging types of instruments. By the mid-16th century a distinction was made between the *grosse Geigen* (viola da gamba, that is, the viol family), and the *kleine Geigen* (viola da braccio, the violin family). [...] According to Praetorius, the term *Fiddel* was used as the equivalent of *Geige* among the ‘common people’”. Trad.: “En la Edad Media, el término *Geige*, usado sin calificativo, podía referir a cualquier instrumento de arco. Alrededor del año 1500, o quizás una o dos décadas antes, el término comenzó a asociarse con los instrumentos que surgían en ese momento. Para mediados del siglo XVI, se distinguía entre las *grosse Geigen* (violas da gamba, es decir, la familia de las violas), y las *kleine Geigen* (violas da braccio, la familia del violín). [...] Según Praetorius, el término *Fiddel* era usado como equivalente de *Geige* entre la ‘gente común’”. David D. Boyden, “Geige violin or ‘fiddle’”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10826](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10826) (Consultado el 31 de julio de 2020).

<sup>146</sup> El término “fidula” no está incluido en el diccionario de la Real Academia Española, ni en el *Diccionario enciclopédico de la música* (en español) de Alison Latham; este último contiene una entrada para el término inglés “fiddle”, definido como sigue: “(in., “fidula”; al.: *Fiedel*; fr.: *vielle, vièle*, it.: *viola*; lat.: *viella*). Término genérico en inglés para cualquier instrumento de arco, incluyendo el violín. Se usa en particular para designar instrumentos de arco medievales europeos con cuerpo oval o con cintura. [...] Algunos *fiddles* se sostenían contra el pecho y otros en posición vertical”. Jeremy Montagu, “*fiddle*”. En Alison Latham, ed., *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 584. México: Fondo de Cultura Económica, 2017. Javier Suárez-Pajares señala: “[el] instrumento que se ha venido denominando fidula —un neologismo muy inapropiado que resulta de la traducción del inglés *fiddle*—, que en los siglos XIV y XV formó parte sin duda del complejo de las violas o vihuelas, encaja bien con la descripción que hace Tinctoris de la *viola cum arculo* y cuya caja de resonancia presenta de manera persistente la curvatura suave en forma de ocho que caracterizará a las vihuelas de mano del siglo XVI en adelante”. Javier Suárez-Pajares, “La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla” en Maricarmen Gómez, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012., p. 225.

<sup>147</sup> En la traducción al inglés de *Musica und Tablatur* se incluye un glosario que define: “große Geige: viol; klein Geiglein: fiddle; Geigen: bowed instruments; Geigen und Lautten: stringed instruments”. Steve Heavens, “Glossary of terminology”, en Hans Gerle y Steve Heavens, ed. y trad., *Music and tablature for viols, fiddles and lutes. Musica und Tablatur/auff die Istrument der kleinen und grossen Geigen/auch Lauten*. (Nuremberg, 1546), (eBook), sin editorial, 2010. p. 3 [www.lulu.com/shop/steve-heavens/hans-gerles-music-and-tablature/ebook/product-17374487.html#productDetails](http://www.lulu.com/shop/steve-heavens/hans-gerles-music-and-tablature/ebook/product-17374487.html#productDetails)

solamente para el bajo “si se quiere tocar música a cuatro voces con otras personas”,<sup>148</sup> además se afina por quintas, no tiene trastes y, sin entrar en más detalles, se toca con el arco “de manera diferente a las [violas] *Grosse Geygen*”.<sup>149</sup>

Tan solo unos años más tarde, el tratado *Epitome musical* (1556) de Philibert Jambe de Fer es uno de los primeros textos franceses en brindar información específica sobre las prácticas asociadas a los violines y otros instrumentos musicales.<sup>150</sup> El autor menciona rasgos distintivos de ambos grupos instrumentales, violines y violas, que no se limitan a su construcción y afinación, sino que aluden también a su uso social. Comienza refiriéndose a las violas, enfatizando la dificultad para definir su afinación, debido a la diversidad practicada en esa época, tanto dentro de Francia como en otras regiones: “la afinación de las violas es muy diferente, y difícil de poner por escrito por ser cada una distinta, porque varios franceses y otros la afinan de diversos modos. Y los italianos la afinan al contrario de los franceses”; también apunta que la viola utilizada en Francia tenía solamente cinco cuerdas —como lo muestra la ilustración de su texto—, mientras que la italiana tenía seis:

Les accords & tons des Violes.

L'Accord des violes est fort different, & difficile à mettre par escript pour cõtener vn chacun par ce que plusieurs Francoys & autres l'accordent de diuerfes fortes. Et les italiens l'accordent au contraire des Francois, donques si ie m'efforce de vous donner à entendre le plus commode & plus facile que pour le iourd'huy à cours entre gentilz hommes, & marchants, il vous plaira n'estre fachez, vous autres qui à ce n'accordez. Car ie n'ay entrepris de faire voir les auegles, ny moins d'oster la veue aux bien voyans, mais si est ce que les borgnes y verront & cognoiftront quelque peu, orfus donc cõmenceons. La Viole à l'vfage de France n'a que cinq cordes, & celle d'Italie en à six, la viole Frãcoife s'accorde à

---

<sup>148</sup> “Fiddles [*klaynen Geyglen*] mostly have only three strings, which is just sufficient, although if you want to play 4-voice music with other people, the bass needs four strings; the others do not require a fourth string”. Trad.: “Las ‘fidulas’ [*klaynen Geyglen*] generalmente tienen solamente tres cuerdas, lo cual es suficiente, aunque si se quiere tocar música a cuatro voces con más gente, el bajo necesita cuatro cuerdas; los otros no requieren una cuarta cuerda”. Ibidem, p. 31.

<sup>149</sup> “We now discuss how to learn to play the fiddle [*klaynen Geyglen*], which has no frets and is also bowed differently from the viol”. Trad.: “A continuación se discute cómo aprender a tocar la ‘fidula’ [*klaynen Geyglen*], que no tiene trastes, y se toca con el arco de manera diferente a las violas [*Grosse Geygen*]”. Ibidem.

<sup>150</sup> Gordon J. Kinney, “Viols and violins in the ‘Epitome Musical’ (Lyon 1556) of Philibert Jambe de Fer”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 4, 1967, p. 14.



la quarte de corde en corde fans exception aucune. Celle d'Italie s'accorde iustemêt cōme le lucz, affavoir. quarte, & tierce. [...] <sup>151</sup>

Con respecto al violín, el autor comienza definiéndolo como “opuesto a la viola”, al tener sólo cuatro cuerdas, una forma “más pequeña y más plana, un sonido mucho más rudo”, y carecer de trastes:

L'accord & ton, du Violon

Le Violon est fort contraire à la viole, premier, Il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre, & en chacune desdictes cordes y a quatre tons, en forte & maniere qu'en quatre cordes il y a autant de tons que la viole en a en cinq. Il est en forme plus petit, plus plat, & beaucoup plus rude en son, il n'a nulle taffe parce que les doigts se touchent quasi de ton en ton en toutes les parties. [...] <sup>152</sup>

En su texto, Jambe de Fer parece identificar cierta confusión sobre la clasificación de estos instrumentos, y pregunta: “¿Por qué llamáis violas a unas, y a otros, violines?”. La respuesta es muy reveladora de la concepción de la época, tan alejada de la estandarización técnica, tanto en construcción como en ejecución, atribuyendo esa diferenciación únicamente al uso social de cada instrumento: “Llamamos violas a aquellas que los gentileshombres, mercaderes y otra gente de bien [tocan para] pasar el tiempo”, mientras que “el otro tipo se llama violín y es el que se usa comúnmente en las danzas [...]”. Disculpándose de no agregar una ilustración de este último “porque lo podríais considerar por encima de la viola”, contrasta el uso de la viola da gamba, recreo de la burguesía y la aristocracia, con la actividad laboral de quienes tocan el violín, “que hay muy poca gente que lo usa, de no ser por quienes viven de ello, por su trabajo”:

---

<sup>151</sup> “Las afinaciones y sonidos de las violas: La afinación de las violas es muy diferente, y difícil de poner por escrito, por ser cada una distinta, porque varios franceses y otros la afinan de diversos modos. Y los italianos la afinan al contrario de los franceses, entonces si me esfuerzo en haceros entender la manera más cómoda y fácil que se usa hoy en día entre gentileshombres y mercaderes, vosotros estaréis satisfechos, y no os enojéis quienes no afináis así. Ya que yo no tomo por empresa hacer ver a los ciegos, y mucho menos retirar la vista a quienes ven bien; pero si es que los tuertos logran ver y entender un poco, comencemos entonces. La viola en uso en Francia tiene solamente cinco cuerdas, y la de Italia tiene seis, la viola francesa se afina en cuartas de cuerda en cuerda sin excepción alguna. La de Italia se afina justamente como el laúd [¿lucz?], a saber: cuarta y tercera. [...]” Philibert Jambe de Fer, op. cit., pp. 58-59.

<sup>152</sup> “La afinación y tono del violín: El violín es opuesto a la viola. Primero, tiene sólo cuatro cuerdas, afinadas en quintas, y cada cuerda tiene cuatro tonos, de tal suerte que el violín en cuatro cuerdas tiene la misma extensión que la viola tiene en cinco. Su forma es mucho más pequeña y plana, y su sonido mucho más rudo. No tiene trastes porque los dedos casi se tocan entre sí en todas las cuerdas. [...]” Ibidem.

Pour quoy appelez vous Violes les vnes, & les autres Violons?

Nous appellons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps.

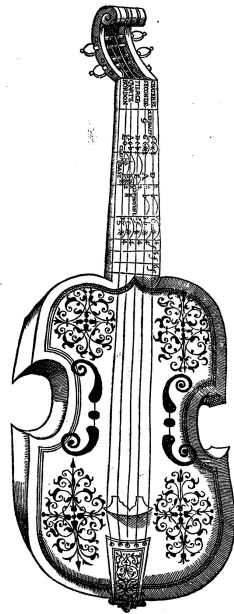
Les Italiens les appellent viole da gambe par ce qu'elles se tiennent en bas, les vns entre les iambes, les autres sur quelque siege, ou escabeau, autres sur les genoux mesme ledictz Italiens, les Francois ont bien peu en v'sage ceste facon. L'autre forte s'appelle violon & c'est celuy duquel lon use en dancierie communement, & à bonne cause: car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en cõduisant quelque noces, ou mommerie. L'Italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sur les bras, les vns avec escharoe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de sa pesanteur est forte malaysé à porter, pour autant il est soutenu avec vn petit crochet dans vn anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attache au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu'il n'empesche celuy qui en ioue. Je ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouuez considerer sur la viole, ioint qu'il e trouue peu de personnes qui en vse, si non ceux qui en viuent, par leur labeur.<sup>153</sup>

Podemos interpretar la información extraída de esta fuente para esbozar la historia social de estos instrumentos con un poco más de nitidez. Las descripciones de Jambe de Fer vienen a complementar lo que encontramos en la temporalidad de las publicaciones de métodos y tratados de ambos instrumentos: por un lado, la viola da gamba cuenta con ese tipo de textos desde el siglo XVI, impresos y vendidos para satisfacer la demanda de aquellos “gentilshombres y mercaderes” aficionados que podían permitirse ese solaz —y que gozaban del privilegio de la alfabetización—, mientras que por el otro, los violines “da braccia” eran el instrumento de trabajo de músicos civiles que desempeñaban un oficio, como parte de las ceremonias religiosas y actividades sociales, en danzas y procesiones, guiando “bodas y mascaradas”. Estos últimos aprendían su oficio por medio de la tradición oral, en el esquema maestro-aprendiz, igual que un

---

<sup>153</sup> “¿Por qué llamáis a unos instrumentos violas, y a otros, violines?: Llamamos violas a aquellas que los gentilshombres, mercaderes y otra gente de bien [tocan para] pasar el tiempo. Los italianos les llaman *viole de gambe* porque se sostienen abajo, algunos entre las piernas, otras sobre algún asiento o escabel; o incluso algunos las tocan sobre las rodillas, los mencionados italianos. Los franceses tienen en muy poco uso esta manera. El otro tipo se llama violín y es el que se usa comúnmente en las danzas, y con justa razón: es más fácil de afinar, ya que la quinta es más suave de oír que la cuarta. También es más fácil de llevar, cosa muy necesaria, por ejemplo, al guiar algunas bodas o mascaradas. El italiano lo llama *Violon da braccia* o *violone*, por que se sostiene sobre los brazos, algunos con una banda, cordones o alguna otra cosa; el bajo, a causa de su peso, es muy incómodo de llevar, por lo que es sostenido con un pequeño gancho en un anillo de fierro, o de otra cosa, que se amarra a la espalda del instrumento, para que no estorbe a quien lo toca. No he puesto una imagen del violín porque lo podríais considerar por encima de la viola, además de que hay muy poca gente que lo usa, de no ser por quienes viven de ello, por su trabajo”. Ibidem, pp. 61-63.

carpintero o un zapatero, y no requerían de un método escrito para ello, o tal vez no habrían podido leerlo. Esta distinción social podría explicar el vacío de fuentes impresas dedicadas al violonchelo hasta la publicación del *Methode* de Corrette.



**Ilustración 3.** Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*, 1556, p. 71. También en Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, p 191.

En la primera mitad del siglo XVII, la publicación de tratados se multiplica. Vale la pena mencionar aquí dos que dividen los instrumentos entre violines y violas da gamba con un criterio similar al que se entiende hoy en día: *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius y *Harmonie universelle* (1636) de Marin Marsenne.

*Harmonie universelle*, de la autoría del matemático francés Marin Mersenne, separa muy claramente los violines de las violas, en una descripción muy cercana a la que se conoce actualmente. Él define a los violines por tener cuatro cuerdas, estar afinados por quintas y carecer de trastes, y presenta la afinación del bajo en si bemol-fa-do-sol. En contraste, este autor caracteriza las violas por la presencia de trastes, y por tener seis cuerdas afinadas por cuartas,

mencionando que antiguamente tenían solamente cinco.<sup>154</sup> Podemos suponer que Mersenne conoció el *Epitome musical* de Jambe de Fer, pues reproduce —aunque sin mencionar la fuente— una imagen incluida en ese tratado para ilustrar “la viola que se usaba antes, que sólo tenía cinco cuerdas”;<sup>155</sup> (Ilustración 3) también coincide con aquella publicación en afirmar que el violín es el instrumento más apropiado para la danza.<sup>156</sup>

Además de los rasgos físicos de los instrumentos, Mersenne subraya otras diferencias entre los distintos grupos, aludiendo a sus cualidades sonoras: por ejemplo, menciona que los violines son “los más perfectos de todos los instrumentos” pues, al carecer de trastes, es posible tocar en ellos mayor cantidad de consonancias puras, sin las restricciones de los temperamentos fijos.<sup>157</sup> Según Mersenne, el sonido del violín “tiene más efecto en la mente del oyente que el del laúd y los demás instrumentos de cuerda, al ser más vigoroso y penetrante, debido a la gran tensión de sus cuerdas y sus sonidos agudos”.<sup>158</sup> Por otro lado, asocia caracteres opuestos a cada conjunto: “el

---

<sup>154</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*. París: Sébastien Cramoisy, 1636. Parte II, Libro IV, pp. 177-204 [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009) (Consultado el 16 de noviembre de 2022).

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>156</sup> “Ceux qui ont entendu les 24 Violons du Roy, aduoüent qu’ils n’ont iamais rien ouy de plus rauissant ou de plus puiffant: de là vient que ce instrument est le plus propre de tous pour faire danser, comme l’on experimente dans les balets, & par tout ailleurs” Trad.: “Quienes han escuchado los veinticuatro violines del rey, admiten que jamás han oído nada tan encantador y poderoso: de ahí viene que este instrumento es el más apropiado para acompañar la danza, como se hace en los bailes y en todas partes”. *Ibidem*, p. 177.

<sup>157</sup> “Le Violon est l’un des plus simples instrumens qui se puiffent imaginer, dautant qu’il n’a que quatre chordes, & qu’il n’a point de touches sur son manche, c’est pourquoy l’on peut faire dessus toutes les Consonances iustes, comme avec les voix, dautant que l’on le touche où l’on veut: ce qui le rend plus parfait que les instrumens à touche, dans lesquels on est contraint d’vfer du temperament, & d’affoiblir ou d’augmenter la plus grande partie des Consonances, & d’alterer tous les interualles de Musique, comme ie monltreray apres”. Trad.: “El violín es uno de los instrumentos más simples que pueda imaginarse, ya que solamente tiene cuatro cuerdas, y no tiene trastes sobre el mango. Gracias a ello se pueden hacer en él todas las consonancias puras como se hace en las voces, pues se puede tocar en cualquier altura deseada: esto lo vuelve más perfecto que los instrumentos con trastes, en los cuales uno está obligado a usar un temperamento, y reducir o aumentar la gran mayoría de las consonancias, alterando todos los intervalos musicales, como demostraré después”. *Ibidem*, p. 177.

<sup>158</sup> “A quoy l’on peut adiouster que ses sons ont plus d’effet sur l’esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu’ils sont plus vigoureux & percent dauantage, à raifon de la grande tenfion de leurs chordes & de leurs sons aigus”. *Ibidem*, p. 177.

tono o modo del violín puede llamarse alegre y feliz, así como el de la viola y la lira, el modo triste y lánguido”.<sup>159</sup>

Mersenne describe detalladamente la práctica de tocar *en concert*, conjuntando varios instrumentos de rasgos similares. Antes de Mersenne, Praetorius ya asocia esta práctica de conjuntos instrumentales con el concepto de familia instrumental: “un *consort* (*accort*) es una familia entera de flautas, bajones, o cualquier otro, que contiene todos los tamaños en orden desde el tubo más grande al más pequeño”.<sup>160</sup>

Praetorius presenta dos criterios distintos de clasificación: uno basado en si los instrumentos son de viento o no, y estos últimos en instrumentos con cuerdas o sin ellas, que a su vez se dividen según el material de éstas (tripa o metal), y los de cuerda de tripa en punteados o frotados por un arco; el otro criterio divide los instrumentos en tres grupos: aquellos que pueden sostener los sonidos contra aquellos que no, los que pueden hacer sonar un solo sonido a la vez o los que pueden emitir más de uno, y los que pueden emitir sonidos sobreagudos (“falsete”).<sup>161</sup> Con respecto a los instrumentos de cuerda en general, en el segundo apartado “Fidicinia instrumenta” de su tratado, dedica cuatro capítulos a los cordófonos de arco: el número 20 a las violas da gamba, el 21 a la *viola bastarda*, el 22 al violín, y el 23 a la *lyra*. Comienza por incluir violas da gamba y violines como parte del mismo gran grupo: las violas, aunque más adelante aclara sus diferencias y dedica un capítulo separado al violín.

Capítulo 20. Las *violes*, violas, *Violuntzen*, son de dos tipos: 1, *Viole da gamba*; y 2, *Viole de braccio*, o *de braccio*.

Sus nombres derivan como sigue: el primer tipo se sostiene entre las piernas —*gamba* es una palabra italiana que significa pierna (*le gambe*, “las piernas”). Al tener cuerpos mucho más grandes y mástiles más largos, las cuerdas tienen mayor longitud, así que el sonido es más

---

<sup>159</sup> “... l'on peut appeler le Ton, ou le mode du Violon, *le mode gay & ioyeux*, comme celuy de la Viole & de la Lyre, *le mode triste & languissant*...”. Ibidem, p. 180.

<sup>160</sup> “A *consort* is an entire family of pipes, curtals, or whatever, which contains every size in order from the largest pitch of pipe at the bottom to the smallest at the top”. Michael Praetorius y David Z. Crookes, ed. y trad., *Syntagma musicum. II. De organographia. Parts I and II*. Oxford: Clarendon Press, 1991. p. 30.

<sup>161</sup> Ibidem, p. xv. Véase también Margaret Kartomi, op. cit., pp. 149-155.

agradable que el del tipo *de braccio*, que se sostiene con el brazo. Los músicos municipales distinguen ambos tipos llamando a las violas *de gamba* “Violen” y a las violas *de braccio* “violines” o “violines polacos” [“Geigen”, o “Polnische Geigen”], tal vez porque se cree que ese tipo proviene originalmente de Polonia, o porque los más famosos virtuosos de ese instrumento se encuentran en ese país.<sup>162</sup>

En lo tocante a la encordadura y la afinación, Praetorius coincide con otros autores en describir las violas con seis cuerdas afinadas en cuartas con una tercera en el centro, “igual que los laúdes de seis órdenes”; además, reporta que los ingleses “afinan cada viola una cuarta, o a veces una quinta más abajo”.<sup>163</sup> Más adelante, en el breve capítulo dedicado a los violines, este autor los caracteriza con cuatro cuerdas y afinados por quintas.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> “Chapter 20. *Viola*, viols, *Violuntzen*, are of two kinds: (1) *Viola de gamba*; and (2) *Viola de braccio*, or *de braccio*. They derive their names as follows: the first kind is held between the two legs—*gamba* is an Italian word meaning leg (*le gambe*, ‘the legs’). Because they have much larger bodies and longer necks, the strings have a greater length, and so the sound is more pleasant than that of the *de braccio* type, which is held in the arm. Town-musicians distinguish the two types by calling the viols *de gamba* ‘Violen’ and the viols *de braccio* ‘Geigen’, or ‘Polnische Geigen’, perhaps because this type is supposed to have come originally from Poland, or because the most virtuoso players of the instrument are found in that country.” Praetorius y Crookes, op. cit. p. 53.

<sup>163</sup> “Viols have six strings, tuned in 4ths about a central 3rd, in the same way as six-course lutes. When the english are playing viols on their own they make each instrument sometimes a 4th, sometimes a 5th lower. They imagine the bottom strings of small bass, tenor/alto, and cantus sizes D,A, and c, although above table will show, they are really a 5th lower—bass GG, tenor/alto D, and cantus A (thinking in chamber pitch). A consort thus tuned sounds much more rich and majestic than one tuned to the usual pitches”. Trad.: “Las violas da gamba tienen seis cuerdas, afinadas en cuartas con una tercera en el centro, igual que los laúdes de seis órdenes. Cuando los ingleses tocan sus violas, afinan cada instrumento a veces una cuarta, otras veces una quinta más abajo. Consideran la cuerda más grave de un pequeño bajo, tenor o algo, y tiple—re, la y do—, como se aprecia en la tabla, y en realidad están una quinta abajo—bajo en sol, tenor o algo en re, y tiple en la—. Un conjunto afinado así suena mucho más rico y majestuoso que uno en la afinación usual”. Ibidem, p. 52.

<sup>164</sup> “Chapter 22. Violin. *Vivola*, *viola de braccio*, or *violino da braccio*, otherwise the violin, is known to ordinary people as ‘fiddle’; it is called *de braccio* because it is held on the arm. The bass, tenor, and descant sizes (this last known as *violino*, *violetta picciola*, or *rebecchino*) have four strings: the tiny little violin shown in plate 16 has only three, however. It is known in France as ‘pochette’. All sizes are tuned in 5ths. Since they are such familiar instruments I need not say much more about them—except to observe that they give a much more gentle, pleasant sound when strung with brass and steel strings than they do when gut strings are used. The different sizes can be found in plate 21, and in the table above”. Trad.: “Capítulo 22. Violín. *Vivola*, *viola de braccio*, or *violino da braccio*, otramante llamado violín, se conoce entre la gente común como “fidula” [‘fiddle’]; es llamado *de braccio* porque se sostiene sobre el brazo. El bajo, tenor y tiple (este último conocido como *violino*, *violetta picciola*, o *rebecchino*) tienen cuatro cuerdas: el violín pequeño mostrado en la lámina 16 tiene solamente tres, en cambio. En Francia se le conoce como ‘pochette’. Todos los tamaños se afinan por quintas. Ya que son instrumentos tan conocidos no necesito decir mucho acerca de ellos, salvo observar que dan un sonido más amable y agradable cuando son encordados con cuerdas de latón y acero que cuando se usan cuerdas de tripa. Los distintos tamaños se pueden apreciar en la lámina 21, y en la tabla mostrada arriba”. Ibidem, p. 56.



Entre los tratados de su tiempo, el de Praetorius destaca por una ambición abarcativa; el segundo volumen *De organographia* anuncia contener “los nombres, técnicas de ejecución y propiedades individuales de todos los instrumentos antiguos y modernos”,<sup>166</sup> y acompaña las descripciones con ilustraciones detalladas, que incluyen una regla que indica la escala a la que están hechas, aportando información sobre sus dimensiones. Esa publicación tuvo impacto más allá de su época —fue reeditada en Berlín en 1884— y es considerada un texto fundacional de la organología, disciplina a la que dio nombre: sin duda la esquematización taxonómica de Praetorius fascinó a los estudiosos modernos, que proyectaron en aquella temprana publicación una generalización reduccionista que se adaptaba mucho mejor a la mentalidad decimonónica que a la heterogénea realidad práctica del siglo XVII. En palabras de Marc Vanscheeuwijck:

Our modern, more prescriptive distinctions between viols and violins does not correspond entirely to the sixteenth- and even seventeenth-century notions; it was formulated by early organologists of the nineteenth century who, in their positivistic attempt to offer airtight definitions, took Michael Praetorius engravings as a point of departure. For most of the early modern period, however, such distinctions were much more fluid than we have made them appear today. Evidently, this greatly increases the number of eligible types and shapes of instruments that could potentially become part of the extended bass violin family.<sup>167</sup>

A la luz de las fuentes primarias, podemos reconocer que existía una diferenciación entre grupos de instrumentos y prácticas, pero que los criterios de clasificación eran flexibles y el cruce de los rasgos, habitual. Sin embargo, la lectura que se hizo de esos textos durante los siglos XIX y XX,

---

<sup>166</sup> “Volume Two: Musical instruments, containing the names, playing techniques, and individual properties of all ancient and modern instruments—little-known foreign and folk instruments, as well as the familiar instruments used in European art music—together with scale drawings [...]” Trad.: “Volumen Dos, Instrumentos musicales, que contiene los nombres, técnicas de ejecución y propiedades individuales de todos los instrumentos antiguos y modernos, instrumentos populares poco conocidos y extranjeros, así como los instrumentos familiares usados en la música de arte europea, junto con dibujos a escala”. Ibidem, p. 1.

<sup>167</sup> “Nuestra distinción moderna, más bien prescriptiva, entre violines y violas no corresponde enteramente a las nociones del siglo XVI e incluso XVII; fue formulada por los organólogos de principios del siglo XIX que, en su afán positivista de ofrecer definiciones herméticas, tomaron los grabados de Praetorius como punto de partida. Para casi toda la modernidad temprana, esas definiciones eran mucho más fluidas de como las hemos presentado recientemente. Evidentemente, esto incrementa enormemente el número de tipos y formas de instrumentos que potencialmente podrían formar parte de la familia extendida de los bajos de violín” Marc Vanscheeuwijck, “Cello stories”, p. 31.



generó una imagen hermética de las categorías, y totalmente binaria en lo que respecta a los instrumentos estudiados en este trabajo.

CUADRO I  
Comparación de las características morfológicas básicas  
de las familias de la vihuela de arco y del violín

| Características             | Vihuelas de arco           | Violines             |
|-----------------------------|----------------------------|----------------------|
| Hombros                     | oblicuos                   | redondos             |
| Costillas                   | anchas                     | angostas             |
| Esquinas                    | romas                      | puntiagudas          |
| Escotaduras en los costados | pronunciadas               | poco pronunciadas    |
| Fondo                       | plano                      | bombeado             |
| Diapasón                    | ancho, con trastes         | angosto, sin trastes |
| Aberturas acústicas         | en forma de "C" o de flama | en forma de "f"      |
| Cantidad de cuerdas         | 5-7                        | 3-4                  |
| Puente                      | plano                      | arqueado             |

**Ilustración 5:** “Comparación de las características morfológicas básicas de las familias de la vihuela de arco y del violín”.

Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, 1999, p. 36

A partir de finales del siglo XVII encontramos, esta vez en Francia, algunas definiciones en diccionarios que, una vez más, refuerzan la idea de una fuerte ambigüedad en las clasificaciones de los instrumentos. En 1690, el *Dictionnaire universel* [sic] de Antoine Furetière define y describe detalladamente la viola y el violín:

VIOLE. f. f. Instrument de Musique qui est de même figure que le violon, à la réserve de ce qu'elle est beaucoup plus grande, & se touche de même avec un archet: mais elle a six cordes & huit touches divisées par demi-tons. Elle rend un son plus grave qui est fort doux & fort agreable. Un jeu de *violes* est composé de quatre *violes*, qui font les quatre parties. La

tablature de la *violle* se met sur six lignes ou reglets. Du Cange derive ce mot de *vitula* ou *vidula*, vielle ou viola, qu'on a dit dans la basse Latinité dans le même sens.<sup>168</sup>

VIOLON. f. m. Instrument de Musique portatif, qui n'a que quatre cordes de boyau, dont le manche est sans touches, & dont on joue avec un archet. Il a trois parties comme les autres instruments, sçavoir la table, le manche, & le corps resonant. Il a deux ouvertures aux costez qui s'appellent *ouyes*; & quelquefois une en haut faite en forme de cœur. Son chevalet est au dessous des ouyes, qui porte les cordes qui sont attachées au bas de l'instrument à une petite piece de bois qu'on nomme la *queuë*, qui tient par un bouton qu'on nomme le *tirant*. Son manche s'appelle absolument la *touche*. Ses sons aigus sont plus gays, & sont plus d'effet sur l'esprit que ceux de tous les autres instruments, dont il a été nommé le Roy pour quelques-uns. Son accord est de quinte en quinte. Le jeu de *violons* est composé de basse, de hautecontre, de taille & de dessus, à quoy on peut adjouster une cinquième partie. Chaque partie à quatre quintes, qui montent jusqu'à la dix-septième majeure. Le *violon* est l'instrument le plus propre pour faire danser, & tient le dessus dans les concerts où il y a d'autres instruments. Ce mot vient de l'Espagnol *biolone*, & *violle* de *biola*, & *vielle* de *vihuela*.<sup>169</sup>

Al igual que Jambe de Fer y Mersenne, Furetière resalta que “el violín es el más adecuado para tocar en las danzas”, y coincide con la *Harmonie Universelle* en varias de sus caracterizaciones.

Al definir la viola (*violle*), sorprende que comience describiéndola como un instrumento “que tiene el mismo aspecto que el violín, salvo que es mucho más grande [...]”,<sup>170</sup> lo que no coincide

---

<sup>168</sup> Trad.: “Viola. s. f. Instrumento musical que tiene el mismo aspecto que el violín, salvo que es mucho más grande, y se toca también con un arco: pero la viola tiene seis cuerdas y ocho trastes divididos por medios tonos. Da un sonido más grave que es muy suave y muy agradable. Un juego de *violas* está compuesto por cuatro *violas*, que hacen las cuatro partes. La tablatura de la *viola* se pone sobre seis líneas o reglas. Du Cange deriva esta palabra de *vitula* o *vidula*, *viella* o *viola*, que se emplea en el mismo sentido en el latín vulgar”. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, tomo 3. La Haya y Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690. En línea: [furetiere.eu](http://furetiere.eu) (Consultado el 13 de agosto de 2020). Citado también en Mary Cyr, *Style and performance for bowed string instruments in French baroque music*. Nueva York y Londres: Routledge, 2016, p. 34.

<sup>169</sup> Trad.: “Violín. s. m. Instrumento musical portátil, que tiene solamente cuatro cuerdas de tripa, cuyo mango no tiene trastes y que se toca con un arco. Tiene tres partes como los demás instrumentos, a saber: la tapa, el mango y la caja de resonancia. Tiene dos aberturas en los lados que se llaman *oídos*; y algunas veces una arriba en forma de corazón. Su puente está abajo de los oídos, y lleva las cuerdas que están atadas a la parte baja del instrumento a una pequeña pieza de madera llamada *cola*, que se sostiene por un botón nombrado *tirante*. Su mango se llama absolutamente *diapasón*. Sus sonidos son más alegres, y tienen mayor efecto en el espíritu que los de todos los demás instrumentos, entre los que algunos lo han llamado el rey. Su afinación es de quinta en quinta. El juego de *violines* está compuesto por: bajo, contralto, taille [tenor] y tiple, a lo que se le puede agregar una quinta parte. Cada parte tiene cuatro quintas, que suben hasta la decimaséptima mayor. El *violín* es el más adecuado para incitar al baile, y lleva la voz más aguda en los conciertos donde hay otros instrumentos. Esta palabra viene del español *biolone*; y *viola*, de *biola*; y *vielle*, de *vihuela*”. Ibidem.

<sup>170</sup> Ibidem.

con las definiciones más modernas que otorgan gran importancia a ciertos rasgos de la forma del instrumento, como las puntas en las tapas, la forma de las escotaduras acústicas, el fondo o los hombros.

El *Dictionnaire de Musique* de Sébastien de Brossard (1703) contiene términos latinos, griegos y, sobre todo, italianos, definidos en francés, y aporta información sobre el uso de los instrumentos aquí estudiados. Contiene una entrada del término *violino*, describiéndolo con cuatro cuerdas afinadas por quintas (sol, re, la, mi), y caracterizándolo con “un sonido naturalmente muy estridente y alegre, lo que lo vuelve muy apropiado para animar los pasos de danza, aunque hay formas de tocarlo que dan un sonido grave y triste, suave y tierno, etc.”.<sup>171</sup> Esta fuente coincide con otras de siglos anteriores en asociar el violín con la danza. También incluye una entrada para el término *violoncello*, que lo define como sigue:

VIOLONCELLO. C'est proprement nôtre *Quinte de Violon*, ou une *Petite Basse de Violon* à cinq ou six Cordes<sup>172</sup>

Por un lado, es posible interpretar esta aparición en el diccionario como un testimonio de la presencia del instrumento en Francia en ese momento, lo que anticiparía aproximadamente una década la temporalidad informada por Corrette, quien en su método reporta el uso del violonchelo en Francia “desde hace unos veinticinco o treinta años”,<sup>173</sup> es decir, a inicios o mediados de la década de 1710. Existe otra posible interpretación, más factible considerando el

---

<sup>171</sup> “Cet Instrument a le Son naturellement fort éclatant & fort gay, ce qui le rend tres-propre pour animer les pas de la danse. Mais il y a des manieres de le toucher qui en rendent le Son *grave & triste, doux & tendre &c.* C'est ce qui fait qu'il est d'un si grand usage sur tout dans les Musiques étrangères, soit pour l'Eglise, soit pour la Chambre, le Théâtre, &c.”. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*. París: Christophe Ballard, 1703, s/p. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q> (Consultado el 3 de septiembre de 2022).

<sup>172</sup> “VIOLONCELLO. Es propiamente nuestra *Quinta de violín (Quinte de violon)*, o un *pequeño violín bajo* de cinco o seis cuerdas” Ibidem.

<sup>173</sup> “Depuis environ vingtinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en Sol pour le Violoncelle des Italiens, inventé par *Bononcini* présentement Maître de Chapelle du Roi de Portugal, son accord est d'un ton plus haut que l'ancienne Basse, ce qui lui donne beaucoup plus de jeu”. Trad.: “Desde hace unos veinticinco o treinta años, hemos abandonado el gran violín bajo montado en sol, por el violonchelo de los italianos, inventado por Bononcini, actualmente maestro de capilla del rey de Portugal. Su afinación es un tono más arriba que el antiguo bajo, lo que le da mucha más holgura”. Corrette. *Méthode*, Prefacio.

objeto de la publicación: la circulación de partituras impresas a lo largo de Europa hacía necesaria una traducción de algunos vocablos entre regiones de distintas lenguas; este diccionario permitía hacer equivalencias entre términos y, desde luego, instrumentos. Los usuarios franceses de partituras italianas buscarían no solamente una traducción del término *violoncello*, sino un instrumento por el cual remplazarlo, en un momento en que éste era novedoso aún en Italia, y probablemente casi desconocido en Francia. Brossard lo equipara con un violín tenor (*Quinte de Violon*), o con un pequeño violín bajo (*Petite Basse de Violon*), equivalencia etimológica exacta del italiano. Sorprende la especificación del número de cuerdas: actualmente conocemos violines bajos de cinco cuerdas, pero no de seis: es posible que estos instrumentos existieran —lo cual ampliaría la diversidad conocida—, o que simplemente se remplazaran por violas da gamba, instrumentos que gozaban de gran popularidad en Francia en ese momento.

El siguiente término en el diccionario de Brossard, también italiano, es *violone*:

VIOLONE. C'est nôtre *Baffe de Violon*, dont le corps & le manche font à peu près deux fois plus grands que ceux de la *Baffe de Violon* à l'ordinaire; dont les Chordes font auffi à peu près plus longues & plus grosses deux fois que celles de la *Baffe de Violon*, & le Son par confequent est *une Octave* plus bas que celuy des *Baffes de Violon* ordinaires. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnemens & dans les grands Chœurs, & je fuis fort surpris que l'usage n'en foit pas plus frequent en France.<sup>174</sup>

En esta definición podemos apreciar una de las múltiples acepciones del término *violone* y su uso como instrumento de refuerzo del acompañamiento, sonando una octava abajo de la línea escrita del bajo (conocido como registro de 16 pies). Ésta no era la única posibilidad, pues como hemos dicho, *violone*, en tanto que aumentativo de *viola*, simplemente indicaba un instrumento grande de cuerda frotada, admitiendo diversos rasgos específicos. En este caso, Brossard lo equipara al violín bajo (*Basse de Violon*), y es interesante observar que en esta descripción no existen dos

---

<sup>174</sup> Trad.: “Es nuestro *violín bajo* [o bajo de violín, *Basse de violon*], cuyo cuerpo y mango son más o menos del doble de tamaño que el *violín bajo* ordinario, y las cuerdas también son del doble de largo y grueso, y el sonido es, por consecuencia, *una octava* más grave que el del *violín bajo* ordinario. Eso tiene un efecto encantador en los acompañamientos y en los grandes coros, y me sorprende mucho que su uso no sea más frecuente en Francia”. Ibidem.

términos distintos en francés para los tipos de violines bajos contemplados: el que toca en octava real “à l’ordinaire”, y el que toca una octava abajo, ambos caben en el mismo término.

Podemos reconocer en la clasificación actual de los instrumentos de cuerda frotada una referencia directa a las definiciones de los tratados antiguos, sin embargo, lo que en aquellos textos era una descripción fue tomado como una prescripción, como acusa Vanscheeuwijck en la cita anterior.<sup>175</sup> En esa visión estandarizada, lo que se encuentra descrito en los documentos — una ilustración de lo que ese autor particular conoció en una situación geográfica y temporal específica—, fue extrapolado a toda la práctica de un larguísimo periodo, construido también artificialmente. Así, encontramos la clasificación moderna, que toma ese larguísimo “periodo barroco” y mezcla cierta información disponible en los tratados impresos de mayor circulación, para construir una definición cerrada y una clasificación binaria, típica de la mentalidad de los siglos XIX y XX. Paradójicamente, ese constructo fue tomado como punto de partida para la “reconstrucción” de las prácticas musicales del pasado, desde una perspectiva que se asumía como crítica históricamente —pues señalaba la falta de conciencia temporal al aproximarse a la música “antigua”— pero que continuó reproduciendo paradigmas modernos, ajenos al contexto del arte que pretendía recrear.

#### ***2.2.2.2 Clasificación actual***

La clasificación instrumental moderna se encuentra presente tanto en documentos escritos como en el imaginario colectivo del inmenso aparato de la música clásica: conciertos, grabaciones en audio y video, clases, escuelas, charlas, museos, libros, etc., y en ella se confunden elementos de distintos ámbitos: desde los rasgos fisonómicos del instrumento y los procedimientos técnicos utilizados para su construcción, hasta las técnicas de ejecución y los repertorios que se tocan en ellos, y toda una estética e identidad asociada a cada uno. Esta clasificación divide por un lado a la “familia” de los violines, construidos con fondo abombado, “hombros” (la unión formada entre la caja de resonancia y el mástil del instrumento) redondos, aberturas acústicas en forma de “F” y esquinas en forma de punta, no presentan trastes y están montados en tres o cuatro cuerdas

---

<sup>175</sup> Véase la nota al pie 167 de esta tesis.

afinados por intervalos de quinta; y por el otro la “familia” de las violas da gamba o vihuelas de arco, construidas con láminas de madera más delgadas que los violines (dobladas, no excavadas), fondo plano con un doblez en la parte superior formando un ángulo obtuso, esquinas sin puntas, “hombros caídos”, aberturas acústicas en formas de “C” o flama, presentan trastes y un número de cuerdas que varía entre cinco y siete, afinadas por intervalos de cuartas y una tercera. En lo tocante a la técnica, esta categorización prescribe que, para ejecutar todos los elementos de la “familia” de los violines, el arco se toma por encima de la vara, con el dorso de la mano hacia arriba (empuñadura prona), mientras que para tocar los instrumentos de la “familia” de las violas da gamba, éste se tomará por debajo de las crines y con la palma de la mano hacia arriba (empuñadura supina). Todas estas diferencias resultan en timbres y posibilidades técnicas distintas para cada grupo de instrumentos.

A la revisión de los textos más recientes que definen esos criterios de clasificación, encontramos que no todos los autores toman en cuenta los mismos elementos, a la vez que algunos otorgan más relevancia a cierto aspecto. Sin embargo, existe un consenso en torno a la idea de las dos familias claramente diferenciadas y prácticamente opuestas. Por ejemplo, François-René Tranchefort define:

Las principales características que distinguieron la construcción de las violas de las de los violines fueron las siguientes: una caja más alargada que se iba estrechando hacia el mástil (“hombros caídos”) y un fondo plano; una tapa armónica con oídos generalmente en forma de C y seis o siete cuerdas afinadas como las del laúd (afinación “al viejo tono”, véase “los laúdes”); y finalmente, un largo diapason dividido en trastes —también como el laúd—. Por otra parte, la forma de tocar [\*nota al pie: entre las que figura la técnica de arco: el arco de viola era más largo que el del violín moderno. La palma de la mano quedaba hacia fuera.] estos instrumentos llevó a llamar “viola da gamba” (cogidas entre las piernas) a toda la familia de las violas; por el contrario, los primeros ejemplares —más pequeños— de la familia del violín recibieron el nombre de “viola da braccio” (apoyadas en el brazo).<sup>176</sup>

El mismo autor define los violines de la siguiente manera:

El violín representa en Occidente el final de la evolución de los cordófonos de arco ya que, bajo una apariencia simple, es un instrumento de una construcción extraordinariamente

---

<sup>176</sup> François-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música, 1985. pp. 157-158.

perfecta. [...] Las primeras representaciones de la familia de los violines —las “viole da braccio”—, diferentes de las “viole da gamba”, nacieron a principios del siglo XVI. Contaban entonces con cuatro cuerdas afinadas por quintas, un diapason uniforme y sin trastes, y un mástil —acabado en una voluta— ligeramente inclinado hacia atrás. El puente —más alto y arqueado que el actual— soportaba una tensión más fuerte de las cuerdas en tanto la caja de resonancia se escotaba las por los costados; el fondo y la tapa —con oídos en forma de efe— eran ligeramente convexos.<sup>177</sup>

En el mismo sentido, el constructor y restaurador de instrumentos musicales Stewart Pollens detalla una definición de la viola da gamba que conjunta rasgos morfológicos, métodos constructivos, afinación, cualidad de sonido y técnica de arco, es decir, la clasificación aceptada generalmente:

The viola da gamba is a somewhat older form than the violin, and it differed in a number of ways: all members of the viola da gamba family, including the treble and descant sizes, were held cello-style —that is, between the legs (the name of the instrument in fact means “viol of the legs” in Italian); they were generally made with flat backs that are canted inward the top, sloping shoulders, deep ribs, and non-overhanging top and back plates; the soundholes were generally C-shaped, though they were occasionally made with f-shaped soundholes like those used in the violin family or flaming-sword-shaped openings like those found in many viole d’amore; most were fitted with six strings, though the *pardessus de viole* was fitted with five, and certain bass viole da gamba were fitted with seven; the tuning was that of the guitar —that is, two fourths, a third, and two fourths— and like the guitar necks were fretted, whereas the violin-family instruments generally have four strings tuned in fifths and an unfretted fingerboard. The viola da gamba bow is held underhanded, unlike the overhanded bow hold used in playing the violin, viola and cello. The viola da gamba produced a much softer sound than members of the violin family, and because of the frets every note sounded like an open string. Like other genteel instruments, such as the recorder and the lute, the

---

<sup>177</sup> Ibidem.

viola da gamba was destined to be overshadowed by its brasher counterpart, in this case the cello.<sup>178</sup>

Evguenia Roubina realiza una definición que conjunta rasgos fisonómicos y funcionales, como también se aprecia en su esquema de clasificación (Ilustración 5):

En lo tocante a los cordófonos de arco, los indicios morfológicos determinantes de una familia se concentran en torno a la forma de la caja de resonancia y sus partes integrantes (contorno de los hombros, forma de las esquinas, ancho de las costillas, pronunciación de las escotaduras en los costados), así como a la cantidad de cuerdas y principio de su afinación, presencia o ausencia de trastes, forma de aberturas acústicas y curvatura del puente.<sup>179</sup>

Con respecto a la viola da gamba, Terence Ford resalta el número de cuerdas —mínimo cinco—, algunos rasgos morfológicos como la forma de la caja, y ornamentales como el clavijero tallado y la forma de las aberturas acústicas:

en líneas generales, los instrumentos pertenecientes a la familia de la viola de gamba tienen cinco cuerdas como mínimo; los instrumentos con cuatro cuerdas o menos son de la familia del violín. Las violas de gamba tienen los hombros caídos, oídos en forma de C, trastes, un clavijero tallado, y costados alineados con el vientre y espalda<sup>180</sup>

Mientras que para definir la familia de los violines:

---

<sup>178</sup> Trad.: “La viola da gamba es una forma algo más antigua que el violín, y difería de éste en varios aspectos: todos los miembros de la familia de la viola da gamba, incluyendo los tamaños de tiple y retiple, se sostenían de forma similar a un violonchelo —esto es, entre las piernas (de hecho el nombre del instrumento significa “viola de pierna” en italiano)—; fueron construidas generalmente con fondos planos y con un doblez en la parte superior, hombros caídos, costillas anchas, y tapas anteriores y posteriores no sobresalientes con respecto a las costillas; las aberturas acústicas generalmente tenían forma de C, aunque ocasionalmente se hacían con forma de F como las utilizadas en la familia del violín, o con forma de espada llameante como las que encontramos en muchas violas d’amore; la mayor parte eran montadas con seis cuerdas, aunque el *pardessus de viole* se montaba con cinco, y ciertos bajos de viola incluso con siete; la afinación era la misma de la guitarra —esto es, dos cuerdas, una tercera y dos cuerdas— y, al igual que ésta, los mástiles tenían trastes, mientras que los instrumentos de la familia del violín generalmente tienen cuatro cuerdas afinadas por quintas y un diapason sin trastes. El arco de la viola da gamba se toma por debajo de la vara, a diferencia del utilizado para el violín, la viola y el violonchelo, por encima de la vara. La viola da gamba producía un sonido mucho más suave que los miembros de la familia del violín, y gracias a los trastes cada nota sonaba como una cuerda al aire. Al igual que otros instrumentos refinados, como la flauta de pico y el laúd, la viola da gamba estaba destinada a ser opacada por su contraparte más brillante, en este caso el violonchelo”. Stewart Pollens, *Stradivari*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 143.

<sup>179</sup> Roubina, op. cit., pp. 35-36.

<sup>180</sup> Terence Ford, *Lista de instrumentos de música occidentales: anotada desde un punto de vista iconográfico*, col. Cuadernos de documentación musical, núm., 2. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999. p. 36.



data de principios de la segunda mitad del siglo XVI. Hombros anchos y redondeados, tornavoces en f, clavijero con forma de voluta, costados no nivelados con respecto al vientre y la espalda. El término *viola da braccio* fue usado en los siglos XVI y XVII para referirse a un instrumento de cuerda frotada de la familia del violín.<sup>181</sup>

Otras definiciones excluyen algunos elementos, como la de la *viola da gamba* según Roland Jackson: “un instrumento de cuerda frotada caracterizado por tener trastes y un fondo plano”,<sup>182</sup> y añade: “las violas da gamba contrastaban en sonido con los instrumentos de la familia del violín, siendo de naturaleza más sedosa y suave”.<sup>183</sup> Considerando distintos elementos de catalogación, Myrna Herzog declara:

[...] I have defined the viol as an instrument with a variable outline, its most distinctive organological trait being a long and broad fretted neck to allow the presence of 5, 6 or 7 long thin gut strings arranged in fourth-based tunings, and responsible for a characteristic sound and resonance.<sup>184</sup>

Observamos que las dos definiciones anteriores coinciden en resaltar la particularidad del sonido, aunque la primera se lo atribuye a la forma del fondo de la caja y la segunda a las características del mástil.

El objetivo de estas citas es mostrar que existe un consenso alrededor de la idea de familia, y de lo distintos y reconocibles que son los rasgos de cada una; sin embargo, no existe un elemento o conjunto de elementos que por sí mismos determinen la pertenencia de un individuo a alguno de los grupos. Por ejemplo, un instrumento con el fondo abombado podría caer en la definición de *viola* de Herzog, pero no en la de Jackson, mientras que un instrumento con fondo plano y trastes pero con un mástil corto, embonaría perfectamente en la definición de Jackson pero no en la de Herzog. Todas estas definiciones —cerradas, herméticas, si bien unas más que otras—, al ser

---

<sup>181</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>182</sup> Roland Jackson, *Performance practice: A dictionary-guide for musicians*. Nueva York: Routledge, 2014, p.442.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Trad.: “[...] he definido la *viola* como un instrumento de contorno variable, siendo su rasgo organológico más distintivo un mástil largo y ancho que permite la presencia de cinco, seis o siete cuerdas, dispuestas en afinaciones basadas en cuartas, y responsable de un sonido y resonancia características”. Myrna Herzog, “Stradivari’s viols”. *The Galpin Society Journal*, vol. 57, 2004, p. 183.

concebidas en un contexto esencialmente diferente al del objeto de estudio, escapan a la realidad que intentan describir: artefactos únicos generados dentro de prácticas tradicionales diversas, no estandarizadas. Intentar clasificar los instrumentos de aquel periodo en dos “familias” virtualmente opuestas no sólo es una empresa ajena a sus características esenciales sino que, como señala Bettina Hoffmann (2018), parte de una pregunta dicotómica que no tiene una respuesta satisfactoria:

So where exactly do we draw the line between the two great families of stringed instruments? What are the special characteristics that make a viol what it is? This question will continue to exercise us, but here, for the time being, we can leave it unanswered.<sup>185</sup>

Partiendo de la exposición realizada en este apartado, en la presente tesis se estudian ciertas prácticas instrumentales históricas documentadas y su potencial como inspiración para la interpretación musical desde una perspectiva de diversidad, entendiendo la clasificación como una herramienta de estudio, subjetiva y temporal, y no como un marco que limite el tránsito entre las categorías, óptica aplicable tanto al estudio del pasado como al ejercicio creativo contemporáneo.

---

<sup>185</sup> Bettina Hoffmann, *The viola da gamba*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018, p. 2.

### 3 DIVERSIDAD

#### **DIVERSO**

Lo que es diftinto de otro, diuerfus, a. m. de dis,&verfus, diverfidad, variedad, como diverfidad de manjares.

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674

#### **diversidad**

1. f. Variedad, desemejanza, diferencia.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2022

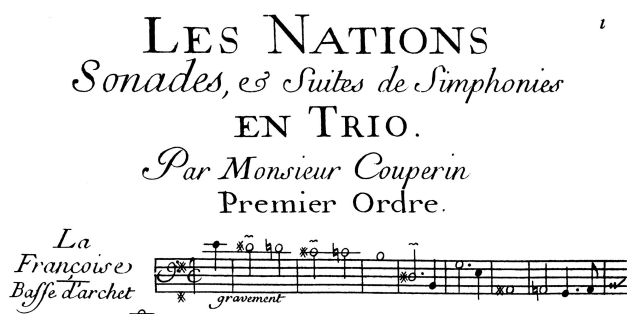
En el capítulo anterior hemos observado cómo la obsesión clasificatoria ha llevado a una polarización de las categorías de familia instrumental, supeditando la diversidad de prácticas ante nociones que reducen drásticamente sus posibilidades. En el día a día, la variedad de manifestaciones invitan a pensar en otras formas de aproximarnos a estos instrumentos, su ejecución y su repertorio. En este capítulo se hace una demostración esa continuidad, partiendo del estudio documental y llevado a la práctica interpretativa, renunciando a no solamente a esa polaridad, sino al concepto mismo de familia instrumental.

La apuesta central de esta tesis propone entender los bajos de arco durante el periodo estudiado —su construcción, ejecución, uso social, enseñanza y composición— como un conjunto de prácticas afines y relacionadas entre sí, definidas por su diversidad, y cuyas transformaciones no implican una evolución lineal en una sola dirección: los instrumentos que conocemos hoy en día y que se han clasificado en dos familias separadas y virtualmente opuestas.

Estos instrumentos, con sus grandes diferencias, también comparten rasgos y prácticas a lo largo de su historia y durante mucho tiempo tuvieron un uso compartido que vale la pena estudiar y poner en práctica, no solamente como núcleo del bajo continuo, sino como instrumentos en constante diálogo e intercambio técnico y creativo. Considerando que tanto la factura como la ejecución de los instrumentos musicales son tradiciones cultivadas colectivamente, no podemos ignorar que sus actores —pensemos en músicos y constructores de instrumentos—, entonces

mucho más que ahora, desarrollaban una práctica que trascendía las rígidas divisiones entre familias instrumentales impuestas posteriormente. Para aproximarnos a la interpretación de estos instrumentos desde la realidad contemporánea, considerando sus rasgos esenciales, resulta legítimo reivindicar una práctica conjunta de los bajos de arco, diversa e irregular, que no obedece a un estándar, sino que se encuentra en constante comunicación y flujo interno.

La propia denominación *bajos de arco* se ve respaldada por las fuentes históricas. Entre los muchos casos de utilización de este concepto durante el siglo XVIII, se pueden citar los que Antonio Vivaldi (*bassi dà arco* [sic])<sup>186</sup> y François Couperin (*basse d'archet*) incluyeron en algunas de sus partituras.



**Ilustración 6:** Partichela de bajo de arco. François Couperin, *Les nations*, 1726.

Referirse a los bajos de arco como un conjunto constituye, por otra parte, una tendencia de investigación vigente en la actualidad. Destaca el libro *I bassi d'arco di Antonio Vivaldi: Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere* (2020) de Bettina Hoffmann, en el que la investigadora e intérprete alemana estudia el panorama musical práctico y social de dichos instrumentos en el contexto del *Cura rojo*, aún considerando familias instrumentales separadas, pero agrupándolos en un solo estudio.<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>187</sup> Bettina Hoffmann, *I bassi d'arco di Antonio Vivaldi: Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere*. Florencia: Leo S. Olschki, 2020.

Por su parte, Marc Vanscheewijck ha expuesto y nombrado consistentemente el concepto de diversidad en los bajos de arco, particularmente en el violonchelo, durante los siglos XVII y XVIII.<sup>188</sup> En sus trabajos (2008, 2010, 2012, 2016, 2017, 2020) insiste en que la visión estandarizante, presente incipientemente el método de Corrette, no es representativa de la pluralidad de prácticas de su época y anteriores.<sup>189</sup> Análogamente, los planteamientos de Myrna Herzog (2002, 2003, 2004) acerca de las dificultades que presenta la clasificación de los instrumentos históricos en dos familias incomunicadas, así como la documentación de una considerable cantidad de especímenes de la época que no embonan en la perspectiva binaria, han servido de sustento a un serio cuestionamiento en torno a las categorías mencionadas.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Por ejemplo, escribe: “It is necessary then to fundamentally revise such a standardizing approach. I detect a much larger diversity of possible instrument types, in which we can see a clear polarization between two major groups: instruments larger than today’s cellos, referred to as violoni; and a category of instruments smaller than today cellos, called violoncelli (or violoncini before 1665). This great diversity should be also extended to playing techniques, number of strings, and tunings, as they applied in various European regions (not yet nations) for the 17th and early 18th centuries”. Trad.: “Es necesario revisar una perspectiva tan estandarizada. Detecto una diversidad mucho mayor de posibles tipos de instrumento, en la que vemos una clara polarización entre dos grandes grupos: instrumentos más grandes que los violonchelos actuales, llamados *violoni*; y una categoría de instrumentos más pequeños que los violonchelos de hoy en día, llamados *violoncelli* (o *violoncini* antes de 1665). Esta gran diversidad debería ser extendida también a las técnicas de ejecución, número de cuerdas y afinaciones, tal como sucedía en varias regiones europeas (aún no naciones) durante los siglos XVII y XVIII”. Marc Vanscheewijck, “Violoncello and other bass violins in Baroque Italy”. En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*. Barlatta: Cafagna, 2020, pp. 30-31.

<sup>189</sup> Marc Vanscheewijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”. *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.07 (Consultado el 15 de marzo de 2017); Marc Vanscheewijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”. *Early Music*, vol. 38, núm. 2, Performing Bach, 2010, pp. 181-192. [www.jstor.org/stable/40731346](http://www.jstor.org/stable/40731346) (Consultado el 28 de febrero de 2016); Marc Vanscheewijck, “Violoncello and violone”. En Stewart Carter, ed., *A performer’s guide to seventeenth-century music*, pp. 231-247. Bloomington: Indiana University Press, 2012; Marc Vanscheewijck, “Cello stories: The cello in the 17th and 18th centuries”. Notas del disco compacto “Cello stories” de Bruno Cocset. Francia: Alpha, 2016; Marc Vanscheewijck, “Violoncello and other bass violins in Baroque Italy”. En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, pp. 25-100. Barlatta: Cafagna, 2020.

<sup>190</sup> Myrna Herzog, “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 145-163. Turin: Edizioni Angolo Manzoni, 2002; Myrna Herzog Feldman, “The quinton and other viols with violin traits (16th-18th centuries)”, tesis de doctorado. Bar-Ilan University, Ramat-Gan, Israel, 2003; Myrna Herzog, “Stradivari’s viols”, *The Galpin Society Journal*, vol. 57, mayo de 2004, pp. 183-194, 216. [www.jstor.org/stable/25163801](http://www.jstor.org/stable/25163801) (Consultado el 18 de marzo de 2019).

Otros autores han abonado a la documentación y argumentación de la diversidad en los bajos de arco, contribuyendo a la fundamentación de la ausencia de un estándar en los instrumentos; sin embargo, en la mayoría de los estudios prevalece la perspectiva de una clasificación binaria en familias instrumentales incomunicadas, que también define gran parte de la práctica actual. En lo que respecta a la expansión de las técnicas de ejecución, destaca el trabajo de Brent Wissick, en el que ejemplifica de manera práctica algunas de las principales tendencias documentadas de sujeción del instrumento y del arco en los bajos de cuerda frotada alrededor de 1700.<sup>191</sup> Desde el punto de vista de la construcción de instrumentos, William Monical, experto en instrumentos antiguos, explica que el solo hecho de tener que resolver los retos impuestos por la proyección sonora de las cuerdas de tripa hizo necesaria una intensa experimentación en el diseño, tamaño y la construcción de ese tipo de instrumentos, particularmente en los bajos.

To produce instruments under the physical and musical constraints of plain gut strings, makers experimented with body size and design, plate thickness (graduations) and bass-bars. The experimentation is obvious in the number of large viols and cellos from the 16th and 17th centuries with differing numbers of strings, body sizes and tunings that are described by Ganassi, Praetorius, Mersenne, Talbot and others.<sup>192</sup>

Esa experimentación tuvo como consecuencia la heterogénea variedad en los bajos de arco que se aprecia en los instrumentos, la nomenclatura, el repertorio y la iconografía de la época.

Por otro lado, la palabra *diversidad*, que forma parte del lenguaje y la cultura contemporáneos, era también un término utilizado durante el período estudiado en este trabajo, no solamente en el diccionario de Covarrubias, citado como epígrafe de este apartado, sino también en el contexto musical, en una de las principales fuentes históricas en castellano. Pietro Cerone, en *El Melopeo*

---

<sup>191</sup> Brent Wissick, “The cello music of Antonio Bononcini: Violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome”. *Journal of seventeenth-century music*, vol. 12, núm. 1, 2006. [www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html](http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html) (Consultado el 29 de febrero de 2016).

<sup>192</sup> Trad.: “Para producir instrumentos funcionales bajo las limitaciones físicas y musicales de las cuerdas de tripa pura, los constructores experimentaron con el tamaño y diseño del cuerpo, espesor de las láminas (graduaciones) y barras armónicas. Esta experimentación es evidente en el número de violas grandes y violonchelos de los siglos XVII y XVIII con diferentes números de cuerdas, tamaños del cuerpo y afinaciones que están descritos por Ganassi, Praetorius, Mersenne y otros”. Monical, op. cit., p. 3.

y *maestro* (1613), utiliza reiteradamente ese término para describir la variedad de “todos los instrumentos de sonido movable”, que “no solamente por la diversidad de las cuerdas, mas también por la calidad y hechura del instrumento, [...] se templan diversamente, y tienen en su temple otro muy diverso estilo”.<sup>193</sup>

No cabe duda, por tanto, que estos conceptos —*bajo de arco*, como término abarcativo e inespecífico, y *diverso*, como calificativo de sus rasgos— formaban parte de la práctica y la cultura instrumentales de la época. Si bien, como se detalló en el capítulo anterior, existían las categorías de clasificación, los ejecutantes y constructores desarrollaban prácticas insertadas en tradiciones locales y dinámicas que no obedecían a los estándares de la posterior clasificación dicotómica. La aplicación de dicha clasificación a tan heterogéneo corpus de fuentes iconográficas, escritas e instrumentales genera un grupo de individuos inclasificables, “híbridos”: ante la incapacidad de hacer encajar la realidad práctica en la clasificación binaria, todo aquello que no posee las características esquemáticas se considera una anomalía, y es ignorado o despreciado.

No son pocos los ejemplos en la historia del arte en los que, ante un estándar diseñado a partir la clasificación, las manifestaciones ajenas a él son consideradas intentos poco acabados, inmaduros, etc. En un caso muy distinto, pero revelador de esta visión, Charles Rosen dedica más de una página a caracterizar —o caricaturizar— la música del “confuso periodo intermedio entre el Alto Barroco y el desarrollo de un estilo clásico maduro”, definido por “la falta de un estilo integrado”, un periodo que “no pudo producir un estilo mayor propio”, en el cual “ningún compositor tuvo suficiente dominio de todos los elementos de la música en un estilo personal como para soportar el peso de una larga serie de piezas, una auténtica *obra*”, incluyendo buena

---

<sup>193</sup> “Aunque en las divisiones de los instrumentos habemos visto que unos son de sonido estable y otros de sonido movable, no por esto los de sonido movable, por ser sujetos a la templadura, convienen en la manera del temprar: y esto, porque *así como tienen diversas formas, así también vienen a tener diversas templaduras*; tanto más que los instrumentos movibles tienen el sonido por vía de cuerdas contrarias: siendo (como dicho es) una cosa las cuerdas de acero, las de latón, y la de cobre, y otra, las animadas, es a saber, las hechas de tripas de animales. [...] Pero no solamente por la diversidad de las cuerdas, mas también por la calidad y hechura del instrumento, todos los instrumentos de sonido movable se templan diversamente, y tienen en su temple otro muy diverso estilo” Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 1043. (Cursivas en el original).

parte de la producción de Haydn, Johann Christian y Carl Philipp Emanuel Bach. Y aunque reconoce que ese “ambiente desorganizado pudo ser estimulante para algunos compositores menores”, como Boccherini, y se esfuerza en aclarar que “actualmente desaprobamos la idea del progreso en las artes”, no puede resistir reconocer que “la deficiencia técnica de incluso los mayores talentos de ese periodo es un dato duro”.<sup>194</sup>

En el tema que aquí nos compete, la presencia de algún rasgo atribuido al violín (o violonchelo) en una viola da gamba, o viceversa, es considerado una muestra de hibridación, una anomalía, una falta atribuible al desconocimiento de su autor o (diría Rosen) un “experimento interesante” pero sin alcances; aún más, en la mayoría de los casos, esa diversidad ha sido simplemente ignorada. De manera similar, la variedad de prácticas de ejecución del periodo estudiado se redujo a convenciones estandarizadas que encajaban en definiciones categóricas; consecuentemente, aquellas técnicas que diferían de esa clasificación pasaron prácticamente inadvertidas y sólo recientemente han comenzado a ser estudiadas. En este trabajo se busca recuperar esa continuidad de elementos, en palabras de Antonio García Gutiérrez, “volver a unir lo escindido”:

Clasificar divide y separa en tanto que desclasificar agrega, reúne. Dividir puede ser, coyunturalmente, una operación eficaz si sólo se efectúa para —a continuación— volver a unir lo escindido.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> “It is the lack of any integrated style, equally valid in all fields, between 1755 and 1775 that makes it tempting to call this period ‘mannerist’. [...] Nevertheless, this kind of disorganized environment may be stimulating to minor composers: the violin sonatas that Boccherini wrote in the 1760s experiment in much the way Haydn did at the time, and if Boccherini has less crude force and more elegance, this was a disadvantage only when seen in the light of later developments. [...]

But while every age may demand equal consideration it cannot claim equal eminence. From the death of Handel to 1775 no composer had sufficient command over all the elements of music for his personal style to bear the weight of a large series of works, a genuine *oeuvre*. We disapprove nowadays of the idea of progress in the arts, but the deficiency of technique of even the finest talents of the period is a hard fact. [...]

In this intermediate and confused period between the High Baroque and the development of a mature classical style, certain general conceptions of structure and proportion outline themselves with increasing clarity”. Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York y Londres: Norton, 1997, pp. 47-49.

<sup>195</sup> Antonio García Gutiérrez, *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2007, p. 6.



En este capítulo se presentan ciertos casos que evidencian las fuertes similitudes entre ambos instrumentos, con énfasis en los aspectos compartidos que los hacen inseparables.

### 3.1 Diversidad organológica

#### 3.1.1 Rasgos fisonómicos y métodos constructivos

Ian Woodfield hizo una oportuna reflexión sobre los “problemas de la clasificación” de algunos “ejemplos de instrumentos híbridos, en este caso violas que están influenciadas por el violín de manera tan profunda que no tiene mucho sentido clasificarlas en ninguna de las familias principales de instrumentos de cuerda”,<sup>196</sup> y sin embargo, sigue considerándolo una anomalía



**Ilustración 7:** Dos violas con rasgos de violín (Izq.: anónimo, s. XVI; der.: Gasparo da Salo, s. XVI-XVII), conservadas en el Ashmolean Museum, Oxford. Fotografías: Tucker Densley. Tomadas de Michael Fleming, “The identities of the viols in the Ashmolean Museum”. *The Viola da Gamba Society Journal*. Vol. 3, 2009. pp. 125-126.

---

<sup>196</sup> “Later in this study there will be examples of hybrid instruments, for instance, viols that are so profoundly influenced by the violin that it makes little sense to classify them in either of the major string families”. Ian Woodfield, *The early history of the viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 8.

atribuible al “largo tiempo que le llevó al instrumento encontrar una forma física ampliamente aceptable”.<sup>197</sup>

Por su parte, Vanscheeuwijck describe un panorama cultural en el que el pensamiento ilustrado y las ideas que de él derivaron —sobre los que descansan la musicología y la interpretación modernas— favorecieron una separación “artificial y anacrónica” de ciertos elementos de las prácticas musicales del pasado. El ejemplo que elige para ilustrar ese problema es el objeto del presente capítulo:

We should not forget that the budding eighteenth-century passion for standardization, which developed into nineteenth-century evolutionary and positivistic thinking and culminated in global theories and in an obsession with systematization, has resulted in a clear but highly artificial and anachronistic separation of issues and ideas that were not necessarily so separate in early-modern contexts. A striking example is that, when looking at bowed bass instruments, we recognize *viola da gamba* only if they correspond to our modern construct of what a *viola da gamba* should be. The same is true for *viola da braccio*, and whatever fits neither group is too often designated as a hybrid —which, if one studies the entire available body of iconographic sources, appears to be the largest of the three categories. This is definitely a notion that post-grand-narrative scholarship is no longer willing to accept, because it does not correspond to what we now consider to be the reality of the past.<sup>198</sup>

Estos especímenes “híbridos” a menudo son tolerados como raras excepciones, ejemplos tempranos —recurriendo una vez más a la idea de un producto inmaduro— o, en el caso de las violas da gamba, justificados por sufrir una exagerada influencia de la lutería italiana, conocida por la calidad e impacto de su escuela de construcción de violines. Por ejemplo, Kevin Coates

---

<sup>197</sup> “These problems in classifying the early viol are in part caused by the length of time that the instrument took to find a widely acceptable physical form”. Trad.: “Estos problemas para clasificar la viola temprana son causados en parte por el largo tiempo que le llevó al instrumento encontrar una forma física ampliamente aceptable”. Ibidem.

<sup>198</sup> Trad.: “No deberíamos olvidar que la incipiente pasión por la estandarización del siglo XVIII, que se desarrolló hacia el pensamiento evolucionista y positivista del siglo XIX y culminó en las teorías globales y en una obsesión con la sistematización, ha resultado en una separación clara pero altamente artificial y anacrónica de elementos e ideas que no necesariamente estaban tan separados en los contextos de la modernidad temprana. Un ejemplo impresionante es que, al mirar los instrumentos de arco, reconocemos las *violas da gamba* solamente cuando corresponden a nuestro constructo moderno de lo que una *viola da gamba* debería ser. Lo mismo es cierto para las *violas da braccio*, y todo lo que no encaja en ninguno de los dos grupos es, con demasiada frecuencia, designado como un híbrido que, al estudiar el corpus entero de iconografía disponible, resulta ser el más grande de los tres grupos. Definitivamente, esta es una noción que la academia post-grand-narrativa ya no está dispuesta a aceptar, pues no corresponde a lo que actualmente se considera la realidad del pasado”. Vanscheeuwijck, “Cello stories”, pp. 29, 30.



**Ilustración 8:** Viola da gamba de Giovanni Battista Ciciliano, s. XVI.  
Museo de instrumentos musicales de Bruselas.

describe una viola da gamba de Battista Ciciliano (s. XVI), como un diseño poco elegante, “con curvas discordantes, áreas pobremente concebidas y un molesto desequilibrio entre el fondo y la tapa”; y aunque le reconoce un lugar importante en la “evolución” del instrumento y la inclusión de “rasgos clásicos”, éstos parecen “algo faltos de gracia”. No obstante, insiste en que “esos defectos estéticos son aplicables a esa variante de la forma en general”, y no exclusivamente a ese ejemplar con “vigoroso encanto”.<sup>199</sup>

Como contraparte, los rasgos atribuidos a las violas da gamba también son considerados ajenos o extraños cuando aparecen en los ejemplares clasificados (en ocasiones anacrónicamente) como violines, y son explicados como una anomalía propia de una “etapa intermedia de su evolución” que logró ser solucionada a través del “perfeccionamiento”, es decir, de la estandarización:

---

<sup>199</sup> “Perhaps not the most elegant of designs, with its disharmonious curves, ill-conceived areas, and disturbing imbalance between front and back plate, its true significance lies in its position in the evolution of viol design, bearing as it does so many ‘classic’ features, albeit somewhat gracelessly. I should stress that these aesthetic defects are applicable to this variant form in general, and not only to this particular example, which for all this, does possess a certain vigorous charm of its own”. Trad.: “Tal vez no el más elegante de los diseños, con sus curvas discordantes, áreas pobremente concebidas y molesto desequilibrio entre el fondo y las tapas, su verdadera importancia radica en su posición en la evolución del diseño de la viola, al poseer tantos rasgos “clásicos”, aunque algo faltos de gracia. Debo insistir en que esos defectos estéticos son aplicables a esta variante de la forma en general, y no solamente a este ejemplo en particular, que por todas estas razones, posee un vigoroso encanto por sí mismo”. Kevin Coates, *Geometry, proportion and the art of lutherie*. Nueva York: Oxford University Press, 1991, p. 39.

La apariencia actual y los cánones de construcción de los violines fueron perfeccionados paulatinamente, antes de ser consagrados en las obras maestras de los violeros de Cremona y Brescia. Así, no es inusual que las violas *da braccio* presenten en las etapas intermedias de su evolución ciertas características provenientes de la morfología de los cordófonos de otras familias. Testimonio de ello son las violas *da braccio* que se distinguen por poseer los hombros en declive, esquinas romas, aberturas acústicas en forma de “C” o flamas (flamiformes), rasgos organológicos prestados por las violas da gamba [...].<sup>200</sup>

Un aspecto de particular relevancia en el estudio de los instrumentos históricos es el conocimiento en torno a los métodos y estilos utilizados en su construcción. Como el lector podrá imaginar, al ser técnicas transmitidas mediante la tradición de los oficios, eran ajenos a una enseñanza institucionalizada y estandarizada, y fueron practicadas de formas muy diversas geográfica y temporalmente. De acuerdo al estudio de Myrna Herzog a ese respecto, los principales aspectos a considerar en la construcción de violas y violines son: a) formas de inserción del brazo en la caja, b) uso o no de un molde para la elaboración de la caja, c) construcción del fondo (plano con un doblez, abombado con o sin doblez), d) construcción de la tapa (doblada a partir de múltiples tiras unidas o excavada a partir de un bloque), e) medidas (largo y ancho), f) forma (silueta o contorno), y g) ornamentación.<sup>201</sup> A éstos hay que agregar los materiales utilizados en la construcción del instrumento (tipos de madera), así como los relacionados con el ajuste del instrumento, que si bien son removibles y ajustables, tienen un papel central en la emisión sonora, tales como: calibres y tipos de cuerdas, o diseño y proporción del puente. Todos estos elementos constituyen sistemas complejos que resultan en instrumentos con distintas posibilidades sonoras, pero que no tienen un sonido por sí mismos hasta que su ejecutante los tañe, con su particular técnica y estilo. Ninguno de los elementos antes mencionados tiene un efecto único y preciso en el sonido del instrumento: son las numerosas combinaciones de éstos lo que hacen único a cada ejemplar. Así, por ejemplo, si bien en términos generales el fondo abombado aumenta el volumen de la caja y favorece la resonancia, no se

---

<sup>200</sup> Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Ortega y Ortiz editores, CONACULTA-FONCA, 1999, p. 71.

<sup>201</sup> Myrna Herzog, “The quinton and other viols with violin traits (16th-18th centuries)”. Tesis de doctorado. Bar-Ilan University, Ramat-Gan, Israel, 2003, p. 84.

puede decir que todos los instrumentos con esa característica sean más sonoros que aquellos con fondo plano, pues depende de la combinación de muchos factores que, además, son dinámicos a lo largo del tiempo.

Como se detalló en el apartado anterior, la clasificación binaria atribuye a cada familia características opuestas de los elementos constructivos (véase la Ilustración 5 de la presente tesis): si para la elaboración de los violines los constructores usan moldes para la caja, éstos no se usan en las violas; si el fondo de las violas es plano, el de los violines es abovedado; si las tapas de las violas están elaboradas a partir de delgadas láminas curvadas por medio de calor, las de los violines son excavadas a partir de una tabla formada por un bloque de madera cortado simétricamente y unido en el eje.

Sin embargo, uno de los ejemplos más sorprendentes, demoledores de esta visión binaria que radicaliza las características de cada familia, se encuentra en uno de los tratados más importantes de la viola da gamba en Inglaterra, nación de larga tradición gambística desde el siglo anterior a esa publicación. En el libro *The division viol* (1665, 1667), Christopher Simpson instruye en la práctica de las *divisions* (glosas, ornamentaciones improvisadas) sobre un *ground bass*, conocido en italiano como *basso ostinato*. En el segundo inciso titulado “Qué tipo de viola es el más adecuado para las divisiones, y cómo se acomoda”<sup>202</sup> recomienda un instrumento un poco más pequeño que el bajo del *consort* y aclara: “El sonido debe ser rápido y vivaz, como un violín, y las violas con esa forma (las tapas excavadas) comúnmente producen ese sonido”.<sup>203</sup> En la página adyacente, ilustra dos violas: “La figura o forma de la viola para divisiones (*Division-Viol*) puede ser cualquiera de éstas, pero la primera es mejor para el sonido”,<sup>204</sup> refiriéndose a la que tiene más semejanza con la descripción típica del violín, descrita anteriormente.

---

<sup>202</sup> “What kind of Viol is fitteft for Divifion, and how to be accomodated”. Christopher Simpson, *The division viol*. Londres: W. Godbid, 1667, p. 1. Early English books online [www.eebo.chadwyck.com](http://www.eebo.chadwyck.com) (Consultado el 3 de octubre de 2019).

<sup>203</sup> “The Sound fhould be quick and fprihtly, like a Violin; and Viols of that fhape (the Bellyes being digged out of the Plank) do commonly render fuch a Sound”. Ibidem.

<sup>204</sup> “The Figure or Shape of a Divifion-Viol may be either of thefe; but the Firft is better for Sound”. Ibidem.



**Ilustración 9:** “The figure or shape of a Division-viol may be either of these, but the first is better for Sound”. Christopher Simpson, *The division viol*, 1667, s/p.

En esta cita, Simpson no solamente da información clave sobre la construcción del instrumento (las tapas excavadas y la silueta), sino que promueve un tipo de sonido “rápido y vivaz, como un violín” en la viola da gamba. El autor, por un lado, reconoce la diferencia entre ambos instrumentos, pero sobre todo alienta la transgresión de esa división. La descripción de Simpson coincide con algunos instrumentos de constructores ingleses (como Barak Norman) de esa misma época, cuyas tapas están elaboradas a partir de un bloque sólido de madera excavado, en lugar de láminas dobladas, técnica típicamente asociada a la viola da gamba y que se encuentra en los más famosos ejemplares franceses de los siglos XVII y XVIII. Resulta interesante notar que esta innovación en las violas da gamba coincide, además, con la aparición de las cuerdas entorchadas.<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> “In England, by 1690, makers of viols moved away from the earlier bent multiple piece tables that had achieved resonance with plain gut strings. Makers like Barak Norman began to carve from solid spruce in response to the increased sound potential of covered strings”. Trad.: “En Inglaterra, hacia 1690, los constructores de violas abandonaron la técnica más antigua de tapas de múltiples piezas dobladas que había conseguido resonancia con cuerdas de tripa pura. Fabricantes como Barak Norman comenzaron a excavar madera sólida de píceas en respuesta al mayor potencial sonoro de las cuerdas entorchadas”. Monical, op. cit., p. 4.

El complejo panorama de la construcción de los bajos de arco en Inglaterra, demasiado diverso para ser clasificado con la perspectiva binaria, se puede apreciar también en su nomenclatura. Brenda Neece documenta que “históricamente, el término *bass viol* [viola da gamba bajo] ha sido utilizado para ambos instrumentos, así como para las cruces entre ambos”;<sup>206</sup> además, ese mismo vocablo era utilizado para denominar al violonchelo utilizado en la iglesia, posiblemente por asociación de la viola da gamba con la tradición musical religiosa y aristocrática, y del violín con la música de danza y callejera.<sup>207</sup> La misma autora refiere los diccionarios de Ephraim Chambers (1728) y John Hoyle (1791), en los que se define *bass viol* como un instrumento de la misma forma que el violín, más grande, pero con el mismo número de cuerdas.<sup>208</sup>

En el caso italiano, atravesando los siglos XVII y XVIII, Myrna Herzog reporta la vasta producción de violas da gamba de la familia Amati, cuya uniformidad en las medidas — incluyendo instrumentos construidos con más de diez años de diferencia— sugiere que hayan sido elaboradas utilizando moldes para las cajas de resonancia.<sup>209</sup> Antonio Stradivari, célebre discípulo de Nicolò Amati, también construyó violas da gamba (al menos nueve, según Herzog,

---

<sup>206</sup> “Although I recognize that the viol and the cello are two distinct instruments from separate families, historically the term *bass viol* has been used for both instruments, as well as for crosses between the two. This interchangeability of terms dates back to the seventeenth century and the cello’s first appearance in England”. Trad.: “Aunque reconozco que la viola da gamba y el violonchelo son dos instrumentos distintos de dos familias separadas, históricamente el término *bass viol* [viola da gamba bajo] ha sido utilizado para ambos instrumentos, así como para cruces entre ambos. Esta intercambiabilidad de términos data desde el siglo XVII y las primeras apariciones del violonchelo en Inglaterra”. Brenda Neece, “The cello in Britain: A technical and social history”. *The Galpin Society Journal*, vol. 56, junio de 2003, pp. 77-115. [www.jstor.org/stable/30044410](http://www.jstor.org/stable/30044410) (Consultado el 3 de marzo de 2019), p. 85

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>208</sup> “Two eighteenth-century dictionaries, Chambers (1728) and Hoyle (1791), defined a ‘bass-viol’ as: ‘a musical instrument of the like form with a Violin, but larger. It has the same number of Strings, has eight Stops, which are subdivided into Semi-stops, and, struck with a Bow the same as the Violin, has a very good effect in Concert. Cfr: Chambers used a slightly different phrasing, but was the basis for Hoyle. Chambers, vol. 1, ‘Bass-Viol’; John Hoyle, *A Complete Dictionary of Music. Containing a Full and Clear Explanation, Divested of Technical Phrases, of All the Words and Terms, English, Italian, etc. Made Use of in That Science, Speculative, Practical, and Historical* (London, 1791)”. Trad.: “Dos diccionarios del siglo XVIII, Chambers (1728) y Hoyle (1791), definen una viola da gamba bajo como: “un instrumento musical de la misma forma que el violín, pero más grande. Tiene el mismo número de cuerdas y ocho tonos, que se dividen en semitonos, y se tañe con un arco igual que el violín, tiene muy buen efecto en concierto”. *Ibidem*, p. 85.

<sup>209</sup> Myrna Herzog, “Stradivari’s viols”. *The Galpin Society Journal*, vol. 57, mayo de 2004. pp. 183-194, 216. [www.jstor.org/stable/25163801](http://www.jstor.org/stable/25163801) (Consultado el 18 de marzo de 2019), pp. 183-184.

incluyendo dos “*alla francese*” de siete cuerdas), no solamente basándose en los modelos de su maestro sino, posiblemente, utilizando los mismos moldes.<sup>210</sup> Uno de esos moldes, conservado en el Museo de la música de París, según Herzog y Stewart Pollens, parece haber tenido dos fines: “hacer violonchelos pequeños y violas da gamba bajo”.<sup>211</sup> Es decir, que aquellos insignes maestros construyeron violines y violas da gamba utilizando no sólo la misma técnica, sino también los mismos diseños y moldes.

Los Amati y Stradivari, además, incorporaron a sus ejemplares de violas da gamba el fondo abovedado con doblez, combinando dos rasgos que aparecen como excluyentes en la clasificación de las familias y que exigía un difícil procedimiento que, curiosamente, también fue empleado en Inglaterra por los más notables constructores de violas de finales del siglo XVII hasta mediados del XVIII.<sup>212</sup>

Otro elemento utilizado para delimitar ambas “familias instrumentales” en las clasificaciones tradicionales han sido los trastes. Durante los siglos XVII y XVIII, estos componentes estaban hechos de cuerdas de tripa amarradas alrededor del brazo; al ser removibles y elaborados con un material perecedero, los ejemplares históricos que han llegado a nuestros días no conservan sus trastes originales, por lo que no podemos saber si efectivamente no se utilizaron, por ejemplo, en algunos violonchelos. En ese sentido, los registros plásticos revisados no aportan información consistente, y ese tema no ha atraído la atención de los estudios iconográficos recientes. Sin embargo, en el ámbito documental, encontramos una mención puntual acerca del uso de los trastes en el violonchelo, en el capítulo dedicado a la ejecución de ese instrumento, ya a la mitad del siglo XVIII, en el método de flauta de Johann Joachim Quantz, que incluye también instrucciones de ejecución para los instrumentos de la orquesta de cámara de su contexto:

Section IV. du Chapitre XVII. De celui qui joue du Violoncello, en particulier [...] 11. S’il a des Touches à son instrument, comme il en a à la Basse de Viole, il doit aux tons marqués par le b mol, toucher un peu au delà des touches, & presser un peu plus fort avec les doigts sur les

---

<sup>210</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>211</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 185.



cordes, pour donner ces tons d'autant plus haut que le demande leur proportion contre les tons marqués par le diefe, c.a.d. d'un Comma.<sup>213</sup>

Esta instrucción, que busca principalmente presentar una solución a la afinación en un conjunto instrumental, informa sobre la posibilidad del uso de los trastes en el violonchelo, como algo común, o al menos nada extraordinario.

La información expuesta en este apartado busca abonar a un panorama de los bajos de arco más amplio, y también más heterogéneo del que se asume en la historiografía tradicional, en lo que respecta a sus rasgos fisonómicos y constructivos. Pensar en la construcción y características físicas de los instrumentos musicales como fenómenos culturales dinámicos y flexibles impacta en cómo son concebidos, así como en sus posibilidades sonoras y el potencial creativo de su ejecución.

### 3.1.2 Documentación y estudio de los arcos históricos

A good bow is a gift of the gods (and a sensitive craftsman), and is as—if not more—important to the player as a good viol.

Natalie Dolmetsch, “Bows and bowing”, p. 53

The bow is like an arm, a weapon, the virtuosity of the hero.  
(By the way, the art of fencing in Bach's time obeyed strict rules and was most definitely considered an art.)

Anner Bylsma, *Bach: The fencing master*, p. 117

A pesar de la gran importancia que tiene el arco para un ejecutante de instrumentos de cuerda, en este caso históricos, resulta sorprendente la escasez, tanto de ejemplares antiguos preservados en museos y colecciones, como de estudios en torno a ellos, catálogos o investigaciones específicamente dedicados a ese artefacto, responsable de la emisión sonora del instrumento y de cuya calidad y rasgos específicos (longitud, peso, flexibilidad, densidad, balance, curvatura,

---

<sup>213</sup> Trad. “Sección IV del capítulo XVII. Del que toca el violonchelo, el particular [...] 11. Si tiene trastes en su instrumento, como hay en el bajo de viola, deberá, en los tonos marcados por el bemo, tocar un poco más allá de los trastes, y presionar un poco más fuerte con los dedos sobre las cuerdas, para dar a esos tonos el tanto más alto que les requiere su proporción con respecto a los tonos marcados por los sostenidos, es decir, una coma”. Johann Joachim Quantz, *Essai... Méthode de flute traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIIIème siècle pour tous les musiciens*. Facsímil. [Berlín: Chretien Frederic Voss, 1752], París: Auf. Zurfluh, 1975, p. 221.

forma, etc.) dependen muchos de los recursos técnicos de los que un músico dispone para su quehacer.

El vacío de fuentes documentales sobre los arcos, sus características y su construcción es mucho más grave al referirnos a especímenes anteriores a 1740, como sucede en el caso del registro de las demás prácticas musicales estudiadas en este trabajo. Esa ausencia puede ser explicada por varias causas, siendo acaso la más evidente que los arcos son objetos mucho más frágiles y menos costosos que los instrumentos, lo que los coloca en una posición de alta vulnerabilidad ante los estragos del tiempo, las guerras, incendios y otros desastres —hasta una simple caída— de los que los violines, violonchelos y violas logran salvarse muchas veces por su alto valor histórico, monetario, simbólico o como preciados objetos de colección. Además, como explica Jérôme Akoka, los arcos de aquel periodo no contaban con los aditamentos de refuerzo y protección que adquirieron en épocas posteriores, y los materiales con que se fabricaban eran menos resistentes:

Until the mid-18th century, bows were produced with a different standard of durability in mind. The frog and tip had no metallic reinforcements; buttons were made of organic materials such as horns, bone or ivory; and there was no ferrule before around 1780. Surviving bows are often damaged as a result.<sup>214</sup>

Otros estragos del tiempo incluyen el olvido y el paso de las modas, a los que los instrumentos sobreviven gracias a las transformaciones de las que son susceptibles: es posible adaptar y modificar un violín o un violonchelo para satisfacer las necesidades, gustos y caprichos de una nueva época —como lo muestran innumerables ejemplos a lo largo de la historia—, cambiar sus cuerdas, cortarlo para hacerlo más pequeño, agregar secciones para hacerlo más grande, incluso

---

<sup>214</sup> Trad.: “Hasta mediados del siglo XVIII, los arcos estaban contruidos considerando otros estándares de durabilidad. El talón y la punta no tenían refuerzos metálicos, los botones estaban hechos con materiales orgánicos como cuerno, hueso y marfil, y no existía la férula hasta aproximadamente 1780. Como resultado, los arcos que sobreviven frecuentemente están dañados”. Jérôme Akoka, “L’archet révolutionnaire (1740-1820): A history”, en el catálogo resumido de la exposición “L’archet révolutionnaire: Violin, viola and cello bows in the 18th century”. Londres: Tarisio, 2015, p. 5. [tarisio.com/content/uploads/2020/05/tarisio-larchet-rev-2020.pdf](https://tarisio.com/content/uploads/2020/05/tarisio-larchet-rev-2020.pdf) (Consultado el 4 de octubre de 2021).

convertirlo en otro instrumento, un arco no.<sup>215</sup> Con los grandes cambios técnicos, estéticos y prácticos que se suscitaron en el quehacer musical entre mediados del siglo XVIII y principios del XIX, “los arcos anteriores cayeron en desuso y fueron relegados al nivel de artefactos obsoletos, exhibidos en museos o escondidos como curiosidades en colecciones de expertos”.<sup>216</sup>

Aun los arcos antiguos que se conservan presentan grandes incógnitas y desafíos para su estudio, y la información que de ellos podemos obtener es escasa e incierta: casi nunca se puede conocer su autor o fecha de elaboración —la costumbre de firmarlos se fijó mucho después—<sup>217</sup> ni el instrumento para el que fueron construidos.<sup>218</sup> Los arcos de viola da gamba y de violonchelo anteriores a 1780 comparten tantas características que, en la mayoría de los casos, no se pueden distinguir; de la misma manera, un arco de violín y uno de viola da gamba tiple son literalmente indistintos. Eso significa que, como explica Bettina Hoffmann, “cuando encontramos una pieza en un museo de instrumentos musicales descrita como un ‘arco francés de viola da gamba del siglo XVII’, sabemos que muy probablemente estamos tratando con una tradición no verificable propia de la colección, basada en evidencias endebles”.<sup>219</sup> La cantidad de información disponible y sólida obtenida de los arcos del periodo objeto de esta investigación (1660-1740) es tan escasa

---

<sup>215</sup> “El hecho de que se hayan conservado muchísimos menos ejemplares de arcos que de violines de la época (aparte de que un violín se pudo modificar y convertir en un instrumento tocable en todas épocas, caso contrario del arco) muestra ese poco interés, al contrario que en nuestros días, que el arco despertaba en el siglo XVIII”. Emilio Moreno, “Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”. *Revista de musicología*, vol. 11, núm. 3, “Homenaje a Carlos III”, septiembre-diciembre de 1998, p. 56 (611). [www.jstor.org/stable/20795256](http://www.jstor.org/stable/20795256) (Consultado el 16 de septiembre de 2021).

<sup>216</sup> “After this time [c. 1810] the earlier bows fell out of use and were eventually relegated to the level of obsolete artifacts, displayed in museums or hidden as curios in bow connoisseurs’ collections”. Jérôme Akoka, op. cit., pp. 4-5.

<sup>217</sup> “During the 18th century in France, craftsmen in Paris and Mirecourt begin to appear as named bow makers and begin signing their work with brand stamps”. William Monical, op. cit., p. 88.

<sup>218</sup> “What is more, their meagre dimensions are resistant to any kind of dendrochronological research and —worse still— no bow ever makes clear the instrument for which it was originally intended”. Trad.: “Lo que es más, sus magras dimensiones hacen inviable todo tipo de investigación dendrocronológica y —peor aún— ningún constructor de arcos deja en claro para qué instrumento estaba destinado”. Bettina Hoffmann, *The viola da gamba*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018, p. 36.

<sup>219</sup> “Accordingly, when we find an exhibit in a musical instrument museum described as a ‘French viol bow from the 17th century’ we know that we are very probably dealing with an unverifiable tradition of the collection based on weak evidence”. *Ibidem*, p. 36.

que no es exagerado decir que es imposible trazar líneas de tendencias sobre las características preferidas en función de la cronología y la geografía.<sup>220</sup> Esta investigación no contempló visitas a colecciones o museos que conserven esos escasos arcos antiguos, resguardados en fondos reservados y cuyo acceso es muy restringido.

Algunos datos sugieren que, a pesar de su importancia en la ejecución, hasta mediados del siglo XVIII el arco no tuviera el estatus de hoy en día, y sus fabricantes no contaran con la especialización profesional que ahora conocemos.<sup>221</sup> Actualmente, si bien los constructores de arcos no adquieren la fama de los de instrumentos, algunos arcos de lujo alcanzan decenas de miles de dólares en casas de subastas; en cambio, en el siglo XVIII, los arcos “generalmente eran hechos por los aprendices de los talleres”<sup>222</sup> de instrumentos, salvo raras excepciones; en París, por ejemplo, los arqueteros (a pesar de habernos legado las fuentes más antiguas de arcos firmados) no podían formar parte del gremio de los lutiers ni tampoco formar uno propio, lo que nos habla de un oficio que se consideraba, sorprendentemente, menor.<sup>223</sup>

Si bien es posible obtener cierta información de la iconografía, al no poder ser contrastada con otro tipo de fuentes, o completada con suficiente evidencia material, no ofrece datos concluyentes que puedan ser empleados en la presente investigación. Como un ejemplo relevante, las dos láminas del tratado de Praetorius (Ilustración 10) que ilustran los conjuntos de violas y violines muestran los arcos casi completamente ocultos por los instrumentos a los que acompañan, salvo en escasas excepciones en las que se exhiben los arcos completos, aunque sin un especial interés en ellos ni con el mismo grado de detalle que los respectivos instrumentos.

---

<sup>220</sup> “It is unfortunate that only a few early bows survive, in numbers too small for accurate conclusions on design, style, and nationality”. Trad.: “Desafortunadamente sólo unos cuantos arcos antiguos sobreviven, en una cantidad demasiado pequeña para obtener conclusiones acerca del diseño, estilo y nacionalidad”. William Monical, op. cit., p. 88.

<sup>221</sup> “It is quite possible that early bows were simply regarded as replaceable accessories, and were not made by specialized bow makers on a refined scale.” Trad.: “Es muy posible que los arcos antiguos fueran vistos simplemente como accesorios reemplazables, y no hayan sido elaborados por constructores especializados a un grado refinado”. Ibidem, p. 88.

<sup>222</sup> Emilio Moreno, op. cit., p. 56 (611).

<sup>223</sup> Jérôme Akoka, op. cit., p. 5.

Mark Mervyn Smith señala en su estudio iconográfico algunas tendencias cronológicas, “a pesar de que parece haber varias rutas diferentes”, con respecto a la longitud y forma de los arcos de los violines bajos y violonchelos. Entre los siglos XVI y XVIII, “la principal línea de desarrollo



**Ilustración 10:** Michael Praetorius, *Syntagma musicum, De organographia*. Láminas XX y XXI

parecería comenzar con un arco marcadamente convexo, al que fue agregado una nuez (un tensor para la crin), que se convirtió en un talón conforme el arco se volvió menos convexo”.<sup>224</sup> Más adelante, esa forma continuó con esa tendencia, hasta volverse recta y, posteriormente, cóncava. En cuanto a la longitud, el investigador encuentra que “no existe mucha diferencia en la popularidad de arcos cortos, medianos y largos en el siglo XVI, pero para el siglo XVIII tardó el arco largo casi no es representado”;<sup>225</sup> es decir, la heterogeneidad detectada en las fuentes del siglo XVI se va reduciendo gradualmente hacia el XVIII, de acuerdo al estudio de las imágenes.

<sup>224</sup> “Although there seem to be a number of different routes for its evolution, the main line of development for the cello bow seem to start with the markedly convex bow, to which was added a frog (a fastening for the hairs) which became a heel as the bow became less convex. Later a head was added at the other end of the bow, the bow became straight, and finally it became concave”. Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”. [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983. (Consultado en la Boston Public Library el 1 de noviembre de 2019), p. 41.

<sup>225</sup> “There is not much difference in the popularity of short, medium or long bows in the 16th century, bt by the late 18th century the long bow is almost unrepresented”. Ibidem.

Aun tomando en cuenta que las pinturas, grabados y dibujos del periodo estudiado no fueron producidos con un afán de registro documental, es posible apreciar, de manera general, que la diversidad encontrada en la construcción de instrumentos durante el periodo estudiado se corresponde con la variedad de formas y tamaños de los arcos representados en imágenes artísticas.

### **3.2 Diversidad de prácticas de ejecución**

Siempre me ha parecido inútil querer enseñar por escrito la manera de sostener la viola, de colocar la mano, de tomar y conducir el arco, porque es difícil entender estas cosas mediante una simple lectura. [...] No obstante, y ya que en un tratado uno no debe omitir ningún aspecto relacionado con el arte del cual pretende dar las reglas, y que muchas personas pensarían que es un error no hablar de ellos, me sentí obligado a pasar por alto todas las consideraciones que parecían impedirme hacerlo.

Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 1687.

En este apartado se exponen algunas evidencias de la variedad de posturas, sujeciones y técnicas de ambos brazos practicadas en los instrumentos estudiados en este trabajo. Es un recorrido visual y documental por las diversas corporalidades de los antiguos tañedores, que busca provocar una exploración —tanto individual de quien escribe estas líneas, como colectiva, en el campo artístico— que resalte las diferencias. El cuerpo es el objeto último de la disciplina, la regulación y la estandarización y, al mismo tiempo, el principal campo en que es posible ejercer la pluralidad y la resistencia a la clasificación.

#### **3.2.1 Postura corporal y sostén del instrumento**

Se ha documentado una amplia variedad de posturas corporales y formas de sostener los instrumentos bajos de arco durante el periodo estudiado, tanto en fuentes escritas como iconográficas; en este apartado se presenta un panorama de estas prácticas documentadas.

##### ***Antecedentes en el siglo XVI***

En cuanto a las fuentes escritas, existen textos que, desde el siglo XVI, mencionan ciertos aspectos de la corporalidad de los ejecutantes de los distintos instrumentos de arco. En esos documentos predominan los que se refieren a la viola da gamba, aunque no son los únicos. Si bien algunas de estas fuentes anteceden al periodo estudiado en este trabajo, vale la pena

observar en ellas algunas descripciones, pues informan sobre posiciones que, de acuerdo a los datos obtenidos —principalmente iconográficos—, fueron practicadas también posteriormente. Al hecho de que no existía un estándar de tamaño en la generalidad de los instrumentos musicales de aquella época, hay que agregar que la mayoría de los textos del siglo XVI ofrecen instrucciones técnicas generales que puedan ser aplicadas las distintas tesituras de las violas, lo cual implica una amplia gama de movimientos y gestos de acuerdo a los distintos tamaños de instrumentos. Ian Woodfield, en un artículo dedicado a la postura en la ejecución de la viola da gamba, informa que entre la publicación del tratado *Musica getutsch* (1511) de Sebastian Virdung y el de Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), al menos veinte escritores mencionaron la viola; entre todos ellos, sólo los textos de Hans Gerle (*Musica Teusch*, 1532), Silvestro Ganassi (*Regola rubertina*, 1542) y Philibert Jambe de Fer (*Epitome musical*, 1556) “consideraron necesario describir cómo se debería sostener una viola”.<sup>226</sup> El más temprano, de Gerle, indica someramente: “Tome el cuello de la viola con la mano izquierda, el arco con la derecha y coloque la viola entre las piernas. No la empuje demasiado lejos entre los muslos, de esa manera el arco no chocará [con las rodillas]”.<sup>227</sup> En un texto evidentemente destinado a principiantes, incluye sugerencias como “tenga especial cuidado de no tocar dos cuerdas a la vez”.<sup>228</sup> A la lectura de los textos de esa época encontramos una ausencia de interés en dictar un estándar corporal o técnico, actitud que concuerda con la vasta diversidad de modelos y tamaños de instrumentos.

Por su parte, Ganassi es más detallado en su instrucción, indicando:

la viola da gamba fe debbe tenir fra li ginocchi di tal modo che non tenendola con mano fi mantenga che non calchi, & che l'arco possi giocar che'l ginocchio non lo impedifca, & tenirla che la penda vn poco de la banda stanca che tenirla dritta accio tu possi mantenirte con la perfona dritta: & ancora accio la perfona nõ habbia da mouerfi per lo fuo doperarfi i far

---

<sup>226</sup> Ian Woodfield, “Posture in viol playing”. *Early Music*, vol. 6, núm. 1, 1978, p. 37.

<sup>227</sup> “Take the viol’s neck in the left hand, the bow in the right hand and set the viol between the legs. Do not push it too far between the thighs; so you do not hit [your knees] with the bow”. Alexander Silbiger, “The first viol tutor: Hans Gerle’s *Musica Teutsch*” *Journal of the Viola da gamba Society of America*. Vol. 6, 1969, p. 39.

<sup>228</sup> “Also, be especially careful that you do not bow on two strings at once, but only on the one marked in the tablature”. *Ibidem*.

varie cofere tu debbi piu presto mouere il manico con accoftarlo al petto e discoftarlo con il braccio pronto & la mano leggiadra cioe quella del manico il medemo quella del archeto [...].<sup>229</sup>



**Ilustración 11** (arriba izq.): Rutilio Manetti, *Misa de San Cerbone* (detalle, 1630).

**Ilustración 12** (abajo izq.): Jan van Bijlbert, *El concierto, o compañía musical* (detalle, c. 1635-1645).

**Ilustración 13** (der.): Girolamo Mazzola Bedoli, *Hombre con viola* (s. XVI).

---

<sup>229</sup> Trad.: “La viola da gamba debe ser sostenida entre las rodillas de tal manera que, sin sostenerla con la mano, quede levantada sin caerse, para que el arco pueda moverse sin que la rodilla lo impida, y sostenerla de manera que se incline un poco hacia un lado, en vez de estar recta, para que tú puedas mantenerte derecho; y además, la persona no ha de moverse mientras toca. Debes mover el mástil, acercándolo y alejándolo del pecho, con el brazo libre y la mano suelta, así la del mango como la del arco” Silvestro Ganassi, *Regola rubertina*. Venecia, 1542, p. V; Silvestro Ganassi y Richard Bodig, trad., *Regola Rubertina and Lettione seconda*. Artarmon, Australia: Saraband Music, 2002, p. 3.



Este autor es insistente en recomendar una postura recta, evitando grandes movimientos. Por otro lado, rechaza una posición practicada por algunos, en la que la viola queda oblicua al cuerpo del ejecutante: “*tenerla per trauerfo come fanno alcuni*”,<sup>230</sup> que es calificada como tosca, ocupando demasiado espacio y favoreciendo una posición encorvada en vez de erguida: “*è brutto modo pche lasciamo l’occupar il doppio luogo ne ancora non ti puoi mantener con la persona dritta ma gobo*”.<sup>231</sup> Esta postura, aunque despreciada por Ganassi, aparece frecuentemente en imágenes de los siglos XVI, XVII, e incluso XVIII, lo que sugiere un uso extendido.<sup>232</sup> El documento citado constituye un ejemplo de un texto prescriptivo que, al depreciar una práctica, nos informa de su popularidad.



**Ilustración 14:** Hendrick Hondius, grabado impreso a partir del dibujo de Taddeo Zuccaro, *Concierto de las musas en el Parnaso*, 1597. Rijksmuseum.

---

<sup>230</sup> Trad.: “sostenerla transversalmente como hacen algunos”. Ganassi, *Regola rubertina*, p. V.

<sup>231</sup> Trad.: “es una manera tosca porque hace ocupar el doble de lugar, además de que no permite a la persona mantenerse erguida, sino encorvada”. Ibidem; Woodfield, “Posture in viol playing”, p. 38.

<sup>232</sup> “An examination of 16th-century paintings confirms the evidence of the theorists that several different playing positions were in fairly common use. [...] The horizontal position appears quite frequently in Italian paintings during the 1540s and 50s (i.e. contemporary with Ganassi)”. Trad.: “Una revisión de cuadros del siglo XVI confirma la evidencia de los teóricos de un uso común de varias posiciones de ejecución. [...] La posición horizontal aparece frecuentemente en pinturas italianas de las décadas de 1540 y 1550 (contemporáneas a Ganassi)”. Woodfield, “Posture in viol playing”, p. 38.

Cuando Jambe de Fer habla de la viola, no describe explícitamente la postura del ejecutante, sino que se concentra más bien en la sujeción del instrumento; a ese respecto, en vez de prescribir una manera, describe diversas posibilidades.<sup>233</sup> En el fragmento citado en el apartado 2.2.2.1, el autor menciona que “los italianos les llaman *virole de gambe* porque se sostienen abajo, algunos entre las piernas, otras sobre algún asiento o escabel; o incluso algunos las tocan sobre las rodillas, los mencionados italianos. Los franceses tienen en muy poco uso esta manera”.<sup>234</sup> Sin dar más detalles sobre cómo se sujetaba el instrumento en Francia, se entiende que la sujeción menos observada por el autor en su región era sobre el regazo.<sup>235</sup>

En estas tres descripciones del siglo XVI —Gerle, Ganassi y Jambe de Fer—, la viola aparece en posición vertical, ya sea entre las piernas, sobre las rodillas o algún soporte; y tácitamente se requiere que su ejecutante se encuentre sentado, lo cual coincide con las imágenes de ese extenso periodo. En cambio, en la ejecución del resto de los instrumentos bajos de arco, mencionados en las fuentes como bajos de violín, la variedad de posturas es bastante mayor y, además de sentados, los músicos aparecen descritos también de pie.<sup>236</sup> Esta diferenciación de posturas podría estar relacionada con los distintos usos sociales que señala Jambe de Fer: “Llamamos violas a aquellas que los gentileshombres, mercaderes y otra gente de bien [tocan para] pasar el tiempo”, mientras que los violines, presentes sobre todo en las danzas, procesiones y fiestas, son

---

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Jambe de Fer, op.cit., pp. 61-63.

<sup>235</sup> Woodfield apunta: “The precise meaning of the third method (with the viol held 'on the knees') is less clear. Jambe de Fer may have been referring to the horizontal playing position condemned by Ganassi, especially since he implies that it was Italian rather than French. That this method was more popular in Italy than in France is confirmed by iconographic evidence”. Trad.: “El significado preciso del tercer método (con la viola sostenida ‘sobre las rodillas’) es menos claro. Jambe de Fer puede haberse referido a la posición horizontal condenada por Ganassi, especialmente porque él señala que era italiana, más que francesa. La evidencia iconográfica confirma que ese método era más popular en Italia que en Francia”. Woodfield, “Posture in viol playing”, p. 38.

<sup>236</sup> “Sixteenth-century pictures of continental violin consorts show that it was normal for the bass player of a group to play standing, either with a small instrument supported by a strap or with a large one resting on the ground”. Trad.: “Algunas imágenes del siglo XVI de consorts de violines del continente europeo muestran que es normal que el ejecutante del instrumento bajo del conjunto toque de pie, ya sea con un instrumento pequeño sostenido con una correa, o uno grande apoyado sobre el suelo”. Peter Holman, “The english royal violin consort in the sixteenth century”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 109, 1982-1983, pp. 18-19. [www.jstor.org/stable/766135](http://www.jstor.org/stable/766135) (Consultado el 10 de abril de 2020).

usados solamente “por quienes viven de tocarlo”. Este autor sugiere que el violín bajo era tocado de pie e, incluso, caminando en procesiones: “es más fácil de llevar, cosa muy necesaria, por ejemplo, al guiar algunas bodas o mascaradas. El italiano lo llama *Violon da braccia* [sic] o *violone*, por que se sostiene sobre los brazos, algunos con una banda, cordones o alguna otra cosa”,<sup>237</sup> y cuando el instrumento es muy grande “es sostenido con un pequeño gancho en un anillo de fierro, o de otra cosa, que se agarra a la espalda del instrumento, para que no estorbe a quien lo toca”.<sup>238</sup> Esta descripción coincide con un violín bajo (c. 1590) preservado en el Kunsthistorisches Museum en Viena, en cuyo dorso (fondo) se aprecia, insertada, una pieza metálica en forma de anillo; ese instrumento es reportado y estudiado por Gyorgy Iren Erodí como evidencia de la ejecución procesional de este tipo de instrumentos en el siglo XVI.<sup>239</sup> La siguiente imagen representa exactamente la descripción del violín bajo de *Jambe de Fer*, tanto en su ergonomía como en su uso social.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> “Il est aussi plus facile à porter, qu’est chose fort nécessaire, même en conduisant quelque noces, ou mommerie. L’Italien l’appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu’il se soutient sur les bras, les uns avec escharoe, cordons, ou autre chose, le Bas à cause de la pesanteur est forte malaysé à porter, pour autant il est soutenu avec un petit crochet dans un anneau de fer, ou d’autre chose, lequel est attaché au dos dudit instrument bien proprement: à celle fin qu’il n’empesche celui qui en joue”. *Jambe de Fer*, op. cit., p. 63. Véase el apartado 2.2.2.1 de esta tesis.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Gyorgy Iren Erodí, “The sixteenth-century basse de violon: fact or fiction? Identification of the bass violin (1535-1635)”. Tesis de maestría. University of North Texas, 2009. [digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/) (Consultado el 21 de julio de 2020), pp. 111-124.

<sup>240</sup> “An excellent example of a small bass held with a strap can be seen in the painting by Jan I Bruegel called *The Rustic Wedding*. The player's instrument is slung across his chest supported by a strap in precisely the way that *Jambe de Fer* describes”. Trad.: “Un excelente ejemplo de un pequeño instrumento bajo sostenido con una correa puede ser apreciado en el cuadro *Boda campestre* de Jan I Bruegel. El instrumento del ejecutante cuelga a través del pecho sostenido por una correa precisamente en la manera que describe *Jambe de Fer*”. Holman, op. cit., pp. 18-19.



**Ilustración 15:** Jan Bruegel el Viejo, *Boda campestre* (detalle, c. 1612). Museo del Prado.

La iconografía del periodo también exhibe una amplia variedad de posturas corporales de los ejecutantes, y sobre todo, de maneras de sostener el instrumento, pues ambos aspectos están estrechamente relacionados.

En el caso de la sujeción del instrumento, la posición oblicua —aquella censurada por Ganassi— descrita en los textos citados del siglo XVI, aparece en fuentes iconográficas a lo largo de distintas temporalidades, extendiéndose hasta el siglo XVIII. También existe diversidad en los ángulos sobre los que el instrumento está posicionado con respecto al cuerpo del músico, algunas

veces totalmente frontal, otras girado hacia alguno de los lados, en distintos grados. En las siguientes imágenes se aprecia la sujeción oblicua en pinturas de las décadas 1620, 1650 y 1720 aproximadamente.



**Ilustración 16** (izq.): Gerrit van Honthorst, *El robo del amuleto* (detalle), c.1625. Galería Borghese.



**Ilustración 17** (der.): Girolamo Martinelli, *Concerto in Casa Lazzari* (detalle), c. 1650-1661.



**Ilustración 18:** Johann Daniel Preisler, *Le soir* (detalle), c. 1726. British Museum

Con respecto a la postura, Smith resalta que una cuarta parte de las imágenes estudiadas en su investigación —dedicada a los bajos de violín y violonchelos— presentan ejecutantes tocando de

pie, proporción que se mantiene de forma más o menos homogénea geográfica y temporalmente.<sup>241</sup> Sobre la forma de sostener el instrumento, aparecen diversas variantes, que van desde colocarlo directamente sobre el suelo, sin ningún tipo de soporte; el uso de una pica o un escabel; detenido por las rodillas o pantorrillas del instrumentista, colocándolo en posición vertical; o en posición horizontal sobre el hombro del músico, algunas veces sujetado por una correa.<sup>242</sup> Esta variedad de posiciones y soportes está evidentemente relacionada con el tamaño del instrumento que, como se describió antes, también muestra gran pluralidad; los más grandes frecuentemente se colocan sobre el suelo, y se percibe una preferencia a sostenerlo a mayor altura entre menor sea el tamaño. Smith también observa una tendencia a sostener el instrumento cada vez más arriba cronológicamente, comenzando en el siglo XVI y principios del XVII, cuando la mayor parte de ellos son representados apoyados sobre el suelo; hacia el siglo XVIII tienden a colocarse suspendidos, ya no con el fondo del instrumento en contacto con el piso sino más arriba, casi siempre con ayuda de una pica; a partir de la década de 1730 cada vez más se les aprecia sostenidos por las piernas del ejecutante, constituyendo una tendencia dominante solamente a partir de mediados del siglo XVIII.<sup>243</sup> Estos datos iconográficos coinciden con los cambios organológicos y técnicos de que se tienen registro: en el siglo XVI, antes de la invención del entorchado metálico de las cuerdas, los instrumentos bajos tenían que ser muy grandes, por lo que lo más ergonómico era colocarlos en el suelo; a partir de la segunda mitad del siglo XVII, con el desarrollo técnico y tecnológico que permitió construir bajos más pequeños, se fue desarrollando una técnica consecuente con ese tamaño y, para poder utilizar el arco con soltura, tendieron a sostenerse más arriba. Sin embargo, aún después de alcanzado el tamaño del instrumento que conocemos actualmente, la estandarización de la corporalidad del músico no resultó inmediata, sino que fue apareciendo solamente hasta mediados del siglo XVIII, en consonancia con la cultura de la época y sus instituciones, como las orquestas y conservatorios. Aquí me he referido específicamente a los cordófonos del registro más grave, pues como se ha

---

<sup>241</sup> Mark Mervyn Smith, *op. cit.*, p. 44.

<sup>242</sup> *Ibidem*, pp. 19-21.

<sup>243</sup> *Ibidem.*, p. 45.

mencionado, las distintas tesituras ofrecían diversas posibilidades y retos corporales a los músicos de antaño que comúnmente ejecutaban varios instrumentos de diferentes tamaños.

En el estudio iconográfico de Smith, y así se confirma al observar diversas imágenes a lo largo del tiempo, llama la atención un dato respecto al soporte del violonchelo: la pica aparece muy frecuentemente. Este aditamento está presente durante los tres siglos del periodo estudiado por ese autor (XVI al XVIII) y, de acuerdo a las imágenes, “era la forma de sostén más popular (por un pequeño margen) durante la primera mitad del siglo XVIII”,<sup>244</sup> particularmente en Alemania. “La mayoría de las picas son más pequeñas que las actuales, aunque algunos chelistas, tanto sentados como de pie, muestran picas de dimensiones modernas en sus instrumentos”.<sup>245</sup> Como en otros casos, este aspecto de la ejecución ha sido extraído de su contexto y trasladado a la práctica actual de la música antigua de manera acrítica. En nuestros días, desechar la pica y sostener el violonchelo con las piernas pareciera esencial para la interpretación históricamente informada de toda la música de los siglos XVII y XVIII; de acuerdo a los datos iconográficos, esa posibilidad representa sólo una fracción, no predominante, de las prácticas registradas históricamente. Smith lo señala puntualmente:

During the 16th and 17th centuries, a strong preference is shown for the cello to rest directly on the ground. The first half of the 18th century shows a trend for the cello to be raised off the ground, usually by means of a spike, or (after 1730) by supporting the cello between the calves of the legs. By the second half of the 18th century, the most popular method of support is between the legs, although it still accounts for only a half of the assessable cellos. This situation is altogether different from the widely-held opinion (based on written sources of 1741 and later) that before the middle of the 19th century, the usual method of holding the cello was between the legs. Between the dates 1663 and 1730, a period that produced much of the music played by present-day Baroque cellists, only one out of 34 assessable cellos is shown to be held between the legs. Yet it is now the general opinion that it is essential to hold the cello this way in order to play this music in an authentic manner. It is notable that

---

<sup>244</sup> “The spike is shown to have been much more popular than is generally supposed. There are examples of spikes from all three centuries; in the first half of the 18th century, it was in fact the most popular method of support (by a small margin)”. Ibidem, p. 46.

<sup>245</sup> “Most of the spikes are shorter than is usual today, but a few cellists (both seated and standing) are shown with modern-length spikes on their cellos”. Ibidem.

only one-sixth of assessable Italian cellos from all periods are shown to be held between the legs.<sup>246</sup>



**Ilustración 19:** Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II, Theatrum Instrumentorum*, 1619, lámina XXI, detalle: 6. *Bas-Geig de braccio*. Se aprecia un bajo de cinco cuerdas con pica.

Una vez más, se tomó la indicación de Corrette como un estándar para todo el siglo XVIII: el autor describe la práctica de tocar de pie y con espiga, pero la rechaza, en primer lugar, por un criterio estético (“esta postura no es la más bella”), y en segundo, por un argumento ergonómico (“es la que más dificulta los pasajes difíciles”):

Pour bien jouer du Violoncelle, il faut s’asseoir sur une chaise, ou tabouret d’une hauteur proportionnée a sa taille, autant que cela se peut trouver et n’estre pas assis trop avant sur le siege: Ensuite il faut placer le Violoncelle entre les deux gras des jambes; tenir le manche de la main gauche, et le pencher un peu du côté gauche, et tenir l’Archet de la main droite, et

---

<sup>246</sup> “Durante los siglos XVI y XVII existe una fuerte preferencia por descansar el violonchelo sobre el suelo. La primera mitad del siglo XVIII muestra una tendencia a levantar el instrumento del piso, usualmente mediante una pica, o (después de 1730) por sostenerlo entre las pantorrillas. Para la segunda mitad del siglo XVIII, la manera más popular de sostén es entre las piernas. La situación en su conjunto difiere de la extendida opinión (basada en fuentes escritas de 1741 y posteriores) de que antes de mediados del siglo XIX el método usual de sujeción del violonchelo era entre las piernas. Entre los años 1663 y 1730, periodo en que se produjo mucha de la música tocada por los violonchelistas barrocos de hoy en día, solamente uno de los treinta y cuatro violonchelos identificados aparece sostenido entre las piernas. Sin embargo, la idea generalizada actualmente es que sujetar el violonchelo de esa forma es esencial para tocar esa música de manera auténtica. Resulta notable que solamente una sexta parte de los violonchelos italianos identificables de todos los periodos [siglos XVI al XVIII] se muestran sostenidos entre las piernas”. Ibidem.



observer que l'Instrument touche point a terre, attendu que cela le rend sourd: quelque fois on met un baton au bout pour soutenir la basse, quand on joüe debout: non seulement cette posture n'est pas la plus belle, mais elle est encore la plus contraire aux passages difficiles: ainsi la plus belle maniere de tenir le Violoncelle est d'estre assis, tenir le Corps ferme, la tête droite, et les pieds en dehors et jamais ne les tenir de côté. Voyez l'Estampe<sup>247</sup>

La sujeción rechazada por Corrette en su método de violonchelo, utilizando una pica en la base del instrumento, es representada en el método para contrabajo del mismo autor, publicado en 1781, que muestra un instrumento de proporciones muy similares —o acaso más pequeño— que el que ilustra el método de violonchelo:<sup>248</sup>



**Ilustración 20** (izq.): Jean-Charles Flipart, *Noble soutien de l'harmonie*. En Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle...* (1741).

**Ilustración 21** (der.): Autor no identificado, En Corrette, *Méthode pour apprendre à jouër de la contre-basse...* (1781).

---

<sup>247</sup> Trad.: “Para tocar bien el violonchelo hay que sentarse en una silla o taburete de una altura proporcionada a su tamaño, tanto como pueda hallarse, y no sentarse demasiado adelante sobre el asiento. Después, hay que colocar el violonchelo entre las dos pantorrillas, tomar el mango con la mano izquierda, e inclinarlo hacia la izquierda, y tomar el arco con la mano derecha y observar que el instrumento no toque el suelo, ya que eso lo vuelve sordo: algunas veces se le pone una barra en el fondo para sostener la base, cuando se toca de pie: esta postura no solamente no es la más bella, sino que además es la que más dificulta los pasajes difíciles. Así que la manera más bella de sujetar el violonchelo es estar sentado, mantener el cuerpo firme, la cabeza recta y los pies hacia afuera, nunca de lado. Mire la ilustración”. Corrette, *Methode*, Article 1, p. 7.

<sup>248</sup> Michel Corrette, *Méthodes pour apprendre à jouër de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto, et de la viole d'Orphée*. Paris: Mlle Castagnery, 1781. Facsímil, Ginebra: Minkoff, 1977.



**Ilustración 22** (izq.): Pieter de Hooch, *Compañía musical al interior* (detalle), c. 1674-1677.



**Ilustración 23** (centro): David Teniers II, *Concierto familiar en la terraza* (detalle), c. 1640-1649.



**Ilustración 24** (der.): Marco Ricci, *Ensayo de ópera* (detalle), c. 1709.



**Ilustración 25** (izq.): Balthasar Denner, *Retrato de la hija del artista tocando el violonchelo*, antes de 1749.



**Ilustración 26** (der.): Peter Jacob Horemans, *Una elegante compañía musical junto a ruinas clásicas* (detalle), c. 1715-1756

Considerando los datos obtenidos de las fuentes citadas, es posible concluir que no existía una norma en lo que respecta a las posturas de ejecución y las sujeciones de los instrumentos: predominaba una gran pluralidad en la que prácticamente cada ejecutante se desenvolvía corporalmente de manera única. Esta evidencia invita a la experimentación personal con posturas y sujeciones, apoyada en la heterogeneidad histórica documentada y en la evidente singularidad de cada cuerpo.<sup>249</sup>

### 3.2.2 Empuñaduras

La variedad en los tamaños de los instrumentos y su asociada diversidad en las posturas de los ejecutantes estuvieron acompañadas también de una vasta pluralidad en las empuñaduras del arco. Dicha heterogeneidad parece haberse dado incluso en un mismo momento y lugar, al confluir músicos de distintos orígenes y trayectorias en una ocasión musical dada, por lo que no es raro encontrar imágenes en donde conviven tañedores mostrando empuñaduras disímiles, como en el caso novohispano:

Las fuentes iconográficas, pese a que su testimonio nunca es irrevocable, ponen de manifiesto la proclividad a las influencias de las escuelas de diferentes países y épocas que la ejecución de este instrumento tuvo en la Nueva España en el siglo XVIII, cuando muestran las imágenes de los violonchelistas alados empuñando el arco en consonancia con las formas heredadas de la técnica de la vihuela de arco, a saber: con el dorso de la mano hacia abajo o

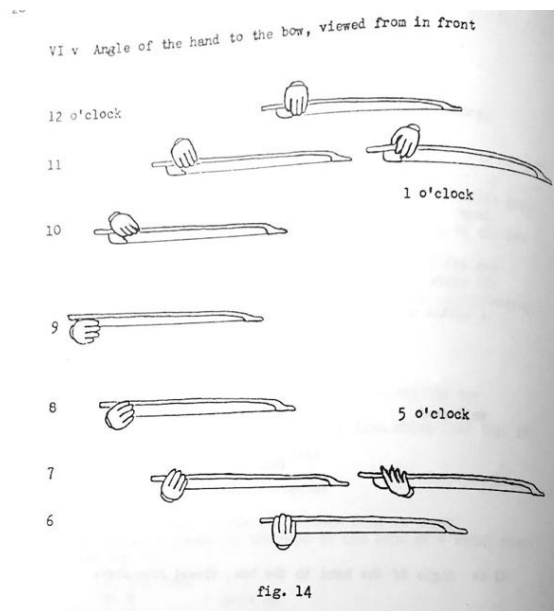
---

<sup>249</sup> Refiriéndose al violín, Judy Tarling apunta: “Playing on the arm (braccio) or the leg (gamba), there is no ‘correct’ way of holding the instrument. This is confirmed by a cursory examination of pictures and written descriptions. Various schools of Baroque playing have emerged, with proponents of each fiercely defending their right to a particular way of playing. However, I would like to defend the right of each player to continue to experiment with various types of hold (violin and bow), with each person finding the way which works best for them [...] While not providing conclusive proof that a standard hold did or did not exist in practice in any one place or period, the pictorial evidence does not encourage us to adopt any suitable alternative conclusion. The modern need to standardise and regulate has overtaken the old way of individual personal preference”. Trad.: “Al tocar sobre el brazo (braccio) o la pierna (gamba), no hay una manera ‘correcta’ de sujetar el instrumento. Esto se confirma por una rápida revisión de imágenes y descripciones escritas. Han surgido varias escuelas de interpretación barroca, cada una con sus exponentes defendiendo ferozmente su derecho a una manera particular de tocar. Sin embargo, yo quisiera defender el derecho de cada ejecutante a seguir experimentando con varios tipos de sujeción (violín y arco), y que cada persona encuentre la manera que mejor funcione para ella. Si bien las evidencias pictóricas no proveen una prueba concluyente de la existencia o no de una sujeción estándar, éstas no nos alientan a adoptar ninguna conclusión alternativa adecuada. La necesidad moderna de estandarizar y regular ha rebasado la antigua manera de preferencia personal”. Judy Tarling, *Baroque string playing for ingenious learners*. Hertfordshire (Reino Unido): Corda Music, 2000. p. 71.

en posición lateral, que cohabitan con sus colegas seráficos, quienes lo sostienen a la manera italiana, adaptada de la técnica de violín.<sup>250</sup>

En ese panorama de diversidad instrumental, la diferenciación más general en la sujeción del arco estaba dada básicamente por la posición del instrumento con respecto al cuerpo del ejecutante: mientras que los que se tocaban en posición vertical tendían a ser tocados con empuñadura supina (aunque no exclusivamente), todos los instrumentos sostenidos en posición horizontal, sobre el hombro, requerían casi indispensablemente la utilización de la técnica prona, al ser extremadamente incómodo sostener el arco de otra manera.<sup>251</sup>

Dentro de esa primera distinción es posible hacer otras más finas, detallando la posición y acción de los dedos y otras partes de la extremidad. En su tesis doctoral, Mark Smith analiza las empuñaduras del arco halladas en una selección de fuentes iconográficas, y relaciona el ángulo de la mano con un semicírculo medido con los números de la carátula de un reloj:



**Ilustración 27:** “Angle of the hand to the bow, viewed from in front”. En Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”. [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983, p. 28.

<sup>250</sup> Evguenia Roubina, *El responsorio “Omnes moriemini...”*, p. 157.

<sup>251</sup> Wissick, op. cit.

Dentro de la medición propuesta por Smith, podemos identificar las empuñaduras pronas (las 10, 11, 12 y 1), las supinas (las 8, 7, 6 y 5), y una intermedia, que podemos llamar empuñadura lateral (las 9). Toda la gama contenida en ese giro de la mano puede encontrarse en las imágenes del periodo estudiado, con algunas tendencias, y con la excepción de la indicada con las 5, en supinación extrema, ubicada por el investigador en un sólo ejemplo iconográfico de principios del siglo XVII.<sup>252</sup> En este trabajo se estudian solamente las empuñaduras prona y supina, al ser las que aparecen con mayor asiduidad en los registros plásticos, y que históricamente se han registrado en las fuentes escritas de los bajos de arco de distintas épocas, aunque la empuñadura prona aparece descrita por primera vez en el periodo siguiente al estudiado en este trabajo, en el Método de Corrette (1741) y en textos posteriores. La empuñadura lateral no se encontró en fuentes escritas del periodo, pero su impacto histórico puede ser percibido en prácticas de siglos siguientes, como la llamada técnica de arco alemana en el contrabajo que prevalece hasta nuestros días.



**Ilustración 28:** Izq.: Aniello Falcone, *El concierto*, siglo XVII. Museo del Prado:

**Ilustración 29:** Der.: “Simandl bow grip as used on the double bass”. *Grove Music Online*.

<sup>252</sup> Mark Mervyn Smith, “An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach”. [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983. (Consultado en la Boston Public Library el 1 de noviembre de 2019), p. 175.

La empuñadura supina, como técnica de arco de muy diversos instrumentos de cuerda frotada, aparece representada en una inmensa variedad de imágenes de procedencias múltiples, incluyendo culturas asiáticas y europeas cuyas temporalidades se extienden a lo largo de los siglos. Rastrear las conexiones que los instrumentos estudiados en este trabajo pudieran tener con otros de geografías y temporalidades más apartadas excede por mucho los alcances de la presente investigación; al mismo tiempo, la fascinación ante la posibilidad de hallar el supuesto origen de las cosas no es parte de las inquietudes que motivan este recorrido histórico y artístico.

Como se ha enfatizado en este texto, en lo que respecta a las fuentes escritas que aportan información sobre las técnicas de ejecución de los bajos de arco del periodo estudiado y anteriores, abundan los tratados de viola da gamba que recomiendan posiciones y movimientos al aprendiz del instrumento; estos textos describen con distintos grados de precisión la técnica de arco utilizada en ese instrumento: la empuñadura supina. La ausencia total de este tipo de textos específicamente dedicados al violonchelo y otros bajos relacionados con el violín hace inexistente el registro escrito de los detalles o instrucciones de las empuñaduras pronas y laterales en los bajos de arco entre 1660 y 1740.

Uno de los principales planteamientos de este trabajo, y el que deriva de forma más directa en una aplicación práctica, consiste en poner a consideración el estudio de las diversas técnicas asociadas a la viola da gamba como una fuente de conocimiento e inspiración aplicable a otros bajos de arco, como los violines bajos y el violonchelo. Esto, a la luz del entendimiento de la práctica de los bajos de arco como un conjunto, amplio y diverso, en el que sus ejecutantes han compartido hábitos y recursos técnicos que constantemente cruzan las fronteras taxonómicas y las clasificaciones.

La fase práctica de esta investigación se enfocó en el estudio de las empuñaduras. Se atendieron las indicaciones encontradas en las fuentes históricas escritas seleccionadas y se utilizaron como inspiración visual imágenes del periodo en las que fuera posible hallar concordancias con los principales rasgos de la descripción. En los siguientes apartados se incluyen fotografías y videos cortos que concentran el registro de los resultados de ese estudio práctico: se apreciarán, por un

lado, las empuñaduras estudiadas por el autor de este trabajo, presentando una breve muestra de las variantes de sonido resultante en cada una, y otra en donde se aprecia su aplicación a un fragmento de una pieza extraída del repertorio relacionado con la técnica descrita.

### **3.2.2.1 Las empuñaduras supinas en la viola da gamba**

Si la viole touchée de la main gauche avec ses Agrémens est un corps, on peut dire que l'Archet en est l'âme, puisque c'est luy qui l'anime, & qui exprime toutes les passions...

Jean Rousseau, *Traité de la viole*, p. 107

En este apartado se presentan extractos de textos instructivos con indicaciones específicas sobre técnica de arco, todos ellos dedicados a la viola da gamba. Se seleccionaron pasajes que describen detalles de la empuñadura y el movimiento con el fin de obtener información útil a la práctica de ese instrumento y, potencialmente, de otros bajos de arco. Me ha parecido pertinente citar estas fuentes primarias, siempre sujetas a nuevas interpretaciones, con la intención de hallar en ellas una renovada perspectiva, esta vez a la luz de la idea de la práctica de los bajos de arco como un conjunto continuo. Las citas textuales están acompañadas de una ilustración —proveniente de un contexto histórico semejante— que muestra algún aspecto relevante de la descripción seleccionada.

#### **Silvestro Ganassi, *Regola rubertina*, 1542**

El primer fragmento es extraído de la *Regola rubertina* (1542) de Silvestro Ganassi. A pesar de ser una publicación anterior al periodo estudiado, resulta relevante para este trabajo, al describir detalladamente ciertas acciones finas de la ejecución, a diferencia de los demás textos conocidos del siglo XVI. En el cuarto capítulo de ese libro, este autor pone el énfasis en los dedos pulgar, medio e índice, y asigna a este último la función de imprimir más o menos fuerza según el sonido buscado.

La presión del índice sobre la vara del arco —que puede observarse en el grabado presentado en la portada de la *Regola* (Ilustración 30), así como en el dibujo de Orazio Samacchini, representando distintos ángulos de acercamiento (Ilustración 31)— distingue este tratado dentro de la literatura del instrumento, y ofrece un recurso técnico y expresivo con un gran potencial.



**Ilustración 30:** Portada de *Regola rubertina* de Silvestro Ganassi, 1542.

Es interesante que en la descripción escrita de la empuñadura Ganassi instruye a presionar la vara con el dedo índice, mientras que en el grabado de la portada se aprecian dos dedos (índice y medio) ejecutando esa acción, de manera muy similar al dibujo de Samacchini. Más adelante, en ese mismo párrafo, Ganassi agrega el recurso de tocar *sul tasto* “en donde no se produce una entonación sólida y vivaz” para expresar tristeza, y *sul ponticello* para reflejar crudeza cuando la armonía así lo requiera. Incorporar estas técnicas en el repertorio de recursos de los bajos de arco puede ampliar palpablemente su variedad tímbrica y de articulación.

#### Cap. III. Modo di praticar l'archetto.

Sappi che l'archetto si debbe tenerlo con tre deda ch'è pollice cioe il grosso e lo indice & il medio, il pollice con il medio supplice in tenerlo, che non caschi e lo indice serve in fortificar over fermar e con mantenerse su le corde con calcar piu e manco secondo il bisogno, dapoi in pratica si hauera di tirar lo quattro deta da largo del scagnello e piu e mã co secondo la grandezza, e piccolezza de l'istromento, e tirarlo bene in crofato con lo braccio pronto e mano leggiadra e ferma accio l'harmonia sia piu spicata e netta quando il praticasti troppo verso il manico non faria la intonation salda ne viua si come quando il praticasti troppo appresso il scagnello faria la intonation cruda: pero si hauera di praticarlo nella via media, laquale e' appresso il scagnello quattro deta e piu e manco secondo la equalita della viola come detto ti ho innanzi glie ben vero che sei libero praticarlo alle volte appresso il scagnello, & il verso il manico quando fusti causado di far vna harmonia cruda per il



suggetto simile & ancora per la materia mesta l'armonia simile, ch'è per la mestitia il praticarlo ver il manico, e per la crudezza appresso il scagnello [...].<sup>253</sup>



**Ilustración 31:** Orazio Samacchini, *Joven tocando la viola*, s. XVI.

En el sexto capítulo de la *Regola rubertina*, Ganassi describe los movimientos diferenciados del brazo, la mano y la muñeca, en una especie de jerarquía en donde “el brazo siempre asiste a la mano en la realización de su tarea”, y recomienda usar el brazo para los sonidos largos y grandes, y sólo la muñeca para los más breves.

---

<sup>253</sup> Trad.: “Capítulo IV. De la manera de usar el arco. Sépase que el arco debe tomarse con tres dedos, que son: el pulgar, el índice y el medio. El pulgar, junto con el dedo medio, lo detiene para que no caiga, y el índice sirve para afianzar o sujetar y mantenerlo sobre las cuerdas, así como para imprimir más o menos [fuerza] según se necesite. Después, hay que tirar del arco a una distancia del puente de cuatro dedos, más o menos, dependiendo del tamaño del instrumento, y correr el arco bien cruzado [perpendicular a las cuerdas], con el brazo suelto y la mano ligera y firme, para que la armonía sea más pronunciada y limpia. Cuando se toca demasiado hacia el diapasón no se produce una entonación sólida y vivaz; por el contrario, si se toca demasiado cerca del puente se producirá un sonido rudo. Por ello, hay que tocar en un punto medio, que es, como he dicho, aproximadamente a cuatro dedos del puente, dependiendo de las proporciones de la viola. Más adelante, es bien cierto que uno es libre de tocar algunas veces cerca del puente y otras hacia el diapasón, cuando se desee dar algún efecto al hacer una armonía ruda, en un sujeto tal, y para una materia triste, una armonía similar. Para [expresar] la tristeza, tocar hacia el diapasón, y para la crudeza, cerca del puente [...]”. Silvestro Ganassi, *Regola rubertina. Regola che insegna sonar de uiola d'archo tastada*. Venecia, 1542, p. VI.

Cap. VI. Modo di praticar le mano e braccia.

Sempre il braccio seruirà la mano p far il suo effetto si q'lla del manico come q'lla de l'archetto, dopo si ha di conoscere che le dita serue l'archetto in tenerlo: ma il braccio con la mano serue l'archetto un lo suo effetto: pero' hai da saper come la figura ouer nota longa a da effere recitata in vna tirata di archetto de la qual il braccio fa simil effetto, & la breue, e la semi breue ancora la minima: ma questo quando fusti sforzato douer precedere vno sonar soberbo : e le altre minute come sme minime, e crome, e semicrome, il nodo de la mano allhora fa l'effetto bono [...].<sup>254</sup>



**Ilustración 32:** Empuñando el arco según la descripción de Ganassi, presionando la vara con el dedo índice.

Para la fase práctica, se estudió la empuñadura que se aprecia en las dos ilustraciones anteriores, sujetando la vara con los dedos índice y medio contra el pulgar, complementado con la descripción del movimiento extraída del tratado de Ganassi (Ilustración 32). En los siguientes dos videos se muestra el uso de esta empuñadura aplicada en la viola da gamba, con el dedo índice presionando la vara, tocando notas largas y notas cortas, respectivamente:

---

<sup>254</sup> Trad.: “Capítulo VI. De la manera de usar la mano y los brazos. El brazo asistirá siempre a la mano, ya sea la del diapasón o la del arco, en la realización de su tarea. Antes que nada, hay que saber que los dedos sirven para sujetar el arco, pero el brazo y la mano sirven al arco en cumplir su efecto: para ello es necesario saber que la figura o nota longa —así como la breue, la semibreue e incluso la mínima— ha de ser recitada en un arcada con un movimiento similar del brazo, cuando se requiere tocar con un gran sonido; para las otras notas cortas como las mínimas, las corcheas y semichorcheas, usar la muñeca producirá un buen resultado”. Ibidem, p. VII.

**Video 1: Empuñadura descrita por Ganassi. Notas largas.**

**Video 2: Empuñadura descrita por Ganassi. Notas cortas.**

### Recerchar quarto

Silvestro Ganassi, *Regola rubertina*

The image displays a musical score for the piece 'Recerchar quarto' by Silvestro Ganassi. The score is written for a single melodic line and consists of seven staves. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

**Ejemplo 2:** Silvestro Ganassi, *Recerchar quarto*. (Silvestro Ganassi, *Works for viol.* Bettina Hoffmann, ed. Bolonia: Ut Orpheus, 1998, p. 5).

En la aplicación musical, se seleccionó una pieza del propio Silvestro Ganassi, el *Recerchar quarto*, extraído de la *Regola rubertina* (Ejemplo 2). En este ejercicio se aplica la empuñadura

según la descripción de Ganassi, complementada con la representada en las ilustraciones antes referidas; además, se juega con los distintos colores del sonido obtenidos al tocar *sul tasto* y *sul ponticello*, como recomienda el mismo autor. En este ejemplo en video, se ha asociado el timbre con la dinámica, tocando *sul tasto* para la dinámica *piano*, y *sul ponticello* para intensificar las frases en *forte*. Esto puede apreciarse en las negras del tercer renglón, así como en las dos últimas líneas, en donde se alternan *forte* y *piano* en las respuestas en octavas buscando un efecto de eco.

### **Video 3. Silvestro Ganassi, Recerchar quarto. Utilizando la empuñadura descrita por Ganassi.**

Utilizando esta técnica puede obtenerse un sonido firme y brillante, y una sensación de gran estabilidad en el arco. La acción del dedo índice puede ser muy puntual sólo en los ataques, o mantenerse a lo largo de la trayectoria del arco, obteniendo sonidos constantes, similares a los de un órgano.

### **Christopher Simpson, *The division violist*, 1659**

El ya mencionado tratado *The division violist* (1659) de Christopher Simpson describe con detalle la posición de la mano derecha, que ha de sostener el arco “entre las puntas del pulgar y los dos primeros dedos, cerca de la nuez, con el pulgar y el primer dedo sujetando firmemente la vara, y la punta del segundo dedo encogida hacia adentro, contra las crines”. Llama la atención la indicación de las puntas de los dedos, que se aprecia en el grabado que ilustra el tratado (Ilustración 33) y, aunque no lo menciona en el texto, la imagen parece evidenciar cierta presión del índice sobre la vara, como recomendaba Ganassi en el siglo anterior; además, Simpson indica “estirar el brazo”, y hacer que la viola rinda “un sonido lleno y claro”.

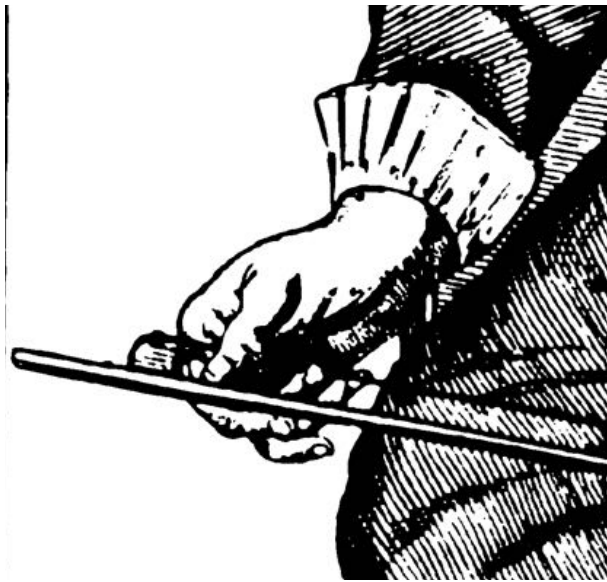
#### How to Hold the Bow

Hold the bow betwixt the ends of your Thumb and two foremost Fingers, near to the Nutt; the Thumb and the first Finger fastning upon the Stalk, and the second Fingers end turned in shorter, against the Haires thereof; by which you may poize and keep up the point of the bow. If the second finger have not strength enough, you may joyn the third Finger in assistance to it; but in Playing Swift Divisions, two Fingers and the Thumb is best in my opinion.

Holding the Bow in this posture, you may stretch out your Arm, and draw it first over the

String, and then another; crossing them in right-angle at the distance of two or three inches from the Bridge. Make each several String yield a full and cleer sound, and order your Knees so, that they be no impediment to the Motion of your Bow.<sup>255</sup>

Otra característica relevante de las instrucciones de Simpson es que incluye dos posibilidades para la posición de la mano en la empuñadura: con el segundo dedo contra la crin o, si éste “no tiene suficiente fuerza”, añadir otro dedo. En la fase práctica de la investigación se estudiaron ambas posiciones, cuyos resultados pueden apreciarse en los videos de registro (Videos 4 al 9).



**Ilustración 33:** Christopher Simpson, *The division violist*, p. 3

En el párrafo dedicado a describir los movimientos del brazo derecho y la muñeca, Simpson pareciera reforzar la búsqueda de un sonido brillante y afilado. “Sujetar firmemente” el arco “cerca de la nuez” y herir la cuerda “cerca del puente” coincide con la búsqueda sonora del inglés, que prefería un sonido “rápido y vivaz, como el de un violín”, y alentaba a construir

---

<sup>255</sup> Trad.: “Cómo tomar el arco. Tomar el arco entre las puntas del pulgar y los dos primeros dedos, cerca de la nuez, con el pulgar y el primer dedo sujetando firmemente la vara, y la punta del segundo dedo encogida hacia adentro, contra las crines, con lo cual podrás equilibrar y mantener en alto la punta del arco. Si el segundo dedo no tiene suficiente fuerza, puedes unir el tercero para que lo asista, pero para tocar divisiones rápidas, dos dedos y el pulgar es lo mejor en mi opinión. Tomando el arco en esta posición, puedes estirar el brazo, y correrlo primero sobre una cuerda, después sobre otra, cruzándolas en ángulo recto a una distancia de dos o tres pulgadas del puente. Haz que cada una de las cuerdas rinda un sonido lleno y claro, y acomoda las rodillas de manera que no impidan el movimiento del arco”. Christopher Simpson, *The division violist*, Londres: W. Godbid, 1659, p. 2.

instrumentos con las tapas excavadas, que soportan la presión del puente producida por una fuerte tensión en las cuerdas. Coincidiendo con Ganassi, Simpson recomienda usar todo el brazo, incluso el hombro, para tocar sonidos largos, pero para los rápidos y cortos, sólo la muñeca. En las frases siguientes, explica que existía una polémica acerca de qué tan flexible debe permanecer el codo durante la ejecución, reconociendo una pluralidad en las prácticas de ese contexto. Llama la atención que reconoce más de una solución posible de acuerdo a la rapidez y carácter de la música, así como a las habilidades y experiencia del ejecutante.

#### The Motion of the Right Arme and Wrist

I have already told you, that you must stretch out your Arme, so, that your Bow may cross the Strings near to the Bridg: In which Posture, it is more then probable you will move your Shoulder-Joint: for, in Playing long Notes, necessity will enforce you so to do: But if you stir that Joint in Quick-Notes, it will cause your whole Body to Shake; which by all means must be avoided; as also, any other indecent Gesture. Quick Notes therefore must be exprest, by moving some Joint nearer the Hand: which is generally agreed upon to be the Wrist. The Question then arising, is about the Menage of the Elbow-Joint; concerning which, there are two different Opinions. Some will have it to be kept streight and stiff: Insomuch, that I have heard a very Eminent and Judicious Violist positively affirm, That if a Scholar can but attain to the Playing of Quavers with his Wrist, keeping his Arme streight and stiff in the Elbow; he hath got the Mastery of the Bow-Hand. Others contend, that the Motion of the Wrist must be stregthned, and assisted by a Compliance or Yielding of the Elbow-Joint unto it: and they, to back their Argument, produce, for Instance, a \*Person [al margen: Mr. Daniel Norcome], Famous for the Excellency of the Bow-Hand, using a Free and Loose Arme. To deliver my own Opinion, I do much approve the streightness of the Arme; especially in Beginners; because, it is a means to keep the Body upright, which is commendable Posture. I can also admit the stiffness of the Elbow, in Smooth Division; for which it is most properly apt: But

Cross, and Skipping Division, cannot (I think) be Well exprest, without some Consent or Yielding of the Elbow-joint unto the Motion of the Wrist.<sup>256</sup>



**Ejemplo 3:** Christopher Simpson, *Divisions for the practice of learners*, cc. 9-16 y 48-56. (*The division violist*, p. 54). Transportado una cuarta arriba.

Para poner en práctica estas posiciones se seleccionaron dos pasajes de una de las piezas incluidas por el propio Simpson en su tratado de viola da gamba (Ejemplo 3). Se han transportado una cuarta arriba para ser tocados en una viola da gamba tenor, pues afortunadamente contaba con un instrumento con la forma de la silueta preferida por Simpson,

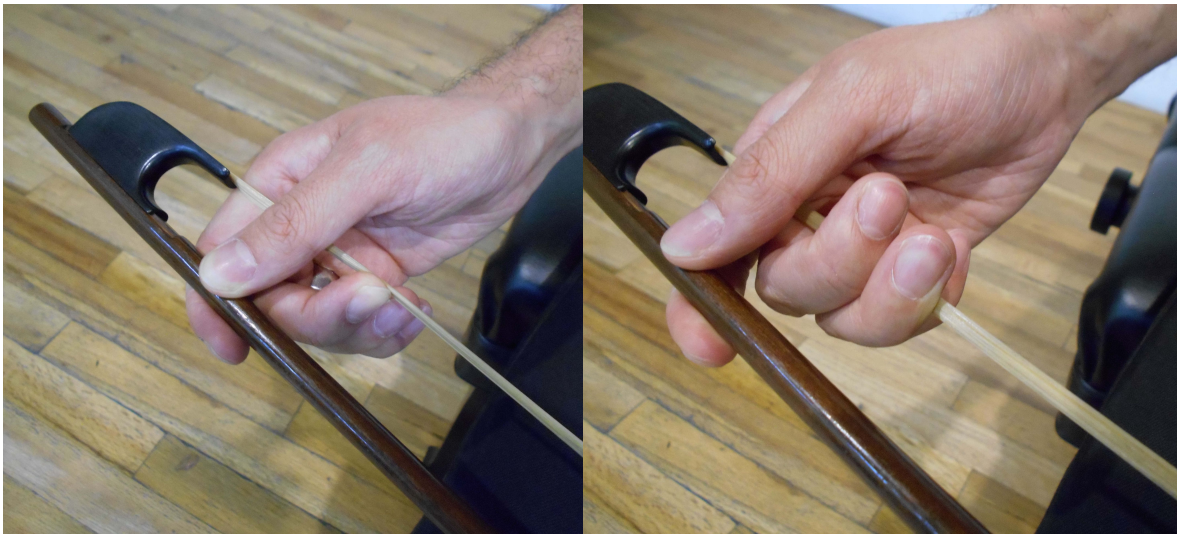
<sup>256</sup> Trad.: “El movimiento del brazo derecho y la muñeca. Ya he dicho que debes estirar el brazo de forma que el arco pueda cruzar las cuerdas cerca del puente: en tal postura, es más probable que muevas la articulación del hombro: para tocar notas largas la necesidad te obligará a hacerlo así, pero si agitas esa articulación en las notas rápidas, eso causará que todo tu cuerpo tiemble, lo cual debe ser evitado a toda costa, al igual que cualquier otro gesto indecente. Así que las notas rápidas deben ser expresadas mediante el movimiento de cierta articulación más cercana a la mano que, como acuerdo general, es la muñeca. La cuestión que surge entonces es respecto al manejo de la articulación del codo, sobre lo cual hay dos opiniones diferentes. Algunos lo mantienen recto y rígido: a tal punto que he escuchado a un violista muy eminente y juicioso afirmar que si un aprendiz logra tocar las corcheas con la muñeca, manteniendo el brazo recto y rígido en el codo, habrá conseguido la maestría de la mano del arco. Algunos otros contienden que el movimiento de la muñeca debe ser reforzado y asistido por cierta elasticidad o docilidad de la articulación del codo hacia ella: éstos, para respaldar su argumento, muestran como ejemplo a una persona [al margen: Mr. Daniel Norcome], famosa por la excelencia de su mano del arco, usando un brazo libre y suelto. Para dar mi propia opinión, yo apruebo mucho la rectitud del brazo, especialmente en los principiantes, porque es una manera de mantener el cuerpo erguido, que es una postura recomendable. También puedo admitir la rigidez del codo en glosas tranquilas, para lo cual es más apropiada; pero las glosas con cruces [de cuerdas] y saltos no pueden (creo yo) ser bien expresadas sin cierto consentimiento o docilidad de la articulación del codo en el movimiento de la muñeca”. Ibidem, p. 6.

aunque con un registro más alto.<sup>257</sup> En el primer caso se observa la primera posición descrita por Simpson, con un dedo contra la crin, tocando notas largas y cortas, respectivamente.

**Video 4: Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin. Notas largas.**

**Video 5: Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin. Notas cortas.**

**Video 6: Christopher Simpson, Divisions for the practice of learners (fragmentos). Utilizando la empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin.**



**Ilustración 34:** Empuñando el arco según las descripciones de Simpson, con uno y dos dedos contra la crin, respectivamente.

En el segundo caso, se observa la segunda posición descrita por Simpson, con dos dedos en la crin. Ya que no se logró encontrar suficiente estabilidad en el arco al colocar las puntas de dos dedos a la vez contra la crin, se optó por colocarlos curvados sobre la cinta del arco, a la altura de la tercera articulación (Ilustración 34).

**Video 7: Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin. Notas largas.**

**Video 8: Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin. Notas cortas.**

---

<sup>257</sup> Viola da gamba tenor de Carlos Pineda (2017), inspirada en Antonio Stradivari.



**Video 9: Christopher Simpson, Divisions for the practice of learners (fragmentos).  
Utilizando la empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin.**

La diferencia en el sonido y la articulación producidos utilizando estas distintas empuñaduras es muy notorio. La acción de un solo dedo en la crin da como resultado un sonido ligero, mientras que la de dos dedos permite la proyección de sonidos más brillantes y articulados, y los movimientos de la muñeca y el brazo aportan la agilidad necesaria en las glosas más rápidas.

**Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 1687**

Pocas décadas después de las publicaciones de Simpson, el *Traité de la viole* (París, 1687) de Jean Rousseau enseña una técnica de empuñadura igualmente detallada pero muy diferente: el dedo índice, en lugar de tener un papel activo como en los anteriores (Ganassi pide usarlo para “afianzar o sujetar”, Simpson para “sujetar firmemente la vara”), se encuentra “recostado, sosteniendo la vara”; el dedo medio se coloca “sobre la crin” (en vez de *contra* la crin, con la punta “encogida hacia adentro”, como requiere Simpson); y el pulgar “recto y apoyado por encima, frente al primer dedo” (y no sujetando el arco junto con el índice). Rousseau, además, indica que la mano tomará el arco “alejada a una distancia de dos o tres dedos” del talón, mientras que Simpson indica que se haga “cerca de la nuez”. En el grabado del tratado inglés se aprecia que el borde del talón está en contacto con la base del dedo índice, y en el dibujo de Samacchini del siglo anterior, el *joven tocando la viola da gamba* aparece empuñando el arco *en* el talón. En los cuadros seleccionados para ilustrar la siguiente sección, pintados en el continente europeo en el último tercio del siglo XVII, observamos que, efectivamente, era común tomar el arco a mayor distancia de la nuez que lo descrito por Simpson y retratado por Samacchini. Entre más lejos del talón, la crin tiene menos tensión, y cede más a la acción de los dedos, dando un mayor margen de flexibilidad. Esta indicación pareciera coincidir con la actitud de la empuñadura, acaso más suave y relajada que en los autores anteriores, notoria en los verbos elegidos por Rousseau para sus instrucciones: *conducir* el arco, *recostar* el índice, *apoyar* el pulgar. Al contrario de Ganassi, Rousseau indica que sea la muñeca la que “acompañe” al brazo “obedeciéndolo” y, más adelante, recomienda dejar caer levemente la vara hacia el puente, para que la mano “se conduzca naturalmente y no esté tensa”.

Première partie. Chapitre III. La manière de tenir & conduire l'Archet.

Il faut prendre l'Archet de la main droite, en mettante le doigt du milieu sur le crin en dedans, le premier doigt couché souûtenant le bois, & le pouce estant droit & appuyé dessus vis à vis le premier doigt, la main estant éloignée de la hausse environ de deux ou trois doigts.

Pour conduire l'Archet, il faut que le poignet soit avancé en dedans, & commençant à pousser l'Archet par le bout, le poignet doit accompagner le bras en obeïssant; c'est à dire que la main doit avancer en dedans, & quand on tire il faut porter la main en dehors, toûjours en accompagnant le bras sans tirer le Coude; car on ne doit pas l'avancer quand on pousse, ny le porter en arriere quand on tire.<sup>258</sup>

Il faut quand on jouë que le bois de l'Archet panche un peu en bas, afin que la main se porte naturellement & ne soit pas contrainte, & il faut aussi prendre garde qu'il ne panche pas trop, de peur que touchant sur les chordes cela ne fasse un mauvais effet.<sup>259</sup>



**Ilustración 35:** Caspar Netscher, *Dama tocando la viola*, antes de 1684.

<sup>258</sup> Trad.: "Primera parte. Capítulo III. La manera de tomar y conducir el arco.

Hay que tomar el arco con la mano derecha, colocando el dedo medio sobre la crin en el interior, el primer dedo recostado sosteniendo la vara, y el pulgar recto y apoyado por encima, frente al primer dedo; la mano estando alejada del talón a una distancia de aproximadamente dos o tres dedos.

Para conducir el arco, es necesario que la muñeca esté adelantada hacia adentro, y comenzar a empujar el arco por el extremo, la muñeca debe acompañar al brazo obedeciendo, es decir, la mano debe avanzar hacia adentro; cuando se jala hay que llevar la mano hacia afuera, siempre acompañando el brazo sin jalar el codo; no hay que adelantarlo al empujar el arco, ni retrasarlo al tirar de él". Jean Rousseau, op. cit., pp. 32-22.

<sup>259</sup> Trad.: "Al tocar, la vara del arco debe estar un poco inclinada hacia abajo, para que la mano se mueva naturalmente y no esté tensa; hay que tener cuidado de que no se incline demasiado, para evitar que, de tocar las cuerdas, produzca un efecto negativo". Ibidem, pp. 33-34.

## Le Sieur Danoville, *L'Art de toucher le dessus et la basse de viole*, 1687

El mismo año que el tratado de Rousseau, Le Sieur Danoville publica uno dedicado a las violas bajo y tiple. Coincidiendo en lo general, este último detalla de una manera ligeramente distinta la posición de los dedos de la mano derecha: el dedo medio ha de “pasar entre la crin y la vara” para tensarla, y el índice estará recostado “a lo largo de la vara”, mientras que el pulgar presiona la vara.

Methode avec laquelle il faut tenir l'Archet. Chapitre III.

L'Archet se prend de la main droite à deux doigts de la hausse: en suite il faut que le second doigt passe entre le crin & le bois pour le tenir plus étendu, & que le premier soit couché le long du bois, le pouce doit appuyer & presser le dedans du bois [...].<sup>260</sup>

L'Archet doit toujours estre poussé sur une mesme ligne, & il ne faut pas que la pointe aille trop haut ny trop bas, & que les coups soient toujours portez à trois doigts du chevallet, parce que si l'on touchoit plus prés on ne tireroit qu'un sifflement, et au contraire plus loin ce ne seroit qu'un son sourd, ce qui seroit insupportable à l'oreille.

Il est necessaire pour la belle execution d'avoir la flexibilité du poignet, & que le bras agisse pour le secourir; cette flexibilité ne s'acquiert que par le grand exercice.<sup>261</sup>

Una curiosidad que nos habla del gusto tan distinto entre las tradiciones locales entorno a la viola da gamba a lo largo de distintas temporalidades y geografías, es que Danoville exige tocar *siempre* a una distancia de tres dedos del puente, a riesgo de que el sonido “no sea más que un silbido” al acercarse más al puente o, por el contrario “si se toca más lejos, sólo se producirá un sonido sordo, lo cual sería insoportable al oído”. Esta prescripción contrasta totalmente con el tratado de Ganassi, que promueve la utilización de esos timbres como recursos expresivos.

---

<sup>260</sup> Trad.: “Método mediante el cual hay que tomar el arco. Capítulo III. El arco se toma con la mano derecha, a dos dedos de distancia del talón; es necesario que el segundo dedo pase entre la crin y la vara para tensarlo, y que el primer dedo esté recostado a lo largo de la vara, mientras que el pulgar debe apoyar y presionar el interior de la vara”. Le Sieur Danoville, *L'Art de toucher le dessus et la basse de viole*. París: Christophe Ballard, 1687, p. 10.

<sup>261</sup> Trad.: “El arco debe empujarse siempre sobre una misma línea; la punta no debe ir demasiado arriba ni demasiado abajo, y las arcadas deben hacerse siempre a [una distancia de] tres dedos del puente, ya que si se toca más cerca, no se obtendrá más que un silbido, y al contrario, si se toca más lejos, sólo se producirá un sonido sordo, lo cual sería insoportable al oído. Para una ejecución bella, es necesario tener flexibilidad en la muñeca, y que el brazo actúe para ayudarla; esta flexibilidad sólo se adquiere con mucha práctica”. *Ibidem*, p. 11.

Regles du poussé & du tiré. Chapitre IV.

Quand on pousse l'Archet il faut que le devant du poignet preste en avant; & que la main & le doigts se retirans le bras demeure avancé pour favoriser le poignet: quand on tire il faut par un mouvement contraire, que le poignet & le bras se retirent, ainsi la main & les doigts demeurent avancez; c'est par ce moyen qu'on trouve lieu d'executer toutes sortes de pieces, & de pratiquer les mouvements les plus recherchez qu'il y ait dans la Musique.

Le bois de l'Archet doit estre un peu renversé sur les cordes, penchant vers le chevallet; cette Regle se doit observer en poussant & en tirant.<sup>262</sup>



**Ilustración 36:** Abraham van den Tempel, *David Leeuw con su familia* (detalle), 1671.

En la fase práctica de esta investigación se atendieron las descripciones de Rousseau y Danoville en un solo estudio, al ser coincidentes en lo general y complementarias en los detalles. Una característica de esta posición es la acción del dedo medio en la crin: en vez de presionar con la

---

<sup>262</sup> Trad.: “Reglas al empujar y tirar. Capítulo IV. Al empujar el arco, es necesario que el frente de la muñeca avance, y que la mano y los dedos retrocedan[, mientras que] el brazo permanece adelantado para favorecer a la muñeca; al tirar es necesario que, por un movimiento contrario, la muñeca y el brazo se retrasen, mientras que la mano y los dedos permanezcan adelante; es así como se logra ejecutar todo tipo de piezas, y ejercer los movimientos más buscados que haya en la música. [Nota: el autor se refiere por “adelantar” al movimiento de empujar de la punta al talón, y por “frente” de la muñeca a la parte interna de ésta, por ser la que queda al frente en el movimiento inicial del arco]. La vara del arco debe estar un poco volteada sobre las cuerdas, inclinada hacia el puente; esta regla debe observarse tanto al empujar como al tirar”. Ibidem, pp. 11-12.

punta como en la primera descripción de Simpson, jala la cinta del arco hacia abajo mientras la muñeca gira hacia adentro (pronación). Esta acción genera un ataque peculiar en la cuerda, activándola rápidamente y permitiendo su resonancia inmediatamente después. Esta acción puede ser observada en los siguientes ejemplos visuales, en fotografía y video:



**Ilustración 37:** Empuñando el arco según las descripciones de Rousseau y Danoville.

**[Video 10: Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville. Notas largas.](#)**

**[Video 11: Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville. Notas cortas.](#)**

Para la aplicación de esta técnica en una música relacionada con el entorno de Rousseau y Danoville, se seleccionó un breve prelude para viola da gamba sola de Monsieur de Sainte-Colombe (Ejemplo 4), músico referido en distintas fuentes de la época y a quien Rousseau dedica su tratado de viola. Se emplea una viola da gamba bajo de siete cuerdas, copiada de un original francés de Michel Colichon de 1683, modelo en boga en el entorno de estos autores.<sup>263</sup>

**[Video 12: Monsieur de Sainte-Colombe, Prélude. Utilizando la empuñadura descrita por Rousseau y Danoville.](#)**

Esta empuñadura otorga una gran flexibilidad a la muñeca y el dedo medio, permitiendo graduar finamente la cantidad de energía que se imprime en la crin. Esto facilita la obtención de ataques

---

<sup>263</sup> Viola da gamba bajo de Francis Beaulieu (2013), a partir de un modelo de Michel Colichon.

## Prélude

Monsieur de Sainte-Colombe, *Pour la basse*

7

13

19

25

31

36

**Ejemplo 4:** Monsieur de Sainte-Colombe, *Prélude* (*Pour la basse*, fol. 8r).

claros y sonidos resonantes, así como diversos recursos de articulación: desde sonidos cortos y separados hasta líneas *legato*. Estos rasgos sonoros se corresponden muy bien con el repertorio de ese entorno: la música para viola da gamba de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que se distingue por una gran variedad de figuras rítmicas y ataques de arco, un amplio registro y texturas que combinan líneas melódicas, ornamentos, saltos y acordes.

Étienne Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*, c. 1690

Manuscrito (Bibliothèque National de France, Fonds fr, n-a. 6355, ff. 210-222)<sup>264</sup>

El método de viola da gamba de Étienne Loulié,<sup>265</sup> conservado únicamente en forma manuscrita, coincide en la descripción de la posición y el movimiento general del arco con el tratado de Rousseau. Este documento, apenas legible, aporta una información singular sobre de la variedad de golpes de arco de la viola da gamba, y cuya aplicación práctica al repertorio de ese instrumento fue expuesta por Sarah Cunningham, sugiriendo que los términos presentados por Loulié —junto con otros de diversos orígenes— podrían haber sido de uso común entre los violagambistas franceses de la primera mitad del siglo XVIII, a partir del estudio de una copia anotada con indicaciones técnicas del segundo libro de *Pièces de viole* de Marin Marais.<sup>266</sup> De particular utilidad para la incorporación práctica de recursos técnicos y expresivos de la empuñadura supina son las descripciones de los golpes de arco “expresivos” (*Coups d'archet exprimez*),<sup>267</sup> marcados con indicaciones como “seco, nutrido, lanzado, hinchado o sostenido”, así como los combinados o “de doble expresión”, que contienen más de un efecto en la misma arcada. En este apartado se incluye un extracto extenso de ese documento, cuyo análisis dista de

---

<sup>264</sup> Transcripción: Muse Baroque, [www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/loullie\\_methode\\_viole.htm?](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/loullie_methode_viole.htm?fbclid=IwAR3W9uK7wxHoOS_gO8oDbrPTisFLQ7EhTEUHmd28mdosDLCl64UzIXk0--g)

[fbclid=IwAR3W9uK7wxHoOS\\_gO8oDbrPTisFLQ7EhTEUHmd28mdosDLCl64UzIXk0--g](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/loullie_methode_viole.htm?fbclid=IwAR3W9uK7wxHoOS_gO8oDbrPTisFLQ7EhTEUHmd28mdosDLCl64UzIXk0--g) (Consultado el 21 de agosto de 2020). Para esta traducción también se consultaron los artículos: Albert Cohen, “An 18th century treatise on the viol by Étienne Loulié”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 3, 1966. pp. 17-25; Gordon J. Kinney, “Writings on the viol by Dubuisson, De Machy, Roland Marais, and Étienne Loulié”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 13, 1976, pp. 17-55.

<sup>265</sup> Étienne Loulié (1654-1702) fue un músico, teórico e inventor francés. Entre sus inventos se encuentran el *chronomètre* (un antecesor del metrónomo) y un artefacto auxiliar en la afinación de los claves. Publicó en París: *Abrégé des principes de musique* (1696), *Eléments ou principes de musique* (1696), *Nouveau système [sic] de musique ou nouvelle division du monocorde* (1698). Albert Cohen y Catherine Cessac, “Étienne Loulié”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17040](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17040) (Consultado el 25 de octubre de 2022).

<sup>266</sup> Sarah Cunningham, “Lessons from an eighteenth-century master of the viol: Some markings in a copy of Marais’ Book II”. En Johannes Boer y Guido van Oorschot, eds., *A viola da gamba miscellany: Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium*, Urtecht, 1991, pp. 85-101.

<sup>267</sup> El término francés *exprimer* tiene como primera acepción “expresar”; sin embargo, también está relacionado con la acción de exprimir. El *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) define “*exprimer*” primeramente como “Explicar sus pensamientos, describir bien alguna acción” (“Expliquer ses pensées, descrire bien quelque action”). Como segunda entrada, se lee: “en términos de Física, significa extraer el jugo de alguna substancia” (“EXPRIMER, en termes de Physique, signifie, Tirer le jus de quelque substance”). Furetière, op. cit.

poder ser preciso, en parte por la legibilidad de la caligrafía y en parte por la redacción: posiblemente no era un texto destinado a ser publicado en lo inmediato, por lo que contiene tachaduras, palabras faltantes y frases incompletas.<sup>268</sup> No obstante, aporta un vocabulario rico y estimulante al describir breves fases del movimiento del arco, y mostrar una exploración estructurada de los recursos de articulación y expresión.

En el método de Loulié la información se presenta en un orden que no necesariamente facilita su lectura, definiendo algunos términos básicos en secciones intermedias del texto. En el presente apartado se modifica el orden original para comentar los conceptos pertinentes, buscando seguir una secuencia clara. Al igual que en pasajes anteriores, algunas citas de esta fuente se ejemplifican con breves videos que muestran una posible aplicación de las instrucciones del autor, resultado de la fase práctica del presente trabajo.

Un concepto clave en la técnica descrita por Loulié es el de “preparación” de la arcada o golpe de arco (*Préparation du coup d'archet*). La preparación consiste en colocar el arco sobre la cuerda en reposo, antes de comenzar el movimiento, mientras que el momento en que la cuerda empieza a sonar es denominado “primera impresión” o “comienzo de la arcada”.

Coup d'Archet—

J'ai dit que c'est en passant le crin sur les cordes qu'on les fait sonner. Cela ne saurait le fait qu'en poussant ou qu'en tirant l'Archet. Car il faut toujours que l'archet passe pardessus les cordes en les traversant à Angles droits autant que faire se peut, et c'est un défaut lorsque l'Archet passe pardessus la Corde obliquement. [...] <sup>269</sup>

Préparation du Coup d'Archet

C'est l'instant que l'Archet se trouve en repos ou demeure sur la Corde aucune que le poignet fasse aucun mouvement; soit en poussant soit en tirant.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> En la transcripción de este documento se ha respetado la ortografía del texto original, a pesar de no ser consistente. Existe particular confusión con el uso de las conjugaciones en imperativo y en participio; *Jetez, jetez* o *jeté*; *exprimez* o *exprimé*, etc.

<sup>269</sup> Trad.: “Golpes de arco— He dicho antes que es al pasar la crin sobre las cuerdas que se las hace sonar. Esto no varía entre el empujar y el tirar del arco. El arco ha de pasar sobre las cuerdas atravesándolas siempre en ángulos rectos tanto como se pueda, y es un error cuando el arco toca la cuerda de forma oblicua. [...]”. Étienne Loulié, *Méthode pour apprendre à jouer de la violle*. Manuscrito (Bibliothèque National de France, Fonds fr, n-a. 6355, ff. 210-222), c. 1690, fol. 218.

<sup>270</sup> Trad.: “Preparación de la arcada. Es el instante en que el arco se encuentra en reposo o permanece sobre la cuerda sin que la muñeca realice movimiento alguno, ni empujando ni tirando”. Ibidem.



- La première impression qu'on donne à la Corde avec l'Archet s'appelle commencement du Coup d'Archet- Ce qui suit cette première impression s'appelle suite du Coup d'Archet, et ce que fait l'Archet en quittant une corde s'appelle fin du Coup d'Archet—  
Ainsi un coup d'Archet particulièrement les grands et long - peut être considéré comme composé de trois parties; du Commencement, du Milieu et de la fin. Ce n'est pas à dire que tous les Coups d'Archet aient ces trois parties car on verra qu'il y en a qui n'ont que la première, d'autres qui ... [ilegible]...<sup>271</sup>

Para este autor, la arcada comienza siempre por un movimiento de la muñeca, y resalta el papel del dedo medio que, colocado sobre la crin, se encarga de herir “como si se quisiera rasguñar o rascar” la cuerda, mientras la muñeca gira rápidamente. Inmediatamente después, el dedo deja de presionar “para relajar la crin”, la muñeca regresa a su posición inicial y el brazo continúa el movimiento iniciado por la parte más fina de la extremidad. Esta acción coincide con la empuñadura descrita por Rousseau y Danoville, que otorga gran flexibilidad a la muñeca, permitiendo hacer sonar la cuerda con un ataque claro y definido, y liberar la presión inmediatamente para hacerla resonar sin ahogarla:

- Le Coup d'Archet commence toujours par un mouvement du poignet.<sup>272</sup>

Les différents coups d'Archet sont fort difficiles à expliquer, et cependant c'est de ces différents coups que dépend toute la beauté de la Violle. [...] <sup>273</sup>

1ère manière de coup d'Archet  
Coup de Poignet. [tachado]

Pousser:

Quand on veut commencer par pousser, il faut que Le Poignet soit à demi ouvert, presser la corde qu'avec le crin du bout de l'Archet en appuyant un peu fort le doigt du milieu sur le crin comme si l'on voulait écorcher ou gratter la corde fermer le poignet en le renversant tant soit peu à droite et tout cela presque dans le même point de temps, et sitôt que la corde a commencez à parler, il faut soulager le crin c'est à dire ne pas appuyer si fort; continuer à

---

<sup>271</sup> Trad.: “La primera impresión que se le da a la cuerda con el arco se llama comienzo de la arcada- Lo que sigue a esa primera impresión se llama continuación de la arcada, y lo que el arco hace al abandonar una cuerda se llama final de la arcada. De esta manera, se puede considerar que una arcada — particularmente las grandes y largas— consta de tres partes: el comienzo, la continuación y el final. Esto no implica que todas las arcadas tengan esas tres partes, puesto que ya veremos que hay algunas que sólo tienen la primera, otras que [ilegible]”. Ibidem.

<sup>272</sup> Trad.: “La arcada comienza siempre por un movimiento de la muñeca”. Ibidem.

<sup>273</sup> Trad.: “Los diferentes golpes de arco son muy difíciles de explicar y, sin embargo, toda la belleza de la viola depende de ellos”. Ibidem, fol. 218v.

pousser en laissant le poignet dans la situation ou il se trouve; il faut que tout le reste du bras depuis le poignet jusqu'au coude suive le poignet et depuis le coude jusqu'à l'épaule c'est à dire que le bras développe successivement.

Tirer: Quand on veut commencer par tirer, il faut que le poignet soit à demi fermé et tant soit peu renversé à droite, presser la corde avec le crin de l'Archet tout proche de la main en appuyant un peu fort le doigt du milieu sur le crin comme si l'on voulait gratter la corde avec le crin, ouvrir le poignet en le redressant et même le penchant tant soit peu à gauche, et tout cela dans le même point de temps, et sitôt que la Corde a commencé à parler, il faut soulager le crin de l'Archet c'est à dire ne pas appuyer si fort, continuer à tirer en laissant le poignet dans la situation ou il se trouve, il faut que le reste du bras depuis le poignet jusqu'à l'épaule le suive comme s'il était tout d'une pièce sans pourtant la raideur.<sup>274</sup>

En el siguiente video se aprecia la ejecución de la arcada simple (*coup d'archet*), procurando seguir las indicaciones de Loulié de preparación, primera impresión y resonancia, utilizando la empuñadura inspirada en las descripciones de Rousseau y Danoville.

### **Video 13: Coup d'archet, según la descripción de Loulié.**

Loulié presenta un listado de términos arropados bajo el concepto de *Coups d'archet exprimez*, que podría ser traducido como “golpes de arco expresivos” o incluso “exprimidos”, si nos apegamos a la segunda definición del verbo *exprimer* contenida en el diccionario de Furetière (“EXPRIMER, en termes de Physique, signifie, extraire le jus de quelque substance”),<sup>275</sup> y tomando en cuenta los movimientos de giro de la muñeca y presión de los dedos requeridos para tales efectos.

---

<sup>274</sup> Trad.: “Primera manera de golpe de arco. Movimiento de muñeca. [tachado]

Empujar: Cuando se desea comenzar empujando, es necesario que la muñeca esté medio abierta, presionar la cuerda solamente con la crin de la punta del arco, apoyando el dedo medio sobre la crin con poca fuerza, como si se quisiera rasguñar o rascar la cuerda, cerrar la muñeca girándola levemente a la derecha, todo ello casi en el mismo lapso de tiempo; tan pronto como la cuerda comience a hablar, hay que relajar la crin, es decir, no apoyar tan fuerte; continuar empujando dejando la muñeca en la situación en que se encuentra. El resto del brazo, desde la muñeca hasta el codo, debe seguir a la muñeca, y desde el codo hasta el hombro, es decir que el brazo se desenvuelve de forma sucesiva.

Tirar: Cuando se desea comenzar tirando, es necesario que la muñeca esté medio cerrada, y un poco girada hacia la derecha, presionar la cuerda con la crin del arco muy cerca de la mano, apoyando con poca fuerza el dedo medio sobre la crin, como si se quisiera rascar la cuerda con la crin; abrir la muñeca, enderezándola e incluso inclinándola levemente a la izquierda, todo ello al mismo tiempo; y tan pronto como la cuerda comience a hablar, hay que relajar la crin del arco, es decir, no apoyar tan fuerte, seguir tirando, dejando la muñeca en la situación en que se encuentra; es necesario que el resto del brazo, desde la muñeca hasta el hombro, la siga como si fuera todo de una sola pieza, pero sin rigidez”. Ibidem.

<sup>275</sup> Trad.: “Exprimir, en términos de Física, significa extraer el jugo de alguna substancia.” Furetière, op. cit.

|                                    |                                 |
|------------------------------------|---------------------------------|
| Coups d'Archet exprimez            |                                 |
| Secs.                              | de double expression            |
| Nourris.                           | exprimez jetez                  |
| Jetez                              | exprimez jetez suivi d'un jetté |
| Enflez                             | Coupé                           |
| Soutenus ou nourris <sup>276</sup> |                                 |

Más adelante, Loulié describe el procedimiento y efecto de cada uno de esos golpes de arco. El primero que detalla es el *enflez*, también denominado *exprimez* por este autor. Esta arcada se caracteriza por no tener un ataque puntual sobre la cuerda, sino por “comenzar por hacerla sonar lo menos posible y aumentar la fuerza a medida que se continúa” el movimiento del arco.

Coup d'Archet exprimé ou enflé.

Dans le Coup d'Archet qu'on veut exprimer après la préparation, c'est à dire après ce repos dit qui précède ce coup de poignet qui commence le coup d'Archet, il ne faut point gratter la corde il faut commencer par la faire sonner le moins qu'il est possible et augmenter la force du son a mesure qu'on continue à pousser ou a tirer l'Archet.<sup>277</sup>

#### **Video 14: Coup d'archet exprimé ou enflé, según la descripción de Loulié.**

El *enflé* es un gesto —a veces considerado un ornamento— de uso común en la música barroca francesa, no exclusivo de la viola da gamba, y que algunos compositores como Marin Marais (a partir del tercer volumen de sus *Pièces de viole*) o Jean-Baptiste Cappus anotaban en sus partituras simbolizado con una *e*.<sup>278</sup> La explicación de Marais es menos detallada técnicamente que la de Loulié, pero coincide en asociar a esta arcada los verbos *enfler* (inflar) y *exprimer* (expresar o exprimir), además de detallar que es posible aplicarlo al inicio del sonido o durante

<sup>276</sup> Trad.: “Golpes de arco expresivos

|                        |                                                        |
|------------------------|--------------------------------------------------------|
| Secos.                 | de doble expresión                                     |
| Nutridos.              | expresivo [¿exprimido?] lanzado                        |
| Lanzado                | expresivo [¿exprimido?] lanzado seguido de uno lanzado |
| Hinchado               | Cortado                                                |
| Sostenidos o nutridos” |                                                        |

Ibidem, fol. 217v.

<sup>277</sup> Trad.: “Golpe de arco expresivo [¿exprimido?] o inflado. En el golpe de arco que desee hacerse expresivo [¿exprimido?], después de la preparación, es decir, después de ese reposo que precede el movimiento de la muñeca que inicia el golpe de arco, no hay que morder la cuerda, sino comenzar por hacerla sonar lo menos posible y aumentar la fuerza del sonido a medida que se continúa el movimiento del arco”. Ibidem.

<sup>278</sup> Cohen, op. cit., p. 23; Cunningham, op. cit., pp- 85-86; Jean-Baptiste Cappus, *Premier livre de pièces de violle*. Paris: Boivin y Le Clerc, 1730, pp. 4, 6, 12, etc. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90097453](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90097453) (Consultado el 25 de octubre de 2022).

su desarrollo, en lo que puede entenderse como un efecto similar al de la *messa di voce*.<sup>279</sup> Al definir las marcas utilizadas en sus partituras, Marais explica:

\_ e \_ p. ex.le. signifie qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde selon que la piece le demande et cela quelque fois sur le commencement du tems ou sur la valeur du point comme la marque le désigne. de cette maniere l'on donne de l'ame aux pièces qui sans cela seroient trop vniformes.<sup>280</sup>

El *enflé* ofrece un recurso expresivo que, como explica Marais, además de dar variedad al discurso instrumental, lo dota de una cualidad flexible y vocal. Varias décadas después de Loulié y Marais, en su bizarra disertación *Défense de la Basse de Viole contre les enterprises du violon et les pretensions du violoncelle* (1740), Hubert Le Blanc asocia el *enflé* con dos imágenes sorprendentemente dispares, en una descripción sensual y erudita a la vez: la forma de una pierna de mujer —acaso aludiendo al origen del nombre del instrumento— y la pronunciación de un discurso:

L'élégance du Discours Musical vient de ce qu'on fait succéder à propos l'amaigrissement à un renforcement, ainsi que dans la jambe bien faite d'une Dame, que la Reine de Navarre conte avoir tant de pouvoir sur le cœur de l'Homme. On emploie l'enflé à chaque sens,

---

<sup>279</sup> “Messa di voce. The singing or playing of a long note so that it begins quietly, swells to full volume, and then diminishes to the original quiet tone. The messa di voce is one of the most important techniques of 17th- and 18th-century Italian singing style, first as an ornament and then as a pedagogic tool.” Trad.: “*Messa di voce*. El canto o tañido de una nota larga que comienza suavemente, crece a un volumen completo, y luego disminuye al tono suave original. La *messa di voce* es una de las técnicas más importantes del estilo de canto italiano de los siglos XVII y XVIII, primero como ornamento y después como herramienta pedagógica”. Ellen T. Harris, “Messa di voce”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18491](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18491) (Consultado el 16 de octubre de 2022).

<sup>280</sup> Trad.: “\_ e \_ por ejemplo, significa que hay que expresar o inflar la arcada apoyando más o menos sobre la cuerda, según lo requiera la pieza, y ello en ocasiones sobre el comienzo del pulso o sobre el valor del puntillo, como lo indique la marca. De esta manera se le da alma a las piezas que sin ello serían demasiado uniformes”. Marin Marais, “Averstissement”, en *Pièces de viole... [3e livre]*. París: Hurel, 1711. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000088b](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000088b) (Consultado el 16 de octubre de 2022).

auquel finit une phrase de Musique. On amaigrit les particules conjonctives, lesquelles prononcées seules, ne fauroient former un sens, & ne servent que de liaison.<sup>281</sup>

Esta doble metáfora refuerza la idea de que en el *enflé* se encuentra un potente recurso expresivo, en un sentido complementario al que encontramos en Marais: si para este último ese golpe de arco “le da alma” al sonido, Le Blanc le atribuye una cualidad carnal y corporal. Las piernas son las extremidades que mueven y sostienen el cuerpo humano, que expresan, y que conducen al sexo. Al asociar su fineza y su fuerza con el relieve del sonido y de la pronunciación del habla, Le Blanc se centra en el sentido básico del término *articulación*: el cuerpo en movimiento, aquello que conecta los miembros y también los distingue, de ahí parte al habla, la prosodia, la pronunciación y sus sutilezas, para relacionarlo con el sonido musical como discurso. El sentido que este autor da a lo vocal esta vez no se relaciona con el canto sino con el habla, en consonancia con las ideas de retórica que permeaban las artes en aquella época.

El siguiente golpe de arco explicado por Loulié es el llamado *nourri ou soutenu*, que puede ser traducido como *nutrido o sostenido*, y que consiste en producir un sonido pleno durante toda la trayectoria del arco. A diferencia de un *legato* —en donde no se distinguirían los cambios de dirección del arco—, es posible hacer un sonido sostenido pero articulado al mismo tiempo, dando ataques definidos en cada comienzo de la arcada.

Coup d'Archet nourris ou soutenus.

C'est soutenir la force du son au milieu et a la fin comme au commencement.<sup>282</sup>

### **Video 15: Coups d'archet nourris ou soutenus, según la descripción de Loulié.**

El siguiente golpe de arco se denomina *seco* o *cortado*. Opuesto a los anteriores, éste “no tiene más que la primera impresión de la muñeca” y en él el sonido no se sostiene más allá del ataque.

---

<sup>281</sup> Trad.: “La elegancia del discurso musical viene de la sucesión del adelgazamiento al fortalecimiento, igual que en la pierna bien formada de una dama, lo cual la reina de Navarra reconoce que tiene un gran poder sobre el corazón del hombre. Se emplea el *enflé* en cada sentido, cuando termina una frase musical. Se adelgazan las partículas de conjunción, que pronunciadas solas no sabrían formar un sentido, y no sirven más que de conexión”. Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du violon et les pretensions du violoncelle*. Ámsterdam: Pierre Mortier, 1740, p. 22. [numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001102538944/IMG00000001](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102538944/IMG00000001) (Consultado el 25 de octubre de 2022).

<sup>282</sup> Trad.: “Golpes de arco nutridos o sostenidos. Es sostener la fuerza del sonido en la mitad y al final como al principio”. Ibidem.

Sec.

Coup d'Archet sec c'est celui qui n'a que cette première impression du poignet et qu'on ne soutient pas .<sup>283</sup>

Coupé et sec est le même.<sup>284</sup>

### **Video 16: Sec, según la descripción de Loulié.**

En una temprana aparición del término *jeté* (lanzado, escrito indistintamente con una o dos t) aplicado a la técnica del arco, Loulié lo define como una arcada que pasa rápidamente del ataque a la preparación siguiente, figurando bien la imagen de un lanzamiento. Este término también se ha utilizado en la técnica de arco del violín, entendido más bien como un arco rebotado fuera de la cuerda, ya sea de un solo sonido o en varios golpes por arcada, en otros contextos denominado *ricochet*.<sup>285</sup>

Jeté.

C'est lorsque le coup de poignet est donné, on passe vite a la préparation du coup d'Archet suivant.<sup>286</sup>

### **Video 17: Jeté, según la descripción de Loulié.**

En un ejemplo de conjunción de dos golpes de arco, Loulié presenta el *Exprimé jeté*, en el que un *enflé* se enlaza inmediatamente con la preparación de la siguiente arcada.

Exprimé jeté.

C'est lorsqu'on a exprimé un coup d'Archet on passe vite a la préparation du coup suivant.<sup>287</sup>

### **Video 18: Exprimé jeté, según la descripción de Loulié.**

---

<sup>283</sup> Trad.: “Seco. Golpe de arco seco es aquél que solamente tiene esa primera impresión de la muñeca y que no es sostenido”. Ibidem, fol. 221.

<sup>284</sup> Trad.: “Cortado y seco son lo mismo”. Ibidem.

<sup>285</sup> David D. Boyden, Lalage Cochrane y Peter Walls, “Jeté”, *Grove Music Online*, 2021. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14283](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14283) (Consultado el 27 de octubre de 2022).

<sup>286</sup> Trad.: “*Jeté* (lanzado). Es cuando se da el golpe de muñeca y rápidamente se pasa a la preparación de la arcada siguiente”. Ibidem.

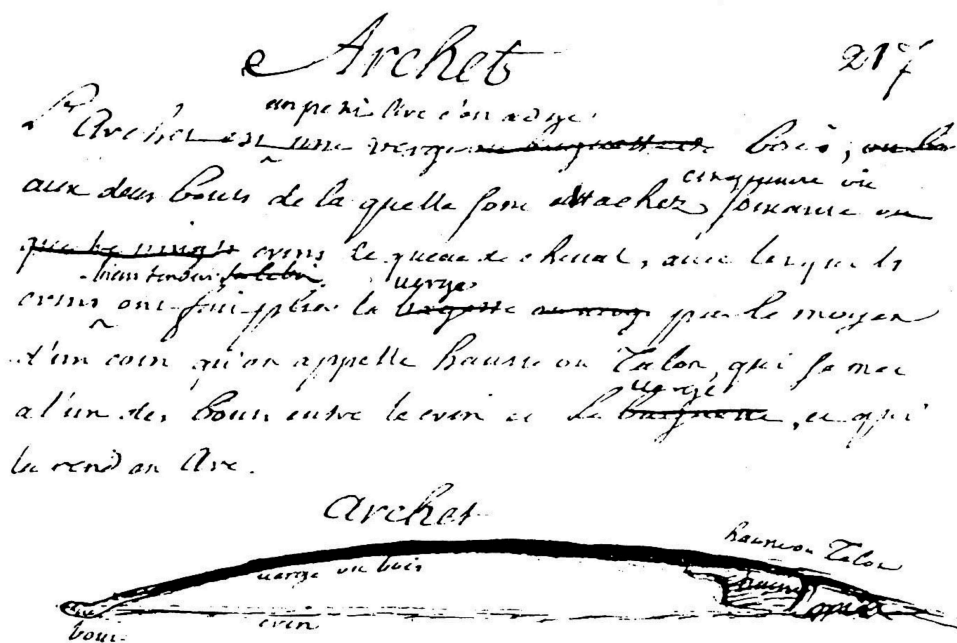
<sup>287</sup> Trad.: “Expresivo [¿exprimido?] lanzado. Es cuando se ha hecho una arcada expresiva y rápidamente se pasa a la preparación de la siguiente”. Ibidem.

En el listado de *Coups d'archet exprimez*, el autor incluye otro más elaborado: el *exprimé jetté suivi d'un jetté*, que puede intuirse que se trata de agregar un golpe de *jeté* después de la arcada descrita arriba, sin embargo, el autor no ofrece una definición de ese golpe de arco. Ese tipo de golpes de arco, que incluyen más de un efecto, son descritos atinadamente por John Hsu como *arcos de gestos múltiples*.<sup>288</sup> Dentro de ese tipo podríamos también incluir la última arcada de esa fuente tratada en este trabajo, la llamada por Loulié *de doble expresión*, que consiste en realizar primero un *enflé* abarcando la mitad o tres cuartas partes del arco, para enlazar en la parte restante otro *enflé* más fuerte, o bien un *jeté*.

de double expression.

C'est lorsqu'on a exprimé la moitié ou les trois quarts de l'Archet on exprime encore avec plus de force ce qui reste d'Archet et cela vite. Ce reste d'Archet est ordinairement un jeté.<sup>289</sup>

**Video 19: De double expression, según la descripción de Loulié.**



**Ilustración 38:** Étienne Loulié. *Methode pour apprendre à jouer de la violle*, fol. 217.

<sup>288</sup> John Hsu, *A handbook of french baroque viol technique*. Nueva York: Broude Brothers Limited, 1981, p. 5.

<sup>289</sup> de doble expresión. Es cuando se ha expresado la mitad o tres cuartas partes del arco y el resto se expresa nuevamente con más fuerza y rápidamente. Para ese arco restante, generalmente se hace un “lanzado” (*jeté*). *Ibidem*

Hubert Le Blanc compara el toque articulado y resonante de la viola da gamba, “por los golpes de arco alzados, y totalmente en el aire”, con el punteado del laúd y la guitarra o el ataque del plectro del clavecín, y atribuye a Marin Marais haber empleado seis golpes de arco “simples” en sus piezas, que bien podrían ser los descritos por Loulié;<sup>290</sup> además, contrapone ese estilo de ejecución a las arcadas “a la italiana”, en donde el autor no distinguía el cambio de dirección del arco, sino “ruedas de sonidos multiplicados al infinito”, en un sonido continuo y sin articulación.<sup>291</sup> Hay que considerar que el propósito del libro de Le Blanc era ensalzar los atributos de la viola da gamba en el ocaso de su gloria: el descrédito que busca dar al estilo italiano no refleja realmente sus rasgos, sino el afán del autor por restar cualidades al otro y favorecer sus intenciones.

Una de las características distintivas de la empuñadura supina en las descripciones del siglo XVII es el contacto directo de al menos un dedo con la crin del arco—ya sea con la punta o con la parte lateral—, como se describe en los textos históricos y se aprecia en abundantes imágenes. Esta posición permite al ejecutante graduar la tensión de la crin y controlar finamente la respuesta de la cuerda, tanto en el ataque como a lo largo de los sonidos y en la separación o unión entre ellos. Por otro lado, en el siglo XVI, la presión del dedo índice sobre la vara, como indica Ganassi, añade otro recurso y refuerza el ataque y la articulación.

---

<sup>290</sup> En el listado de los *Coups d'archet exprimez* del método de Loulié se encuentran seis golpes de arco que podrían considerarse simples, si se descartan los *de double expression: sec, nourris, jettez, enflé, soutenu ou nourris* y *coupé*. En esta lista se repite *nourris*, además de que más adelante el propio Loulié define que *coupé* y *sec* son los mismos. Loulié, op. cit., fol. 217v.

<sup>291</sup> “... par les coups d'archet enlevés, & tout en l'air, qui tiennent li fort du pincé du Luth & de la Guitarre, sur le modèle de quoi le Père *Marais* a composé ses Pièces, auxquelles, quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque d'expression du Clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *Simples* (donnans leur coup sur la corde de la Viole, comme fait le Sautereau sur celle du Clavecin), & non pas *Complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on aperçoive leur succession, produit des roulades de Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité ...”. Trad.: “... por los golpes de arco alzados, y totalmente en el aire, que tanto tienen del punteado del laúd y la guitarra, sobre cuyo modelo el padre Marais compuso sus piezas, a las que varió usando seis golpes de arco diferentes, se puede reprocharcierta falta de expresión del clavecín, de lo que sufre un eclipse central, en tanto que son *simples* (dando su ataque sobre la cuerda de la viola, como hace el saltador en la del clavecín), y no *complejos*, como aquellos a la italiana, en donde el arco tirando y empujando, unidos y ligados sin que se perciba su sucesión, produce ruedas de sonidos multiplicados al infinito, que no parecen más que una continuidad”. Le Blanc, op. cit, pp. 22-24.



Es posible interpretar el desarrollo de un lenguaje instrumental rico en articulación en el transcurso del siglo XVII como un reflejo del interés en la expresividad de la pronunciación textual, a lo que se subordinaba el ritmo, la melodía y la armonía en la composición de los nuevos géneros de música vocal como la ópera y la cantata.<sup>292</sup> Esta idea, cristalizada en la *seconda prattica* monteverdiana, impactó en la composición y ejecución instrumental, que buscó imitar la asimetría ocurrida en la pronunciación prosódica del canto hablado en el lenguaje de los instrumentos, a través de recursos como ataques y golpes de arco, y las variadas maneras de conectar o separar los sonidos: la articulación.

### ***3.2.2.2 Las empuñaduras supinas en el violonchelo***

Fue también Mark Smith, con sus seminales trabajos de 1983 y 1995, quien abrió la brecha en la investigación académica acerca del extendido uso de la empuñadura supina en el violonchelo durante los siglos XVII y XVIII, registrado en imágenes de muy distintas regiones, y en escasas pero reveladoras fuentes escritas. Hasta ese momento, la avasalladora cantidad de imágenes históricas que registran esa práctica había pasado inadvertida —o había sido desatendida— por las instituciones académicas e interpretativas modernas, incluida la IHI. Debemos a Smith no solamente la documentación y el estudio riguroso de este aspecto fundamental en la historia del violonchelo, sino la valentía de hablar por primera vez del “elefante en la habitación”, abrir esa discusión que, a juzgar por el estado actual del tema, resultó ser considerablemente incómoda. Casi cuatro décadas después de los primeros planteamientos de Smith —si bien hay cada vez más publicaciones académicas que incluyen el uso de esa empuñadura como parte de las prácticas históricas del violonchelo— su puesta en práctica sigue siendo una excentricidad de algunos aventurados intérpretes. El párrafo inicial de su artículo “The cello bow held the violway; once common, but now almost forgotten” (1995), que presenta las conclusiones resumidas de su tesis doctoral (1983), es bastante claro:

It seems likely that hand-under bow holds were more common than hand-over bow holds for cellists (at least outside of France) until about 1730, and it is certain that some important solo

---

<sup>292</sup> Para profundizar en este tema, véase: Bruce Haynes y Geoffrey Burgess, *The pathetick musician: Moving an audience in the age of eloquence*. Nueva York: Oxford University Press, 2016, pp. 19-25.

cellists used a hand-under bow hold not only until 1730, but well into the second-half of the eighteenth century. Therefore, a significant part of the early cello repertory (perhaps some of it well-known today) must have been first played with the hand under the bow.<sup>293</sup>

Smith advierte que la cantidad de imágenes puede no ser suficientemente representativa de las prácticas del pasado, pero aporta datos que pueden orientar la elaboración de un panorama especulativo. De las imágenes examinadas por Smith, sin considerar a los violonchelistas franceses, la empuñadura supina es empleada por 101 ejecutantes, contra solamente 25 utilizando la empuñadura prona.<sup>294</sup> Este dato se corresponde con los registros escritos (como las descripciones de Georg Muffat) sobre las prácticas de los músicos de la orquesta de Lully, cuya uniformidad entre tiples y bajos del grupo de violines era deliberada y conocida en la época.<sup>295</sup> En el caso francés, “todos los violonchelistas que son representados como músicos profesionales” emplean la empuñadura prona, y solamente aquéllos que aparecen como “payasos, músicos ambulantes, actores, o tratados de manera satírica” empuñan el arco en supinación.<sup>296</sup> Esta información, obtenida por Smith en su estudio iconográfico, recuerda las definiciones de Jambe de Fer que, en el siglo XVI, asignaban las violas da gamba a la música privada de la burguesía, y los violines a las músicas públicas y danzas, hechas en la calle, fiestas, ceremonias y procesiones. Podemos aquí hacer una observación acerca de la distinción de lo profesional en el quehacer musical, y su transformación a lo largo del periodo estudiado en este trabajo: se puede intuir que esos antiguos violonchelistas profesionales descendían de una práctica de músicos civiles, de actividades públicas, en donde predominaban los violines, y la empuñadura prona era la referencia más directa; aquellos violinistas “que vivían de tocar”, como escribe Jambe de Fer, en el siglo XVI desarrollaban sus tareas en ocasiones religiosas, como

---

<sup>293</sup> Trad.: “Parece probable que las empuñaduras con la mano por debajo del arco fueran más comunes que por encima del arco en los violonchelistas (al menos fuera de Francia) hasta aproximadamente 1730, y es seguro que algunos ejecutantes solistas importantes usaban una empuñadura con la mano por debajo del arco no solo hasta 1730, sino bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo tanto, una parte significativa del repertorio temprano para violonchelo (quizás parte del que es muy conocido actualmente) debe haber sido tocado inicialmente con la mano debajo del arco.” Mark Smith, “The cello bow held the violway: Once common, now almost forgotten”. *Chelys, Journal of the Viola da Gamba Society*, vol. 24, 1995, p. 1.

<sup>294</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>296</sup> Ibidem, p. 2.

procesiones y bodas, o seculares, como mascaradas y fiestas, y más adelante dieron origen a los músicos profesionales contratados en cortes, capillas y orquestas. Por otro lado, aquellos burgueses descritos por Jambe de Fer, para quienes la viola da gamba no era una profesión, dieron lugar a los no pocos aficionados de ese mismo estamento y de la creciente clase media, mercado ideal para las numerosas publicaciones dirigidas a ese instrumento que han llegado hasta nosotros. De esa manera, la enseñanza musical, diferenciada de acuerdo a la clase y al uso social de los instrumentos musicales, pudo haber favorecido diversas (al menos dos) corrientes en la ejecución del violonchelo, una en imitación a la viola da gamba, y otra con mayores semejanzas con el violín. Smith apunta:

It is likely that most cellists who held the bow hand-under ultimately derived their bow hold from that of the bass viol, either because the cello was introduced later than the bass viol, or because initially the bass viol had the higher artistic role. The establishment and dissemination of the bass member of the violin family seems to have occurred in a fragmentary fashion, and its technique generally lagged well behind that of the bass viol.<sup>297</sup>



**Ilustración 39** (arriba izq.): Baldassare Franceschini “Il Volterrano”, *Ángel músico*, c.1642.  
**Ilustración 40** (arriba der.): Herbert Tuer, *Dama tocando el violonchelo*, 1669.

---

<sup>297</sup> Trad.: “Es probable que la mayoría de los violonchelistas que tomaban el arco con la palma hacia arriba hayan derivado su empuñadura de la de la viola da gamba, ya fuera porque el violonchelo fue introducido más tarde que la viola da gamba, o porque inicialmente la viola bajo tenía el rol artístico superior. El establecimiento y diseminación del bajo de la familia del violín parece haberse dado de manera fragmentaria, y su técnica generalmente iba detrás de la de la viola da gamba”. Ibidem, p. 7.

Como se ha insistido en este trabajo, el uso de las imágenes históricas como fuente de conocimiento de las prácticas del pasado debe ser cuidadoso, y su estudio requiere de consideraciones específicas de la disciplina iconográfica que exceden los alcances de este estudio. Es por ello que este trabajo se nutre del conocimiento generado por otros estudios minuciosos, cuyos resultados son examinados a la luz de nuevas ideas y ampliados con la propia investigación. No obstante, en la presente tesis se incluye una selección de imágenes, cuya claridad ayuda a comprender mejor el panorama descrito, y alimenta la inspiración gestual y corporal para la ejecución práctica. Dicho de otra forma: no se puede decir que “las imágenes hablen por sí mismas”, pero sí que “una imagen dice más que mil palabras”.



**Ilustración 41** (abajo izq.): Grabado en Giuseppe Maria Jacchini, *Concerti per camera a violino e violoncello solo*, op.3, 1697.

**Ilustración 42** (abajo der.): Dirk Hals, *El solo*, 1633

Es el cruce de información entre la iconografía y las fuentes escritas lo que da contundencia a la tesis de que la empuñadura supina ocupaba un lugar protagónico en la técnica del violonchelo durante buena parte de siglo XVIII. Existen evidencias que permiten relacionar esta práctica con violonchelistas conocidos, y algunos datos biográficos indican que contaban con gran prestigio en sus respectivos medios musicales; acaso el caso más relevante, y más difundido actualmente, es el de Antonio Vandini (1691-1778). Las fuentes plásticas y documentales que registran su ejecución son escasas pero consistentes en representarlo empuñando el arco con la palma de la



**Ilustración 43:** Pier Paolo Ghezzi, *Antonio Vandini*. En Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello”, op. cit., p. 184. Se aprecia la posición de pulgar en la mano izquierda y la empuñadura de arco supina.



FIG. 35. VANDINI.

**Ilustración 44 (izq.):** Pier Paolo Ghezzi, *D. Antonio Vandini Suonator di Violoncello*. The Morgan Library and Museum.

**Ilustración 45 (der.):** Anónimo, *Vandini*, en E. Van der Straeten, *History of the violoncello...*

mano hacia arriba. Así lo representan sus tres únicos retratos: dos caricaturas de Pier Leono Ghezzi (Ilustraciones 43 y 44) y un dibujo anónimo (Ilustración 45) reproducido en el texto *History of the violoncello, viol da gamba, their precursors and collateral instruments* de Edmund S. J. Van Der Straeten (Londres: William Reeves, 1914).<sup>298</sup>

Un aspecto no mencionado en otros estudios sobre la iconografía de Vandini es la posición de su mano izquierda en una de las caricaturas de Ghezzi, que pareciera colocarse con técnica de pulgar en el registro agudo del instrumento. En cuanto a las descripciones escritas, ha llegado hasta nosotros un relato de Charles Burney, quien en 1770 se dirigió a Padua “con el fervor de un peregrino a la Meca” para visitar la ciudad en la que había vivido, la iglesia en la que había trabajaba, y escuchar la orquesta que había dirigido el recién fallecido Giuseppe Tartini, a quien dedica grandes panegíricos.<sup>299</sup> Así, visita la basílica de San Antonio, para escuchar la música que se tocaba durante la misa.

I wanted much to hear the celebrated hautbois Matteo Biffioli, and the famous old Antonio Vandini, on the violoncello, who the Italians say, plays and expresses *a parlare*, that is, in such a manner as to make his instrument *peak*; but neither of these had solo parts. However I'll give these 2 performers credit for great abilities, as they are highly extolled by their countrymen, who must, by the frequent hearing of excellent performers of all kinds, infensibly become good judges of musical merit. People accustomed to bad music, may be pleased with it; but those, on the contrary, who have been long used to good music, and

---

<sup>298</sup> Imágenes reproducidas y citadas en Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’”, pp. 9-10.

<sup>299</sup> “I visited the street and house where he had lived; the church and grave where he was buried; his bust, his successor, his executor, and every thing, however minute and trivial, which could afford me the least intelligence concerning his life and character, with the zeal of a pilgrim at Mecca”. Trad.: “Visité la calle y la casa donde él había vivido; la iglesia y la tumba donde fue enterrado; su busto, su sucesor, su albacea, y todo, por mínimo o trivial, que pudiera aportarme el menor entendimiento respecto a su vida y su carácter, con el fervor de un peregrino a la Meca”. Charles Burney, *The present state of music in France and Italy*. Londres: T. Becket & Co, 1773 [Facsimil]., p. 126.

performances, *cannot*. It is remarkable that Antonio, and all the other violoncello players here, hold the bow in the old fashioned way, with the hand under it.<sup>300</sup>

En el relato de Burney no sólo resalta la descripción de la empuñadura supina de Vandini, sino que el autor la califique como “*old fashioned*”, lo cual implicaría que en otro tiempo fue lo más común. Aún más interesante es la referencia a su estilo “*a parlare*”, una asociación de la pronunciación del habla con la articulación musical, ambos intereses estéticos más relacionados con la música de las generaciones anteriores. Aquí el cronista escucha a un Vandini octogenario, portador de esas tradiciones en vías de extinción.

Es el mismo cronista viajero Charles Burney, pero esta vez en Berlín en 1772, quien reporta haber asistido a una presentación en casa del barón Seidlitz, ministro del rey de Prusia. El inglés escucha a “M. Grauel, violonchelista de la banda del rey” —que es identificado como Marcus Heinrich Graul, músico de la corte prusiana entre 1742 y 1798—<sup>301</sup> tocar un concierto “a la manera antigua, con la mano debajo del arco”.

M. Grauel, a violoncello performer in the King s band, played a concerto; it was but ordinary music; however, it was well executed, though in the old manner, with the hand under the bow.<sup>302</sup>

Estos dos relatos de Burney pueden entenderse como una confirmación de que la empuñadura supina —considerada como “vieja” en 1770 y 1772— fue alguna vez la más común en ciertas regiones y contextos.

---

<sup>300</sup> Trad.: “Tenía un gran deseo de escuchar al célebre oboísta Matteo Bissoli, y al famoso viejo Antonio Vandini en el violonchelo que, dicen los italianos, toca y expresa *a parlare*, esto es, de tal manera que hace a su instrumento *hablar*; pero ninguno de los dos tuvieron partes de solista. De cualquier modo, doy crédito de las grandes habilidades de estos dos intérpretes, ya que son altamente elogiados por sus compatriotas, que deben ser muy buenos jueces musicales, por la frecuencia con que escuchan excelentes presentaciones de todo tipo. La gente acostumbrada a la mala música puede disfrutarla, en cambio, quienes se habitúan por largo tiempo a la buena, *no pueden*. Es de llamar la atención que Antonio y todos los demás violonchelistas aquí, toman el arco a la antigua usanza, con la mano por debajo de éste”. (Cursivas en el original). Burney, op.cit., p. 142

<sup>301</sup> Smith, op. cit., p. 3, cfr 19.

<sup>302</sup> Charles Burney, *The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. Vol. 2. T. Becket & Co, 1775. [archive.org/details/bub\\_gb\\_O1EUAAAAQAAJ/page/n225/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAAQAAJ/page/n225/mode/2up) (Consultado el 23 de mayo de 2022), p. 219. También citado en Smith, op. cit., p. 4.

Dentro de las escasas fuentes escritas que describen el uso de la empuñadura supina en el violonchelo, la más detallada técnica y musicalmente es sorprendentemente tardía, posterior al marco temporal de esta investigación. Se trata de un artículo anónimo, publicado en Leipzig en 1799, transcrito integralmente por Mark Smith en su ya citado artículo. Aquel texto se ocupa de describir la ejecución del violonchelista Johann Georg Christoph Schetky (1737-1824),<sup>303</sup> a quien el incógnito autor califica como “uno de los más altos virtuosos” de su instrumento, y cuyo sonido compara al de un oboe por su flexibilidad, y un contrabajo por su solidez en el registro



**Ilustración 46** (arriba izq.): Charles Philips, *Retrato de hombre tocando el violonchelo*, antes de 1747.

**Ilustración 47** (arriba der.): Balthasar Denner, *Joven tocando el violonchelo*, antes de 1749.

**Ilustración 48** (abajo izq.): Jan Josef Horemans, *Violonchelista*, antes de 1776.

**Ilustración 49** (abajo der.): Pier Leono Ghezzi, *Pietro Stierlich*, 1742. En Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello”, op. cit. p. 184.

---

<sup>303</sup> Véase David Johnson y Robert Larsson, “Schetky, Johann Georg Christoph”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24830](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24830) (Consultado el 2 de noviembre de 2022).



grave.<sup>304</sup> Según esta reseña, esa combinación de “la dulzura más fina y la más grande fuerza en el sonido” se debía a que la empuñadura de Schetky “era diferente de todos los violonchelistas” conocidos en su entorno. Aquel intérprete sostenía el arco de una manera muy particular:

The thumb lay on the frog of the bow, the index finger was alone on the stick; and the three other fingers were down on the hairs. Through the pressure of the lower fingers, especially the little finger, he conspicuously increased or decreased the pressure of the bow, and brought forth by this means the greatest power of the depths, or the sweetest oboe-tone in the upper regions.<sup>305</sup>

En esta descripción destaca la acción de tres dedos en la crin, particularmente del meñique. Esa posición no encuentra correspondencia con alguna otra fuente escrita que se haya conocido en esta pesquisa. En lo que respecta a la puesta en práctica de esta empuñadura, ésta se ensaya en la siguiente imagen (Ilustración 50) a manera de experimento, aunque la aplicación a la ejecución



**Ilustración 50:** Experimentando según la descripción de empuñadura atribuida a Schetky.

---

<sup>304</sup> “Schetky was one of the most superior virtuosi whom I have ever heard on the glorious violoncello. His tone was that of an oboe when he traversed the high regions like a swallow, and when he boomed in the depths, one could believe one was hearing the finest double-bass. He had the most accomplished control of the bow, with which he could balance such strength and flexibility”. Trad.: “Schetky era uno de los más altos virtuosos del glorioso violonchelo que yo jamás haya escuchado. Su sonido era el de un oboe cuando atravesaba las regiones altas como una golondrina, y cuando resonaba en las profundidades, uno hubiera creído escuchar el más fino contrabajo. Tenía el control de arco mejor logrado, con lo cual podía equilibrar tanta fuerza y flexibilidad”. Smith, op. cit., p. 6.

<sup>305</sup> Trad.: “El pulgar recostado sobre el talón, el índice estaba solo sobre la vara, y los otros tres dedos abajo sobre la crin. Mediante la presión de los dedos de abajo, especialmente el meñique, visiblemente aumentaba o disminuía la presión del arco, y por ese medio sacaba la mayor fuerza de las profundidades, o el sonido más dulce, como de oboe, en las regiones altas”. Ibidem.

de alguna pieza del repertorio deberá quedar pendiente para futuras investigaciones, enfocadas en las prácticas de finales del siglo XVIII.

En la fase práctica de esta investigación se realizó una extrapolación al violonchelo de las técnicas de empuñaduras supinas documentadas en la viola da gamba, tomando en cuenta, por un lado, la información concentrada en el apartado anterior —dedicado a las empuñaduras de la viola da gamba, profusamente documentadas escrita y gráficamente—, y por el otro, la solidez del argumento del uso de las empuñaduras supinas en el violonchelo.

Uno de los desafíos enfrentados durante la fase práctica de esta investigación consistió en seleccionar el arco más adecuado para aplicar las empuñaduras supinas al violonchelo. Generalmente, los arcos utilizados para la IHI del repertorio para violonchelo del periodo estudiado poseen talones pequeños y rectangulares con bordes afilados, con alguna esquina redondeada o recortada (Ilustración 51). Estas características ocasionan que el espacio entre la vara y el talón sea insuficiente para colocar cómodamente los dedos y accionar con ellos como se requiere en las empuñaduras supinas; además, la forma y el filo de los bordes del talón incomodan y pueden lastimar la mano en el punto de contacto. Por otro lado, los arcos de viola da gamba, diseñados para este tipo de empuñadura y en los que es posible colocar los dedos adecuadamente, resultan un tanto ligeros para hacer sonar las cuerdas del violonchelo (más gruesas y pesadas que las de la viola da gamba). Es posible que los arcos empleados para tocar el violonchelo utilizando estas técnicas hayan desaparecido junto con ellas, al contar con características que los hacían prácticamente inutilizables en la empuñadura prona.



**Ilustración 51:** Talones de arcos de violonchelo de Louis Bégin y Riccardo Coleati Rama.

Para resolver esa dificultad, consulté a varios constructores de arcos, enfocados principalmente a la construcción de réplicas de modelos históricos. Ante la ausencia de un ejemplar que pudiera ser copiado, me propuse comisionar el diseño y factura de un modelo original que contara con las características deseadas de peso, forma y tamaño del talón. Algunos arqueteros mostraron resistencia a construir un modelo nuevo, hasta que finalmente Mikhail Rovinski, veterano violonchelista actualmente dedicado al estudio y construcción de arcos barrocos, accedió a elaborar un arco robusto, con un talón redondeado y bordes pulidos (Ilustración 52). Este arco permite poner en práctica en el violonchelo las diversas empuñaduras supinas documentadas en la viola da gamba, así como explorar de maneras experimentales otras técnicas no definidas en fuentes escritas.



**Ilustración 52:** Talón de arco de modelo original de Mikhail Rovinski.

**Tabla 1: Comparación de características de los arcos utilizados en esta investigación**

| Arquetero             | Instrumento para el que se empleó | Largo total del arco | Tamaño del talón | Forma del talón                   |
|-----------------------|-----------------------------------|----------------------|------------------|-----------------------------------|
| Mikhail Rovinski      | Viola da gamba tenor              | 63,5 cm              | 60 mm x 26 mm    | redondeada                        |
| Emmanuel Bégin        | Viola da gamba bajo               | 79,5 cm              | 62 mm x 20 mm    | alargada                          |
| Riccardo Coelati Rama | Violonchelo, empuñadura prona     | 72,8 cm              | 52 mm X 22 mm    | rectangular con esquina recortada |
| Mikhail Rovinski      | Violonchelo, empuñadura supina    | 72,5 cm              | 29 mm x 65 mm    | redondeada, bordes romos          |

A continuación se muestran los resultados de aplicar al violonchelo las empuñaduras supinas descritas por Ganassi, Simpson, Rousseau y Danoville, así como los golpes de arco detallados

por Loulié. En esta sección no se agrega la aplicación de esas técnicas a algún repertorio concordante, ya que no se cuenta con obras para violonchelo solo del entorno de Ganassi, Simpson, Rousseau o Danoville; sin embargo, estas técnicas son de gran utilidad para el repertorio del violonchelo —todo posterior a la década de 1680— y, tomando en cuenta la permeabilidad entre instrumentos expuesta en apartados anteriores de este trabajo, también pueden ser trasladadas a otros bajos de arco, como el violín bajo, que tenía un papel relevante en los conjuntos musicales de los siglos XVI y XVII.

La primera exploración toma como inspiración la empuñadura descrita por Ganassi, apreciable en las imágenes asociadas a su entorno geográfico y temporal. La presión de los dedos sobre la vara caracteriza esta técnica, y produce un sonido particularmente articulado, brillante y estable, ideal para las líneas de bajo de los conjuntos vocales e instrumentales de música del siglo XVI.



**Ilustración 53:** Empuñando el arco según la descripción de Ganassi, aplicado al violonchelo.

**[Video 20: Empuñadura descrita por Ganassi aplicada al violonchelo. Notas largas.](#)**

**[Video 21: Empuñadura descrita por Ganassi aplicada al violonchelo. Notas cortas.](#)**

La siguiente muestra expone el resultado de emplear en el violonchelo las dos empuñaduras descritas por Christopher Simpson: con uno y dos dedos en la crin, respectivamente. Como se mencionó anteriormente, en el apartado correspondiente a estas técnicas aplicadas a la viola da gamba, existe una diferencia muy notoria en los resultados sonoros de cada una, obteniéndose un

toque más ágil y ligero con un solo dedo en la crin, y un sonido muy brillante y “mordido” al utilizar dos dedos.

**Video 22: Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas largas.**

**Video 23: Empuñadura descrita por Simpson, con un dedo contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas cortas.**

**Video 24: Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas largas.**

**Video 25: Empuñadura descrita por Simpson, con dos dedos contra la crin, aplicada al violonchelo. Notas cortas.**



**Ilustración 54:** Empuñando el arco según las descripciones de Simpson, con uno y dos dedos contra la crin, respectivamente, aplicado al violonchelo.

La última empuñadura de esta sección está inspirada en las descripciones de los tratados de viola da gamba de Rousseau y Danoville, esta vez empleada en el violonchelo. Esta posición, que se caracteriza por la flexibilidad y relajación de los dedos, permite movimientos sutiles y detallados, y resulta ideal para la música de violonchelo de finales del siglo XVII, temporalidad que coincide con su registro en los textos de viola da gamba.

**Video 26: Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville aplicada al violonchelo. Notas largas.**

**Video 27: Empuñadura descrita por Rousseau y Danoville aplicada al violonchelo. Notas cortas.**



**Ilustración 55:** Empuñando el arco según las descripciones de Rousseau y Danoville, aplicado al violonchelo.

Finalmente, se exploró la aplicación al violonchelo de los golpes de arco descritos por Loulié en su método de viola da gamba. Para esta ejercicio, se emplea la empuñadura descrita por Rousseau y Danoville, al ser la que más se relaciona con su entorno histórico y musical, y la que mejor permite técnicamente su realización.

**Video 28: Coup d'archet, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 29: Coup d'archet exprimé ou enflé, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 30: Coups d'archet nourris ou soutenus, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 31: Sec, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 32: Jeté, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 33: Exprimé jeté, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

**Video 34: De double expression, según la descripción de Loulié, aplicado al violonchelo.**

Los golpes de arco aquí expuestos resultan en recursos técnicos y expresivos tan variados, extensos y extremos, que su aplicación musical es prácticamente inagotable. Su asimilación a la interpretación musical ofrece material para años de exploraciones y vínculos con diversos repertorios e instrumentos. Como una pequeña muestra, se seleccionó una sección de uno de los *Ricercari* de Domenico Gabrielli, cuyo manuscrito data de 1689, siendo exactamente contemporáneo del texto de Loulié (c. 1690). La variedad rítmica, melódica y de texturas de este pasaje lo vuelven idóneo para ejemplificar una posibilidad de integración de los golpes de arco descritos por Loulié al lenguaje instrumental del violonchelo. En el Ejemplo 5 se aprecian los momentos en los que se aplican los recursos técnicos según la simbología que se detalla en la Tabla 2.

**Video 35: Domenico Gabrielli, Ricercar 6° (fragmento), aplicando los golpes de arco descritos por Loulié al violonchelo.**

47 <sup>e</sup> <sup>d-</sup> <sup>j</sup> sou sc sc

54

59 ex-j j sc ex-j j sc <sup>v</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup>

66 <sup>e</sup> <sup>e</sup> sc sc j j sou e d- j

**Ejemplo 5:** Domenico Gabrielli, *Ricercar 6°*, cc. 47-73. (Domenico Gabrielli, *Sämtliche Werke für Violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001, p. 14).

**Tabla 2: Símbolos utilizados para indicar los golpes de arco descritos por Loulié.**

| Símbolo     | Golpe de arco            | Símbolo    | Golpe de arco  |
|-------------|--------------------------|------------|----------------|
| <b>d</b>    | <i>double expression</i> | <b>j</b>   | <i>jeté</i>    |
| <b>e</b>    | <i>enflé</i>             | <b>sc</b>  | <i>sec</i>     |
| <b>ex-j</b> | <i>exprimé-jeté</i>      | <b>sou</b> | <i>soutenu</i> |

Esta muestra es solamente el resultado de una exploración, guiada por la intuición y buscando deliberadamente emplear todos los efectos en un breve pasaje para ejemplificar de forma concentrada estos recursos. Quedan aquí expuestos con el fin de estimular la experimentación e invitar a su diversa e individual asimilación al lenguaje instrumental.

### 3.2.2.3 Las empuñaduras pronas

El propio *Methode* de Corrette —que, como hemos dicho, no es representativo de la diversa práctica de las décadas precedentes a su publicación— reconoce tres maneras “igualmente buenas” de tomar el arco. Sirviéndose de una ilustración que asigna letras a distintas partes del arco, y numerando los dedos de la mano derecha de forma parecida a la utilizada en las digitaciones de los instrumentos de teclado (índice: segundo dedo, medio: tercer dedo, anular: cuarto dedo), describe dos posiciones que sujetan el arco aproximadamente a un tercio de su longitud, y una más sosteniéndolo a la altura del talón.

### *De la maniere de tenir et conduire l'Archet.*



**Ilustración 56:** Corrette, *Methode theorique et pratique...*, p. 8.

#### Chapitre II. De la maniere de tenir et conduire l'Archet

Il faut prendre l'Archet de la main droite. On peut le tenir de trois façons différentes : la premiere qui est la maniere la plus usitée des Italiens, est de poser le 2<sup>e</sup>. 3<sup>e</sup>. 4<sup>e</sup>. et 5<sup>e</sup>. doigts sur le bois ABCD. et le pouce dessous le 3<sup>e</sup>. doigt E. La seconde maniere est de poser aussi le 2<sup>e</sup>. 3<sup>e</sup>. et 4<sup>e</sup>. sur le bois ABC le pouce sur le crin F et le petit doigt posé sur le bois vis a vis



le crin G.

Et la 3<sup>e</sup>. maniere de tenir l'Archet est de poser le 2<sup>e</sup>. 3<sup>e</sup>. et 4<sup>e</sup>. doigts du coté de la hausse H.I.K. le pouce dessous le crin L. et le petit doigt a côté du bois M. Ces trois façons différentes de tenir l'Archet sont également bonnes, et il est bon de choisir celle avec laquelle on a plus de force: car pour jouer du Violoncelle il faut de la force dans le bras droit pour tirer du Son.<sup>306</sup>

La primera manera, “la más usada por los italianos” según Corrette, consiste en sujetar la vara en la mitad inferior del arco, enfrentando el pulgar al dedo medio. Esta posición resultó la base de la técnica moderna, y se encuentra profusamente representada en las fuentes de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante. Esta empuñadura ha sido la más difundida como la “correcta” para ejecutar el “violonchelo barroco”, y actualmente es prácticamente la única en uso entre los intérpretes de esta corriente.



**Ilustración 57:** Pompeo Batoni, atr. Luigi Boccherini (detalles), c. 1764-1767. Galería Nacional de Victoria, Melbourne.

---

<sup>306</sup> Trad.: “Es necesario tomar el arco con la mano derecha. Se puede tomar de tres formas diferentes: la primera, que es la manera más usada por los italianos, es poner el segundo, tercer, cuarto y quinto dedos sobre el leño (ABCD), y el pulgar debajo del tercer dedo (E). La segunda manera es colocando también el segundo, tercer y cuarto dedos sobre la vara (ABC), el pulgar sobre la crin (F) y el meñique posado sobre el leño enfrente de la crin (G). Y la tercera manera de tomar el arco es colocando el segundo, tercer y cuarto dedos del lado de la nuez (H.I.K.), con el pulgar bajo la crin (L.) y el meñique al lado de la vara (M). Estas tres distintas maneras de tomar el arco son igualmente buenas y es bueno elegir aquella con la que se tenga más fuerza: ya que para tocar el violonchelo se necesita fuerza en el brazo derecho para sacar sonido”. Corrette, *Methodes theorique et pratique...*, p. 8.

Para ejemplificar estas técnicas de manera práctica se muestran, igual que en secciones anteriores, fotografías y breves videos que exhiben el resultado de poner en práctica una interpretación de la información extraída de las fuentes estudiadas. En cuanto a la aplicación de estos recursos a una música relacionada, se seleccionó un breve extracto de una sonata para violonchelo de Antonio Vivaldi, de una colección publicada en París alrededor de 1740 (Ilustración 59),<sup>307</sup> lugar y fecha que coinciden con el método de Corrette. Para los videos que ejemplifican esta sección, se toca la primera sección del primer movimiento, sin acompañamiento de bajo continuo para apreciar a detalle las diferencias en el sonido del instrumento (Ejemplo 6). La comparación de los resultados obtenidos con las tres empuñaduras descritas por Corrette se incluye al final de este apartado.



**Ilustración 58:** Empuñando el arco según la primera descripción de Corrette, lejos del talón con el pulgar detrás de la vara.

**[Video 36: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara. Notas largas.](#)**

**[Video 37: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara. Notas cortas.](#)**

**[Video 38: Antonio Vivaldi, Largo \(Sonata I, fragmento\), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar detrás de la vara.](#)**

---

<sup>307</sup> Antonio Vivaldi, *Sonates pour violoncelle et basse continue*. Courlay: Fuzeau, 1998.



**Ilustración 59:** Antonio Vivaldi, *Largo*, cc. 1-7, Sonata I. Antonio Vivaldi, *Sonates pour violoncelle et basse continue*. Courlay: Fuzeau, 1998. [Facsimil. París: Le Clerc, c. 1740].

## Sonata I, Largo

Antonio Vivaldi



**Ejemplo 6:** Antonio Vivaldi, *Largo* (Sonata I), cc. 1-7, línea del violonchelo.

En la segunda manera de tomar el arco descrita por Corrette, los tres dedos centrales tienen la misma posición que en la anterior, pero esta vez el pulgar se coloca “sobre la crin”, en el lugar asignado con la letra F en el dibujo. Esta descripción sorprende, pues, en esa parte del arco, alejada del talón, la crin comúnmente no tiene suficiente estabilidad para servir como punto de apoyo del pulgar. Iconográficamente, esta postura es muy difícil de detectar, ya que las imágenes rara vez representan al ejecutante en el ángulo necesario para apreciar con precisión el punto de apoyo posterior, haciendo casi imposible distinguir si éste se encuentra sobre la crin o en el reverso de la vara.

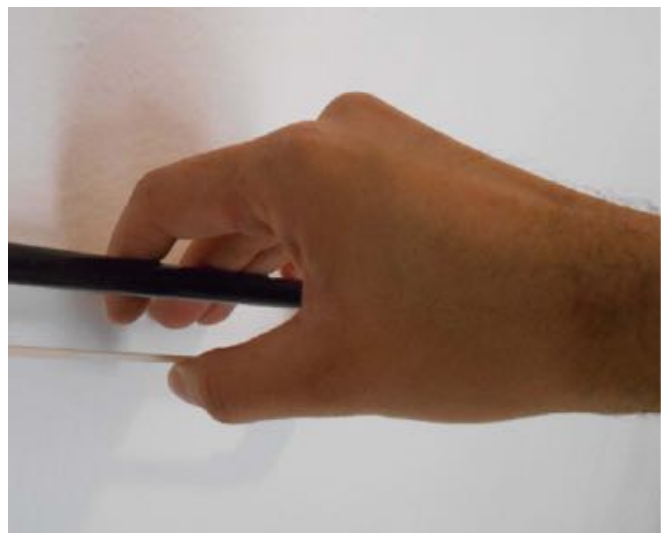
**[Video 39: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin. Notas largas.](#)**

**Video 40: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin. Notas cortas.**

**Video 41: Antonio Vivaldi, Largo (Sonata I, fragmento), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra la crin.**



**Ilustración 60:** Giacomo Ceruti, *Retrato de un violonchelista* (detalles), c. 1745-1750.  
©KHM-Museumsverband



**Ilustración 61:** Empuñando el arco según la segunda descripción de Corrette, alejado del talón y con el pulgar en la crin.

La tercera manera descrita por Corrette consiste en colocar los tres dedos centrales sobre la vara, pero esta vez a la altura de la nuez, el meñique en el extremo de la vara, y el pulgar “bajo la crin” en el talón. Esta posición coincide con algunas prácticas violinísticas documentadas en territorios franceses e ingleses durante el siglo XVII, registradas en fuentes tanto iconográficas como escritas. Entre ellas, destaca el prefacio a la colección instrumental *Florilegium secundum* (1698) de Georg Muffat. En él, el compositor ofrece indicaciones prácticas que buscaban introducir a los músicos germanos en los hábitos de la orquesta francesa de Lully —los lullistas, como los llama el propio autor. En el apartado dedicado al uso del arco, titulado “Plectrum”, Muffat describe:

Most Germans agree with the Lullist on the holding of the bow for the violins and violas, that is, pressing the thumb against the hair and laying the other fingers on the back of the bow. It is also generally held in this way for the bass by the Lullists; they differ from the Italian practice, which concerns the small violins, in which the hair is untouched, and from that of the bass gambists and others, in which the fingers lie between the wood and the hair.<sup>308</sup>

La distinción hecha por Muffat nos aporta otros datos que es necesario poner en contexto: por un lado, nos informa que para 1698 “la mayoría de los alemanes”, así como los lullistas utilizan la misma técnica de empuñadura prona, tanto violines como bajos, con el pulgar contra la crin, y que a su vez “difieren de la práctica italiana en lo concerniente a los pequeños violines, en la cual la crin permanece intacta”. Por otro lado, añade que esa empuñadura difiere de la de “los gambistas y otros, donde los dedos yacen entre la madera y las cerdas”; esta aclaración podría interpretarse como un testimonio de que la escuela lullista de los bajos de violín se distinguía por utilizar la empuñadura prona, a diferencia de “los gambistas y otros”, como los ejecutantes de violonchelos y otros bajos de arco en muchas partes de Europa que, como se ha expuesto, utilizaban predominantemente la empuñadura supina, con los dedos “entre la madera y las cerdas”, como se detalló en el apartado anterior.

---

<sup>308</sup> Trad.: “La mayoría de los alemanes coincide con los lullistas en la forma de tomar el arco de los violines y las violas, esto es, presionando el pulgar contra la crin y recostando el resto de los dedos en el lomo del arco. Generalmente esta manera también es usada en los bajos por los lullistas; estos difieren de la práctica italiana, en lo concerniente a los pequeños violines, en la cual la crin permanece intacta, y en la de los gambistas y otros, donde los dedos yacen entre la madera y las cerdas”. David K. Wilson, *Georg Muffat on performance practice: the texts from Florilegium primum, Florilegium secundum, and Auserlesne Instrumentalmusik*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 33.



**Ilustración 62:** Autor desconocido (¿Francia?), c. 1750. [remise18.com/iconography/#jp-carousel-4269](https://remise18.com/iconography/#jp-carousel-4269)  
Se observa en el ejecutante la empuñadura prona con el pulgar posiblemente bajo el talón o la crin.

**Video 42: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón. Notas largas.**

**Video 43: Empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón. Notas cortas.**

**Video 44: Antonio Vivaldi, Largo (Sonata I, fragmento), utilizando la empuñadura descrita por Corrette, con el pulgar contra el talón.**



**Ilustración 63:** Empuñando el arco según la tercera descripción de Corrette, con el pulgar bajo el talón.

La escucha comparada del mismo pasaje con tres técnicas de empuñadura distintas permite captar detalles corporales, de sonido y articulación útiles para la interpretación. La primera manera se caracteriza por la flexibilidad de la muñeca, y por un amplio margen de movilidad de los dedos sobre la vara, resultando en un sonido elástico y maleable (Video 38), mientras que la segunda y tercera maneras, en donde la muñeca y los dedos parecen más rígidos, producen un sonido más homogéneo, continuo, e incluso nasal, aunque de proyección algo más potente. La última de esas técnicas es la que puede asociarse con un sonido más brillante, tal vez atribuible al hecho de que, al encontrarse el pulgar en el talón, deja el arco completamente libre para resonar, aumentando ciertos armónicos del instrumento. Hay que considerar que la primera de las tres maneras ejemplificadas es la más habitual, y la que el propio autor de este trabajo ha practicado durante más de veinte años, ejecutándola con mayor soltura, mientras que las otras dos resultan incómodas en ciertos momentos, que se delatan en un menor contacto en la punta del arco, generando cierta inestabilidad en el sonido.



**Ilustración 64:** Eustache Le Sueur, *Las musas Melpómene, Erato y Polimnia*, c. 1652. Raro ejemplo de empuñadura prona empleada en la viola da gamba.

Las empuñaduras pronas no han sido documentadas consistentemente en la viola da gamba. Existen escasos ejemplos iconográficos que, al no poder apoyarse con otro tipo de fuentes,

pueden ser atribuidos a factores que definen la composición de las imágenes, como las tendencias estéticas de la época, la costumbre de copiar imágenes o partes de ellas para la realización de pinturas y grabados, etc. Ninguna imagen que se conozca pertenece a alguna fuente musical como métodos, tratados o partituras y, en cambio, todas las fuentes escritas y musicales, así como la vasta mayoría de las plásticas, coinciden en asignar empuñaduras supinas a la viola da gamba.

### 3.2.3 Relación entre la acentuación y la dirección del arco

It would be a difficult undertaking to prescribe a general rule for bowing,  
the humours of Masters being very Various,  
and what is approved by one would be condemned by another

John Lenton, *The gentelman's diversion*, 1694<sup>309</sup>

La acentuación musical y la dirección de las arcadas se relacionan de acuerdo a elementos físicos, ergonómicos y técnicos. De manera general, la fuerza de gravedad y la distancia entre la fuente de la fuerza (el brazo) y el punto de contacto del arco con la cuerda definen en gran medida el apoyo e intensidad de la emisión sonora.

Desde el punto de vista físico, cuando el movimiento del brazo se realiza de forma descendente es favorecido por la fuerza de gravedad, lo cual facilita una emisión sonora intensa y con más peso que cuando se realiza en contra de ella;<sup>310</sup> en los instrumentos de arco tocados en posición vertical, como el violonchelo y la viola da gamba, esto sucede al tirar del talón a la punta en las cuerdas graves (situadas del lado derecho desde el punto de vista del ejecutante), y al empujar de la punta al talón en las cuerdas agudas (situadas del lado izquierdo), y es más evidente en las cuerdas de los extremos. En los siguientes videos se ejemplifica este movimiento en el

---

<sup>309</sup> En Tarling, op. cit., p. 90.

<sup>310</sup> “The down-bow is more heavily weighted than the up-bow, partly because of the downward force of gravity and partly because of the weight exerted on the bow stick by holding it from above by the hand in a palm-down position. The natural weight of the arm is also a factor”. Trad.: “El arco abajo es más pesado que el arco arriba, en parte por la fuerza descendente de la gravedad, y en parte por el peso aplicado sobre la vara del arco al empuñarlo con la mano desde arriba en una posición con la palma hacia abajo”. Peter Walls, “Bowling”. En Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, et. al. “Bow”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753) (Consultado el 5 de octubre de 2022).



violonchelo, con ambos tipos de empuñadura, lo que permite observar que, al tratarse de un fenómeno que está definido por la fuerza de gravedad, sucede indistintamente en las dos técnicas.

**Video 45: Arcadas descendentes con empuñadura supina, utilizando la fuerza de gravedad a favor.**

**Video 46: Arcadas descendentes con empuñadura prona, utilizando la fuerza de gravedad a favor.**

Por el contrario, cuando el movimiento del brazo se realiza de forma ascendente, va en contra de la fuerza de gravedad, lo que sucede al tirar del talón a la punta en las cuerdas agudas, y al empujar de la punta al talón en las graves.

**Video 47: Arcadas ascendentes con empuñadura supina, en contra de la fuerza de gravedad.**

**Video 48: Arcadas ascendentes con empuñadura prona, en contra de la fuerza de gravedad.**

Por otro lado, en cuanto al aspecto técnico, cuando la arcada comienza cerca del talón, la cercanía del punto de contacto con la mano permite una fricción vigorosa del arco con la cuerda, favoreciendo un ataque consistente y más enérgico que en los puntos más alejados.

**Video 49: Ataques cerca del talón con empuñadura supina.**

**Video 50: Ataques cerca del talón con empuñadura prona.**

De forma opuesta, cuando el ataque del arco se realiza en la punta, al suceder en el punto más alejado de la fuente de energía, se reduce el apoyo natural, tendiendo a producir un ataque más débil o más dificultoso.

**Video 51: Ataques en la punta con empuñadura supina.**



**Video 52: Ataques en la punta con empuñadura prona.**

Estos fenómenos, relacionados con fuerzas físicas como la gravedad y el peso, dependen de la dirección del movimiento y no del tipo de empuñadura ni del instrumento. Complementario a

esto, cada tradición instrumental ha desarrollado técnicas y convenciones para incorporar esos elementos en la práctica musical.

Las arcadas comúnmente se denominan como se aprecia en la siguiente tabla:<sup>311</sup>

**Tabla 3: Denominación de las arcadas**

|                      | Símbolo                                                                           | Español            | Francés            | Inglés          | Italiano      |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------|--------------------|-----------------|---------------|
| Del talón a la punta |  | Talón, arco abajo  | <i>Tirer (T)</i>   | <i>Down-bow</i> | <i>In giù</i> |
| De la punta al talón |  | Punta, arco arriba | <i>Pousser (P)</i> | <i>Up-bow</i>   | <i>In su</i>  |

Para facilitar la lectura, en este trabajo se usan las abreviaturas francesas *T* para referirse a la arcada del talón a la punta, y *P* a la que va de la punta al talón.

La conformación de grupos de instrumentos de cuerda frotada con secciones tocando la misma parte, de la segunda mitad del siglo XVII en adelante, favoreció la adopción de criterios generales para homogeneizar las arcadas durante la ejecución. La “estricta uniformidad” en los movimientos de los arcos de los conjuntos liderados por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) Dietrich Buxtehude (1637-1707), o Arcangelo Corelli (1653-1713) fue documentada por testimonios y tratados de la época y se convirtió en un paradigma en la práctica y la enseñanza de los instrumentos de arco.<sup>312</sup> Múltiples fuentes describen reglas para organizar las arcadas en una lógica que se corresponda con la música a ejecutar; sin embargo, es importante ponerlas en contexto y revisar constantemente sus límites de aplicación. A continuación se abunda en ese tema.

La mayoría de las fuentes históricas que se refieren a la empuñadura prona asignan la arcada *T* a los tiempos fuertes del compás y la arcada *P* a los sonidos que suceden en los pulsos débiles; esta convención se conoce como la regla del arco abajo y está descrita en algunos de los tratados más

<sup>311</sup> Ibidem.

<sup>312</sup> Tarling, op. cit., pp. 88-89; Wilson, op. cit., p. 31.

difundidos a partir del siglo XVII.<sup>313</sup> En el *seicento* italiano, textos como *Il scolaro* (1645) de Gasparo Zanetti y el manuscrito del *Compendio musicale* (1677) de Bartolomeo Bismantova indican a los violinistas en qué ocasiones hacer dos arcos hacia arriba y en cuáles retomar el arco realizando dos arcadas en *T* para que éstos coincidan con los tiempos fuertes del compás. En la breve sección dedicada a los instrumentos bajos —*contrabasso* [sic], *violone grande* y *violoncello da spalla*—, Bismantova indica que “las reglas y arcadas son las mismas del violín”.<sup>314</sup> A finales del siglo XVII en el norte del continente, Georg Muffat, en su ya mencionado texto acerca de las prácticas cuerdisticas en la orquesta de Lully, ofrece indicaciones detalladas de las arcadas para distintos casos, de acuerdo al tipo de compás, tempo, fórmulas rítmicas, y carácter de los *Airs de Balets à la Françoise*; según su autor, estas indicaciones buscaban, además de complacer el oído, “indicar el metro de la danza con tal exactitud que uno pueda reconocer inmediatamente el tipo de pieza y sentir, en los pies y el corazón al mismo tiempo, el impulso para bailar”.<sup>315</sup>

Para las arcadas utilizadas en la empuñadura supina, la fuentes escritas más difundidas prescriben tocar con las arcadas *P* sobre los tiempos fuertes y en *T* sobre las partes débiles del compás, es decir, de forma opuesta a la regla del arco abajo descrita para las empuñaduras pronas. Ése es el caso del tratado de viola da gamba de Jean Rousseau:

Regles pour le coup d'Archet. [...] on sçait que c'est une des choses qui met de la difference entre la Viole & le Violon ; parce que le coup d'Archet est tout opposé, & qu'il faut pouffer sur la Viole ce que l'on tire sur le Violon, & qu'il faut pouffer sur le Violon ce que l'on tire sur la Viole. La raison de cette difference, est qu'au Jeu de la Viole la force du bras est en

---

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> “Le rogole et arcade sono l'istesse di quelle del violino”. Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*. [Ferrara: manuscrito, 1677]. Facsímil. Florencia: Studio per edizioni scelte, 1983.

<sup>315</sup> “...this manner has two characteristics: namely, that it focuses on what is most pleasing to the ear, and that it indicates the meter of the dance so exactly that one can immediately recognise the type of piece, and can feel the impulse to dance in one's heart and feet at the same time, contrary to all assumptions”. Wilson, op. cit., p. 31.

pouffant, & qu'au Violon elle est en tirant, à cause de la differente maniere de tenir ces deux Instruments.<sup>316</sup>

Esta instrucción coincide con otras de los siglos XVII y XVIII, que refuerzan la idea de las utilización de arcadas opuestas entre la viola da gamba y el conjunto de violines. El *Methode* de Corrette, que describe la regla del arco abajo aplicada al violonchelo, versa en el mismo sentido, explicando que las arcadas del violín y del violonchelo “son contrarios a los de la viola da gamba; es decir que aquello que la viola hace tirando, el violonchelo lo hace empujando”, y viceversa.<sup>317</sup>

Resulta pertinente resaltar algunas características de las fuentes primarias mencionadas, que puedan servir de guía para su lectura; por un lado, los dos textos italianos están dirigidos a multi-instrumentistas principiantes, como se aprecia en sus títulos: “El alumno” de Zanetti “para aprender a tocar el violín y otros instrumentos”<sup>318</sup>, y el *Compendio musicale*, en el que —en 123 páginas— Bismantova “enseña al principiante la auténtica manera de aprender con facilidad las reglas del canto figurado y canto cerrado, así como a componer y tocar el bajo continuo, la flauta, la corneta y el violín, además de afinar órganos y clavecines”.<sup>319</sup> Las reglas de las arcadas

---

<sup>316</sup> Trad.: “Reglas para las arcadas. [...] sabemos que es una de las cosas que hace la diferencia entre la viola da gamba y el violín, porque la arcada es totalmente opuesta, y se debe empujar en la viola aquello que se tira en el violín, y se debe empujar en el violín aquello que se tira en la viola. La razón de esta diferencia es que al tocar la viola la fuerza del brazo está al empujar, y en el violín ésta está al tirar, a causa de la distinta manera de sostener estos dos instrumentos”. Jean Rousseau, op. cit., pp. 107-108.

<sup>317</sup> “Ceux qui sçavent joüer du Violon apprennent aisémêt le Violoncelle, le coup d’Archet étant le même; mais pour ceux qui joüent de la Virole, ils ont un peu plus de peine dans les commencemens, le coup d’Archet étant le contraire de celui de la Virole; c’est adire, ce que la Virole fait en tirant, le Violoncelle le fait en poussant: et ce que le Violoncelle fait en tirant la Virole le fait en poussant”. Trad.: “Quienes saben tocar el violín aprenden fácilmente el violonchelo, ya que las arcadas son las mismas; pero quienes tocan la viola da gamba tienen un poco más de dificultad al principio, ya que las arcadas [del violonchelo] son contrarias a las de la viola; es decir que lo que la viola hace tirando, el violonchelo lo hace empujando, y lo que el violonchelo hace tirando, la viola lo hace empujando”. Michel Corrette, *Methode pour apprendre le violoncelle*, p. 9.

<sup>318</sup> Gasparo Zanetti, *Il scolaro di Gasparo Zanetti per imparare a suonare di violino et altri stromenti*. Milán: Carlo Camagno, 1645. [imslp.org/wiki/Il\\_scolaro\\_\(Zanetti%2C\\_Gasparo\)](https://imslp.org/wiki/Il_scolaro_(Zanetti%2C_Gasparo)) (Consultado el 8 de septiembre de 2022).

<sup>319</sup> “*Compendio musicale. In cui s’insegna à Principanti il vero modo per imparare con facilità le Regole del Canto Figurato e Canto Fermo, come anche per Comporre e suonare il Basso Continuo, il Flauto Cornetto e Violino, come anche per Acordare Organi e Cembali*”. Bartolomeo Bismantova, op. cit., pp. 118-120.

expuestas en ambos textos son claras y generales, y persiguen orientar al aprendiz durante la primera etapa formativa; aplicarlas a repertorios de niveles de dificultad altos sería, según lo aquí expuesto, cuestionable.

El texto de Muffat, por su parte, se refiere a una práctica muy específica: la orquesta de Lully y su repertorio, constituido esencialmente por las danzas de la corte real francesa. En aquel contexto, música y danza —despliegue del poder absoluto del *Rey Sol*, exigente bailarín— requerían uniformidad y disciplina, apreciable en fórmulas rítmicas y patrones gestuales rigurosos y consistentes. Las reglas de las arcadas ahí expuestas reflejan ese rigor, a la vez que buscan señalar con precisión el ritmo y el carácter de las distintas danzas. Las danzas francesas y su música impactaron indudablemente en otras prácticas, sin embargo, sus rasgos difieren sustancialmente de otros repertorios instrumentales —como los derivados de la música vocal y el contrapunto—, y sus reglas no son aplicables extensivamente a toda la música de producción contemporánea. En palabras de Judy Tarling:

Muffat wrote down the rules which Lully had codified, and they remain the model for most basic Baroque bowing practices in dance music. The influence of these rules extends to all types of music which are dance-based, but they should not be applied universally without thought, and particularly not to music with a contrapuntal flavour, or in the Italian style.<sup>320</sup>

Si bien, como se dijo al principio de este apartado, existe una relación entre la dirección del arco y la acentuación, y ergonómica y convencionalmente se asocian, para la empuñadura prona, las arcadas en *T* con los tiempos fuertes del compás y otros sonidos apoyados, y de manera opuesta para la empuñadura supina, se trata de convenciones esencialmente derivadas de las prácticas orquestales, la música de danza y las partes instrumentales de ritmos simétricos, como las líneas de bajo acompañante. En cambio, cuando encontramos música para instrumento solo —violonchelo o viola da gamba en este caso—, incluso derivada de alguna danza, con figuraciones rítmicas irregulares, o de estilo vocal, esas reglas resultan ajenas y su aplicación, objetable.

---

<sup>320</sup> Trad.: “Muffat escribió las reglas que Lully había codificado, y siguen siendo el modelo para la mayoría de las prácticas básicas de arcos de la música de danza. La influencia de estas reglas se extiende a todos los tipos de música basados en la danza, pero no deberían ser aplicados universalmente sin pensar, y particularmente no a la música de carácter contrapuntístico, o en estilo italiano”. Tarling, op. cit., p. 89.

Recientemente, algunos intérpretes han hablado de la diferencia entre las tradiciones instrumentales de arco relacionadas con los estilos nacionales, como Judy Tarling en la cita anterior, así como el violonchelista Anner Bylsma, quien resume que “en el estilo italiano uno nunca retoma el arco: no existe la regla del arco abajo”, a diferencia del estilo francés, más bien orquestal, que exige hacer coincidir los tiempos fuertes con las arcadas en *T*.<sup>321</sup> En el presente trabajo, tal como se ha podido apreciar, no se aborda el problema de los conceptos de estilos nacionales, sino que se busca un enfoque individual de cada caso de acuerdo a la información disponible, combinando las fuentes documentales y la creatividad del intérprete.

Algunas fuentes históricas presentan evidencias de excepciones o divergencia de las convenciones antes mencionadas, tanto en las empuñaduras pronas como en la supina. Cronológicamente, y mencionando sólo algunos ejemplos encontrados a lo largo de esta investigación, podemos mencionar el texto seminal de Silvestro Ganassi que, sin presentar reglas estrictas, indica las direcciones de las arcadas en las piezas que incluye en su publicación; esas arcadas no parecen presentar un patrón que haga coincidir las arcadas en *P* con los tiempos fuertes.<sup>322</sup> Los textos de Ganassi, anteriores al periodo objeto de este estudio, presentan un antecedente relevante de música para viola da gamba sola, influenciada por la música vocal polifónica y sin una relación evidente con la danza. Ya en el periodo estudiado, algunos especímenes de la literatura de los bajos de arco ofrecen ejemplos de excepciones de la convención de las reglas de las arcadas. En 1667, el tratado de Christopher Simpson antes mencionado indica comenzar en *P* los pares de notas y en *T* los impares, como en el caso de las anacrusas o figuras rítmicas acéfalas. Inmediatamente después de señalar la regla, aclara: “Éste

---

<sup>321</sup> “The French and Italian bowing traditions in Bach’s time were these: the Italian way is ‘as it comes’, whereas the French style requires a down-bow on the first note of every bar, which often makes two consecutive down bows necessary. In the Italian style one never retakes the bow: there is no ‘rule of downbow’. The French seems to be more of an orchestral style, where discipline is required rather than the fantasy of a soloist”. Trad.: “Las tradiciones de arco francesa e italiana en la época de Bach eran las siguientes: la manera italiana es ‘como viene’, mientras que el estilo francés requiere un arco abajo en la primera nota de cada compás, lo que frecuentemente hace necesarios dos arcos abajo. En el estilo italiano uno nunca retoma el arco: no existe la ‘regla del arco abajo’. El francés parece más un estilo orquestal, donde se requiere disciplina más que la fantasía de un solista”. Anner Bylsma, *Bach, the fencing master*. Amsterdam: Bylsma Fencing Mail, 2011. p. 17.

<sup>322</sup> Silvestro Ganassi y Richard Bodig, trad. *Regola Rubertina and Lettione seconda*. Artarmon, Australia: Saraband Music, 2002, p. 53.

es el movimiento más adecuado para el arco, aunque no sin excepción absoluta, ya que algunas veces la rapidez de las notas puede forzar a lo contrario”.<sup>323</sup> Además, en ciertas figuras de intervalos por salto que implican cambiar de cuerda de manera descendente señala que “son mejor expresadas con arcos contrarios”.

A mediados del siglo XVIII, dos de los tratados más utilizados para la interpretación de la música barroca describen prácticas que eluden las convenciones de las arcadas. Acaso el más contundente es el de Francesco Geminiani, célebre exponente de la tradición corelliana a lo largo de Europa y compositor cosmopolita por excelencia, quien califica la regla del arco abajo como “lamentable”:<sup>324</sup>

Here it muft be obferved, that you are to execute them by drawing the Bow down and up, or up and down alternately; taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the Bow down at the firft Note of every Bar.<sup>325</sup>

Esta indicación hace referencia a su octavo ejercicio, que incluye escalas al violín armonizadas con un bajo continuo, en donde el resultado de hacer las arcadas descritas en las instrucciones resulta en un buen número de casos que contravienen la regla del arco abajo (en la Ilustración 65 se anotan, en rojo, las arcadas resultantes).

---

<sup>323</sup> “When you fee an even Number of Quavers or Semiquavers, as 2, 4, 6, 8. You muft begin with your Bow forward; yea, though the Bow were implied forward in the next Note before them. But if the Number be odd, as 3, 5, 7; (which alwayes happens by reason of some Prick-Note or odd Reft,) the firft of that odd number muft be played with te Bow backward. This is the moft proper motion of the Bow, though not abfolutely without fome exception: for fometimes the quicknefs of the Notes may force the contrary, as you will fee in the end of the fifth Example. Alfo quick Notes skipping from the Treble to the Bafs, and fo perfued, are best exprefs’d with contrary Bows.” Trad. “Cuando vea un número par de corcheas o semicorcheas, como 2, 4, 6, 8, usted debe comenzar con el arco hacia adelante, incluso si el arco se había empleado hace adelante en la nota precedente. Pero si el número es impar, como 3, 5, 7 (que siempre ocurre debido a alguna anacrusa o silencio impar), la primera de esas notas impares debe ser tocada con el arco hacia atrás. Éste es el movimiento más adecuado para el arco, aunque no sin excepción absoluta, ya que algunas veces la rapidez de las notas puede forzar a lo contrario, como se verá al final del quinto ejemplo. También las notas rápidas saltando del agudo al grave y así continuamente son mejor expresadas con arcos contrarios.” Christopher Simpson, op. cit., p. 6.

<sup>324</sup> “Wretched: pitiful, miserable, sorry, scurvy” Trad.: “Lamentable: lastimero, miserable, penoso, vil”. John Kersey, *Dictionarium Anglo-Britanicum*. Londres: J. Wilde, 1708. [books.google.com.mx/books?id=t01gAAAAcAAJ&hl=es&pg=PP3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=t01gAAAAcAAJ&hl=es&pg=PP3#v=onepage&q&f=false) (Consultado el 18 de septiembre de 2022).

<sup>325</sup> Francesco Geminiani, *The art of playing on the violin*. Londres: Travis & Emery, 2009, [Facsimil. Londres, 1751] p. 4.



**Ilustración 65:** Francesco Geminiani, “Essempio VIII”, en *The art of playing on the violin*, 1751, p. 6.

Johann Joachim Quantz, por su parte, en el capítulo de su *Essai* dirigido a los violonchelistas, describe que algunos ejecutantes de ese instrumento hacen las arcadas “como se acostumbra en la viola da gamba, haciendo en lugar del arco abajo de izquierda a derecha, el de arriba de derecha a izquierda, comenzando por la punta del arco”, mientras que otros, por el contrario “comienzan la arcada por la parte inferior del arco”. Esta última manera “usada por los italianos”, es preferida por el autor, pues los tiempos fuertes —notas buenas, llamadas por Quantz— “demandan más fuerza y energía” que los pulsos débiles.

Section IV du Chapitre XVII. De celui qui joue du Violoncello, en particulier.

Quelques uns se servent de l’archet, comme on a coutume de s’en servir à la Basse de Virole (*Viola da Gamba*); faisant au lieu du coup en bas, de la main gauche à la droite, celui en haut de la main droite à la gauche, commençant de la pointe de l’archet. D’autres au contraire en usent comme les joueurs de Violin, & commencent le coup par la partie inferieure de l’archet. Cette dernière methode est en usage chez les Italiens, & fait un meilleur effet que la première, non seulement, pour les Solo, mais aussi principalement dans l’accompagnement, parce que les notes bonnes demandant, plus de force & d’énergie que les mauvaises, on ne



fauroit fi bien venir à bout de les exprimer par la pointe que par la partie inferieure de l'archet.<sup>326</sup>

Llama la atención la precisión del autor al referirse al buen efecto de la regla del arco abajo, recomendándola para los pasajes solistas pero “principalmente en el acompañamiento”, lo cual refuerza la idea de una convención derivada de la práctica orquestal, que es el contexto principal de aplicación de las instrucciones de Quantz. En esta cita, el flautista del rey Federico II da testimonio de una pluralidad de prácticas a la vez que otorga mayor autoridad a una que a otra; es un enunciado prescriptivo que también da cuenta de las *otras* prácticas. Es relevante su mención acerca del empleo de la regla del arco abajo por “los italianos”, lo que contrasta con lo planteado por Tarling y Bylsma, quienes asocian ese lineamiento a la música francesa, en oposición a la italiana. Por un lado, la síntesis de estilos en la época y el lugar de publicación del *Essai* (Berlín, 1752) vuelve artificial la separación dicotómica de sus rasgos, a la vez que demuestra, una vez más, que las fronteras que dividen esos conceptos son escurridizas. Finalmente, no es claro si Quantz se estaría refiriendo a que algunos violonchelistas empleaban la empuñadura supina (“algunos utilizan el arco como se acostumbra en la viola da gamba”) y, asociado a ello, aplicaban las reglas opuestas a aquéllos que utilizaban la empuñadura prona; en todo caso, resulta claro que no existía una norma absoluta.

Una vez más, los datos hallados en las fuentes primarias esbozan un panorama heterogéneo, en donde no es pertinente buscar pautas ni aplicar reglas generales, en este caso dirigidas a las arcadas practicadas en los bajos de arco durante el periodo estudiado, y menos aún en la música para instrumentos solos. Si bien las prácticas orquestales y de otros conjuntos instrumentales sin duda influyeron en la ejecución y composición de música para instrumentos solos, la aplicación directa de sus reglas en otros ámbitos deriva en un reduccionismo de las posibilidades

---

<sup>326</sup> Trad. “Algunos utilizan el arco como se acostumbra en la viola bajo (viola da gamba), haciendo en lugar del arco abajo de izquierda a derecha, el de arriba de derecha a izquierda, comenzando por la punta del arco. Otros por el contrario lo usan como los violinistas, y comienzan la arcada por la parte inferior del arco. Este último método es el usado por los italianos, y tiene un mejor efecto que el primero, no solamente para los solos, sino también y principalmente en el acompañamiento, porque las notas buenas demandan más fuerza y energía que las malas, y no se podría lograr expresarlas tan bien en la punta que en la parte inferior del arco”. Johann Joachim Quantz, op. cit., pp. 216-217.

interpretativas y puede llegar a fragmentar el discurso musical o a obstaculizar la soltura del ejecutante, lo que tal vez irritaba tanto a Geminiani.

Con respecto al empleo de la empuñadura supina en el violonchelo, no se cuenta con fuentes primarias que detallen alguna pauta de asociación entre las arcadas y la acentuación musical. Si bien sería plausible aplicar los mismos criterios que en la viola da gamba, utilizando las arcadas en *P* para los tiempos fuertes, éste símil no ha estado exento de discusión. Aprovechando la fricción cerca del talón, también es factible asignar los sonidos fuertes a las arcadas en *T*, como recomienda Marc Vanscheeuwijck para la interpretación de la música de Antonio Vardini con la empuñadura supina aplicada al violonchelo:

Cellists who play Vardini's compositions with underhand grip are advised not to adopt the typical gamba bowings in their playing (i.e. with upbows on strong beats), but should take an approach that is similar to German double-bass bow technique. Using a bow with a higher frog allowing for the cellist to hold it in the frog, and in fact, using the same up- and down bows they would utilize if they were to hold the bow in overhand grip.<sup>327</sup>

Esta recomendación resulta un tanto extrema, y pareciera un esfuerzo por reforzar la separación entre el violonchelo y la viola da gamba y su ejecución en dos familias distintas, adoptando la regla del arco abajo del conjunto de violines —a pesar de usar una empuñadura opuesta— y apartándose conscientemente de los gestos acostumbrados en la viola da gamba.

La puesta en práctica de algunas de las distintas opciones, vistas desde una perspectiva que pretenda alejarse de la normatividad prescriptiva, puede arrojar resultados que, en vez de pretender establecer reglas, ofrezcan distintos recursos interpretativos. Este trabajo incluyó la exploración práctica de algunas de esas posibilidades, cuyos resultados registrados en video se muestran a continuación.

---

<sup>327</sup> Trad.: “A los violonchelistas que toquen las composiciones de Vardini con empuñadura supina, se les aconseja no adoptar las arcadas típicas de la viola da gamba en su ejecución (esto es, con arcos arriba en los tiempos fuertes), sino que deberían tomar una aproximación similar a la técnica alemana del contrabajo. Utilizando un arco con un talón más alto que permita al violonchelista tomarlo en el talón, usando los mismos arcos arriba y abajo que utilizarían si estuvieran tomando el arco con empuñadura prona”. Marc Vanscheeuwijck, “Antonio Vardini: Six sonatas for violoncello and basso continuo [Prefacio a la edición]”. En Antonio Vardini, *6 sonate manoscritte per violoncello e basso continuo*. Elinor Frey, ed. Italia: Musedita, 2020, p. 4, Cfr. 7.

Para mostrar los distintos casos de asociación entre las arcadas y la acentuación, se seleccionó un fragmento de una pieza para violonchelo solo con un ritmo regular, y se estudió con ambos tipos de empuñadura (Ejemplo 7). Al utilizar la empuñadura prona se comienza con la arcada en *T*, y para la empuñadura supina se trabajaron ambas opciones: una comenzando con la arcada en *T*, y otra comenzando en *P*.

### Ricercar 6° (fragmento)

Domenico Gabrielli

**Ejemplo 7:** Domenico Gabrielli, *Ricercar 6°*, cc. 1-24.

En el siguiente video se emplea la empuñadura prona y las arcadas en *T* para los tiempos fuertes del compás:

**[Video 53: Domenico Gabrielli, Ricercar 6° \(fragmento\), utilizando empuñadura prona.](#)**

En el segundo, se emplea la empuñadura supina y las arcadas en *T* para los tiempos fuertes del compás:

**Video 54: Domenico Gabrielli, Ricercar 6° (fragmento), utilizando empuñadura supina y tocando los tiempos fuertes en tirar.**

En el tercer caso se emplea también la empuñadura supina pero esta vez tocando los tiempos fuertes del compás con la arcada en *P*:

**Video 55: Domenico Gabrielli, Ricercar 6° (fragmento), utilizando empuñadura supina y tocando los tiempos fuertes en pousser.**

La escucha comparada de estos tres breves ejemplos permite percibir las sutiles diferencias que, si bien son atribuibles a diversos factores —como el arco en sí mismo o los distintos grados de dominio técnico que el ejecutante pueda tener en cada empuñadura—, generan percepciones distintas. Por un lado, en el empleo de la empuñadura prona destaca el ataque definido y punzante (Video 53), aunque menos resonante y maleable que en el segundo caso, que se caracteriza por una mayor fluidez y flexibilidad (Video 54); en el último ejemplo, en cierta forma se combinan rasgos de las anteriores, logrando una articulación vigorosa sin perder continuidad.

### **3.2.4 Diversidad de afinaciones**

Pero no solamente por la diversidad de las cuerdas, mas también por la calidad y hechura del instrumento, todos los instrumentos de sonido movible se templan diversamente, y tienen en su temple otro muy diverso estilo

Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, 1613

Debemos darnos cuenta de que, en cualquier caso, la manera en que un músico afina su viola o su violín es irrelevante si su técnica y entonación están en orden. Hay muchos asuntos de este tipo que pueden dar la impresión de que hay una única manera de hacer algo. Por ejemplo, algunos tecladistas se abstienen de hacer una u otra digitación en particular. Esto es ridículo, en mi opinión. Si un instrumentista puede volar arriba y abajo del teclado usando la punta, las falanges, o el dorso de sus dedos —¡sí, o usando su nariz, si eso ayuda!— e incluso si sigue o rompe todas las reglas que existen, ¿qué? Si toca bien, y si toca musicalmente, poco importa por qué medios lo haga.

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, 1619.

A la revisión de los distintos textos musicales del periodo estudiado (tratados y partituras principalmente) es posible obtener información de una considerable diversidad en las afinaciones de los bajos de arco. En el caso de la viola da gamba, los tratados describen las templaduras de los distintos tamaños y registros del conjunto desde los primeros textos del siglo XVI, y algunos de esos mismos textos refieren las afinaciones de otros instrumentos, comúnmente como parte del grupo de violines, aunque algunos de ellos son ambiguos en cuanto a más características de

esos instrumentos, incluyendo la nomenclatura y, al ser de carácter teórico, carecen de instrucciones técnicas precisas. En esta sección se concentra información sobre diversas maneras de afinar los instrumentos, que se apartan de las más utilizadas actualmente.

En el siglo XVI, la ya mencionada *Regola rubertina* (1542) de Silvestro Ganassi describe cuatro distintas maneras de afinar el conjunto de violas, partiendo de la afinación del bajo. Luego de describir la afinación del miembro más grave del grupo en intervalos de cuartas y una tercera (re-sol-do-mi-la-re), plantea que el tenor puede afinarse ya sea una cuarta o una quinta arriba del bajo, y el tiple a una octava del bajo; otra posibilidad planteada por el autor consiste en que el tenor se encuentre una cuarta arriba del bajo, y el tiple una cuarta por encima de este último. En la cuarta manera “no hay cambio en la afinación sino en la ubicación de la clave en el diapasón”, pues es igual a la primera pero con todos los instrumentos templados una cuarta más alta.<sup>328</sup>

El tratado *Syntagma Musicum* (1618-1620) de Michael Praetorius, también mencionado anteriormente, presenta tres tablas que contienen afinaciones de instrumentos de cuerda frotada, agrupados por categorías. La primera corresponde a las *Viole de gamba* “que se sostienen entre las piernas —*gamba* es una palabra italiana que significa pierna (*le gambe*, ‘las piernas’). Ya que sus cuerpos son mucho más grandes y sus mástiles más largos, las cuerdas tienen una mayor longitud, por lo que tienen un sonido más agradable que las del tipo *da braccio*, que se toman sobre el brazo”.<sup>329</sup> En esta primera tabla “*Viole de Gamba. Violon*” (Ilustración 66) se refieren diecinueve afinaciones de ese instrumento (una para la *Gargroß Baß Viol*, tres para el gran bajo, siete para pequeño bajo, dos para el tenor, dos para el alto, y cinco para el tiple).<sup>330</sup> En su descripción de las violas y sus afinaciones, Praetorius aporta otra información relevante: “cuando

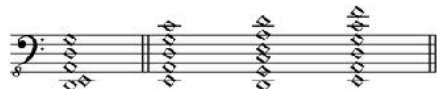
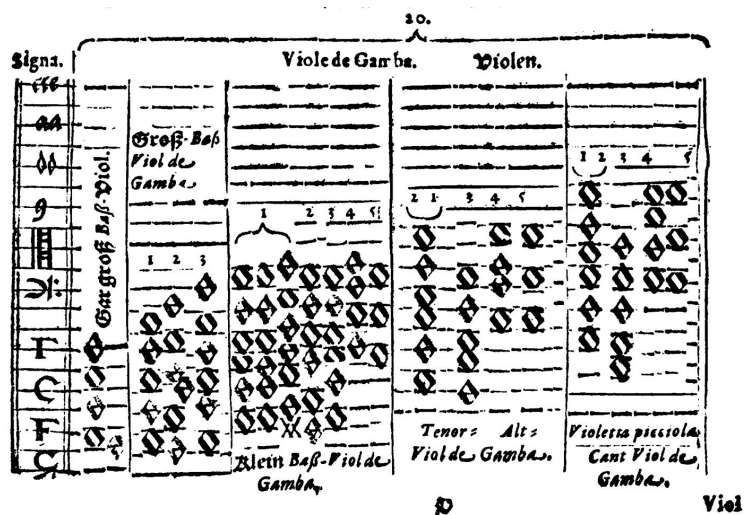
---

<sup>328</sup> Silvestro Ganassi, *Regola rubertina: Regola che insegna sonar de uiola d'arco tastada*. Venecia, 1542, cap. XXII, p. XXXXIX; Ganassi, Silvestro y Bodig, Richard, trad. *Regola Rubertina and Lettione seconda*. Artarmon, Australia: Saraband Music, 2002, pp. 28-29.

<sup>329</sup> Praetorius y Croke, op. cit. p. 52.

<sup>330</sup> *Gargroß Baß Viol, Groß Baß Viol de Gamba, Klein Baß Viol de Gamba, Tenor, Alt Viol de Gamba, Cant Viol de Gamba - Violetta picciola* (sic). Praetorius y Croke, op. cit.

los ingleses tocan las violas, a veces las afinan una cuarta o una quinta más abajo”.<sup>331</sup> También llama al gran bajo de viola “*violono, o contrabasso da gamba, en italiano*”.<sup>332</sup>



Viole de Gamba. Violen: Gargroß Baß-Viol; Groß-Baß Viol de Gamba



Viole de Gamba. Violen: Klein Baß-Viol de Gamba



Viole de Gamba. Violen: Tenor; Alt; Violetta picciola; Cant Viol de Gamba

**Ilustración 66:** Michael Praetorius. “Viole de Gamba. Violen”.  
*Syntagma musicum*, Lám. 20, y su transcripción.

<sup>331</sup> Continúa: “Imaginan la cuerda más grave del pequeño bajo, tenor/alto y tiple re, la y mi, como se muestra en la tabla y en realidad están una quinta abajo —bajo en sol, tenor/alto en re, y tiple en la (pensando en afinación de cámara). Un *consort* afinado así suena mucho más rico y majestuoso que uno afinado en las alturas usuales”. *Ibidem*, p. 52.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 53.

La siguiente tabla de ese capítulo de *Syntagma* (Ilustración 68) se refiere a la todavía polémica *Viola bastarda*, a la que el autor dedica el capítulo 21 de su texto. En él describe que es afinada como un tenor, aunque de cuerpo más largo y profundo. También describe que es el instrumento en que se tocan madrigales, ornamentando en disminuciones y pasando de una voz a otra de la polifonía en las cadencias,<sup>333</sup> lo que coincide con el uso descrito en otros textos y el repertorio. En la tabla se refieren cinco afinaciones de la *Viol Bastarda*, entre las que destaca la afinación más popular de la viola da gamba bajo (llamada tenor por el autor), y otras cuatro que utilizan la sexta cuerda en un  $la_0$ , altura que coincide con la séptima cuerda de los bajos de viola que aparecerían en Francia en la década de 1680. En su texto, Praetorius aclara que hay otras maneras de afinar este instrumento, adicionales a las que él menciona y que dependen de cómo el instrumentista arregle la pieza que ejecuta. También señala que en Inglaterra este instrumento ha sido modificado agregando un juego completo de cuerdas simpáticas de metal, aumentando su resonancia y embelleciendo su sonido.<sup>334</sup> Esta descripción se asemeja a la de un *baryton*, viola da gamba de afinación variable que cuenta con un juego de seis cuerdas de tripa que se frotran con el arco, y un segundo juego de cuerdas metálicas —entre nueve y veinticinco—, que corren



**Ilustración 67:** *Baryton* de Norbert Gedler, 1723. Museo de la música de París.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>334</sup> Ibidem.

Viol Bastarda

Viole de Braccio: Groß Quint-Baß, Baß Viol de Braccio, Tenor Viol

Geigen: Difcant Viol. Violino; Klein Difcant Geig; Exilenz: garklein Geig mit drey Saitten.

**Ilustración 68:** Michael Praetorius. “Viol Bastarda. Viole de Braccio. Geigen” *Syntagma Musicum*, Lám. 26, y su transcripción.

paralelas a las primeras y que vibran por simpatía, además de poder pulsarse con el pulgar izquierdo, gracias a que el mástil que las sujeta tiene forma de canal abierto en la parte



posterior.<sup>335</sup> La descripción de Praetorius no menciona la posibilidad de pulsar las cuerdas simpáticas, sin embargo, abona a la idea del instrumento musical como un medio en constante cambio y sujeto a una gran experimentación, que desarrolló prácticas locales muy diversas.

La tercera tabla, a un lado de la segunda, describe ocho afinaciones de los violines, como los describe en su texto: “*Vivola, viola de braccio, o violino da braccio*, o el violín, es conocido por la gente común como ‘fidula’; es llamado *de braccio* porque se sostiene sobre el brazo”.<sup>336</sup> Praetorius señala que todos los miembros de este conjunto tienen cuatro cuerdas afinadas por quintas, con excepción de la ‘*pochette*’ francesa, que tiene sólo tres. Este capítulo es muy breve, pues el autor considera innecesarias mayores descripciones dada la popularidad de estos instrumentos; sin embargo, considera importante señalar que éstos “dan un sonido mucho más amable y agradable cuando son encordados con latón y acero que cuando se usan cuerdas de tripa”,<sup>337</sup> comentario que disuena con la idea y práctica actuales sobre la generalización de una total preferencia por las cuerdas de tripa sobre las de metal en aquella época. Esta tabla contiene ocho afinaciones de “*Violas de brazo. Violines*”:<sup>338</sup> gran bajo (de cinco cuerdas y al que llama “*Groß Quint-Baß*”), bajo (con dos afinaciones), tenor, discanto, pequeño discanto, y pequeño violín de tres cuerdas (la ‘*pochette*’ antes mencionada, también con dos afinaciones).<sup>339</sup> De estas tablas podemos obtener información muy relevante. En primer lugar, reforzar la idea de la diversidad y ausencia de estandarización entre los instrumentos de cuerda frotada. Muy relevante para este estudio es la aparición de la afinación actual del violonchelo (do sol re la), en la primera de las dos etiquetadas como *Baß Viol de Braccio*. La descripción de esta afinación en ese texto no necesariamente echa abajo la hipótesis del surgimiento del violonchelo en la década de 1660 pues, según la citada tesis de Bonta, para nombrarlo así haría falta la invención de las

---

<sup>335</sup> Julie Anne Sadie y Terence M. Pamplin, “Baryton (i)”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02188](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02188) (Consultado el 13 de agosto de 2020); William Monical, op. cit., pp. 36-37.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>338</sup> “*Viole de Braccio. Geigen*”

<sup>339</sup> *Groß Quint-Baß, Baß Viol de Braccio y Tenor Viol*

cuerdas entorchadas;<sup>340</sup> aún así, este dato informa del uso de esa afinación varias décadas antes, aunque en un instrumento con un uso distinto al nuevo violonchelo.

Otro texto de referencia en la documentación de las templaduras es el ya citado *Harmonie universelle* (1636) de Marin Mersenne. En él, su autor describe la afinación de los violines y las violas da gamba, en esta última la tercera está rodeada por cuartas, “lo que hace evidente el valor de esa consonancia, y la necesidad de su uso, porque aunque la viola se puede afinar de varias otras maneras, el uso y la práctica muestran que esta afinación es la mejor, o la más cómoda de todas”.<sup>341</sup> Resalta, para interés de este estudio, la mención de “varias otras maneras” de afinar el instrumento, que coincide con el diverso panorama descrito a lo largo de este texto.



**Ilustración 69:** Sucesión de quintas de la afinación del juego de violines. Mersenne, *Harmonie universelle*, Libro 4, p. 179.

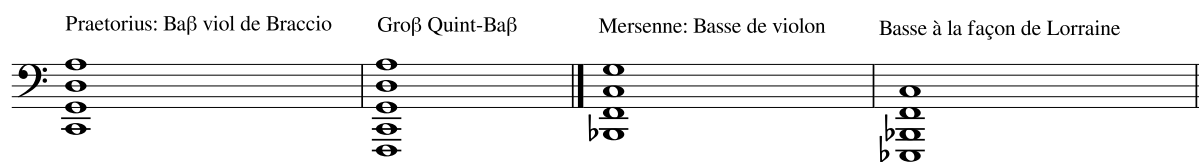
Mersenne señala que la afinación del violín “va de quinta en quinta, como se aprecia en las cuatro letras de la mano armónica G, D, A, E”.<sup>342</sup> El autor presenta una tabla de las cinco partes que forman el conjunto (Ilustración 69), haciendo una secuencia de quintas justas descendentes a

<sup>340</sup> Véase apartado 2.1.1 de la presente tesis.

<sup>341</sup> “Quant aux notes qui font à costé, elles monfrent l’accord de la Viole touchée à vuide, lequel a premierement deux Quartes, & puis vne Tierce maieure, & finalement deux autres Quartes; de forte que la Tierce est enfermée par quatre Quartes, ce qui fait paroistre le prix que l’on fait de cette Consonance, & la necessité de son vfage; car encore que l’on puiffé accorder la Viole en plusieurs autres manieres, neantmoins l’vsage & la pratique monfrent que cet accord est le meilleur, ou les plus commode & le plus ayfé de tous”. Trad.: “Las notas que se encuentran al lado muestran la afinación de las cuerdas al aire de la viola da gamba, la cual tiene en principio dos cuartas, una tercera y finalmente dos cuartas, de manera que la tercera está encerrada por cuatro cuartas, lo que hace evidente el valor de esa consonancia, y la necesidad de su uso, porque aunque la viola se puede afinar de varias otras maneras, el uso y la práctica muestran que esta afinación es la mejor, o la más cómoda de todas”. Mersenne, op.cit., p. 193.

<sup>342</sup> “Quant à l’accord du Violon, il va de Quinte en Quinte, comme on le void aux quatre lettres de la main harmonique G,D,A,E [...]”. Ibidem, p. 179.

partir de la primera cuerda del violín (mi). De esta manera, la cuarta cuerda del violín tiple (sol) corresponde a la misma altura de la primera del violín bajo o *basse de violon*, dando como resultado una afinación un tono más grave que la empleada en el violonchelo moderno (si bemol-fa-do-sol). Esta afinación es referida por Corrette como la afinación antigua del violonchelo, abandonada “veinticinco o treinta años” antes de la publicación de su método.<sup>343</sup> Además, existen obras para violonchelo escritas para esa afinación, y que requieren el registro grave, descendiendo hasta el si bemol, como las sonatas de Domenico Galli (1691) o las de Jacob Klein (1716).<sup>344</sup>



**Ejemplo 8:** Comparación entre las afinaciones de los violines bajos descritos por Praetorius y Mersenne

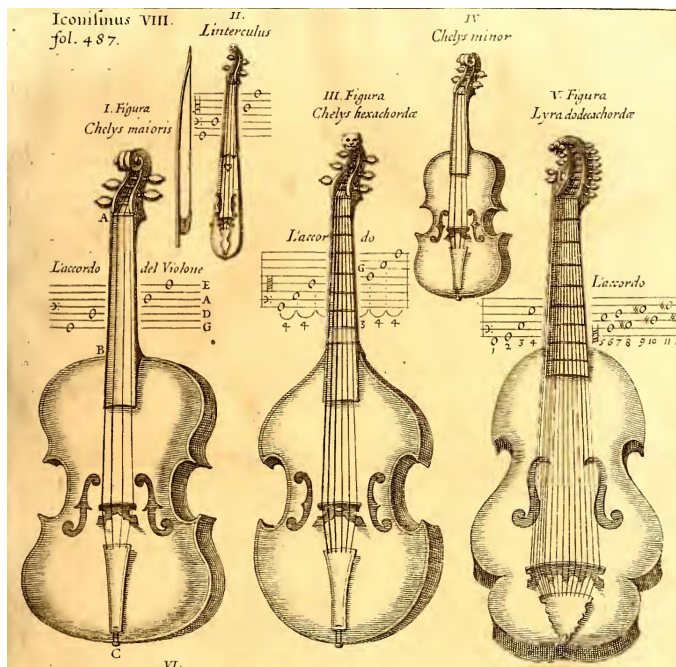
A las cinco partes del conjunto de violines, dice Mersenne, puede añadirse una sexta “una quinta más abajo, para tener un segundo bajo, a la manera de Lorena” (Ejemplo 8).<sup>345</sup> Esta afinación coincide casi exactamente con la del bajo de cinco cuerdas (*Groß Quint-Baß*) del grupo de las

<sup>343</sup> Véase la nota al pie 173 de esta tesis.

<sup>344</sup> Domenico Galli, *Trattenimento Musicale sopra il violoncello à Solo*. Parma: manuscrito, 1691. [n2t.net/ark:/65666/v1/11117](https://n2t.net/ark:/65666/v1/11117) (Consultado el 17 de noviembre de 2022); Jacob Klein, *VI Sonates a une basse de violon & basse continue. Premier ouvrage. Livre troisième*. Amsterdam: J. Roger, 1716. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057235r](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057235r) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).

<sup>345</sup> “[...] les notes qui sont à costé de la Poche monstrent l’estenduë de toutes les parties qui servent aux concerts, & qui composent le jeu de Violons, à scauoir de la Bassè, de la Hautecontre, de la Taille, & du Dessus, auxquelles on a coustume d’adiouster vne Cinquième partie. Cette estenduë peut estre marquée par les nombres suiuians, qui representent 6 Quintes de suite dans les moindres termes dont on puiffè vfer en nombres entiers. [...] Or l’on pourroit adiouster vne sixieme partie vne Quinte plus bas pour vne seconde Bassè, à la façon de Lorraine [...]”. Trad.: “[...] las notas a un lado de la *Poche* muestran la extensión de todas las partes que se usan en los conciertos, y que componen el juego de violines, a saber: el bajo, el contratenor, el tenor y la tiple, a las cuales se acostumbra agregar una quinta parte. Esta extensión puede indicarse con los siguientes números que representan seis quintas, seguidas de los términos más pequeños que pueden usarse en números enteros. [...] Ahora bien, es posible agregar una sexta parte una quinta más abajo para un segundo bajo, a la manera de Lorena [...]”. Ibidem, p. 179.

*Viola de braccio* contenido en el *Syntagma musicum*: Praetorius presenta un instrumento cuya cuerda más grave esta afinada en fa, mientras que el bajo “a la manera de Lorena” descrito por Mersenne tiene un mi bemol en la cuerda más baja. Considerando la ausencia de un estándar en el diapason en esa época, estos dos instrumentos pueden relacionarse fácilmente.



**Ilustración 70:** Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, lámina 8, fol. 487.

El tratado *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher presenta un instrumento con rasgos de violín, de cuatro cuerdas y sin trastes al que llama, en latín, *Chelys maioris*, y lo identifica como *violone*. El autor lo describe como óptimo para tocar el bajo, y lo caracteriza “casi siempre con cuatro cuerdas” con la siguiente afinación:<sup>346</sup>



**Ejemplo 9:** “L’Accordo del violone”. Athanasius Kitcher, *Musurgia universalis*, fol. 487.

<sup>346</sup> Frederick Baron Crane, “Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome, 1650): the section on musical instruments”. Tesis de maestría, State University of Iowa, 1956, p. 67. [ir.uiowa.edu/etd/5071](http://ir.uiowa.edu/etd/5071) (Consultado el 31 de agosto de 2015).

El que Kircher defina al *violone* como un instrumento que “casi siempre tiene cuatro cuerdas” evidentemente implica que podía tener un número distinto, lo cual concuerda con lo expuesto en este trabajo, tanto en lo conceptual como en lo documental. En el dibujo que ilustra esa sección, el *violone* tiene un tamaño muy similar, acaso un poco más pequeño, al instrumento que se encuentra a su lado, uno de seis cuerdas y con trastes (*Chelys hexachordæ*), y otro más (*Lyra dodechachordæ*) que nos hace pensar en un violonchelo, una viola da gamba y un *lirone*,<sup>347</sup> respectivamente. La afinación de este *violone* es exactamente un tono arriba que una de las dos posibilidades del violín bajo (*Baß Viol de Braccio*) de Preatorius.

El manuscrito *Compendio musicale* (1677) de Bartolomeo Bismantova presenta distintas opciones para afinar los bajos de arco, abonando a la idea de la flexibilidad de afinaciones practicadas durante el periodo estudiado. Este autor equipara el *violone* con el contrabajo, e indica afinarlo por cuartas (mi-la-re-sol), excepto cuando la más grave no alcance ese tono, debido a que el grosor disponible sea insuficiente, en cuyo caso se puede afinar en sol, a una segunda de la tercera cuerda, y se tocará siempre al aire.<sup>348</sup>



**Ilustración 71:** Bartolomeo Bismantova, “Corde et accordatura del contrabasso o violone” En *Compendio musicale*, p. 118.

<sup>347</sup> Instrumento de arco de entre nueve y veinte cuerdas, con un puente ligeramente curvado que permitía la ejecución de acordes para la realización del bajo continuo. Véase Erin Headley, “Lirone”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16750](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16750) (Consultado el 9 de septiembre de 2022).

<sup>348</sup> “Corde et Accordatura del Contrabasso, o Violone: il quale s’ accorda in quarta salvo che il Basso, che s’ arrivasse per essere corda troppo grossa, s’ accordarebbe in E la mi, mà perche non può arrivare, bisogna accordarlo in G, e questa corda si suona senza tasti e si suona solo a vuoto e per comodità”. Trad.: “Cuerdas y afinación del contrabajo o violón: el cual se afinaba por cuartas, salvo que el bajo, si sucede que se requiera una cuerda demasiado gruesa, la que se afinaba en mi, y no pueda llegar, requiere afinarse en sol, y esa cuerda se toca sin [presionar los] trastes, y se toca sólo al aire por comodidad.” Bartolomeo Bismantova, op. cit., p. 118.



la música de laúd. Por otra parte, en algunas fuentes del siglo XVII se menciona la *lyra viol* como un instrumento, sin embargo, hasta hoy no hay un consenso sobre sus características distintivas; es muy posible que, al igual que *viola bastarda*, sea una denominación en la que el estilo de ejecución, la composición del repertorio, la notación y la misma construcción del instrumento estén arropados bajo un mismo concepto cuyos elementos individuales no es posible separar. En lo que constituye la fuente más antigua documentada de esta práctica, Robert Jones titula su libro de canciones: “Second Booke of Songs and Ayres, Set out to the Lute, the base Violl the playne way, or the Base by tablature after de leero fashion” (1601),<sup>351</sup> lo que sugiere que el estilo polifónico en la viola da gamba —como instrumento solo, en conjunto, o acompañando el canto— era en ese momento una moda en imitación a la lira antigua (*leero fashion*), en consonancia con la estética del momento que encontraba en la idealización del clasicismo grecolatino una inspiración para las prácticas cortesanas. Para mediados de siglo, John Playford (1658) define que la *viol de gambo* se llama así por usar las notas de la escala, (posiblemente confundiendo la palabra *gamba* con *Gam-Ut*, como se denominaba antiguamente la escala musical) a diferencia de la *lyra viol*, que utiliza letras.<sup>352</sup>

Para indicar las alturas, esta notación emplea letras que corresponden a cada traste sobre el diapasón del instrumento: la *a* indica cuerda al aire; la *b*, el primer traste; y así sucesivamente, incluso más allá de los siete trastes del instrumento.<sup>353</sup> Al ser una notación que no utiliza notas musicales, el temple del instrumento es indicado mediante intervalos entre las cuerdas, un sistema que no se basa en alturas fijas. Tanto en las fuentes primarias como en los estudios y ediciones de este repertorio, la afinación del instrumento requerida para ejecutar una pieza se indica con una serie de letras: la primera indicará (según ese mismo sistema) el traste que deberá

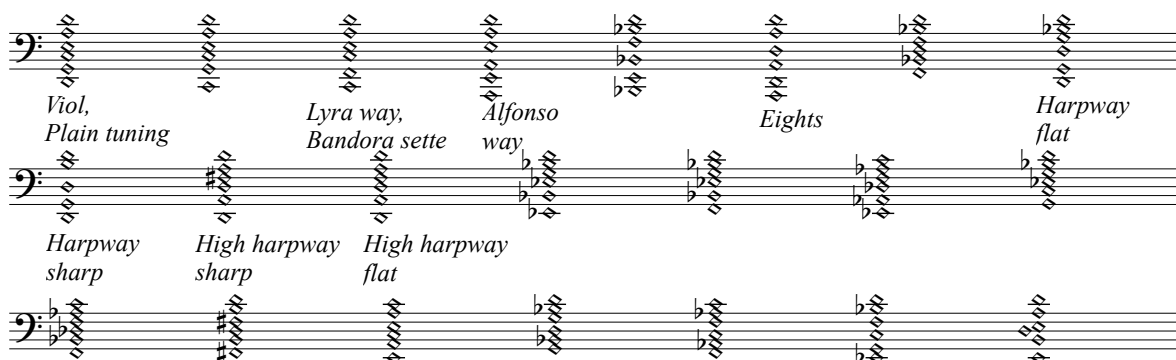
---

<sup>351</sup> William V. Sullivan, “Tobias Hume’s First Part of Ayres (1605), Chapter II”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 6, noviembre de 1969, p. 22.

<sup>352</sup> “The Viol de gambo is so called because his Musick thereon is play’d from the Rules of the Gam-ut, and not by Letters or Tableture, as the Lyra Viol”. John Playford, *A brief introduction to the skill of musick, for song and viol*. Londres: W. Godbid, 1658, p. 65.

<sup>353</sup> En este sistema se omite la *j* para evitar confundirla con la *i*. La notación utilizada en Italia utiliza números en vez de letras (0: cuerda al aire, 1: primer traste, etc.), y un orden opuesto de las líneas de la notación, representando la cuerda más aguda del instrumento en la línea más baja de la tablatura. Véase Ganassi, *Regola rubertina*. Venecia, 1542.

ser presionado para obtener el unísono con la cuerda al aire adyacente superior. Sin indicar la altura de la primera cuerda, una *f* indica presionar el quinto traste en la segunda cuerda para obtener el unísono con la primera, y así sucesivamente. Es decir, que “la letra *d* representa una tercera menor, la *e* una tercera mayor, la *f* una cuarta justa”, etc.<sup>354</sup> En lo que respecta a afinaciones documentadas, el repertorio de *lyra viol* es, por mucho, el más diverso y —al no especificar alturas de notas— también el más ambiguo. Frank Traficante, Stuart Cheney y Barbara Coeyman refieren más de cincuenta afinaciones halladas en fuentes primarias.<sup>355</sup> Estas variadas afinaciones incluían intervalos de terceras, cuartas, quintas, octavas, e incluso segundas, y a menudo portaban un sobrenombre aludiendo a alguna característica distintiva o a algún músico asociado a ella, por ejemplo: *harp way*, *harp hay sharp*, o *Alfonso way*, en honor a Alfonso Ferrabosco.<sup>356</sup>



**Ejemplo 10:** Algunas afinaciones para *lyra viol*. Martha Bishop, *Tablature for one*, p. ix; Martha Bishop, *Tablature for two*, pp. v-vi.

<sup>354</sup> “Thus the letter “d” in any tuning system represents a minor third, “e” a major third, “f” a perfect fourth, and so on. Of the more than fifty tunings known to have been used in England and on the Continent, these nine predominated: d e f h f (harp way sharp), e d f h f (harp way flat), e f d e f (common tuning sharp, or French set), f d e f h (high harp way sharp), f e d f h (high harp way flat), f e f h f (lyra way, or bandore set), f f e f f / f f e f h (viol way, lute way, or plain way; also standard tuning), and f f h f h (Alfonso way, one of the tunings named for Ferrabosco)”. Stuart Cheney y Barbara Coeyman “The viola da gamba family”. En Stewart Carter, ed., *A performer’s guide to seventeenth-century music*, Bloomington: Indiana University Press, 2012, p. 227, cfr 36.

<sup>355</sup> Frank Traficante, “Lyra viol tunings: ‘All ways have been tryed to do it’”. *Acta Musicologica*, vol. 42, fascículos 3 y 4, julio-diciembre de 1970, pp. 183-205 y 256. [www.jstor.org/stable/932195](http://www.jstor.org/stable/932195) (Consultado el 13 de junio de 2014); Stuart Cheney y Barbara Coeyman, *ibidem*.

<sup>356</sup> Martha Bishop, *Tablature for one*. Compilación y edición de Martha Bishop. Atlanta: Emory University, 2008, p. ix; Martha Bishop, *Tablature for two*. Compilación, edición y composiciones de Martha Bishop. Atlanta: Emory University, 1980, pp. v-vi.



### 3.2.4.1 Afinación “boloñesa” del violonchelo

Una de las más conocidas en el violonchelo es la llamada “afinación boloñesa”, nombrada así por ser ampliamente utilizada por compositores de esa región, notablemente el violonchelista Domenico Gabrielli, quien compuso varias de sus obras para esta afinación.



**Ejemplo 11:** Afinación “boloñesa” del violonchelo

Un rasgo característico de esta afinación es que se genera una octava entre la primera y la tercera cuerdas al aire, lo que provoca mayor vibración por simpatía en algunas alturas y acordes. Algunas de las piezas compuestas para esta afinación pueden ser tocadas en la afinación estándar, mientras que otras aprovechan los intervalos de las cuerdas al aire para elaborar acordes que no son posibles en la afinación estándar (Ejemplo 12). Esta afinación es utilizada por Johann Sebastian Bach en su Suite número 5 para violonchelo solo BWV 1011 (Ilustración 58), obra que el mismo autor compuso también en versión para laúd (BWV 995).

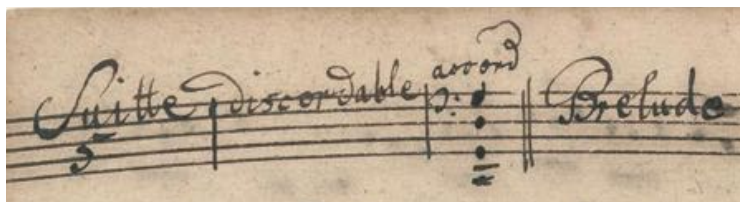


Domenico Gabrielli, Ricercar 6°, cc. 67-69



J.S. Bach, Suite 5, Preludio, c. 2.

**Ejemplo 12:** Algunos acordes de piezas en afinación “boloñesa” que no es posible tocar en afinación estándar.



**Ilustración 73:** Inicio de de Suite 5 de J.S. Bach (manuscrito de Anna Magdalena Bach, c. 1725) en donde se aprecia la afinación requerida para la obra.

Las fuentes muestran el uso de esta afinación con mayor asiduidad de la que se practica comúnmente hoy en día, restringida a Gabrielli y Bach. Cuando Gabrielli escribía para un instrumento con esa afinación, no escribía en *scordatura*, sino anotando los sonidos reales pues, al no existir una norma estandarizada, esa afinación no implicaba una anomalía. El ejemplo documentado más antiguo de notación en *scordatura* para el violonchelo se encuentra en un solo movimiento de las *Suonate da camera a tre, due violini e violoncello, con alcune aggiunte a violoncello solo* de Luigi Taglietti, publicadas en Bolonia en 1697. En el *Capriccio* de la *Sonata Seconda*, claramente se indica la “*discordatura*”, anotando por primera vez las posiciones que el ejecutante deberá realizar para emitir un sonido que no es el representado en las alturas escritas.<sup>357</sup>

Tras observar la variedad de posturas y de empuñaduras, donde la ausencia de una normalización era una característica constante, está claro que tampoco con la afinación existía la voluntad de homogeneizar las prácticas. Justo al contrario, en esa diversidad los siglos XVII y XVIII encontraron el terreno ideal para desplegar toda la variedad de aquella música.

---

<sup>357</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”. *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, p. 191, cfr 17.

## 4 EL MANUSCRITO “1730. SOLO PER LA VIOLA DA GAMBA O VIOLONCELLO E BASSO DI C.Z.” (BNF VM7-6285) A LA LUZ DE LA DIVERSIDAD DE PRÁCTICAS DEL VIOLONCHELO Y LA VIOLA DA GAMBA

### 4.1 Descripción general y estado físico del documento

El manuscrito *1730. Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.* forma parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia (BnF), en París, y está clasificado con el código Vm7-6285. El portal *Gallica* de la BnF ofrece una digitalización de acceso libre del manuscrito; esta copia ha circulado por otras bases de datos como la Biblioteca musical *Petrucci*. La ficha bibliográfica del documento en *Gallica* proporciona la siguiente información:

*Recueil de sonates pour violoncelle et basse continue*  
*Solo p[er] il del Sig.r Carlo Zuccarino - [2]*  
Description matérielle : 1 partition (20 f.) : 21 x 29 cm

*Description : Note : Contient 6 sonates de Carlo Zuccari, Antonio Vandini, Giovanni Battista Sammartini et anonyme. - Vlc, bc. - Bc non chiffrée. - Recueil formé de cahiers indépendants à l'origine (un par sonate ou par copiste ?), réunis dès le 18e siècle ; le premier, de dimensions plus importantes, a été massicoté et la dernière portée de chaque page est mutilée. - F. 4 v°-5 r°, 9 r°, 12 v°, 20 v° vides. - 4 mains de copistes.<sup>358</sup>*

La siguiente tabla muestra información sobre las seis piezas que conforman el cuaderno:

---

<sup>358</sup> Trad.: “Antología de sonatas para violonchelo y bajo continuo. *Solo p[er] il Violoncello del Sig.r Carlo Zuccarino - [2]*. Descripción material: 1 partitura, 20 folios de 21 x 29 cm. Descripción: Nota: Contiene 6 sonatas de Carlo Zuccari, Antonio Vandini, Giovanni Battista Sammartini y anónimo - Vlc, bc. - Bc no cifrado - Antología formada por cuadernos independientes en origen (¿uno por sonata o por copista?), reunidos desde el siglo XVIII; el primero, de dimensiones más importantes, fue guillotinado y el último pentagrama de cada página está mutilado. - ff. 4v, 5r, 9r, 12v, 20v vacíos. 4 manos de copistas”. Bibliothèque Nationale de France. “Recueil de sonates pour violoncelle et basse continue”. [data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1](https://data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1) (Consultado el 18 de mayo de 2018).

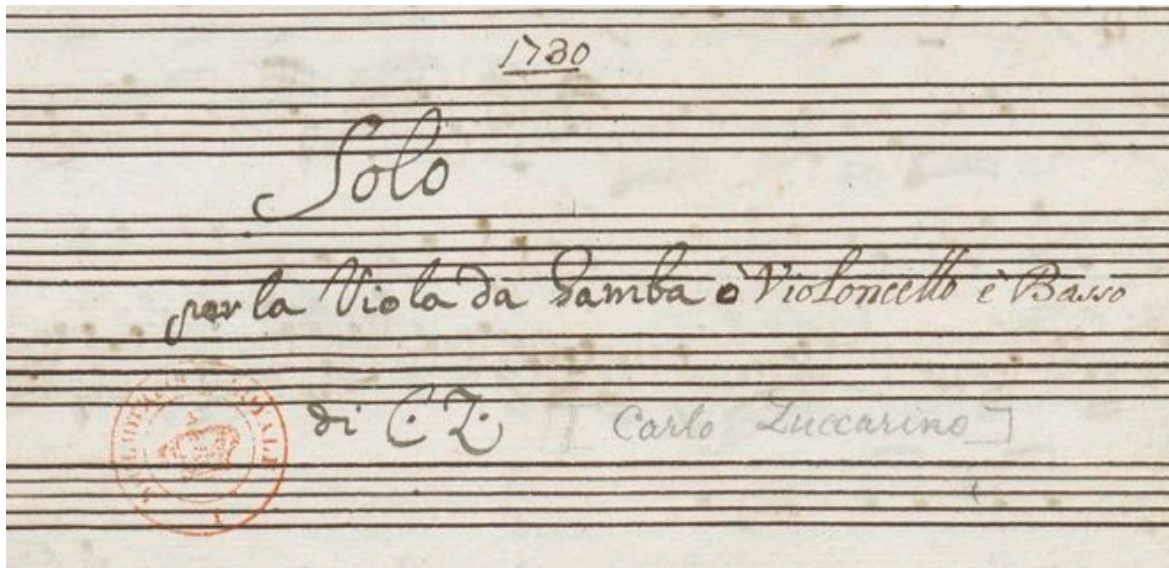
Tabla 4: Contenido del manuscrito BnF Vm7-6285

| Título                                   | Autor                                                        | Tonalidad      | Movimientos                                                                            |
|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Solo per la viola da gamba di C.Z</i> | C.Z.: ¿Carlo Zuccari?                                        | fa mayor       | <i>Adagio</i> [sic]<br><i>Presto</i><br><i>Andante mà un poco</i><br><i>Allegretto</i> |
| <i>Solo per il Violoncello</i>           | “Carlo Zuccarino”<br>(Carlo Zuccari)                         | fa mayor       | <i>Adagio</i><br><i>Allegro</i><br><i>And.te</i><br><i>Min.to - Divisione</i> [sic]    |
| Sin título                               | no identificado                                              | sol mayor      | <i>Allegro ma non tanto</i><br><i>Affettuoso</i><br><i>Presto</i>                      |
| Sin título                               | Antonio Vandini                                              | la menor       | <i>Largo</i><br><i>Allegro</i><br><i>All° assai</i>                                    |
| Sin título                               | Antonio Vandini                                              | si bemol mayor | <i>Largo</i><br><i>Allegro</i><br><i>Minuet</i>                                        |
| <i>Sonata à Violoncello Solo</i>         | “Gio. Battista S. Martino”<br>(Giovanni Battista Sammartini) | si bemol mayor | [sin indicación]<br><i>Grave</i><br>[sin indicación]                                   |

Hasta el momento, este cuaderno no ha sido objeto de un estudio profundo sobre su origen o proceso de conformación, aunque es bien conocido entre los estudiosos de los repertorios italianos del siglo XVIII. Marc Vanscheeuwijck lo menciona tangencialmente en un artículo de 2008, como argumento en contra de la idea del desuso de la viola da gamba en Italia durante el siglo XVIII.<sup>359</sup> Vittorio Ghielmi hizo una temprana mención de este documento en el año 2000, durante el Simposio Internacional sobre la Viola da gamba italiana; interesado particularmente en la primera pieza del manuscrito, el *Solo per la viola da gamba* de Zuccari; Ghielmi apunta que este autor fue alumno y colaborador del violinista Gasparo Visconti en Cremona, casado con

<sup>359</sup> Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’”, pp. 4–5.

Cristina Steffkin,<sup>360</sup> proveniente de una familia de violagambistas de gran tradición.<sup>361</sup> En el mismo simposio, el lutier Carlo Chiesa hace una semblanza de Cristina, nacida en Londres como Ebenezer Steffkin;<sup>362</sup> es en la capital inglesa donde conoce a Gasparo Visconti, con quien se casa y se muda a Cremona.<sup>363</sup> Con el nombre de Cristina Visconti es, según Chiesa, el único cliente identificable que haya encargado una viola da gamba a Antonio Stradivari.<sup>364</sup> El relevante papel de esta instrumentista en el medio violístico italiano, y su conexión con Carlo Zuccari, merecen más atención y serán objeto de un estudio propio en el futuro.



**Ilustración 74:** Primera página del cuaderno 1730. *Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.* (BnF Vm7-6285)

<sup>360</sup> En su artículo, Ghilmi omite el nombre completo de la mujer, y atribuye la comisión del instrumento a su esposo: “the famous violinist Gasparo Visconti was married to a Steffen [sic.], a member of the English family of viol players, and had ordered a viol from Antonio Stradivari for his wife”. Trad.: “el famoso violinista Gasparo Visconti estaba casado con una Steffen [sic.], miembro de la familia inglesa de violistas, y había encargado una viola de Antonio Stradivari para su esposa”. Vittorio Ghilemi, “An eighteenth-century Italian treatise and other clues to the history of the viola da gamba in Italy”, en Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002, pp. 78-79.

<sup>361</sup> Christopher D.S. Field, “Steffkin [Steffkins, Steffkins, Steiffkin, Stephkins], Theodore”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26616](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26616) (Consultado el 17 de mayo de 2018).

<sup>362</sup> Field, *Ibidem*; Carlo Chiesa, “The viola da gamba in Cremona”, en Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002, pp. 93-94.

<sup>363</sup> John Walter Hill, “Visconti, Gasparo”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505) (Consultado el 17 de mayo de 2018).

<sup>364</sup> Chiesa, *Ibidem*, pp. 93-94.



**Ilustración 75:** Manuscrito BnF Vm7-6285, fol. 28 (detalle)  
Vandini, *Sonata en la menor, Allegro*, cc. 16-29.

#### 4.2 Particularidades técnicas y estilísticas

Las varias manos que, tal vez durante años, añadieron información, modificaron y mutilaron el cuaderno, narran caóticamente su incompleta historia y complican su comprensión (Ilustración 74). Ya desde la portada, al menos tres caligrafías nos plantean varias preguntas: ¿debemos aceptar como válida la fecha “1730”? ¿y si ese dato fue agregado posteriormente, de forma aproximativa por algún bibliotecario o usuario del manuscrito? ¿“C.Z.” es realmente Carlo Zuccarino, y es él el autor de las dos primeras piezas? El añadido “o *Violoncello è Basso*”, claramente de otra mano: ¿es contemporáneo a la composición del *Solo*? ¿significa que la primera pieza del cuaderno puede ser tocada en ambos instrumentos, o simplemente indica que esa colección agrupa música para ambos instrumentos, pero no son intercambiables? A la mayoría de estas preguntas es imposible dar una respuesta fehaciente. Sin embargo, la perspectiva que de esta investigación permite releer algunas de estas dudas y enmarcarlas en contexto que permite apreciar aún mejor el vasto panorama de posibilidades que ofrece este espécimen.

Todas las piezas del manuscrito están escritas en claves de fa en cuarta línea y do en cuarta línea, notación común para el violonchelo, pero rara para la música solista de viola da gamba. La

sonata en la menor de Vandini presenta un pasaje en clave de do en cuarta línea a la octava alta (Ilustración 75), que se aventura en el registro agudo del instrumento y da muestra de una avanzada técnica de la mano izquierda; si esta pieza fue ejecutada en un violonchelo de cuatro cuerdas afinado do-sol-re-la —que sería lo más plausible—, requeriría indispensablemente del uso del pulgar: esta pieza podría ser uno de los ejemplos más tempranos de uso de esta técnica en el violonchelo. Las piezas de este manuscrito coinciden en rasgos de composición que las identifican con el estilo típico de la música italiana del segundo cuarto del siglo XVIII, heredero de la tradición napolitana: una armonía sencilla que se mueve lentamente y otorga el papel protagónico a una melodía graciosa y complaciente, en donde abundan los gestos ornamentados y los grupos de tresillos, siguiendo los modelos de las líneas vocales de las óperas italianas de la época.

### 4.3 Difusión y publicación

La primera pieza del documento, el *Solo per la viola da gamba* de Zuccari, ha sido publicada en una transcripción moderna por la editorial Musedita en 2004, en una edición de Cristiano Contadin y Monica Pellicari.<sup>365</sup> En dicha edición destaca el uso de clave de do en tercera línea, en vez de cuarta como en el manuscrito original, haciéndolo más familiar a la lectura de los gambistas actuales.

Por otra parte, la última pieza del manuscrito, la *Sonata a violoncello solo* de “Gio Battista S. Martino” encuentra concordancia con la tercera de las seis sonatas para violonchelo, op. 4, de Giovanni Battista Sammartini, publicadas en París en 1742 (Ilustraciones 76, 77 y 78),<sup>366</sup> también reeditada en una transcripción moderna por Musedita, en 2010, a cargo de Alessandro Bares.<sup>367</sup> No sabemos si el manuscrito en cuestión fue la fuente a partir de la cual se realizó la edición de 1742, por lo que no podemos otorgarle mayor autoridad a una partitura que a otra, si

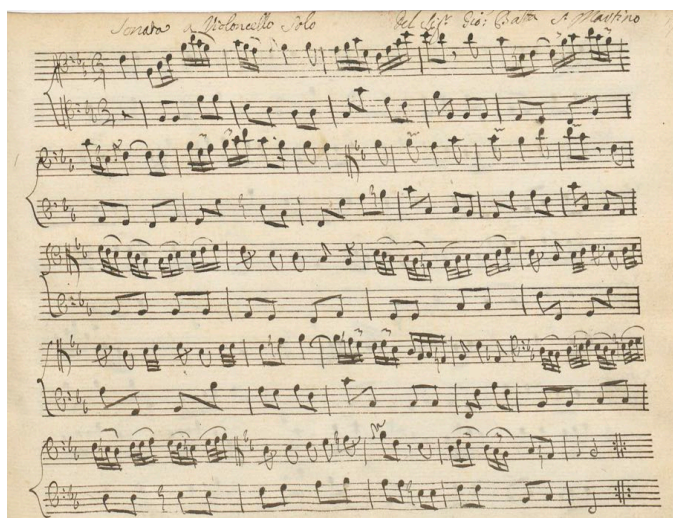
---

<sup>365</sup> Carlo Zuccari, *Solo per la viola da gamba con il basso continuo*. Cristiano Contadin y Monica Pellicari, eds. Italia: Musedita, 2004.

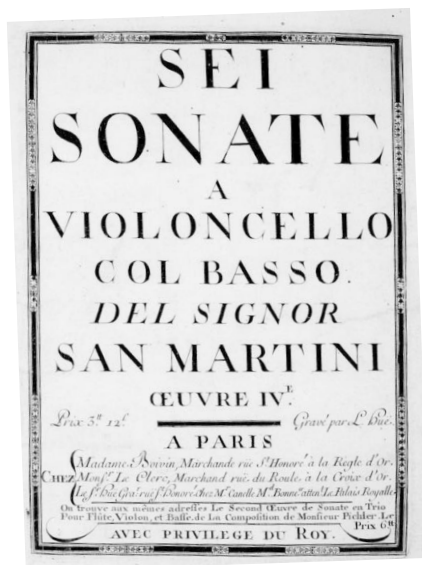
<sup>366</sup> [Giovanni Battista Sammartini], *Sei sonate a violoncello con basso del Signor San Martini. Œuvre IV<sup>e</sup>*. París: L. Huë, 1742.

<sup>367</sup> Giovanni Battista Sammartini, *6 sonate per violoncello e basso continuo*. Alessandro Bares, ed. Italia: Musedita, 2010.

bien el manuscrito (o una parte de él) está fechado doce años antes que la edición. En la publicación parisina, a diferencia del manuscrito, aparecen cifras en el bajo continuo, y las indicaciones de tempo de los movimientos son diferentes: si en el manuscrito solamente el movimiento central indicaba *Grave*, en la publicación los movimientos indican: *Allegro*, *Largo* y *Spiritoso* respectivamente. También hay diferencias en algunas marcas de articulación y ornamentación, principalmente ligaduras, trinos y apoyaturas que varían de una partitura a otra, así como otras diferencias rítmico-melódicas no estructurales, por ejemplo: en el primer movimiento, la anacursa al primer compás es cuarto en el manuscrito y octavo en la edición; en



**Ilustración 76:** Manuscrito BnF Vm7-6285, fol. 35.  
G.B. S. Martino, *Sonata à violoncello solo* (fragmento).



**Ilustración 77:** *Sei sonate à violoncello col basso del Signor San Martini*, op. 4, París, 1741, portada.



**Ilustración 78:** *Ibidem*, *Sonata III*, p. 6.



el compás 12 las figuras de dos treintadosavos y dieciseisavo en el manuscrito aparecen como dobles tresillos en la edición, etc. Todas estas variantes podrían ser atribuidas al editor o a cambios realizados por el propio compositor; al no saber si el manuscrito estudiado es autógrafo, tampoco podemos aseverar que sea la fuente original de esta pieza, especialmente al tratarse de un cuaderno recopilatorio.

Las dos sonatas de Antonio Vandini contenidas en el manuscrito BnF Vm7-6285 han sido recientemente publicadas por las casas Musedita (Elinor Frey, ed., 2020) y Ut Orpheus (Antonio Mostacci, ed., 2019); la música de ese compositor ha atraído cada vez mayor interés en tiempos recientes y en el transcurso de esta investigación han aparecido más ediciones y grabaciones de sus sonatas para violonchelo. La pieza restante y tercera del cuaderno permanece sin editar y, hasta donde sabemos, el manuscrito objeto de este estudio es la única fuente existente; la búsqueda del *incipit* de cada movimiento no arroja coincidencias en la base de datos RISM.

Como Anexo 3 de esta tesis se incluye una transcripción inédita del *Solo per il violoncello* de Carlo Zuccari, con el objetivo principal de enriquecer repertorio corriente del violonchelo, tanto en su estudio histórico como en su interpretación.

#### **4.4 Autores y entorno**

La música contenida en el cuaderno BnF Vm7-6285 corresponde a tres compositores identificados y uno desconocido (ver Tabla 4). La confluencia de tal variedad de estilos y recursos técnicos en un solo documento es en sí misma relevante, y puede ser interpretada como simbólica de la heterogeneidad de las prácticas estudiadas en esta tesis. De acuerdo a la información proporcionada por la BnF, y que se puede apreciar en las fotografías del cuaderno (ver Anexo 2), éste fue ensamblado a partir de folios de distintas procedencias, elaborados separadamente en un principio. En este apartado se delinear los perfiles biográficos de los autores identificados —medianamente desconocidos—, que contribuyen a comprender la pluralidad de prácticas instrumentales representadas de forma ejemplar en ese espécimen y que permiten hipotetizar acerca de la conformación del cuaderno y la relación entre las distintas piezas.

#### 4.4.1 Carlo Zuccari

Las dos primeras piezas del cuaderno son el *Solo per la viola da gamba o Violoncello e basso di C.Z.* y el *Solo per il violoncello del Signr. Carlo Zuccarino*, su autoría, sugerida en los mismos títulos, puede ser atribuida con suficiente solidez a Carlo Zuccari (1704-1792). Llamado también Zuccarino, Zuccarini, Zucherini o Zuccherino, era originario de Casalmaggiore, Cremona, donde inicia su actividad musical como alumno del ya mencionado Gasparo Visconti.<sup>368</sup> Se trasladó a Viena y luego a Olomuc (Moravia, actual República Checa), con el favor de la corte imperial. Después de regresar a Bolonia en 1733, se establece en Milán en 1736, cuando adquiere el sobrenombre de “Zuccherino”, ahí funda una escuela y colabora con Giovanni Battista Sammartini que, como veremos, es también autor de una pieza de la misma colección.<sup>369</sup> Sin embargo, ya en 1723 el melómano y viajero holandés Jan Alensoon había escuchado tocar en esa misma ciudad italiana a “un alumno de Gasparo Visconti de unos diecinueve años de edad llamado Carlo Zuccarini”<sup>370</sup> en una especie de tertulia en casa del Conde Arconati, así como en un evento de diletantes en el barrio de San Ambrosio y en un concierto en casa del secretario Bellini, en donde Giuseppe Sammartini (hermano de Giovanni Battista) tocó el primer oboe.<sup>371</sup> Es precisamente al conde Gioseff’ Antonio Arconati Visconti a quien Zuccari dedica su primera publicación, una serie de doce sonatas para violín y bajo continuo, op. 1.<sup>372</sup> Más de cincuenta años después, otro viajero y cronista musical da cuenta de la relación musical de Zuccari con Giovanni Battista Sammartini; en 1770 es el médico inglés Charles Burney quien relata haber

---

<sup>368</sup> Michael Talbot, “Zuccari, Carlo”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.31047](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.31047) (Consultado el 9 de marzo de 2019)

<sup>369</sup> Ibidem; Bettina Hoffmann, “Il repertorio italiano della viola da gamba dopo il 1640: Delimitazione e censimento”. *Rivista Italiana di Musicologia*, núm. 47, 2012, p. 116. [www.jstor.org/stable/24327201](http://www.jstor.org/stable/24327201) (Consultado el 25 de abril de 2020).

<sup>370</sup> Kees Vlaardingebroek, “Faustina Bordoni applauds Jan Alensoon: a Dutch music-lover in Italy and France in 1723- 1724”. *Music & Letters*, vol. 72, núm. 4, 1991, p. 544. [www.jstor.org/stable/737003](http://www.jstor.org/stable/737003) (Consultado el 9 de marzo de 2019).

<sup>371</sup> Ibidem.

<sup>372</sup> Carlo Zuccari, *Sonate a violino e basso o’ cembalo di Carlo Zuccari di Cassalmaggiore dedicate al merito impareciabile dell’ Ill.mo Signor Conte Don Gioseff’ Antonio Arconati Visconti... ¿Milán?, sin fecha. Facsímil. [imslp.org/wiki/12\\_Violin\\_Sonatas%2C\\_Op.1\\_\(Zuccari%2C\\_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas%2C_Op.1_(Zuccari%2C_Carlo)) (Consultado el 16 de marzo de 2019).*

asistido a un concierto con música de “San Martini”, quien “era maestro de capilla en la mitad de las iglesias de Milán”.<sup>373</sup> Al escuchar la orquesta liderada por Zuccari, Burney encuentra que “el grupo no era más que indiferente; el primer violín era tocado por Zuccherini, que es considerado aquí un buen músico”.<sup>374</sup> Sobre la recepción de este concierto, el cronista británico cuenta que había poco público, y que “ninguna gente de moda es siquiera vista”; la audiencia consistía principalmente en “clérigos, comerciantes, mecánicos, payasos del pueblo y limosneros, que están, en su mayoría, muy distraídos e inquietos, muy pocos se quedan en la iglesia durante todo el concierto”.<sup>375</sup>

Entre 1760 y 1765, Zuccari residió en Londres, donde fue violinista de la ópera italiana y publicó una serie de seis sonatas para dos violines y bajo continuo, así como el libro *The true method of playing an adagio*,<sup>376</sup> que contiene doce piezas en versión simple y ornamentada.<sup>377</sup> Su nombre aparece en varias publicaciones y manuscritos europeos, lo que nos habla de una popularidad considerable, si bien no llegó a jugar un papel protagónico, eclipsado en cierta medida por otros violinistas compositores más famosos como Tartini, Geminiani o Locatelli. Ya sea por la multiplicidad de ortografías de su nombre, o por lo incompleto de algunos datos de las fuentes, pareciera que su nombre está siempre ligado a la ambigüedad.

---

<sup>373</sup> “San Martini is *Maestro di Capella* to half the churches in Milan, and the number of masses which he has composed is almost infinite; however his fire and invention still remain in their utmost vigour”. Charles Burney, *The present state of music in France and Italy*. Londres: T. Becket & Co, 1773, p. 100. Facsímil. [imslp.org/wiki/The\\_Present\\_State\\_of\\_Music\\_in\\_France\\_and\\_Italy\\_\(Burney%2C\\_Charles\)](https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_France_and_Italy_(Burney%2C_Charles)) (Consultado el 18 de mayo de 2018).

<sup>374</sup> “The band was but indifferent; the first violin was played by Zuccherini, who is reckoned here a good musician” Ibidem, pp. 99-100.

<sup>375</sup> “I find performances of this kind but ill attended, no people of fashion are even seen at them; the congregation seems to consist principally of the clergy, trades-people, mechanics, country clowns, and beggars, who are, for the most part, very inattentive and restless, seldom remaining in the church during the whole performance”. Ibidem, p. 100.

<sup>376</sup> Carlo Zuccari, *The true method of playing an adagio: made easy by twelve examples, first in a plain manner with a bass then with all their graces, adapted for those who study the violin, composed by Carlo Zuccari of Milan*. Londres: Robert Bremner, sin fecha. Facsímil. [imslp.org/wiki/The\\_True\\_Method\\_of\\_Playing\\_an\\_Adagio\\_\(Zuccari%2C\\_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/The_True_Method_of_Playing_an_Adagio_(Zuccari%2C_Carlo)) (Consultado el 16 de marzo de 2019).

<sup>377</sup> Talbot, “Zuccari”.

#### 4.4.2 Antonio Vandini<sup>378</sup>

La cuarta y quinta piezas del cuaderno son sonatas para violonchelo y bajo continuo de Antonio Vandini (1691-1778), <sup>379</sup> violonchelista y compositor, a veces mencionado como posible alumno de Giuseppe Jachini en Bolonia, aunque no existen documentos que respalden esa suposición.<sup>380</sup> Fraile franciscano, fue contratado entre 1720 y 1721 como *maestro di violoncello* en el Ospedale della Pietà en Venecia, bajo la dirección de Antonio Vivaldi, quien pudo haber compuesto algunos de sus conciertos para violonchelo para él. En 1721 ingresó como violonchelista principal de la Cappella Musicale de la Basílica de San Antonio de Padua, puesto que ocupó durante cerca de 50 años, con excepción de un periodo entre 1723 y 1726, cuando interrumpió sus servicios en esa iglesia para viajar a Praga para tocar, junto con Giuseppe Tartini, en la coronación de Carlos VI de Austria como rey de Bohemia; ambos músicos se instalan en Praga y entran al servicio del conde Kinski hasta su regreso a Padua en 1726, rechazando una oferta de viajar a Londres. En 1769, Tartini enviuda y desde entonces comparte su casa con Vandini. Tartini muere en 1770, mismo año en que Vandini se retira de la basílica, recomendando a su alumno Giuseppe Callegari para ocupar su puesto. Se sabe que para 1776 Vandini ya se encontraba en su ciudad natal, Bolonia, donde muere en 1778.<sup>381</sup>

Actualmente se conservan seis sonatas para violonchelo y bajo continuo, y un concierto para violonchelo y cuerdas como único legado musical de las composiciones de Antonio Vandini. De estas piezas, “la más antigua es también la única precisamente datada: la sonata en do mayor

---

<sup>378</sup> Agradezco especialmente a Elinor Frey su amistosa generosidad, que ha iluminado e inspirado esta etapa de la investigación, particularmente sobre la música y el universo de Antonio Vandini. En noviembre de 2017, ella y yo realizamos un concierto con música de éste y otros compositores en el Anfiteatro Simón Bolívar de la UNAM, en el marco del ciclo *Los otros violonchelos*, como parte de este mismo proyecto de investigación.

<sup>379</sup> Marc Vanscheeuwijck, “Antonio Vandini: Six sonatas for violoncello and basso continuo [Prefacio a la edición]”. En Antonio Vandini, *6 sonate manoscritte per violoncello e basso continuo*. Elinor Frey, ed. Italia: Musedita, 2020, pp. 2-5.

<sup>380</sup> Ibidem, p. 2; Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’”, p. 6.

<sup>381</sup> Vanscheeuwijck, “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’”, pp. 3-12; Burney, op. cit., p. 136; y Sven Hansell y Maria Nevilla Massaro, “Vandini, Antonio”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28999](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28999) (Consultado el 17 de mayo de 2018).

preservada en Venecia y fechada en mayo de 1717”;<sup>382</sup> esta obra, aunque solamente en un breve fragmento al inicio, exige emplear la técnica del pulgar: al contar con su fecha de composición podemos situarla como una de las obras más tempranas conocidas en emplear este recurso, lo que da muestra del interés de su autor en la experimentación y las nuevas posibilidades del instrumento.



**Ilustración 79:** “Sonata à violoncello solo del Sign. D. Antonio Vandini - Maggio 1717”, cc. 1-5.

Como se mencionó en el capítulo anterior, Vandini es uno de los emblemáticos violonchelistas que tomaban el arco utilizando la empuñadura supina, documentado por Burney en 1770 y consistentemente representado así en los retratos que de él se conservan. Por esta razón resulta relevante que dos de sus sonatas para violonchelo se conserven en el mismo cuaderno que una pieza para viola da gamba, excepcional dentro del repertorio de este último instrumento, tal vez el ejemplo italiano más tardío de su género.

#### 4.4.3 Giovanni Battista Sammartini

La sexta y última pieza del manuscrito es la *Sonata à Violoncello solo del Sgnr. Gio. Battista S. Martino*, y puede ser atribuida a Giovanni Battista Sammartini (1700 o 1701-1775), oboísta, compositor y organista, posiblemente milanés, hermano del también oboísta Giuseppe Sammartini, ambos hijos del oboísta francés emigrado a Italia Alexis Saint-Martin y de Girolama de Federici. Diversas fuentes (Quantz, Burney, etc.) lo mencionan como maestro de capilla en

---

<sup>382</sup> Vanscheeuwijck, “Antonio Vandini: Six sonatas for violoncello”, p. 4.

varias iglesias de Milán, donde era altamente apreciado e influyente. Su producción incluye tríos, cuartetos, música sacra y sinfonías. Tuvo contacto con músicos más jóvenes que él, como Johann Christian Bach, Luigi Boccherini y Wolfgang Amadeus Mozart; su música se difundió más allá de los territorios italianos, publicada y tocada en Viena, Londres y París (como es el caso del libro de sonatas para violonchelo op. 4, cuya Sonata III corresponde a la última pieza del manuscrito aquí estudiado).

Al investigar sobre los autores de las piezas contenidas en el cuaderno aquí estudiado, han aparecido coincidencias recurrentes, vínculos con otros personajes que aportan información relevante y que nos ayudan a tener una imagen más amplia (siempre parcial y con algunas lagunas) del medio musical en el que se gestó este documento.

#### **4.4.4 Gasparo Visconti y Cristina Visconti (Cristina Steffkin o Ebenazar Steffkin)**

Sobre el violinista cremonés Gasparo Visconti (1683-1713) no hay mucha información disponible; profesor de Carlo Zuccari, en algunas fuentes se menciona que fue discípulo de Arcangelo Corelli e incluso que lo acompañó en su famoso viaje a Londres; en todo caso, la relación de Visconti con Inglaterra fue mucho más allá de ese evento: sus siete sonatas para violín op. 1 son publicadas en la capital inglesa por la casa Walsh e Hare sólo unos meses después de que el editor Estienne Roger realizara la primera edición en Ámsterdam, ambas en 1703 —tres años más tardías que las contenidas en la célebre *Opera Quinta* de Corelli. Si bien no disponemos de elementos para asegurar que Visconti recibió sus lecciones en persona, el joven “Gasperini” (como familiarmente se le nombra en la portada de la citada edición inglesa, aludiendo probablemente a los escasos veinte años de edad con que contaba al publicar su *opera*

*prima*)<sup>383</sup> en su estilo de composición no intenta disimular su admiración por Corelli.<sup>384</sup> Raffaello Monterosso apunta que el violinista perteneció a la casa de los condes de Visconti, descendientes remotos de la noble y célebre familia florentina.<sup>385</sup> La casa condal de Visconti, como duques de Milán, tomó el control de la provincia de Cremona en 1322.<sup>386</sup> A pesar de que esta provincia atravesó toda clase de penurias y perteneció a distintas coronas (la española de los Habsburgo, la francesa o la austríaca) durante los siguientes cuatro siglos, cultivó una destacada tradición artesanal de construcción de instrumentos que la volvió uno de los centros más importantes de este oficio en toda Europa,<sup>387</sup> y la familia Visconti continuó teniendo un alto poder económico y cultural en esa ciudad. Curiosamente, desde los primeros miembros de esa poderosa familia, en el siglo XIV, fueron mecenas de artistas de gran importancia,<sup>388</sup> y quizás no sea casualidad que este violinista cremonés comparta el apellido con el conde Arconati Visconti, anfitrión de las reuniones en Milán donde participaba Zuccari —también cremonés—, y a quien este último dedicó la publicación de su primera obra.

Cristina Steffkin (nacida Ebenazar Steffkin) aparece como una de las pocas intérpretes renombradas de la viola da gamba, ya entrado el siglo XVIII, en los territorios italianos. Además del artículo de Chiesa donde se menciona que Cristina Visconti es la única cliente identificable que haya encargado una viola da gamba a Antonio Stradivari (1644-1737), otras fuentes

---

<sup>383</sup> Por ese sobrenombre, a veces se le ha confundido con su contemporáneo Francesco Gasparini (1661-1727), también discípulo de Corelli, así como de Pasquini y Legrenzi, autor de un célebre método de bajo continuo de gran impacto editorial y didáctico, y profesor de Domenico Scarlatti y Johann Joachim Quantz, entre otros. John Walter Hill, “Gasparo Visconti”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505). (Consultado el 17 de mayo de 2018); “Francesco Gasparini”, en Dennis Libby, y Angela Lepore (rev.) “Gasparini family”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43225](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43225) (Consultado el 1 de junio de 2020).

<sup>384</sup> Raffaello Monterosso, “Gasparo Visconti, violinista cremonese del secolo XVIII”. *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 52, 1962, p. 378. [www.jstor.org/stable/41465240](http://www.jstor.org/stable/41465240) (Consultado el 18 de mayo de 2018).

<sup>385</sup> *Ibidem*.

<sup>386</sup> Pollens, *Stradivari*, p. 3.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> Véase: Patrick Macey, “Galeazzo Maria Sforza and musical patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin”. *Early Music History*, vol. 15, 1996, pp. 147-212.

confirman esa posesión.<sup>389</sup> Como se mencionó anteriormente, Steffkin, de una familia de gran tradición en la viola da gamba, contrajo nupcias con Gasparo Visconti en 1704.<sup>390</sup> Carlo Chiesa anota que fue para casarse con el violinista que Ebenazar Steffkin se convirtió al catolicismo y se bautizó bajo el nombre de Cristina.<sup>391</sup> La figura de Cristina Visconti es imprescindible y protagónica en este entramado pues es, en realidad, la única intérprete de la viola da gamba de todo el círculo de músicos que se ha rastreado alrededor del manuscrito estudiado; es por eso que la posibilidad de que fuera ella la dedicataria y usuaria del manuscrito, o de una parte de él, es altamente plausible.<sup>392</sup> Además, si Gasparo Visconti y el conde Arconati Visconti fueron parientes, la relación entre ellos y Carlo Zuccari —así como la conexión con Cristina Visconti— se explica por múltiples vías: Zuccari compone una sonata para viola da gamba para la esposa de su maestro, y además dedica su op. 1 al pariente de éstos.

#### **4.5 El manuscrito como testimonio de las conexiones entre el violonchelo y la viola da gamba**

El estudio de este cuaderno y los datos entorno a él lleva a formular algunas consideraciones. Al reunir música de los dos instrumentos estudiados en esta investigación, este documento es un ejemplo, a la vez que un símbolo, de la coexistencia de ambos en un mismo círculo musical, no solamente utilizados para la realización del bajo continuo, sino con discursos solistas elaborados,

---

<sup>389</sup> Véase Myrna Herzog, “Stradivari’s viols”, p. 186; Stewart Pollens, op. cit., pp. 153-160.

<sup>390</sup> Hill, op. cit.

<sup>391</sup> Chiesa, op. cit., p. 94.

<sup>392</sup> “That the extravagant sonata by Zuccarino may have been written as an homage to Visconti’s wife remains a hypothesis, but it is a fact that the viol was still used in Milan and the rest of the north of Italy at that time”. Trad.: “Que la extravagante sonata de Zuccarino haya sido escrita como un homenaje a la esposa de Visconti sigue siendo una hipótesis, pero es un hecho que la viola da gamba aún estaba en uso en Milán y el resto del norte de Italia en ese momento”. Ghielmi, op. cit., p. 79. Bettina Hoffmann apunta: “Sebbene non sappiamo dove dimorasse Zuccari proprio nell’anno 1730, pare molto probabile che sia stato ispirato a questa composizione da qualche violista tedesco incontrato durante il viaggio. Comunque, non resti trascurata l’ipotesi che la sonata rendesse omaggio alla moglie del suo insegnante e benefattore Gasparo Visconti, Ebenazar Steffkin, figlia di una celebre stirpe inglese di violisti da gamba”. Trad.: “Si bien no sabemos en dónde residía Zuccari en el año 1730, parece muy probable que para esa composición se haya inspirado en algún violista alemán conocido durante el viaje [a Bohemia]. En todo caso, no se desecha la hipótesis de que la sonata rindiera homenaje a la esposa de su maestro y protector Gasparo Visconti, Ebenazar Steffkin, hija de una célebre estirpe de violagambistas”. Hoffmann, “Il repertorio italiano della viola da gamba dopo il 1640”, p. 117.



que muestran un conocimiento profundo y un interés en la expansión de sus recursos técnicos y artísticos. Además, de forma sobresaliente, el *Solo per la viola da gamba* de Zuccari aporta una prueba fehaciente del uso de la viola da gamba en la música secular de moda en ese momento en Italia.

De acuerdo a los datos biográficos disponibles de Carlo Zuccari, en 1730 —fecha indicada en la partitura del *Solo per la viola da gamba*— él se encontraba posiblemente en Olomuc, pues su fecha de regreso a Bolonia está indicada en 1733. Si la fecha de composición del *Solo* para viola de Zuccari es efectivamente 1730, es posible que la haya escrito durante su estancia en Olomuc, lugar que también visitaron Vandini y Tartini entre 1723 y 1726, lo que explicaría la conexión entre Zuccari y Vandini, posiblemente en torno a la música en la corte de Carlos VI de Austria, rey de Bohemia, o del conde Kinski. Por otro lado, la posibilidad de que Cristina Visconti haya sido dueña, dedicataria o usuaria de este cuaderno —por lo menos en alguna de sus etapas— resulta muy atractiva y factible. La etapa actual del conocimiento sobre su vida y trayectoria musical es aún incipiente, por lo que no es posible ir más lejos en este planteamiento; sin embargo, puede servir de punto de partida para futuras investigaciones.

Al contener dos sonatas para violonchelo de Antonio Vandini junto con el “*Solo per la viola da gamba*” de Zuccari, es plausible plantear la hipótesis de que este cuaderno haya pertenecido a algún intérprete de ambos instrumentos, que posiblemente haya elegido la misma técnica de arco que Vandini para el violonchelo: la empuñadura supina. La disponibilidad de un repertorio específico para violonchelo de esa época que haya podido ser tocado con esa empuñadura amplía el campo de aplicación de esa técnica, y ofrece nuevas posibilidades de exploración de sus recursos en un estilo musical distinto y más tardío respecto al presentado en el capítulo anterior de esta tesis.

Otra posibilidad, también atractiva para la interpretación, sería la coexistencia de las empuñaduras prona y supina en una misma fuente musical. De las seis piezas del cuaderno, una es para viola da gamba y dos son de un compositor conocido por haber empleado la empuñadura supina en el violonchelo; del resto de las obras no se cuenta con pautas que sugieran alguna

técnica de arco asociada a su ejecución. Esa ambigüedad abre la posibilidad de que ambas técnicas hayan sido empleadas en un mismo círculo musical, incluso por un mismo ejecutante, a la vez que convierte esta música en un ámbito de exploración para la interpretación actual.

Si bien no se cuentan con datos que sugieran que Antonio Vandini tocaba también la viola da gamba, tampoco se ha descartado y, tomando en cuenta los vínculos que conectan ambos instrumentos, mostrados en este trabajo, no sería difícil pensar en la existencia de una estrecha conexión entre el violonchelista y el círculo musical de Carlo Zuccari y Cristina Visconti, y que incluso haya participado también en alguna de las etapas de conformación de este cuaderno.

Este manuscrito ofrece, de forma sobresaliente, material para futuros trabajos de investigación práctica. A continuación se presentan algunas propuestas en concreto. En primer lugar, resultaría revelador explorar las diferencias de sonido, articulación y otros recursos expresivos que puedan resultar de interpretar una misma pieza, —como el primer *Solo* de Zuccari, cuyo instrumento no está asignado con precisión— con distintos instrumentos: violonchelos y violas da gamba de diversas características, tamaños, número de cuerdas y formas de sujeción. Relacionado con ello, otra exploración posible es la interpretación en el violonchelo contrastando las empuñaduras prona y supina, buscando las particularidades de cada una, utilizando la información plasmada en el tercer capítulo de esta tesis. Esto es aplicable particularmente a las piezas dedicadas al violonchelo, como las sonatas de Vandini y el segundo *Solo* de Zuccari, en las que también se podrá jugar con las distintas combinaciones que resultan de asignar las arcadas en *P* o en *T* a los diferentes pulsos del compás. Explotar nuevas posibilidades técnicas y expresivas en este repertorio atractivo y poco conocido enriquecerá palpablemente la práctica contemporánea de estos instrumentos.

## 5 CONCLUSIONES

Este trabajo se suma a la amplia y continua tarea de cuestionar conceptos, modelos y paradigmas sobre los que descansan conocimientos y prácticas cotidianas, tanto en la música como en otros aspectos de nuestras vidas. Esa labor no puede ser superficial, exige el replanteamiento de hábitos, tendencias, marcos disciplinares, metodologías y roles profesionales. Tal cuestionamiento implica también una postura crítica ante la clasificación y disociación de las disciplinas como formas aisladas de conocimiento. Como alternativa a ello, en esta tesis dialogan constantemente la investigación documental, la interpretación musical y la crítica historiográfica, para aproximarse a la práctica musical de una manera en la que se reconozcan sus dimensiones histórica y creativa. La presencia de estas características en esta tesis, la forma en que se articulan y se exponen son en sí mismas su principal cosecha. En consecuencia, las conclusiones obtenidas en esta tesis son también interdisciplinarias y sólo se explican a la luz de varias perspectivas en conjunto.

En esta tesis la práctica musical está presente de tres maneras. Es, en primer término, el punto de partida para la definición de la problemática y los objetivos; en segundo lugar, es un medio a través del cual se filtran los datos obtenidos durante la investigación y los dotan de sentido y, finalmente, es también una fuente generadora de conocimiento, pues sólo a través de la práctica se puede llegar a ciertos planteamientos: en el tema específico de esta tesis, el argumento de la continuidad del conjunto de los bajos de arco queda sustentado en la práctica musical mejor que en cualquier otro ámbito teórico o documental. En otras palabras, las preguntas planteadas partiendo de la interpretación motivan una búsqueda, cuya guía es en todo momento la práctica; las fuentes son procesadas con la perspectiva del intérprete, estudiadas corporalmente y escuchadas en los instrumentos, y los resultados son presentados en forma de acción musical y analizados por el propio intérprete.

De acuerdo a la problemática planteada, la presente investigación se centra en el periodo comprendido entre la década de 1660 y el año 1740; esta temporalidad está definida por dos hitos en la cronología de los instrumentos estudiados: la invención de la cuerda entorchada de metal, y

la publicación del *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* de Michel Corrette, primer texto instructivo dedicado al violonchelo. Concretamente, la adopción de cuerdas entorchadas en los bajos de arco permitió la construcción de instrumentos más ergonómicos y resonantes, que podían cumplir la doble función de bajo continuo y de instrumento melódico. Esto se aprecia en la composición de música que explota novedosos registros y recursos en la década de 1680: obras para violonchelo solo en Bolonia, y para viola da gamba sin acompañamiento en París. De forma complementaria, el *Méthode* de Corrette se presenta como testimonio de una primera fase de estandarización del violonchelo y sus prácticas, a la vez que un agente en ese proceso, que continuó con la recuperación de la música antigua en el siglo XX. Muestra de la institucionalización de la enseñanza y la práctica musical en el transcurso del siglo XVIII, así como de la prosperidad de un mercado musical relacionado con el crecimiento de la clase media, esa publicación plantea una reducción de la heterogeneidad de instrumentos y prácticas alrededor de ellos, que informa sobre una transformación en la cultura musical, pero no debe ser tomada como un retrato exacto del universo violonchelístico de su conjunto. Como ha insistido Marc Vanscheeuwijck, esta consideración conduce a un replanteamiento de nuestra noción del instrumento en ese periodo, para incluir elementos que escapan de la idea estandarizada prescrita por Corrette, como posturas corporales, formas, tamaños y sostén del instrumento, afinaciones y empuñaduras.

La continuidad de rasgos entre el violonchelo y la viola da gamba quedan aquí evidenciados a partir de un análisis en el que se relacionan aspectos como la tecnología en la construcción de instrumentos, la técnica instrumental, la enseñanza y la composición musical, observados en función de sus diferentes entornos culturales. Dicha exposición conduce a la comprensión de la historia de ambos instrumentos como fenómenos complementarios e inseparables. A partir de la observación de las características dinámicas de los instrumentos estudiados, y de las definiciones de las que han sido objeto a lo largo de la historia, en esta tesis se evidencia que, si bien ha existido coincidencia en la idea de familia y de la distinción entre ambos instrumentos a lo largo de la historia, no hay un elemento o conjunto de ellos que determinen unívocamente la pertenencia de un instrumento a una familia.

Este trabajo contiene una crítica al concepto de “familia instrumental” en sus dos vertientes principales: como categoría musicológica, síntoma y agente de una forzada clasificación, y como marco para la interpretación musical. El concepto de familia es fundamental en las sociedades; la familia protege y educa, provee y disciplina. La familia es la primera institución de autoridad y control que una persona conoce, es quizá por ello que una crítica a ese concepto puede resultar incómoda, y la demostración de su fragilidad o la transgresión de su estructura, inaceptables. Así, resulta necesario reivindicar la heterogeneidad de las prácticas en torno a los bajos de arco como un conjunto promiscuo, que no responde a la clasificación en dos categorías incomunicadas y virtualmente opuestas; esto es, su desclasificación, tomando como marco conceptual el planteamiento de Antonio García Gutiérrez: “Clasificar divide y separa en tanto que desclasificar agrega, reúne”.<sup>393</sup> Como una de las conclusiones de esta tesis, se plantea una alternativa a la dicotomía entre las “familias” de violines y violas —violonchelo *versus* viola da gamba—, sustentada en la lectura crítica de las fuentes históricas, en las que consistentemente se aprecia la mezcla de sus rasgos y funciones, y tomando en cuenta la experiencia musical práctica: la noción de un conjunto de bajos de arco definido por su diversidad y flujo de elementos compartidos concentra ese planteamiento y renueva las maneras de aproximarse a ellos, tanto en su estudio histórico como en su ejecución práctica.

Las evidencias históricas de prácticas que se apartan de aquellas definiciones convencionales permiten replantear los conceptos de cada uno de esos instrumentos, su desarrollo pasado y su papel en la interpretación musical de hoy. Esto es palpable en lo referente a los rasgos físicos de los instrumentos, las maneras de sujetarlos, las posturas corporales de sus ejecutantes, sus múltiples afinaciones y, de manera medular, las distintas técnicas empleadas para empuñar el arco. Es en ese ámbito en donde incide la fase práctica de esta investigación, partiendo de los datos obtenidos de la documentación histórica —tratados e imágenes— para ser interpretados corporal y musicalmente; los resultados, exhibidos en registros audiovisuales, informan detalles de cada una de las empuñaduras practicadas en ambos instrumentos. El conocimiento obtenido

---

<sup>393</sup> Antonio García Gutiérrez, op. cit., p. 6.

por medio de la práctica muestra que efectivamente es viable y fructífero hacer dialogar los saberes, técnicas y recursos de ambos instrumentos de manera práctica.

En concordancia con los objetivos planteados, esta tesis abona a un entendimiento más completo y profundo de las prácticas históricas de los bajos de arco, elaborando un panorama que considera su complejidad y dinamismo, así como las limitaciones de las metodologías disponibles. Por otra parte, se enraíza en la historia social de los instrumentos musicales estudiados, al interpretar las fuentes históricas y la lectura que les ha dado la tradición musicológica con una perspectiva que incluye elementos culturales complejos, como el uso social de los instrumentos, la institucionalización de su enseñanza o el mercado editorial. Por último, haciendo énfasis en el papel del intérprete en la conformación de los discursos en torno a los instrumentos, se aprovechan conscientemente los vacíos que existen en la documentación como un terreno fértil para la creación artística.

En el campo de la interpretación musical, la presente tesis ofrece un estudio de las técnicas de arco de los instrumentos estudiados, tanto en sus registros documentales históricos, como en su puesta en práctica. El empleo de la empuñadura supina en el violonchelo —cuya técnica no aparece detallada en fuentes primarias escritas— encuentra aquí una argumentación, discusión, análisis y exposición de resultados prácticos de los que no había sido objeto hasta ahora en un estudio académico conjunto. De acuerdo con la información obtenida de la conjunción de fuentes primarias y secundarias, exhibida en este trabajo, dicha técnica fue empleada profusamente, incluso de manera predominante en algunos entornos. Además, esta tesis propone una nomenclatura para las empuñaduras empleadas en los instrumentos estudiados, incorporando los términos prona y supina para denominar las dos principales tendencias de sujeción del arco durante el periodo estudiado. Esta puntualización podrá servir de referencia a otros trabajos y contribuir a una normalización del uso de distintas maneras de hacer sonar los bajos de arco.

El traslado al violonchelo de la información obtenida de textos históricos de la viola da gamba puede ser considerado un aporte de esta tesis, tanto en el plano meramente técnico como en el metodológico, pudiendo servir, en el primer caso, como un muestrario de técnicas instrumentales

históricas con potencial artístico y, en el segundo, como una inspiración para otros trabajos que busquen echar mano de recursos que tradicionalmente han sido atribuidos a instrumentos distintos. Esta última consideración podría ser de interés incluso para investigaciones en torno a otros instrumentos, no solamente de cuerda frotada, que busquen aproximarse a su estudio desde la perspectiva de la desclasificación. Particularmente, la aplicación al violonchelo de los recursos técnicos y expresivos encontrados en el *Méthode pour apprendre à jouer de la violle* de Étienne Loulié entraña una lectura novedosa y ampliada de las fuentes históricas, a la luz de los planteamientos de diversidad y desclasificación expuestos a lo largo de esta tesis, extendiendo la noción misma de interpretación históricamente informada; además, constituye un experimento original, cuyo planteamiento, desarrollo y resultados podrán ser temas de debates futuros; generar esa polémica también satisface uno de los principales objetivos de este trabajo.

Como un estudio de caso, el manuscrito 1730. *Solo per la viola da gamba o violoncello e basso di C.Z.* (BnF Vm7-6285), examinado en el cuarto capítulo de esta tesis, es un testimonio de la convivencia de ambos instrumentos en un mismo círculo musical, en el que se aprecian de forma notable los vínculos entre intérpretes, técnicas instrumentales, compositores y estilos. Los rasgos particulares de ese documento cobran sentido ante la evidencia de la continuidad de prácticas alrededor de los bajos de arco; de esa manera, la técnica de arco asociada con Antonio Vandini deja de ser una rareza, al coincidir con toda una tradición de la empuñadura supina en el violonchelo, y con otras músicas en las que la viola da gamba era vigente protagonista. La puesta en contexto este autor lo muestra como un fascinante crisol en donde convergen prácticas periféricas de su momento —como la empuñadura supina en el violonchelo, que era considerada anticuada hacia las últimas décadas del siglo XVIII— con una voluntad de innovación en los recursos del instrumento, como el temprano uso de la técnica de pulgar en la mano izquierda. En ese sentido, el manuscrito en su conjunto es un vestigio de la coexistencia de las empuñaduras prona y supina en el violonchelo, con la posibilidad de que hayan sido empleadas incluso por la misma persona.

Esta tesis también abre algunas líneas de investigación que deberán ser atendidas en futuros trabajos. Entre ellas, destaca la figura de Ebenazar Steffkin o Cristina Visconti, cuyos escasos

datos biográficos iluminan ya el panorama de los bajos de arco en varias regiones europeas durante las primeras décadas del siglo XVIII, y que sin duda merece mucha más atención de la que se le ha brindado. Esclarecer los detalles su trayectoria musical como protagonista de su propia historia y de la viola da gamba, así como su relación concreta con el manuscrito *1730. Solo per la viola da gamba o violoncello e basso di C.Z.* enriquecerá en gran medida nuestro entendimiento de la historia social de la música del siglo XVIII, y del imprescindible papel de las mujeres en la música de todos los tiempos.

Por otra parte, la investigación práctica, que aquí ha sido exploratoria de recursos muy específicos, y que tanto ha aportado a la comprensión de realidades concretas, será el punto de partida de una revisión de la práctica y de sus características intrínsecas y que puede expandirse a otro repertorio. El manuscrito de París se presenta, en este sentido, como el espacio ideal para tal exploración, que podría extenderse a un vasto repertorio, y con posibilidades potencialmente infinitas.

Este trabajo aborda un fenómeno tan práctico como es la ejecución instrumental, desde una perspectiva que no se limita al estudio musicológico pero sí responde a los propósitos de la investigación universitaria, al poner a debate los procedimientos, materiales y resultados de una indagación para generar, en diálogo con otros, un conocimiento público y común, explicable y discutible. En el marco de un programa doctoral como el de la UNAM, y de la escena musical mexicana, esta investigación representa una muestra de cuán fructífera puede resultar una interacción dinámica entre el conocimiento humanístico y la experiencia práctica, el estudio documental y el sonido entendido como vivencia y acción corporal.



## BIBLIOGRAFÍA

- Akoka, Jérôme. “L’archet révolutionnaire (1740-1820): A history”, en el catálogo resumido de la exposición “L’archet révolutionnaire: Violin, viola and cello bows in the 18th century”. Londres: Taxisio, 2015, pp. 4-7. [taxisio.com/content/uploads/2020/05/taxisio-larchet-rev-2020.pdf](http://taxisio.com/content/uploads/2020/05/taxisio-larchet-rev-2020.pdf) (Consultado el 4 de octubre de 2021).
- Badiarov, Dmitry. “Errata, and more on the violoncello da spalla of the Italians”. *The Galpin Society Journal*, vol. 61, 2008, pp. 324-325. [www.jstor.com/stable/25163942](http://www.jstor.com/stable/25163942) (Consultado el 20 de julio de 2020).
- “The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice”. *The Galpin Society Journal*, vol. 60, 2007, pp. 121-145. [www.jstor.org/stable/25163896](http://www.jstor.org/stable/25163896) (Consultado el 8 de febrero de 2016).
- Barnett, Gregory. *Bolognese instrumental music, 1660-1710: Spiritual comfort, courtly delight and commercial triumph*. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- “Viola da spalla”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29449](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29449) (Consultado el 20 de julio de 2020).
- Beghin, Tom. ““Delivery, delivery, delivery!”: Crowning the rhetorical process of Haydn's keyboard sonatas”. En Tom Beghin y Sam M. Goldberg, eds., *Haydn and the performance of Rhetoric*, pp. 131-171. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Bibliothèque Nationale de France. “Recueil de sonates pour violoncelle et basse continue”. [data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1](http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1) (Consultado el 18 de mayo de 2018).
- Bismantova, Bartolomeo. *Compendio musicale*. [Ferrara: manuscrito, 1677]. Facsímil. Florencia: Studio per edizioni scelte, 1983.
- Bishop, Martha. *Tablature for one*. Compilación y edición de Martha Bishop. Atlanta: Emory University, 2008.

- *Tablature for two*. Compilación, edición y composiciones de Martha Bishop. Atlanta: Emory University, 1980.
- Bonanni, Filippo. *Gabinetto armonico*. Roma: Giorgio Placho, 1722. [archive.org/details/gabinettoarmonic0000buon/page/n114/mode/thumb](https://archive.org/details/gabinettoarmonic0000buon/page/n114/mode/thumb) (Consultado el 28 de noviembre de 2022).
- Bonta, Stephen. “Catline strings revisited”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 14, 1988, pp. 38-60.
- “From violone to violoncello: A question of strings?”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 3, 1977, pp. 64-99.
- “Terminology for the bass violin in seventeenth-century Italy”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 4, 1978, pp. 5-42.
- “The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700”. *Early Music*, vol. 18, núm. 4 (Nov., 1990), pp. 519-525, 527-530, 533-535. [www.jstor.org/stable/3127982](http://www.jstor.org/stable/3127982) (Consultado el 27 de enero de 2020).
- “The use of instruments in the ensemble canzona and sonata in Italy, 1580-1650”. *Recercare*, vol. 4, 1992, pp. 23-43. [www.jstor.org/stable/41701103](http://www.jstor.org/stable/41701103) (Consultado el 27 de junio de 2016).
- Bonta, Stephen; Wijsman, Suzanne; Campbell, Margaret; Kernfeld, Barry; Barnett, Anthony. “Violoncello”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041) (Consultado el 30 de julio de 2020).
- Boyden, David D. “Geige violin or ‘fiddle’”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10826](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10826) (Consultado el 31 de julio de 2020).
- Boyden, David D.; Cochrane, Lalage; y Walls, Peter. “Jeté”. *Grove Music Online*, 2021. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14283](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14283) (Consultado el 27 de octubre de 2022).

- Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. París: Christophe Ballard, 1703. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q> (Consultado el 3 de septiembre de 2022).
- Brown, Howard Mayer. “Intabulation”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823) (Consultado el 31 de julio de 2020).
- Brown, Howard Mayer, y Woodfield, Ian. “Chest of viols”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05543](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05543) (Consultado el 31 de julio de 2020).
- Bullard, Beth. *Musica getuscht: A treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Verdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- “Virdung [Grop], Sebastian”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29489](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29489) (Consultado el 1 de febrero de 2022).
- Burney, Charles. *The present state of music in France and Italy*. Londres: T. Becket & Co, 1773. Facsímil. [imslp.org/wiki/The\\_Present\\_State\\_of\\_Music\\_in\\_France\\_and\\_Italy\\_\(Burney%2C\\_Charles\)](https://imslp.org/wiki/The_Present_State_of_Music_in_France_and_Italy_(Burney%2C_Charles)) (Consultado el 18 de mayo de 2018).
- *The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. Vol. 2. T. Becket & Co, 1775. Facsímil. [archive.org/details/bub\\_gb\\_O1EUAAAAQAAJ/page/n225/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_O1EUAAAAQAAJ/page/n225/mode/2up) (Consultado el 23 de mayo de 2022).
- *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*. Edición y traducción de Ramón Andrés. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Bylsma, Anner. *Bach, the fencing master*. Amsterdam: Bylsma Fencing Mail, 2011.
- Cappus, Jean-Baptiste. *Premier livre de pièces de violle*. París: Boivin y Le Clerc, 1730. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90097453](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90097453) (Consultado el 25 de octubre de 2022).
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

- Cheney, Stuart y Coeyman, Barbara. "The viola da gamba family". En Stewart Carter, ed., *A performer's guide to seventeenth-century music*, pp. 210-230. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza, 2001.
- , "Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica". *Quodlibet*, núm 74, 2020, pp. 55-86. [doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775](https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).
- Chiantore, Luca; Domínguez, Áurea; y Martínez, Silvia. *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016.
- Chiesa, Carlo. "The viola da gamba in Cremona". En Susan Orlando, ed., *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 86-96. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.
- Churgin, Bathia. "Sammartini [S. Martino, S. Martini, St. Martini, St. Martino, San Martini, San Martino, Martini, Martino], Giovanni Battista". *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24463](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24463) (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- "Sammartini [S Martini, St Martini, San Martini, San Martino, Martini, Martino], Giuseppe". *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24464](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24464) (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- Coates, Kevin. *Geometry, proportion and the art of lutherie*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
- Cohen, Albert. "An 18th century treatise on the viol by Étienne Loulié". *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 3, 1966. pp. 17-25.

- Cohen, Albert y Cessac, Catherine. “Étienne Loulié”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17040](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17040) (Consultado el 25 de octubre de 2022).
- Cook, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Corrette, Michel. *Méthode pour apprendre facilement à jouer du par-dessus de viole à 5 et à 6 cordes avec des leçons à I. et II. parties*. [París: sin editorial, 1738]. Facsímil. Ginebra: Minkoff, 1983.
- *Méthodes pour apprendre à jouër de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto, et de la viole d’Orphée*. [París: Mlle Castagnery, 1781]. Facsímil. Ginebra: Minkoff, 1977.
- *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. [París: chez l’auteur, 1741]. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312932z](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312932z) (Consultado el 17 de agosto de 2020).
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez, 1674. [www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/) (Consultado el 8 de junio de 2021).
- Cowling, Elizabeth. *The cello*. Nueva York: Batsford, 1975.
- Crane, Frederick Baron. “Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome, 1650): the section on musical instruments”. Tesis de maestría. State University of Iowa, 1956. [ir.uiowa.edu/etd/5071](https://ir.uiowa.edu/etd/5071) (Consultado el 20 de septiembre de 2022).
- Criscuolo, Renato. “Criteri per un’eseecuzione filologica”. En Giovanni Lorenzo Lulier, *2 sonate per violone et b.c. etc.*, s/p. Italia: Musedita, 2010.

- Cunningham, Sarah. "Lessons from an eighteenth-century master of the viol: Some markings in a copy of Marais' Book II". En Johannes Boer y Guido van Oorschot, eds., *A viola da gamba miscellany: Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Urtecht, 1991*, pp. 85-101. Utrecht: STIMU Foundation for historical Performance Practice, 1994.
- Cyr, Mary. *Style and performance for bowed string instruments in French baroque music*. Nueva York y Londres: Routledge, 2016.
- Danoville, Le Sieur. *L'Art de toucher le dessus et la basse de viole*. [París: Christophe Ballard, 1687]. Facsímil. Ginebra: Minkoff, 1972.
- Demachy. *Pièces de violle en musique et en tablature*. París: chez l'auteur, 1685. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858533r](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858533r) (Consultado el 24 de noviembre de 2022).
- Dilworth, John. "The cello: origins and evolution". En Robin Stowell, ed. *The Cambridge companion to the cello*, pp. 1-27. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Dolmetsch, Natalie. "Bows and bowing", *Journal of the Viola da gamba Society of America*, vol. 14, 1977, pp. 53-60.
- Dowden, Bradley. "Fallacies". *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. [iep.utm.edu/fallacy/](http://iep.utm.edu/fallacy/) (Consultado el 2 de abril de 2021).
- Dowland, John. "Other necessary observations belonging to the lute" en Robert Dowland, *Varietie of lute-lessons*. Londres: Thomas Adams, 1610. [www.proquest.com/eebo/docview/2248518432/99856874/A4507D26CFD14E8EPQ/1?accountid=14598](http://www.proquest.com/eebo/docview/2248518432/99856874/A4507D26CFD14E8EPQ/1?accountid=14598) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).
- Dunford, Jonathan. "Sainte-Colombe [Sainte Coulombe], Jean de." *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24309](http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24309) (Consultado el 6 de enero de 2021).
- Edwards, Warwick. "Consort". *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06322](http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06322) (Consultado el 31 de julio de 2020).

- Erodi, Gyorgy Iren. “The sixteenth-century basse de violon: fact or fiction? Identification of the bass violin (1535-1635)”. Tesis de maestría. University of North Texas, 2009. [digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/) (Consultado el 21 de julio de 2020).
- Field, Christopher D.S. “Steffkin [Steffkins, Steffkins, Steiffkin, Stephkins], Theodore”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26616](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26616) (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- Fleming, Michael. “The identities of the viols in the Ashmolean Museum”. *The Viola da Gamba Society Journal*. Vol. 3, 2009. pp. 117-130.
- Ford, Terence. *Lista de instrumentos de música occidentales: Anotada desde un punto de vista iconográfico*, col. Cuadernos de documentación musical, núm., 2. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1999.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores, 1979.
- . *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Edición de François Ewald, Alessandro Fontana, Valerio Marchetti y Antonella Salomoni; traducción de Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haya y Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690. En línea: [furetiere.eu](https://furetiere.eu) (Consultado el 13 de agosto de 2020).
- Gabrielli, Domenico. *Sämtliche Werke für Violoncello. The complete works for violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001.
- Gallagher, Ryan. “A journey within the making mind”. Tesis de doctorado. McGill University, 2019.
- Galli, Domenico. *Trattenimento Musicale sopra il violoncello à Solo*. Parma: manuscrito, 1691. [n2t.net/ark:/65666/v1/11117](https://n2t.net/ark:/65666/v1/11117) (Consultado el 17 de noviembre de 2022).

- Ganassi, Silvestro. *Letzione seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*. Venecia, 1543.
- *Regola rubertina: Regola che insegna sonar de uiola d'archo tastada*. Venecia, 1542.
- *Works for viol.* Bettina Hoffmann, ed. Bolonia: Ut Orpheus, 1998.
- Ganassi, Silvestro y Bodig, Richard, trad. *Regola Rubertina and Lettione seconda*. Artarmon, Australia: Saraband Music, 2002.
- Gándara, Xosé Crisanto. “El violón ibérico”. *Revista de Musicología*, vol. 22, núm. 2, junio de 1999, pp. 123-163. [www.jstor.org/stable/20797606](http://www.jstor.org/stable/20797606) (Consultado e 113 de abril de 2020).
- García Gutiérrez, Antonio. *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2007.
- Geminiani, Francesco. *The art of playing on the violin*. Londres: Travis & Emery, 2009. [Facsimil. Londres, 1751].
- Gerle, Hans. *Musica Teusch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten*. Nuremberg: Hieronymus Formschneider, 1532.
- Gerle, Hans. *Music and tablature for viols, fiddles and lutes*. Steve Heavens, ed. y trad. (eBook), sin editorial, 2010. [www.lulu.com/shop/steve-heavens/hans-gerles-music-and-tablature/ebook/product-17374487.html#productDetails](http://www.lulu.com/shop/steve-heavens/hans-gerles-music-and-tablature/ebook/product-17374487.html#productDetails)
- Ghielmi, Vittorio. “An eighteenth-century Italian treatise and other clues to the history of the viola da gamba in Italy”. En Susan Orlando, ed., *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 72-85. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.
- Grove Music Online, “Simandl bow grip as used on the double bass”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000000739](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000000739) (Consultado el 18 de mayo de 2022).



- Hansell, Sven, y Massaro, Maria Nevilla. “Vandini, Antonio”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28999](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28999) (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- Harris, Ellen T. “Messa di voce”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18491](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18491) (Consultado el 16 de octubre de 2022).
- Haynes, Bruce, y Burgess, Geoffrey. *The pathetic musician: Moving an audience in the age of eloquence*. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- Headley, Erin. “Lirone”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16750](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16750) (Consultado el 9 de septiembre de 2022).
- Herzog, Myrna. “Stradivari's viols”. *The Galpin Society Journal*, vol. 57, mayo de 2004. pp. 183-194, 216. [www.jstor.org/stable/25163801](http://www.jstor.org/stable/25163801) (Consultado el 18 de marzo de 2019).
- “The quinton and other viols with violin traits (16th-18th centuries)”. Tesis de doctorado. Bar-Ilan University, Ramat-Gan, Israel, 2003.
- “Violin traits in Italian viol building, rule or exception?”. En Susan Orlando, ed., *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, pp. 145-163. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.
- Hill, John Walter. “Visconti, Gasparo”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29505) (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- Historical and custom bows. “Cello”. *RCRbows*. [sites.google.com/site/rcrbows/home/gamba-cello](https://sites.google.com/site/rcrbows/home/gamba-cello) (Consultado el 9 de noviembre de 2022).
- Hoffmann, Bettina. *I bassi d'arco di Antonio Vivaldi: Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere*. Florencia: Leo S. Olschki, 2020.
- “Il repertorio italiano della viola da gamba dopo il 1640: Delimitazione e censimento”. *Rivista Italiana di Musicologia*, núm. 47, 2012, pp. 82-123. [www.jstor.org/stable/24327201](http://www.jstor.org/stable/24327201) (Consultado el 25 de abril de 2020).

- “Introduction”. En Domenico Gabrielli, *Sämtliche Werke für Violoncello. The complete works for violoncello*, pp. VII-X. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2001.
- “The nomenclature of the viol in Italy”. *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 2, parte 1, 2008, pp. 1-16.
- *The viola da gamba*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018.
- Holman, Peter. *Life after death: The viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.
- “The english royal violin consort in the sixteenth century”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 109, 1982-1983, pp. 39-59. [www.jstor.org/stable/766135](http://www.jstor.org/stable/766135) (Consultado el 10 de abril de 2020).
- Hsu, John. *A handbook of french baroque viol technique*. Nueva York: Broude Brothers Limited, 1981.
- Jackson, Roland. *Performance practice: A dictionary-guide for musicians*. Nueva York: Routledge, 2014.
- Jambe de Fer, Philibert. *Epitome musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d) (Consultado el 16 de noviembre de 2022).
- Johnson, David y Larsson, Robert. “Schetky, Johann Georg Christoph”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24830](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24830) (Consultado el 2 de noviembre de 2022).
- Kartomi, Margaret. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Kennaway, George. *Playing the cello, 1780-1930*. Farnham (Inglaterra): Ashgate, 2014.

- Kersey, John. *Dictionarium Anglo-Britanicum*. Londres: J. Wilde, 1708. [books.google.com.mx/books?id=t01gAAAACAAJ&hl=es&pg=PP3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=t01gAAAACAAJ&hl=es&pg=PP3#v=onepage&q&f=false) (Consultado el 18 de septiembre de 2022).
- Kinney, Gordon J. “Viols and violins in the ‘Epitome Musical’ (Lyon 1556) of Philibert Jambe de Fer”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 4, 1967, pp. 14-20.
- “Writings on the viol by Dubuisson, De Machy, Roland Marais, and Étienne Loulié”. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 13, 1976, pp. 17-55.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis*. Roma: Francesco Corbelletti, 1650. [archive.org/details/athanasiikircherkirc/page/n487/mode/2up](https://archive.org/details/athanasiikircherkirc/page/n487/mode/2up) (Consultado el 16 de noviembre de 2022).
- Klein, Jacob. *VI Sonates a une basse de violon & basse continue. Premier ouvrage. Livre troisième*. Amsterdam: J. Roger, 1716. Facsímil. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057235r](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057235r) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).
- Kuijken, Sigiswald. “A Bach odyssey”. *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, pp. 263-272. [www.jstor.org/stable/40731354](https://www.jstor.org/stable/40731354) (Consultado el 8 de febrero de 2016).
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Le Blanc, Hubert. *Défense de la Basse de Viole contre les enterprises du violon et les pretensions du violoncelle*. Ámsterdam: Pierre Mortier, 1740. [numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001102538944/IMG00000001](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102538944/IMG00000001) (Consultado el 25 de octubre de 2022).
- Le Guin, Elisabeth. *Boccherini's body: An essay in carnal musicology*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2006.

Libby, Dennis y Lepore, Angela (rev.) “Gasparini family”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43225](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43225) (Consultado el 1 de junio de 2020).

López Cano, Rubén. “El error de Descartes y las tres venganzas de René: Introducción al dossier Cognición Musical Corporeizada”. *Epistemus. Revista de la Asociación Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, vol. 2, 2013, pp. 9-21.

López Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, experiencias y propuestas*. (Versión PDF). México y España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México) y Escola Superior de Música de Catalunya (España), 2006. [www.academia.edu/7073979/Investigación\\_art%C3%ADstica\\_en\\_m%C3%ADstica\\_Problemas\\_experiencias\\_y\\_propuestas](http://www.academia.edu/7073979/Investigación_art%C3%ADstica_en_m%C3%ADstica_Problemas_experiencias_y_propuestas) (Consultado el 28 de febrero de 2016).

Loulié, Étienne. *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*. Facsímil. En *Méthodes et traités, Série 1, Viole de gambe, France 1600-1800*. Philippe Lescat y Jean Sant-Arroman, eds. Courlay: Fuzeau, 1997, pp. 61-83.

— Manuscrito (Bibliothèque National de France, Fonds fr, n-a. 6355, ff. 210-222), c. 1690. Muse Baroque, [www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/loullie\\_methode\\_viole.htm?fbclid=IwAR3W9uK7wxHoOS\\_gO8oDbrPTisFLQ7EhTEUHmd28mdosDLCl64UzIXk0--g](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/loullie_methode_viole.htm?fbclid=IwAR3W9uK7wxHoOS_gO8oDbrPTisFLQ7EhTEUHmd28mdosDLCl64UzIXk0--g) (Consultado el 21 de agosto de 2020).

Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. París: Sébastien Cramoisy, 1636. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009) (Consultado el 16 de noviembre de 2022).

Macey, Patrick. “Galeazzo Maria Sforza and musical patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin”. *Early Music History*, vol. 15, 1996, pp. 147-212.

Marais, Marin. “Averstissement”, en *Pièces de viole... [3e livre]*. París: Hurel, 1711. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000088b](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000088b) (Consultado el 16 de octubre de 2022).

- Monical, William. *Shapes of the Baroque: The historical development of bowed string instruments*. Filadelfia: The American Federation of Violin & Bow Makers, Inc., 1989.
- Monosoff, Sonya. “Pizzicato”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021883](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021883) (Consultado el 24 de septiembre de 2021)
- Montagu, Jeremy. “*fiddle*”. En Alison Latham, ed., *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 584. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Monterosso, Raffaello. “Gasparo Visconti, violinista cremonese del secolo XVIII”. *Studien zur Musikwissenschaft*. Vol. 52, 1962, pp. 378-388. [www.jstor.org/stable/41465240](http://www.jstor.org/stable/41465240) (Consultado el 18 de mayo de 2018).
- Moreno, Emilio. “Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”. *Revista de musicología*, vol. 11, núm. 3, “Homenaje a Carlos III”, septiembre-diciembre de 1998, pp. 555-655. [www.jstor.org/stable/20795256](http://www.jstor.org/stable/20795256) (Consultado el 16 de septiembre de 2021).
- Morton, Joëlle. “Redefining the viola bastarda: A most spurious subject”. *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 8, 2014, pp. 1-64.
- Murillo, Rodolfo. “Spanish translation of Johann Joachim Quantz’s *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*”. Tesis de doctorado, Arizona State University, 1997.
- Neece, Brenda. “The cello in Britain: A technical and social history”. *The Galpin Society Journal*, vol. 56, junio de 2003, pp. 77-115. [www.jstor.org/stable/30044410](http://www.jstor.org/stable/30044410) (Consultado el 3 de marzo de 2019).
- Olivieri, Guido. “Cello teaching and playing in Naples in the early eighteenth century: Francesco Paolo Supriani’s *Principij da imparare a suonar il violoncello*”. En Timothy D. Watkins,

ed., *Performance practice: Issues and approaches*, pp. 109-136. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009.

— “Prassi e didattica del violoncello nella Napoli del Settecento: Un bilancio degli studi” En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, pp. 117-128. Barlatta: Cafagna, 2020.

— “The early history of the cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a forgotten manuscript collection”. *Eighteenth-century music*, vol. 18, núm. 1, marzo de 2021, pp. 65-97. [doi:10.1017/S1478570620000457](https://doi.org/10.1017/S1478570620000457) (Consultado el 8 de febrero de 2021).

Orlando, Susan, ed. *The Italian viola da gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002.

Ortiz, Diego. *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz*. Roma: Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553.

Otterstedt, Annette. *The viol: History of an instrument*. Kassel: Bärenreiter, 2002.

Otterstedt, Annette y Reiners, Hans, trad. “What old fiddles can teach us...”. *The Galpin Society Journal*, vol. 52, abril de 1999, pp. 219-242. [www.jstor.com/stable/842525](http://www.jstor.com/stable/842525) (Consultado el 25 de julio de 2020).

Paras, Jason. *The music for viola bastarda*. Editado por George Houle y Glenna Houle. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Pidre Carballa, Elsa. “La obra didáctica para violonchelo de Pablo Vidal: Una lectura crítica de los primeros tratados para la enseñanza del violonchelo en España en tiempos de Boccherini”. Tesis de maestría. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Politécnico do Porto, 2017. [recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10457](https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10457) (Consultado el 23 de noviembre de 2022).

- Playford, John. *A brief introduction to the skill of musick, for song and viol*. Londres: W. Godbid, 1658, 1664. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1175190n> (consultado el 6 de diciembre de 2022).
- Pollens, Stewart. *Stradivari*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- *The manual of musical instrument conservation*. (Versión ePub). Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum. Vol. II: De organographia*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503474k> (Consultado el 6 de diciembre de 2022).
- Praetorius, Michael, y Crookes, David Z., ed. y trad. *Syntagma musicum. II. De organographia. Parts I and II*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Pullen, Ginger Lee. “Five collections of lyra viol music published by John Playford”. Tesis de maestría. University of British Columbia, 1979.
- Quantz, Johann Joachim. *Essai... Méthode de flute traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIIIème siècle pour tous les musiciens*. Facsímil. [Berlín: Chretien Frederic Voss, 1752], París: Auf. Zurfluh, 1975.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Tomo VI. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1739. [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html) (Consultado el 8 de junio de 2021)
- *Diccionario de la lengua española*. [www.rae.es](http://www.rae.es) (Consultado el 13 de agosto de 2020).
- Robinson, Lucy y Holman, Peter. “Bass violin”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02244](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02244) (Consultado el 13 de agosto de 2020).
- Rosen, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York y Londres: Norton, 1997.

- Rosin, Daniel. “Cello/bass violin iconography”. *Remise 18: Materialien zur Aufführungspraxis eingerichtet von Daniel Rosin*. [www.remise18.com/iconography/](http://www.remise18.com/iconography/) (Consultado el 27 de enero de 2021).
- Roubina, Evguenia. *El responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2014.
- *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Ortega y Ortiz editores, CONACULTA-FONCA, 1999.
- Rousseau, Jean. *Traité de la viole*. [París: Christophe Ballard, 1687]. Facsímil. Ginebra: Minkoff, 1975.
- Sadie, Julie Anne y Pamplin, Terence M. “Baryton (i)”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02188](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02188) (Consultado el 13 de agosto de 2020).
- Sainte-Colombe, Monsieur de. *Pour la basse*. [imslp.org/wiki/Pour\\_la\\_basse\\_\(Monsieur\\_de\\_Sainte-Colombe\)](https://imslp.org/wiki/Pour_la_basse_(Monsieur_de_Sainte-Colombe)) (Consultado el 21 de septiembre de 2022).
- Sánchez Guevara, Rafael. “El surgimiento del concierto público”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Sanguineti, Alessandro. “Da spalla or da gamba?: The early cello in northern Italian repertoire, 1650-95”. *Galpin Society Journal*, vol. 69, abril de 2016, pp. 99-108.
- “Giovanni Battista Vitali’s violone in the *Accademia*”. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, vol. 12, 2016–2017, pp. 3-29. [doi.org/10.35561/JSMI12161](https://doi.org/10.35561/JSMI12161) (Consultado el 10 de marzo de 2021).
- [Sammartini, Giovanni Battista]. *Sei sonate a violoncello con basso del Signor San Martini. Œuvre IV<sup>e</sup>*. París: (Gravé par L. Huë), 1742. [gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9078894j](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9078894j) (Consultado el 28 de noviembre de 2022).



- Sammartini, Giovanni Battista. *6 sonate per violoncello e basso continuo*. Alessandro Bares, ed. Italia: Musedita, 2010.
- Silbiger, Alexander. "The first viol tutor: Hans Gerle's Musica Teutsch". *Journal of the Viola da gamba Society of America*, vol. 6, 1969, pp. 34-48.
- Simpson, Christopher. *The division viol*. Londres: W. Godbid, 1667. [www.proquest.com/eebo/docview/2240883401/CBE60BDFC7FE4A68PQ/6?accountid=14598&imgSeq=1](http://www.proquest.com/eebo/docview/2240883401/CBE60BDFC7FE4A68PQ/6?accountid=14598&imgSeq=1) (Consultado el 3 de octubre de 2019).
- *The division violist*. Londres: W. Godbid, 1659. [www.proquest.com/eebo/docview/2240895077/11914560/CBE60BDFC7FE4A68PQ/1?accountid=14598](http://www.proquest.com/eebo/docview/2240895077/11914560/CBE60BDFC7FE4A68PQ/1?accountid=14598) (Consultado el 23 de noviembre de 2022)
- Smith, Mark Mervyn. "An iconographical study of the early violoncello; and the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach". [Tesis doctoral. Finders University], Adelaide, South Australia, 1983. (Consultado en la Boston Public Library el 1 de noviembre de 2019).
- Smith, Mark [Mervyn]. "The cello bow held the violway: Once common, now almost forgotten". *Chelys, Journal of the Viola da Gamba Society*, vol. 24, 1995, pp. 47-61.
- Stowell, Robin, ed. *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Suárez-Pajares, Javier. "La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla". En Maricarmen Gómez, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 215-290. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sullivan, William V. "Tobias Hume's First Part of Ayres (1605), Chapter II". *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 6, noviembre de 1969, pp. 13-33.

- Talbot, Michael. “Zuccari, Carlo”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.31047](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.31047) (Consultado el 9 de marzo de 2019).
- Tarling, Judy. *Baroque string playing for ingenuous learners*. Hertfordshire (Reino Unido): Corda Music, 2000.
- Taruskin, Richard. *Text and act: Essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Traficante, Frank. “Lyra viol tunings: ‘All ways have been tryed to do it’”. *Acta Musicologica*, vol. 42, fascículos 3 y 4, julio-diciembre de 1970, pp. 183-205 y 256. [www.jstor.org/stable/932195](http://www.jstor.org/stable/932195) (Consultado el 13 de junio de 2014).
- Tranchefort, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- Turina Serrano, Guillermo. “El violonchelo en España en el siglo XVIII”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, 2019. [ddd.uab.cat/record/234215](http://ddd.uab.cat/record/234215) (Consultado el 23 de febrero de 2021).
- Van der Straeten, Edmund. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments : with biographies of all the most eminent players of every country*. Londres: William Reeves, 1914. [archive.org/details/straeten\\_historyofthevioloncellothevioldagambatheirprecursorsandcollateralinstruments\\_1914/page/n12/mode/1up](http://archive.org/details/straeten_historyofthevioloncellothevioldagambatheirprecursorsandcollateralinstruments_1914/page/n12/mode/1up). (Consultado 21 18 de noviembre de 2022).
- Vanscheeuwijck, Marc. “Antonio Vandini: Six sonatas for violoncello and basso continuo [Prefacio a la edición]”. En Antonio Vandini, *6 sonate manoscritte per violoncello e basso continuo*. Elinor Frey, ed. Italia: Musedita, 2020, pp. 2-5.
- “Cello stories: The cello in the 17th and 18th centuries”. Notas del disco compacto “Cello stories” de Bruno Cocset. Francia: Alpha, 2016.

- “In search of the eighteenth-century ‘violoncello’: Antonio Vandini and the concertos for viola by Tartini”. *Performance Practice Review*, vol. 13, núm. 1, 2008. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.07 (Consultado el 15 de marzo de 2017).
- “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach”. *Early Music*, vol. 38, núm. 2, *Performing Bach*, 2010, pp. 181-192. [www.jstor.org/stable/40731346](http://www.jstor.org/stable/40731346) (Consultado el 28 de febrero de 2016).
- “The baroque cello and its performance”. *Performance Practice Review*, vol. 9, núm. 1, 1996, pp. 78-96. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07 (Consultado el 17 de mayo de 2018).
- “Violoncello and other bass violins in Baroque Italy”. En Dinko Fabris, ed., *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, pp. 25-100. Barlatta: Cafagna, 2020.
- “Violoncello and violone”. En Stewart Carter, ed., *A performer’s guide to seventeenth-century music*, pp. 231-247. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- Vidal, Pablo. *Arte y escuela del violon-cello*. Manuscrito, s/f, c. 1796. Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica. [bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113388](http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000113388) (Consultado el 23 de febrero de 2021).
- Vivaldi, Antonio. *Sonates pour violoncelle et basse continue*. Courlay: Fuzeau, 1998.
- Vlaardingerbroek, Kees. “Faustina Bordoni applauds Jan Alensoon: a Dutch music-lover in Italy and France in 1723-1724”. *Music & Letters*, vol. 72, núm. 4, noviembre de 1991, pp. 536-551. [www.jstor.org/stable/737003](http://www.jstor.org/stable/737003) (Consultado el 9 de marzo de 2019).
- Wachsmann, Klaus; Kartomi, Margaret; Hornbostel, Erich M. von; y Sachs, Curt. “Instruments, classification of”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13818](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13818) (Consultado el 31 de julio de 2020).
- Walden, Valerie. *One hundred years of violoncello: A history of technique and performance practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- Walls, Peter. “Bowling”. En Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, et. al. “Bow”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753) (Consultado el 5 de octubre de 2022).
- Weinreich, Gabriel; Woodhouse, J.; Hubbard, Frank; Wraight, Denzil; Bonta, Stephen; y Partridge, Richard. “String”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984) (Consultado el 20 de mayo de 2020).
- Wilson, David K. *Georg Muffat on performance practice: the texts from Florilegium primum, Florilegium secundum, and Auserlesne Instrumentalmusik*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Wissick, Brent. “The cello music of Antonio Bononcini: Violone, violoncello da spalla, and the cello ‘schools’ of Bologna and Rome”. *Journal of seventeenth-century music*, vol. 12, núm. 1, 2006. [www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html](http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html) (Consultado el 29 de febrero de 2016).
- Woodfield, Ian. “Posture in viol playing”. *Early Music*, vol. 6, núm. 1, 1978, pp. 36-40.
- *The early history of the viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Woodfield, Ian, y Robinson, Lucy. “Viol”. *Grove Music Online*, 2001. [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435) (Consultado el 31 de julio de 2020).
- Zanetti, Gasparo. *Il scolaro*. Milán: Carlo Camagno, 1645. [imslp.org/wiki/Il\\_scolaro\\_\(Zanetti%2C\\_Gasparo\)](https://imslp.org/wiki/Il_scolaro_(Zanetti%2C_Gasparo)) (Consultado el 8 de septiembre de 2022).
- Zarlino, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*. Venecia: Francesco di Franceschi Senese, 1588. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582296> (Consultado el 6 de diciembre de 2022).
- Zuccari, Carlo. *Solo per la viola da gamba con il basso continuo*. Cristiano Contadin y Monica Pellicari, eds. Italia: Musedita, 2004.
- *Sonate a violino e basso o’ cembalo di Carlo Zuccari di Cassalmaggiore dedicate al merito impareciabile dell’ Ill.mo Signor Conte Don Gioseff’ Antonio Arconati Visconti... ¿Milán?*,

sin fecha. [Facsimil]. [imslp.org/wiki/12\\_Violin\\_Sonatas%2C\\_Op.1\\_\(Zuccari%2C\\_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas%2C_Op.1_(Zuccari%2C_Carlo)) (Consultado el 16 de marzo de 2019).

— *The true method of playing an adagio. Made easy by twelve examples, first in a plain manner with a bass then with all their graces, adapted for those who study the violin, composed by Carlo Zuccari of Milan.* Londres: Robert Bremner, sin fecha. [Facsimil]. [imslp.org/wiki/The\\_True\\_Method\\_of\\_Playing\\_an\\_Adagio\\_\(Zuccari%2C\\_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/The_True_Method_of_Playing_an_Adagio_(Zuccari%2C_Carlo)) (Consultado el 16 de marzo de 2019).

# ANEXOS

## 1 Cronología de fuentes primarias consultadas

| <b>Año</b>    | <b>Lugar</b> | <b>Autor</b>                       | <b>Título</b>                                              |
|---------------|--------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| 1511          | Basilea      | Sebastian Virdung                  | <i>Musica getutsch</i>                                     |
| 1532          | Nuremberg    | Hans Gerle                         | <i>Musica Teusch</i>                                       |
| 1542          | Venecia      | Silvestro Ganassi                  | <i>Regola rubertina</i>                                    |
| 1543          | Venecia      | Silvestro Ganassi                  | <i>Letzione seconda</i>                                    |
| 1546          | Nuremberg    | Hans Gerle                         | <i>Musica und Tablatur</i>                                 |
| 1553          | Roma         | Diego Ortiz                        | <i>Trattado de glosas</i>                                  |
| 1556          | Lyon         | Philibert Jambe de Fer             | <i>Epitome musical</i>                                     |
| 1588          | Venecia      | Gioseffo Zarlino                   | <i>Sopplimenti musicali</i>                                |
| 1610          | Londres      | Robert Downland                    | <i>Varietie of lute-lessons</i>                            |
| 1611,<br>1674 | Madrid       | Sebastián de Covarrubias<br>Orozco | <i>Tesoro de la lengua castellana o<br/>española</i>       |
| 1613          | Nápoles      | Pietro Cerone                      | <i>El melopeo y maestro</i>                                |
| 1618-<br>1619 | Wolfenbüttel | Michael Praetorius                 | <i>Syntagma musicum.<br/>Vol. II: De organographia</i>     |
| 1636          | París        | Marin Mersenne                     | <i>Harmonie universelle</i>                                |
| 1650          | Roma         | Athanasius Kircher                 | <i>Musurgia universalis</i>                                |
| 1659          | Londres      | Christopher Simpson                | <i>The division violist</i>                                |
| 1664          | Londres      | John Playford                      | <i>A brief introduction to the skill of<br/>musick</i>     |
| 1665,<br>1667 | Londres      | Christopher Simpson                | <i>The division viol</i>                                   |
| 1677          | ¿Austria?    | Johann Jakob Prinner               | <i>Musicalischer Schlissl</i>                              |
| 1677          | Ferrara      | Bartolomeo Bismantova              | <i>Compendio musicale</i>                                  |
| 1687          | París        | Le Sieur Danoville                 | <i>L'Art de toucher le dessus et la basse<br/>de viole</i> |

| <b>Año</b> | <b>Lugar</b>        | <b>Autor</b>           | <b>Título</b>                                                                                                                                                                       |
|------------|---------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1687       | París               | Jean Rousseau          | <i>Traité de la viole</i>                                                                                                                                                           |
| c. 1690    | París               | Étienne Loulié         | <i>Méthode pour apprendre à jouer de la violle</i>                                                                                                                                  |
| 1690       | La Haya y Rotterdam | Anotoine Furetière     | <i>Dictionnaire universel</i>                                                                                                                                                       |
| 1698       | Passau              | Georg Muffat           | <i>Florilegium secundum</i>                                                                                                                                                         |
| 1703       | París               | Sébastien de Brossard  | <i>Dictionnaire de musique</i>                                                                                                                                                      |
| 1708       | Londres             | John Kersey            | <i>Dictionarium Anglo-Britanicum</i>                                                                                                                                                |
| 1722       | Roma                | Filippo Bonanni        | <i>Gabinetto armonico</i>                                                                                                                                                           |
| 1726       | París               | François Couperin      | <i>Les nations</i>                                                                                                                                                                  |
| 1726-1739  | Madrid              | Real Academia Española | <i>Diccionario de autoridades</i>                                                                                                                                                   |
| 1738       | París               | Michel Corrette        | <i>Méthode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de viole à 5 et à 6 cordes avec des leçons à I et II parties</i>                                                         |
| 1741       | París               | Michel Corrette        | <i>Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection</i>                                                                                |
| 1751       | Londres             | Francesco Geminiani    | <i>The art of playing on the violin</i>                                                                                                                                             |
| 1752       | Berlín              | Johann Joachim Quantz  | <i>Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière</i>                                                                                                           |
| 1773       | Londres             | Charles Burney         | <i>The present state of music in France and Italy</i>                                                                                                                               |
| 1775       | Londres             | Charles Burney         | <i>The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Vol. 2</i>                                                                                         |
| 1781       | París               | Michel Corrette        | <i>Méthodes pour apprendre à jouër de la contre-basse à 3, à 4 et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la Viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole (...)</i> |
| 1796       | Madrid              | Pablo Vidal            | <i>Arte y escuela del violon-cello</i>                                                                                                                                              |

## 2 Manuscrito “1730. Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.”

(BnF Vm7-6285)

*Recueil de sonates pour violoncelle et basse continue*  
*Solo p[er] il del Sig.r Carlo Zuccarino - [2]*  
Description matérielle : 1 partition (20 f.) : 21 x 29 cm

*Description : Note : Contient 6 sonates de Carlo Zuccari, Antonio Vandini, Giovanni Battista Sammartini et anonyme. - Vlc, bc. - Bc non chiffrée. - Recueil formé de cahiers indépendants à l'origine (un par sonate ou par copiste ?), réunis dès le 18e siècle ; le premier, de dimensions plus importantes, a été massicoté et la dernière portée de chaque page est mutilée. - F. 4 v°-5 r°, 9 r°, 12 v°, 20 v° vides. - 4 mains de copistes.*

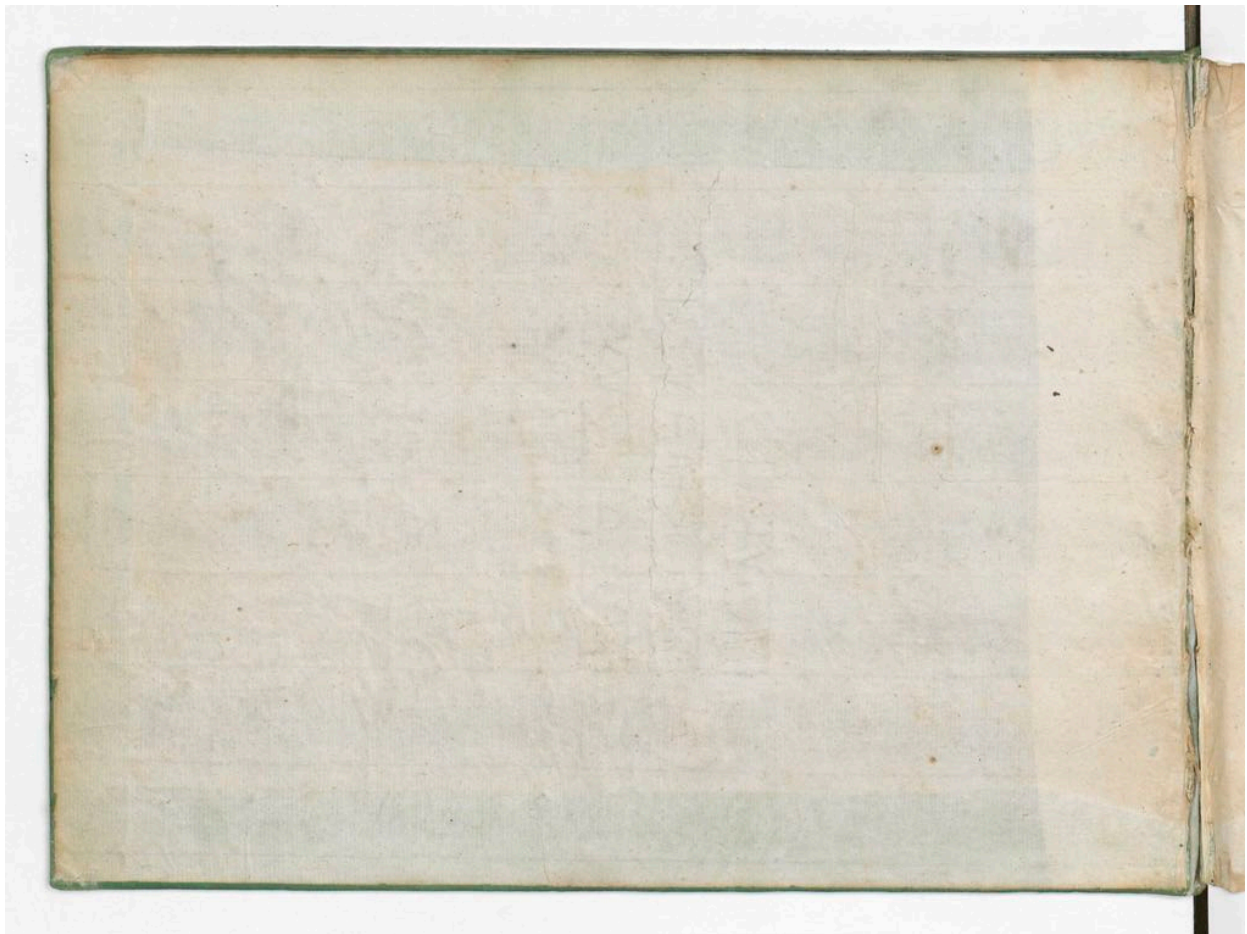
Bibliothèque Nationale de France. “Recueil de sonates pour violoncelle et basse continue”.

[data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1](http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/16728642/c/page1)

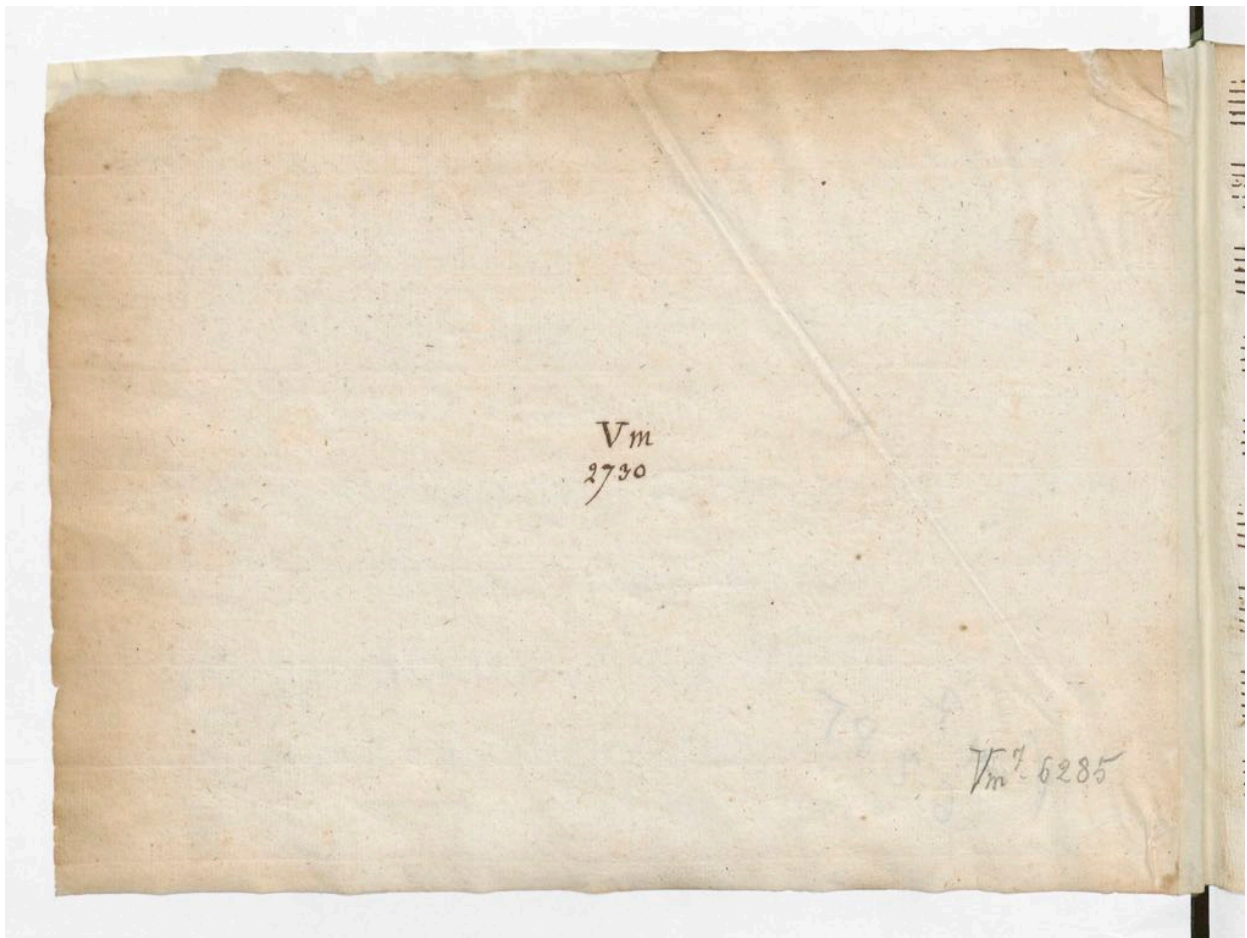
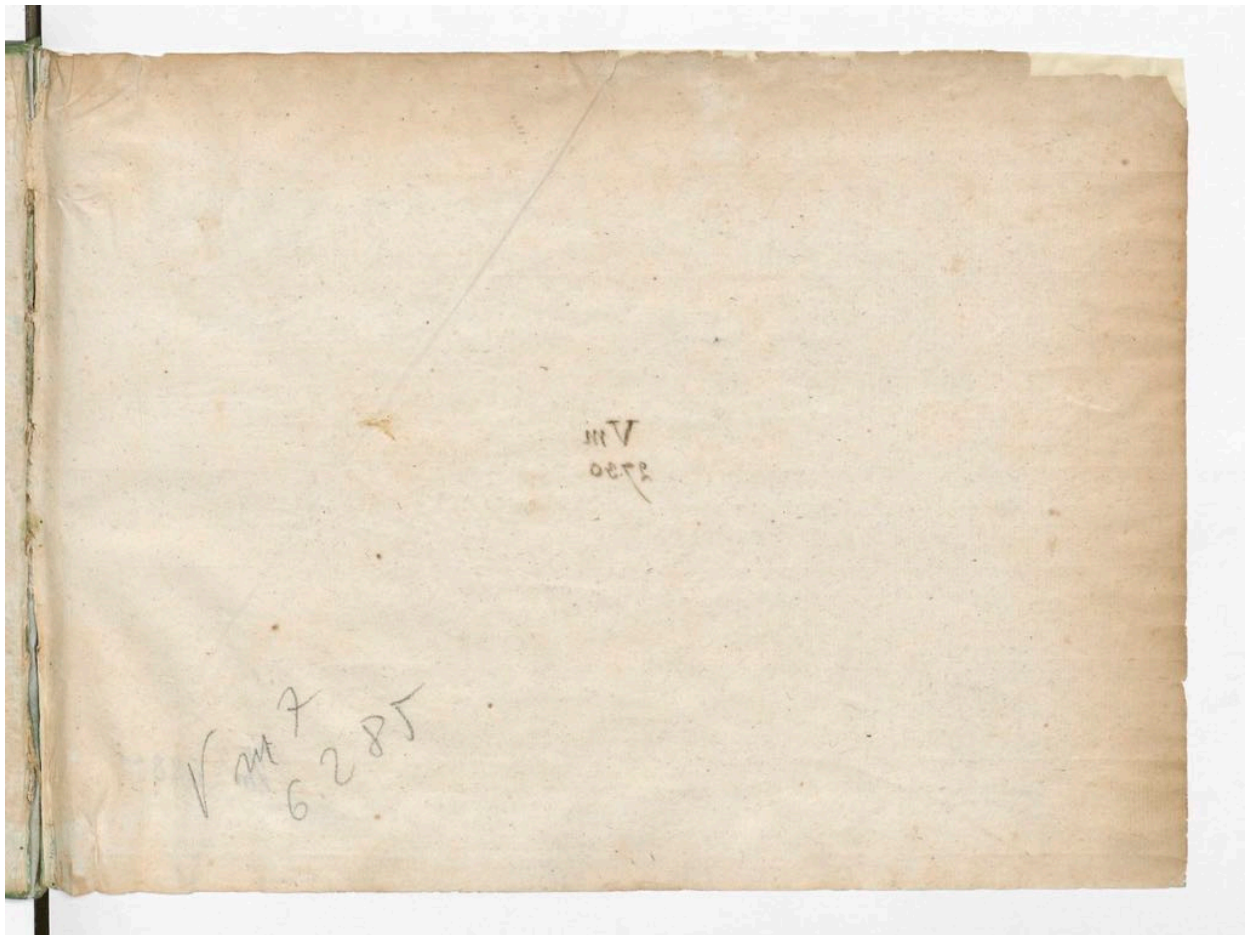




Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



BNF VIII/6285,  
portada



1730

*Solo*

per la Viola da Gamba o Violoncello e Basso

di C. Z. Carlo Zuccarino



This image shows the title page of a handwritten musical manuscript. The page is aged and features several empty musical staves. The text is written in a cursive hand. At the top, the year '1730' is written. Below it, the word 'Solo' is written in a larger, decorative script. The title 'per la Viola da Gamba o Violoncello e Basso' is written in a smaller cursive hand. At the bottom, the composer's name 'di C. Z. Carlo Zuccarino' is written, with a red circular library stamp to the left of 'C. Z.'.

*Allegro*



This image shows a page of handwritten musical notation. The music is written in a cursive hand and consists of several staves. The piece is marked 'Allegro' at the beginning. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The music is complex and appears to be a solo piece for a string instrument.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in several systems. The top system consists of two staves with complex, fast-moving melodic lines. The second system also has two staves, with the upper staff containing more intricate rhythmic patterns and the lower staff providing a simpler accompaniment. Below these systems are three empty staves. In the center of the page, between the second and third empty staves, the letters "V.S." are written in a decorative, calligraphic hand. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

This image shows another page of handwritten musical notation on aged paper. The page is filled with multiple staves of music. The word "Presto" is written in a cursive hand at the beginning of the first system. The notation is dense and includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks. The paper is yellowed and shows signs of wear, with some foxing and staining. The right edge of the page shows the binding of the book.

Handwritten musical score on aged paper, page 5. The score consists of eight staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings throughout. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

Handwritten musical score on aged paper, page 6. The score consists of eight staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings throughout. The paper shows signs of age, including some staining and foxing. The text "Dante main" and "Allegretto" is written in the left margin.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains ten staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word *Adagio* is written in the lower right quadrant of the page, and the word *Finis* is written at the end of the final staff. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

A page of ten blank musical staves on aged, yellowed paper. The paper shows signs of age, including foxing and some staining. There is no musical notation on this page.



*Solo per il Violoncello, del sig. Carlo Zuccarino*

*Adagio*

A page of a musical manuscript for solo cello. The title at the top is "Solo per il Violoncello, del sig. Carlo Zuccarino". The tempo marking "Adagio" is written in a large, decorative script on the left. The music is written on ten staves, with the first staff being the cello line. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The paper is aged and slightly yellowed.

Handwritten musical score on a single page, numbered 6 in the top right corner. The page contains six staves of music. The first two staves are a pair, followed by another pair, and then two more staves at the bottom. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score on a single page, featuring a complex arrangement of ten staves. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The page is numbered 7 in the top right corner. The music is written in a single system across all ten staves. The paper is aged and shows some staining.





Handwritten musical score on a single page, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A handwritten instruction "Min." is written on the left side of the third staff. At the bottom right, the text "Volte le mutazioni" is written in red ink. The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score on a single page, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A handwritten instruction "Basso" is written at the top left. A handwritten instruction "Divisione p" is written on the left side of the second staff. A handwritten instruction "2<sup>da</sup>" is written on the left side of the sixth staff. The paper shows signs of age and wear.



*Allegro ma non tanto*

A photograph of a page of handwritten musical notation. The page is aged and yellowed. At the top left, the tempo marking *Allegro ma non tanto* is written in cursive. The page contains ten staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of various note values, rests, and ornaments, including triplets and sixteenth notes. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript style.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth-note triplets. The second staff has a bass clef and contains a simple eighth-note accompaniment. The third and fourth staves are grouped by a brace and contain more complex rhythmic patterns. The fifth staff has a treble clef and contains a series of eighth notes. The sixth and seventh staves are grouped by a brace and contain dense sixteenth-note passages. The eighth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes. The ninth and tenth staves are grouped by a brace and contain a final section of the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

*Affettuoso*

A page of handwritten musical notation on aged paper, starting with the tempo marking *Affettuoso*. The score consists of ten staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth notes with accents. The second staff has a bass clef and contains a simple eighth-note accompaniment. The third and fourth staves are grouped by a brace and contain more complex rhythmic patterns. The fifth staff has a treble clef and contains a series of eighth notes. The sixth and seventh staves are grouped by a brace and contain dense sixteenth-note passages. The eighth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes. The ninth and tenth staves are grouped by a brace and contain a final section of the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and clefs (treble and bass). There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some ornaments. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century. The page is numbered "11" in the top right corner. The bottom of the page shows several empty staves.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and clefs (treble and bass). There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and some ornaments. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century. The word "Allegro" is written at the top left. The page is numbered "12" in the top right corner. The bottom of the page shows several empty staves.

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and complex rhythmic patterns. The manuscript is written in black ink. A red circular stamp is visible on the lower right side of the page, partially overlapping the eighth and ninth staves. The stamp contains the text "BIBLIOTHEQUE" and "MUSEE" around a central emblem. The page number "12" is written in the top right corner.

A page of ten blank musical staves on aged paper, showing the five-line structure of each staff without any notation or markings.

Del Sig. V. Ant. Vardini 13

*Largo*

This page contains a handwritten musical score for a piece in 3/8 time, marked *Largo*. The score is written on ten staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense, flowing passages with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments and slurs. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

*Allegro*

This page contains a handwritten musical score for a piece in 3/8 time, marked *Allegro*. The score is written on ten staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense, flowing passages with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments and slurs. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

Handwritten musical score on a single page, numbered 14 in the top right corner. The score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The manuscript is written in black ink on aged, yellowish paper.

Handwritten musical score on a single page, featuring the tempo marking *Allegri* at the beginning. The score is written on ten staves. The first three staves contain musical notation, while the remaining seven staves are empty. The notation includes various rhythmic values and rests. The manuscript is written in black ink on aged, yellowish paper. The word "Cange" is partially visible on the right edge of the page.



Handwritten musical score on a single page, numbered 15 in the top right corner. The score is written in a system of ten staves, with the first staff labeled "Corno" and the last staff labeled "Violon". The music is in 12/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The tempo is marked "Allegro". The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration.

Handwritten musical score on a single page, featuring a system of ten staves. The tempo is marked "Allegro" in the top left corner. The music is in 9/8 time and consists of dense, rhythmic passages with frequent sixteenth-note figures. The manuscript is well-preserved with clear handwriting and consistent ink.

16

This page contains a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is arranged in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with various note values, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

Minuet

This page is titled "Minuet" and contains a handwritten musical score for ten staves. The notation is arranged in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/8. The music is characterized by dense, rapid passages, particularly in the upper staves, and includes various ornaments and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

Sonata a Violoncello Solo

del Sign. Gio: Batista Martini

17

This page contains the first system of a handwritten musical score for a solo cello sonata. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *pp*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The music is written in a clear, elegant hand characteristic of the 18th century.

This page continues the handwritten musical score from the previous page. It features ten staves of music, maintaining the same key signature and time signature. The notation is dense and includes various musical ornaments and dynamics. The handwriting is consistent with the first page, showing a high level of technical skill and musical notation.

18

Handwritten musical score on page 18, featuring multiple staves with complex notation including triplets and slurs. The score is written in a system with two grand staves (treble and bass clefs) and several individual staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page number '18' is written in the top right corner.

*Grave*

Handwritten musical score on a subsequent page, starting with the tempo marking *Grave*. The score is written in a system with two grand staves (treble and bass clefs) and several individual staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page is mostly blank at the top and bottom, with the music occupying the central portion.

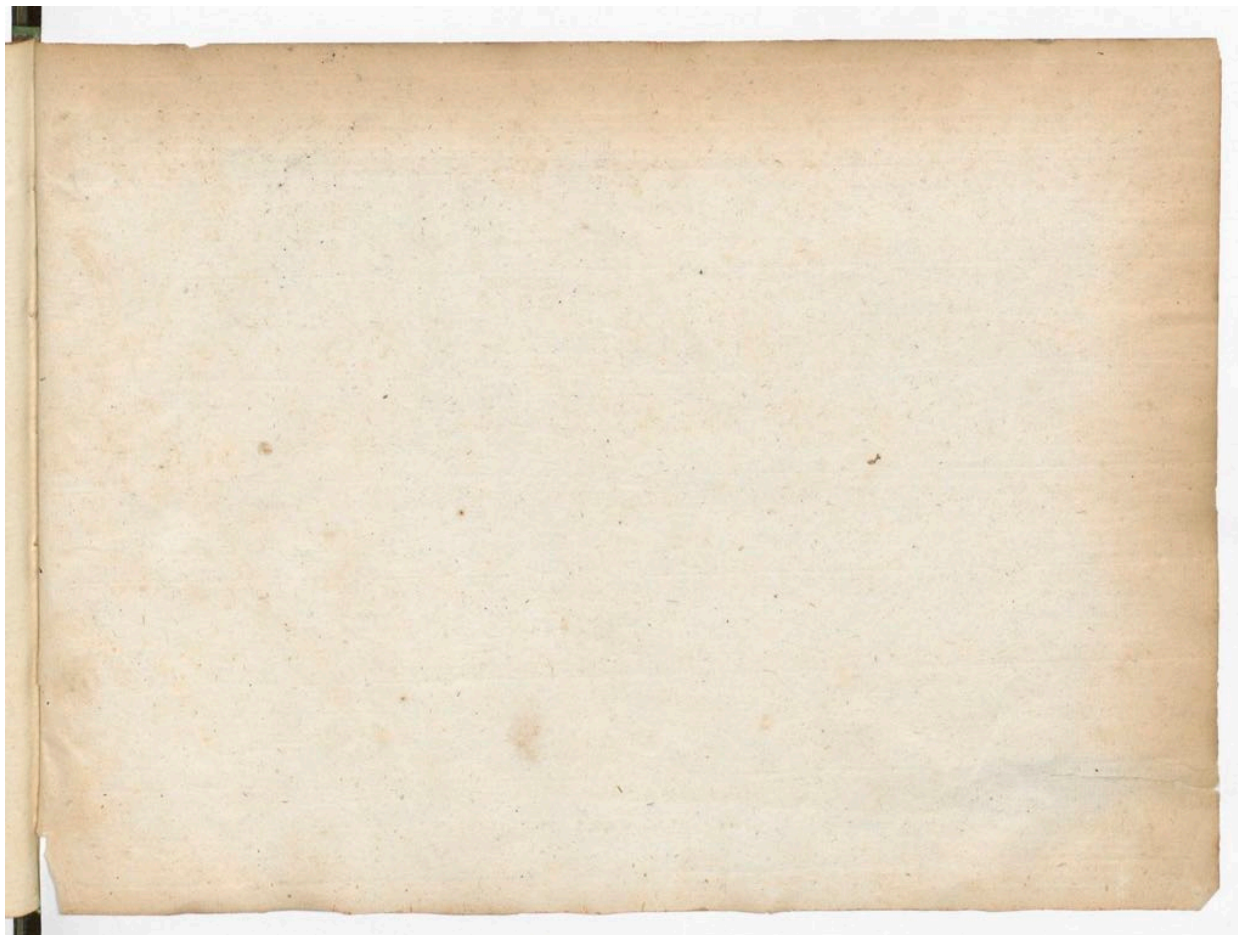
19

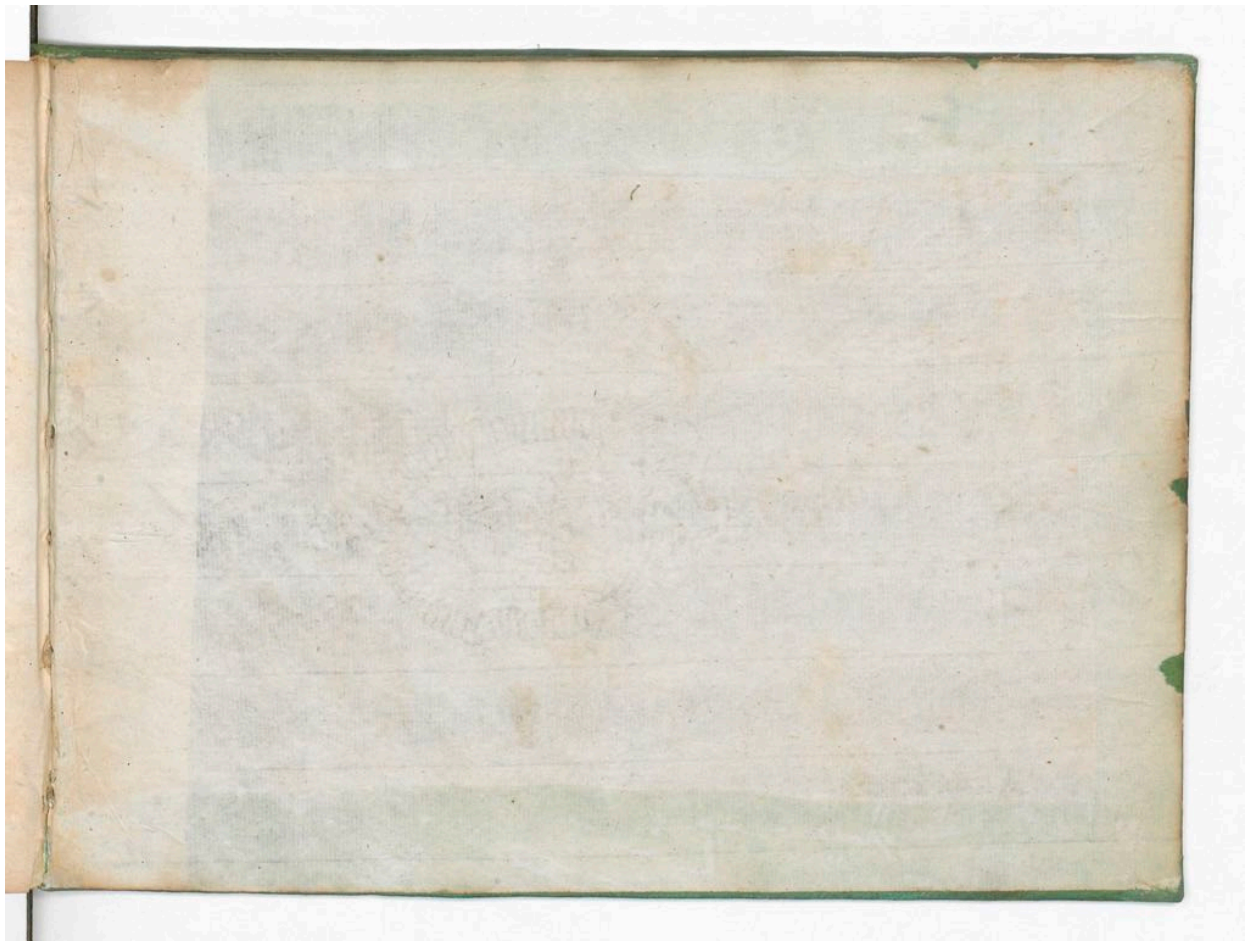
This page contains a handwritten musical score on six staves. The notation is in a multi-measure rest system, with a common time signature of 6/8. The music is written in a single system, with the first two staves containing the main melodic and harmonic lines, and the remaining four staves providing accompaniment. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page is numbered '19' in the top right corner.

This page contains a handwritten musical score on ten staves. The notation is in a multi-measure rest system, with a common time signature of 6/8. The music is written in a single system, with the first two staves containing the main melodic and harmonic lines, and the remaining eight staves providing accompaniment. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page is numbered '20' in the top right corner.

Handwritten musical score on a single page, numbered 20 in the top right corner. The score consists of ten staves of music, all in 6/8 time. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A red circular stamp is visible on the left side, partially overlapping the second and third staves. The word "Fine" is written at the end of the tenth staff. The paper shows signs of age and wear.

A page of ten blank musical staves, showing the five-line structure of each staff. The paper is aged and slightly yellowed, with some minor stains and a small mark on the right side.









### **3 Carlo Zuccari, “Solo per il violoncello”**

BnF Vm7-6285, ff. 5v-8v.

Transcripción, Rafael Sánchez Guevara.

Dibujo musical, Emmanuel Pool Castellanos.

# Solo p[er] il Violoncello del Sig.<sup>r</sup> Carlo Zuccarino

BnF Vm7-6285

[1730]

Adagio

Violoncello

[B.c.]

4

7

10

12

15

18

1 Allegro

Violoncello

[B.c.]

29

33

37

41

45

<sup>1</sup> En el original:

1 And[an].te

Violoncello

[B.c.]

Musical notation for measures 1-5. The Violoncello part (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs. The Bassoon part (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 6-12. The Violoncello part continues with intricate triplet patterns and slurs. The Bassoon part has a more active role with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 13-17. The Violoncello part features a mix of eighth and sixteenth notes with triplets. The Bassoon part continues with a steady accompaniment.

Musical notation for measures 18-22. The Violoncello part has a more complex rhythmic pattern with slurs and triplets. The Bassoon part remains accompanimental.

Musical notation for measures 23-26. The Violoncello part includes various accidentals and triplet figures. The Bassoon part has a more active accompaniment.

Musical notation for measures 27-32. The Violoncello part features a melodic line with slurs and triplets. The Bassoon part has a more active accompaniment, ending with a double bar line.

1 Min[nuet].to

5

Violoncello

[B.c.]

9

18

25

Volti p[er] le diminuzioni [?]

[Otra mano de copista]

1 Divisione p[rim].a

Violoncello

[B.c.]

7

14

21

Musical score for measures 21-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) in measure 23. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system, ending with a trill (tr) in measure 29. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Both staves end with repeat signs.

1 [Divisione] 2a.

Violoncello

Musical score for the Cello part, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with many triplets (3) and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, labeled "[B.c.]", and contains a simpler harmonic accompaniment.

7

Musical score for measures 7-12. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 11. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Both staves end with repeat signs.

13

Musical score for measures 13-18. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a first fingering (1) in measure 14. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Both staves end with repeat signs.

19

Musical score for measures 19-24. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a first fingering (1) in measure 19. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Both staves end with repeat signs.

25

Musical score for measures 25-30. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a trill (tr) in measure 29. The lower staff continues the harmonic accompaniment. Both staves end with repeat signs.