



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

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

ESTUDIO SOBRE EL APOYO DEL VIOLÍN Y LA TÉCNICA EUROPEA
DE LA MANO IZQUIERDA, 1650-1800

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA (Interpretación)

PRESENTA
RAQUEL MASMANO LLOBREGAT

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MARÍA DÍEZ-CANEDO FLORES (Facultad de Música UNAM)
ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN (CSIC, España)
EMILIO MORENO AGUADO (ESMUC, España)

CIUDAD DE MÉXICO. Octubre 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.

Investigación auspiciada por el Programa Nacional de Calidad dentro del programa de Becas Nacionales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

AGRADECIMIENTOS

A mi querida directora de tesis, María Díez-Canedo, cuya guía experimentada, conocimientos y observaciones han sido esenciales para que esta tesis adquiriera su forma actual.

A mis admirados Antonio Ezquerro y Emilio Moreno; ha sido un verdadero lujo contar con toda vuestra erudición y siempre buena disposición. Vuestro compromiso ha allanado el camino.

A la Dra. Eunice Padilla, al Dr. Guido Olivieri y al Dr. Gustavo Martín, cuya meticulosa revisión y acertadas observaciones mejoraron notablemente el resultado final de este trabajo y me invitaron a pensar en otras direcciones.

A mi amiga Biana Cordero, por haberme asistido siempre en todas mis dudas acerca de la construcción de los instrumentos de la familia del violín y haberme contagiado su genuina pasión por la construcción de instrumentos.

A Adrián Salazar, por construir con sus manos el vehículo de mi expresión, mi violín.

A mis maestros, tanto de violín histórico como de violín moderno, por haberme dado herramientas para seguir creciendo.

A mis alumnos, por permitirme seguir aprendiendo y creciendo.

A mi cuñada, Liza Wiedlroither y al profesor Francisco Hernández, miembro del departamento de alemán del CELE-UNAM, quienes me ayudaron a revisar tanto las transcripciones del alemán gótico como las traducciones al español.

A mi estimado Vincent Touzet, cuya paciencia y ayuda en la creación del material audiovisual de esta tesis ha sido fundamental.

A la Dra. Evgenia Roubina, por sus apasionantes seminarios de iconografía.

A mi amigo Rafael Sánchez Guevara, por advertirme de las adversidades de un camino ya recorrido, incluso antes de que aparecieran y ofrecerme siempre su amistoso consejo.

A mis queridas amigas Norma García y Gabriela Villa, quienes siempre han estado ahí ofreciendo una mano amiga.

A María del Consuelo García Martínez, por su constante apoyo con el acceso a las fuentes bibliográficas, incluso cuando se cruzó por medio la Pandemia.

A los violinistas Odile Edouard y a Galel Sánchez, por compartir conmigo algunas ideas sobre la técnica de pulgar y por sus recomendaciones bibliográficas.

A mis principales cómplices musicales, Daniel Ortega y Mario Salinas, por todos estos años de compartir mucha música y amistad en Il Furore.

A Vicente Vanegas, a Víctor García y a Carlos García, por brindarme ayudar frente a los muchos problemas técnicos a los que me he tenido que enfrentar.

A mis padres, por haberme apoyado en cada momento de mi carrera.

A Elena, a Jordi y Jorge, por ser el principal motor de mi existencia.

Introducción.....	8
Objetivos	14
Metodología	16
Razones para la elección del tema.....	17
Estado de la cuestión y contexto	18
1. Reconstrucción de las técnicas de sujeción del violín entre 1650 y 1800 en Alemania, Austria, Inglaterra, España, Francia e Italia a través del estudio de las fuentes escritas.....	19
Delimitación temporal en el estudio de las fuentes escritas	19
Los antecesores del violín y las técnicas para sostenerlos	41
Características organológicas del violín en los siglos XVII y XVIII.....	48
Técnicas de sujeción del violín descritas en las fuentes.....	52
Variantes de la posición del violín a nivel supraclavicular	54
Sobre la función de la barbilla.....	59
Reflexiones sobre los cambios de posición	60
Tipología de las fuentes.....	67
Receptores de las fuentes escritas	71
Análisis de las fuentes	87
Reflexiones del capítulo I.....	94
2. Escenas con violinistas tocando (1650-1800): fiabilidad de las fuentes iconográficas....	99
La iconografía como herramienta para reconstruir la praxis instrumental.....	99
Creación de un catálogo	100
Evaluación de la fiabilidad de las fuentes	103
La colocación del violín sobre el cuerpo: relación entre las fuentes escritas y la iconografía	109
Apoyo del violín ‘contra el pecho’	109
Apoyo ‘infraclavicular’ del violín	112
Apoyo ‘supraclavicular’ del violín.....	113
Instrumentos de la familia del violín en las fuentes iconográficas.....	116
Los grabados como testimonios de otras épocas.....	121
Representaciones iconográficas en las que conviven dos o más técnicas para sostener el instrumento.....	126
Representaciones iconográficas que reflejan formas de sostener el violín no testimoniadas en las fuentes escritas	130
Técnicas históricas de sujeción del violín en la actualidad	131
Contextos en los que se enmarcan las representaciones iconográficas de violinistas	134

Ilustraciones en tratados y métodos de violín	134
Retratos de violinistas	155
Caricaturas.....	161
Escenas de taberna	163
Compañías musicales	164
Análisis de la información recopilada en el catálogo iconográfico.....	169
Reflexiones del capítulo II	177
3. Aplicación de las técnicas de sujeción del violín en la interpretación de fragmentos musicales de los tratados de violín	182
La importancia de aplicar las técnicas de sujeción del violín al repertorio.....	182
Mecánica corporal en la sujeción del instrumento	183
Apoyo del violín contra el pecho.....	184
Apoyo infraclavicular del violín	187
Apoyo supraclavicular del violín.....	189
Apoyo supraclavicular con barbilla	191
Mecánica de los cambios de posición en cada variante de sujeción	196
Cambio de posición ascendente	198
Cambio de posición descendente	201
Tabla del contenido musical de las fuentes escritas	205
Análisis del contenido musical.....	209
Un estudio de las fuentes desde su interpretación.....	225
Geminiani: The art of playing on the violin... 1751	225
Mozart: <i>Versuch</i> ...1756	227
Corrette: L'Art de se perfectionner...1782	231
Galezazzi: Elementi Teórico-Pratici...1786	235
Cartier: L'art du violon...1799.....	239
La técnica del pulgar y Geminiani	241
Reflexiones sobre el capítulo III	249
Conclusiones.....	257
BIBLIOGRAFÍA	262
Webgrafía	272
Índice de Ilustraciones	273
Índice de Gráficos.....	280
Índice de Ejemplos musicales	281

Índice de vídeos	283
------------------------	-----

Introducción

Durante el siglo XX la interpretación de la música bajo criterios históricos ha experimentado un auge sin precedentes¹. Las agrupaciones dedicadas a esta labor proliferan, las salas de concierto y empresas discográficas les han abierto sus puertas de par en par, y el público ha quedado cautivado por tener ahora al alcance un repertorio que había quedado olvidado, interpretado con unas técnicas e instrumentos que tratan de recrear las condiciones del momento para el que fueron concebidos para ofrecer una versión cercana a los conceptos estéticos y sonoros de la época. Y eso es precisamente lo que diferencia a los músicos especializados en la práctica histórica de los intérpretes de la ‘escuela moderna’. Estos últimos siguen la tradición transmitida en los conservatorios, que actualmente reduce la interpretación de toda la música del pasado y el presente a los preceptos del ‘estilo moderno’² que es “ligero, impersonal, mecánico, literal, correcto, deliberado, consistente, metronómico y regular”³. Por el contrario, los primeros utilizan técnicas e instrumentos coetáneos al repertorio elegido, replicando cada una de las condiciones históricas sobre las que se tiene conocimiento gracias a la investigación. Es este último un ejercicio que pretende traer al presente no sólo la música, sino también las prácticas históricas.

Esta manera de interpretar la música del pasado, que comenzó por rescatar las obras musicales de la Edad Media y el Renacimiento, ha ido ampliando su ámbito de estudio, llegando hoy en día a abarcar la práctica histórica desde el Medievo hasta la época de la ‘música Posromántica’. Como Bruce Haynes explica: “la interpretación de la música históricamente informada propone la ejecución de una pieza en el estilo de la época en la que fue concebida”⁴. En el intento quimérico de llevar a cabo semejante empresa, son muchos los detalles que los músicos instruidos a la luz de esta corriente reproducen: interpretar el repertorio con instrumentos originales o copias de instrumentos de la misma época del repertorio, decidir

¹ El trabajo de los grandes pioneros de la Música Antigua en el transcurso del siglo XX – Arnold Dolmetsch (*1858; †1940); Wanda Landowska (*1879; †1959); Nikolaus Harnoncourt (*1929; †2016) Gustav Maria Leonhardt (*1928; †2012); Frans Bruggen (*1934; †2014) y muchos otros– puso en tela de juicio las prácticas interpretativas de la música ‘clásica’ y mostró que otra manera de pensar y recrear la música era posible.

² [Las citas incorporadas en el cuerpo de texto de esta sección son traducciones de la autora] “Conservatories replaced the old master/ apprentice system with uniform approaches to pedagogy that emphasized technique...” [Traduzco:] “Los conservatorios sustituyeron el antiguo sistema de maestro/aprendiz con un enfoque uniforme de la pedagogía que enfatizaba la técnica...” Haynes, Bruce: *The end of early music*. Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 75.

³ “Modern style is the reverse: light, impersonal, mechanical, literal, correct, deliberate, consistent, metronomic, and regular”. *Ibid.*, p. 49.

⁴ “HIP proposes the performance of a piece in the style of its original time”. *Ibid.*, p. 75.

un temperamento, un diapasón, tomar decisiones sobre la articulación que responda a la retórica de la música, leer la música de la fuente original, esto es, de ediciones facsimilares, incluso programar conciertos en iglesias, catedrales, palacios, lugares que se llenaron de música mucho antes incluso de que aparecieran las salas de conciertos. Pero todas estas decisiones no son arbitrarias. Detrás de ellas hay muchas horas de estudio de las fuentes, consulta de trabajos académicos actuales y estudio del instrumento; y es que este tipo de recreación basa una parte de sus criterios estéticos en la investigación académica. De hecho, es gracias a la labor de musicólogos e intérpretes que se dedican a investigar sobre estas cuestiones, que cada vez se dispone de más información sobre cómo se interpretaba la música de cada época en distintos momentos de la historia. Del mismo modo, esta disciplina ha despertado conciencia sobre todo lo que aún se desconoce, o posiblemente nunca se pueda llegar a saber.

Los intérpretes actuales de violín histórico no son ajenos a los preceptos estéticos de la práctica a la que están adscritos. Modifican sus instrumentos, arcos, cuerdas; incluso sostienen el violín contra diferentes zonas del cuerpo en función del área geográfica y fecha del repertorio que interpretan⁵. Este último aspecto, el de la posición del violín sobre el cuerpo del intérprete, había sido pasado por alto hasta que, en torno a 1970, el violinista belga Sigiswald Kuijken rescató y popularizó la técnica ‘chin-off’⁶. Esta manera de sostener el instrumento consiste en apoyarlo contra el pecho, la clavícula o el cuello, pero sin utilizar la barbilla para estabilizarlo. Desde que Kuijken preconizara esta técnica, algunos intérpretes la han adoptado como solución ante el problema de la sujeción del instrumento. La técnica ‘chin-off’ aparece descrita por primera vez en el tratado del violinista de origen italiano Francesco Geminiani⁷. Si bien se trata de una técnica histórica documentada, no era la única en uso. Las fuentes históricas, tanto los tratados como la iconografía de los siglos XVII y XVIII, son prueba de la coexistencia temporal y geográfica de distintas técnicas para sostener el instrumento.

Desde el origen del violín, documentado a principios del siglo XVI, observamos en la

⁵ Algunos de los violinistas más destacados de esta corriente interpretativa son Jaap Schröder (1925), Sigiswald Kuijken (1944), Chiara Biancini (1946), Reinhard Goebel (1952) o François Fernandez (1960).

⁶ Pámpano López, María José: *A técnica chin-off. Técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII*. (Tesis de máster), Oporto, Politécnico do Porto, ESMAE, 2014, p. 52.

⁷ Geminiani, Francesco: *The art of playing on the violin. Containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with [a] great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the Violoncello, Harpsichord &c.* Londres, el autor, John Johnson, 1751.

mayoría de las representaciones iconográficas de este instrumento que aparece sostenido contra el pecho de una figura humana, siendo poco comunes los casos en los que figura apoyado contra el hombro. “[...] dependemos ampliamente de los cuadros. Según ellos el violín se sujetaba de formas diversas, reflejando las prácticas del violín y la *lira da braccio*, los antecesores del violín⁸”. El autor de esta cita, el violinista y musicólogo David Boyden (*1910; †1986), continúa describiendo las tres principales formas de sostener el violín que documenta la iconografía, a saber, contra el pecho izquierdo, contra el hombro o sobre el cuello, sin que quede claro en este último método si el intérprete apoya la barbilla sobre el instrumento. Aunque también cita casos en los que el violín aparece apoyado en el cuello y detenido por la barbilla, tras analizar “la iconografía de los instrumentos *da braccio* de la familia del violín” en la primera mitad del siglo XVI, Boyden concluye que los instrumentos de mayor tamaño probablemente se sujetaban al cuello, mientras que los más pequeños y los usados para la danza se apoyaban al pecho⁹. De hecho, en representaciones pictóricas de escenas donde los músicos amenizan fiestas, es habitual que la posición del violín sea la del pecho. Pero también de este período encontramos frecuentemente representaciones del violín contra la clavícula.

No es sólo la iconografía la que sugiere una sujeción heterogénea del instrumento tanto temporal como geográfica. Durante el siglo XVII encontramos dos tratados publicados a una distancia de diez años en el área germana y que describen formas de sujetar el violín diametralmente opuestas. El primero recomienda la sujeción del violín sobre el hombro y con el apoyo de la barbilla –1677, Johann Jacob Prinner (*1624; †1694)¹⁰– y el segundo contra el pecho –1688, Georg Falck, (*1630; †1689)¹¹–.

No obstante, otras fuentes desvelan casos en los que el violinista adquiriría una posición tan personal y particular que no aparece representada en las fuentes. En este sentido contamos con la descripción que hizo Roger North (*1653; †1734) sobre la extravagante manera de

⁸ Boyden, David Dodge: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. Nueva York, Oxford University Press, 1965, p. 74.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Prinner, Johann Jakob: *Musicalischer Schlissl*, Ms. 1677, cap. XIII, s.n.

¹¹ Falck Georg: *Idea Bonni Cantoris, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung Wie ein Music-Scholar so wol im Singen als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan daß der ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen; aus verschiedenen berühmten Musicis colligirt und der Music-Liebenden Jugend zu sonder bahrer Lust-Erweck-und nutzlichen Begreifung zusammen geschrieben und heraus gegeben von Georg Falcken dem Aelteren [...] in Rotenburg Auf der Tauber*. Núremberg, Wolfgang Moritz Endter, 1688, pp. 189-190.

tocar del violinista napolitano Nicola Matteis cuando este residía en Londres, en 1690: “Era un hombre alto y corpulento, usaba un arco muy largo y apoyaba su instrumento contra sus costillas flotantes”¹².

También durante el siglo XVIII coexisten en las fuentes distintas maneras de sostener el instrumento, a pesar de que cada vez son más frecuentes las que aconsejan colocar el violín sobre el hombro. Las siguientes tres descripciones publicadas a mediados del siglo por Michele Michel Corrette (*1707; †1795), Francesco Geminiani (*1687; †1762) y Joseph-Barnabé Saint-Sevin, más conocido como L’Abbé le fils (*1727; †1803) respectivamente, sitúan en distintos lugares el apoyo del violín, siendo Corrette el único que especifica que el apoyo de la barbilla sólo será necesario cuando haya que realizar un cambio de posición con la mano izquierda, principalmente cuando este sea descendente.

[...] Il faut necessairement poser le mentón sur le Violon quand on veut dèmancher, cela donne toutte liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire¹³.

The violin must be rested just below the Collar-bone...¹⁴.

Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de Façon que le Mentón se trouve du côté de la quatrième Corde...¹⁵.

Pero todavía en el siglo XVIII hay referencias en los tratados que describen técnicas de sujeción del instrumento ya en boga un siglo atrás. Es el caso de Leopold Mozart (*1719; †1787), en su *Versuch einer gründlichen Violinschule*¹⁶, publicado por primera vez en 1756.

¹² [Traducción personal]. Wilson, John: *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years*. Londres, Novello, 1959, p. 309.

¹³ [Traduzco:] “[...] Es necesario apoyar la barbilla en el violín cuando uno cambia de posición, lo cual da una completa libertad a la mano izquierda, principalmente cuando regresa a la primera posición”. Corrette, Michel: *L’Ecole d’Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien; avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I et II violons ... composée par M. Corrette. Oeuvre XVIIIe*. París, el autor, Boivin et Le Clerc, 1738, p. 7.

¹⁴ [Traduzco:] “El violín debe descansar inmediatamente debajo de la clavícula...”. Geminiani, Francesco: *The art of playing on the violin...*, p. 1.

¹⁵ [Traduzco:] “El violín debe colocarse sobre la clavícula, colocando la barbilla en el lado de la cuarta cuerda...”. Saint-Sevin, Joseph-Barnabé: *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible... par M. l’Abbé Le Fils... Ces principes sont suivis de deux suites d’airs d’opéra à deux violons dont le choix lui a paru le meilleur, de plusieurs leCons dans le genre de sonates avec la basse chiffrée pour le clavessin, d’exemples analogues à ces loCons, de préludes dans les tons majeurs et mineurs, et d’une suite de jolis airs variés pour un violon seul*. París, el autor y Le Clerc, Des Lauriers, 1761, p. 1. [Más conocido como L’Abbé Le fils]

¹⁶ Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart, ...* Ausburgo, Johann Jacob Lotter, 1756.

Describe dos imágenes, la primera, la de un violinista apoyando el instrumento sobre la parte superior del pecho, en la segunda, el violinista apoya el instrumento contra el cuello, ayudándose de la barbilla sobre el lado derecho del cuerpo del instrumento para estabilizarlo. Al comentar las dos técnicas califica la primera como agradable a la vista, aunque algo incómoda para el violinista siempre que este no haya aprendido a estabilizar el instrumento con el índice y pulgar de la mano izquierda. Este testimonio es de gran valor puesto que describe dos prácticas comunes que convivían durante el siglo XVIII. Teniendo en cuenta que este tipo de manuales esenciales recopilaban instrucciones sobre cómo tocar el violín dirigidas a músicos diletantes¹⁷, hay en la descripción de la primera manera de sostener el violín indicios de que se trataba de una técnica más difícil y especializada que no todos parecían dominar.

En cualquier caso, a pesar de que las fuentes muestran discrepancias en la manera de sostener el violín, el consenso llegó con la generalización del uso de la barbada. La invención de este aditamento de madera, con forma plana, fue atribuida al violinista Louis Spohr (*1784; †1859) en torno a 1820¹⁸. Este accesorio, colocado sobre el cordal o a la izquierda de este, servía de punto de apoyo para la barbilla al mismo tiempo que brindaba al violinista un punto de sujeción sobre el cuerpo del instrumento. El uso de la barbada supuso una solución eficaz al problema de mantener el violín estable sobre el hombro izquierdo mientras el intérprete desplazaba su mano izquierda a través del mástil del instrumento. Si bien la aparición de la barbada marcó un hito en la estandarización de la técnica, durante más de ciento cincuenta años –es decir, desde la proliferación de la música idiomática para violín a principios del siglo XVII hasta la ‘institucionalización’ de la barbada a principios del siglo XIX– distintos violinistas en distintos lugares solucionaron de manera diversa el problema de la sujeción del instrumento. Hablamos pues, no solo de distintas maneras de sostener el violín coexistiendo sincrónicamente en distintos lugares, sino también de que a lo largo de los siglos esta técnica también fue sufriendo modificaciones.

Estableciendo como punto neurálgico de mi estudio todos los testimonios susceptibles

¹⁷ “... from the very primitive nature of these publications we must suppose that they were intended only for the amateur” [Traduzco:] “por lo primitivo de la naturaleza de estas publicaciones, debemos suponer que estaban dirigidas exclusivamente a aficionados”. Pulver, Jeffrey: “Violin Methods Old and New”, *Proceedings of the [Royal] Musical Association*, 50, (1923-1924), pp. 101-127, en p. 101. [Consultado el 16/07/2020 en <http://www.jstor.org/stable/765783>].

¹⁸Boyden, David Dodge: “Chin rest”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan, 1980, vol. 4, pp. 283-284.

de ser estudiados sobre las diferentes formas de colocar el violín entre 1650 y 1800, sostengo que no existió una sistematización absoluta en la sujeción del violín hasta bien avanzado el siglo XVIII¹⁹. Además, incluso cuando las fuentes acreditan una tendencia específica en torno a una época, ni siquiera esta homogeneidad se dio de manera constante. Por eso, a la hora de hablar de este tema debemos referirnos a fenómenos locales bien definidos, casi pensados como decisiones personales al problema de la sujeción del instrumento.

Por otro lado, la interpretación histórica del violín, actualmente no refleja la gran variedad de maneras documentadas de sostener el instrumento. Lo más común es interpretar la música del período comprendido entre los siglos XVI y XVIII con dos de los agarres históricos, a saber, descansando el violín sobre el hombro con o sin la ayuda de la barbilla, y en este segundo caso, haciendo uso de la técnica ‘chin-off’ o técnica sin barbilla. Es la intención de este estudio recopilar, analizar y contrastar el conocimiento que la comunidad académica tiene sobre este tema para poder llegar a datos concluyentes que permitan diversificar y especializar más aún la praxis histórica del violín.

Al iniciar una investigación con el propósito de exponer de manera objetiva todo el conocimiento accesible sobre cómo se diversificaba la forma de sostener el violín en distintas regiones de Europa entre 1650 y 1800, observo que distintos autores se han acercado a este tema de investigación con anterioridad. El formato más recurrente es el de artículos de limitada extensión que profundizan sobre la técnica del violín en circunstancias específicas, tratando brevemente el tema de la sujeción del instrumento. Es el caso del trabajo de Piotr Wilk, que estudia la técnica del violín en el contexto de la sonata para violín solo durante el siglo XVII²⁰, o el de Peter Walls donde habla de la influencia de la escuela italiana de violín en la Inglaterra del siglo XVII, analizando específicamente la forma de tocar de algunos violinistas²¹. También existen estudios monográficos sobre la sujeción del instrumento, en un formato más extenso, como el de tesis de maestría. A esta categoría se adscriben los estudios de

¹⁹ A pesar de que soy consciente de que esta afirmación sería más propia de las conclusiones, por la importancia que reviste para el correcto desarrollo de mi discurso, considero oportuno, más que como hipótesis, como auténtica y verdadera ‘tesis’, subrayarla ya desde este primer momento, aportando paulatinamente, y progresivamente, las demostraciones necesarias para sustentarla a lo largo del presente trabajo

²⁰ Wilk, Piotr: “The violin technique of Italian solo sonata in the 17th century”, *Musica Iagellonica*, 5, 2011, pp. 163-207, en p. 186.

²¹ Walls, Peter: “The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England”, *Early Music*, 18/4, 1990, pp. 575-587.

Cyril Lacheze *La tenue du violon ...*²² y la de María José Pámpano López *A técnica chin-off...*²³. Estas dos obras ofrecen una visión panorámica sobre el tema, pero ya sea por las restricciones del formato o por la problemática que presenta el enfrentarse a fuentes iconográficas, éstas no son estudiadas en profundidad. Quizás más moderado en sus dimensiones, pero lleno de reflexiones agudas, relevantes y bien argumentadas, el artículo del violinista y pedagogo Emilio Moreno²⁴ analiza y comenta el problema de la sujeción del violín con relación a la digitación en la música del siglo XVIII. Todos estos estudios mencionados, han ampliado el conocimiento académico sobre la problemática de la sujeción del violín histórico. No obstante, considero preciso el llevar a cabo una investigación más amplia y exhaustiva que se centre en recopilar, analizar y comentar todos los testimonios disponibles, tanto de fuentes escritas como iconográficas, sobre las variantes de sujeción del instrumento en distintas partes de Europa entre 1650 y 1800. Un estudio de esta naturaleza permite llegar a conclusiones más sólidas y fundamentadas sobre las distintas variantes históricas en la sujeción del instrumento.

Dentro del conjunto de fuentes que tratan el tema de la sujeción del violín son una minoría los casos en los que se discute cómo enfrentarse a los cambios de posición. A este respecto, a pesar de los consejos de Leopold Mozart (*1719; †1787) y Francesco Galeazzi (*1758; †1819) sobre cuáles son los mejores momentos para cambiar de posición, Francesco Geminiani (*1687; †1762) es el único autor que describe la técnica ‘chin-off’ y al mismo tiempo ofrece una amplia variedad de ejercicios de cambios de posición que cubren un amplio espectro de posibilidades²⁵. Por este motivo he dedicado un apartado a analizar las distintas soluciones de digitación que ofrece el autor en la edición francesa de su primera colección de sonatas para violín.

Objetivos

El primordial propósito de esta tesis es la de sustentar en el análisis de las fuentes las decisiones de la práctica interpretativa actual, para que estas se asemejen a las técnicas

²² Lacheze, Cyril: *La tenue du violon à l'époque baroque* (Tesis de maestría). París, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013.

²³ Pámpano, María José: *op.cit.*

²⁴ Moreno Aguado, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Revista de musicología*, 11/3, 1988, pp. 555-655.

²⁵ Geminiani, Francesco: *op.cit.*, p. 2.

históricas europeas de sujeción del violín, en boga entre 1650 y 1800, y ponerlas al servicio de todos aquellos músicos, académicos y docentes que deseen llevarlas a los escenarios y a las aulas donde se enseña violín histórico. Para ello ha sido necesario corroborar que las diversas técnicas de sujeción del violín en el período señalado se pueden relacionar con ciertas áreas geográficas a través de las fuentes escritas e iconográficas, lo cual permite generar tendencias específicas en la aparente heterogeneidad de técnicas que coexistieron. Asimismo, ha sido fundamental contextualizar el nacimiento del violín y relacionar las técnicas de sujeción de este con las de los tres instrumentos de cuerda frotada que fueron su precedente organológico inmediato (rebec, fídula y *viola da braccio*)²⁶ La hipótesis inicial de la investigación es que se pueden tipificar las técnicas de sujeción del violín a través de la comparación de los casos encontrados en fuentes escritas e iconográficas. También es fundamental explicar las implicaciones técnicas del uso de cada tipo de apoyo del violín, así como la presencia o ausencia de la participación de la barbilla y las implicaciones que se derivan de ella. Del mismo modo, es necesario reflexionar sobre los objetivos pedagógicos y así como las perspectivas de venta entorno a la publicación de las fuentes escritas, y cómo el tipo de receptores para los que se dirigen repercute sobre el contenido de las mismas. Una vez definidas las diversas técnicas de sujeción del violín se ha realizado una catalogación de las fuentes escritas e iconográficas según la técnica que representen. Posteriormente, se ha realizado el análisis de la totalidad de las fuentes, que permite identificar con qué frecuencia y en qué área geográfica aparecen.

Uno de los propósitos secundarios de este estudio es el de relacionar de forma práctica cada una de las técnicas históricas con el repertorio que aparece en las publicaciones donde se describen las técnicas de sujeción, explorando el contenido de los métodos y tratados mediante la técnica de sujeción del instrumento que cada uno promueve y comparando la viabilidad de la interpretación. Asimismo, también en el terreno de la práctica instrumental, he trabajado la ejecución de los cambios de posición presentes en el repertorio con cada una de las técnicas de sujeción, ejercicio que ha generado una serie de reflexiones sobre los ajustes mecánicos que se deben hacer en cada uno de ellos. Este proceso final ha sido de gran valor puesto que me ha permitido establecer un vínculo fundamental entre la investigación teórica

²⁶ A tratar de explicar esta relación entre el violín y el rebec, la fídula y la *viola da braccio*, así como a explicar sus características organológicas me dedico en extenso en el apartado “Los antecesores del violín y las técnicas para sostenerlos”.

y la práctica artística.

Metodología

Con la intención de alcanzar conclusiones basadas en datos objetivos, he comparado toda la información que actualmente se encuentra disponible sobre cómo se sostenía el violín desde sus orígenes, a la época en la que se sistematiza el uso de la barbada, esto es, principio del siglo XIX. El método más fiable para reconstruir una práctica histórica como esta es la de estudiar las fuentes históricas. Por ello, y para realizar un estudio de carácter global sobre la evolución de la sujeción y técnica del violín histórico, mi ámbito de estudio abarca todas las fuentes escritas e iconográficas que he podido recopilar del período previamente delimitado.

Comienzo mi primer capítulo reflexionando sobre las descripciones e instrucciones que figuran en los tratados, métodos y crónicas sobre violinistas. Del mismo modo, defino mediante las citas de las fuentes y la iconografía las posiciones específicas a las que se refieren dichas fuentes. Además, he ordenado todos los datos que se derivan del estudio de las fuentes escritas mediante tablas que se encuentran en el anexo. En ellas figura, además de la cita sobre la sujeción del violín en el idioma de la fuente y su traducción al español, información fundamental de cada fuente, como la fecha de la primera publicación, la ocupación y nacionalidad del autor.

En el segundo capítulo analizo las fuentes iconográficas. Para ello he elaborado un catálogo que recopila algunas de las representaciones de violinistas tocando más significativas que figuran en la iconografía de este mismo período. En este mismo inventario, que se encuentra también en el anexo, realizo un análisis individual de cada objeto clasificado, en el que se describe la zona del cuerpo del intérprete en contacto con el instrumento, el área geográfica con la que se relaciona, la fecha de factura y la ubicación actual de la fuente. Los elementos de la fuente han sido cribados según los criterios de fiabilidad que establezco en el segundo capítulo, con el fin de desestimar aquellas fuentes que contienen elementos que no se alinean con los criterios de este estudio. A continuación, he organizado la información derivada del análisis de fuentes iconográficas en representaciones esquematizadas o gráficas, donde se organiza la información atendiendo a las variables temporales, geográficas y de coincidencias en la posición de sujeción del instrumento. De esta forma se pueden considerar

de manera global los datos y así detectar ‘tendencias’ en la información extraída. En las conclusiones de esta sección contrasto la información obtenida en el análisis de las fuentes escritas con el de las fuentes iconográficas. Esta parte de la investigación clarificará si las fuentes muestran el uso generalizado en la praxis del violín histórico en una región geográfica concreta en un período corto de tiempo, o si, por el contrario, documentan prácticas distintas coexistentes.

El trabajo concluye con una revisión de una muestra significativa del repertorio para violín compuesto en cada una de las áreas geográficas seleccionadas en este estudio. En primer lugar, he realizado una descripción mecánica de cada manera de sostener el violín y he explicado la problemática que se deriva del uso de cada una de ellas, tanto cuando la mano izquierda se mantiene en una posición fija, como cuando realiza un cambio de posición. Posteriormente, he aplicado las técnicas de sujeción del violín en la interpretación de repertorio seleccionado, proveniente de algunos de los métodos estudiados. El propósito de esta última sección es el de verificar de manera práctica que, en cada caso, la forma de sostener el violín no impida al intérprete llevar a cabo los requerimientos técnicos que cada obra exija.

Razones para la elección del tema

Para la elección del presente tema, ha sido fundamental mi vinculación personal con el ámbito violinístico, así como la necesidad, captada desde las aulas en mis clases desde hace años (tanto recibidas como impartidas), de dinamizar (y no solamente para la docencia, sino también y muy en particular para la práctica ‘históricamente informada’ del repertorio y período cronológico finalmente seleccionados), lo que es considerado en el citado ámbito violinístico y en terreno de la denominada ‘música antigua’ como un asunto de enorme interés en su aplicación práctica, aunque sobre el que todavía se ha indagado insuficientemente. De este modo, he considerado oportuno, no sólo involucrarme en un tema que suscita gran interés social entre los profesionales, y que genera una demanda creciente entre los mismos aficionados, sino que, más aún, me ha parecido necesario, y en cierto modo, urgente, adentrarme en un asunto del que la Musicología, y el panorama concertístico y de grabaciones de audio-video en la actualidad, andan ávidos. Las futuras proyecciones de este trabajo implican la posibilidad, algo más adelante, de expandir los resultados que se puedan alcanzar a partir del

entorno más conocido europeo, al entorno latinoamericano, y más concretamente, a la denominada 'Nueva España' y su música, durante el período virreinal.

Estado de la cuestión y contexto

Éstos serán abordados a medida que se vaya avanzando en la investigación, al tiempo que se harán visibles tanto por la bibliografía utilizada como por los numerosos ejemplos y aparato gráfico incorporado al estudio.

1. Reconstrucción de las técnicas de sujeción del violín entre 1650 y 1800 en Alemania, Austria, Inglaterra, España, Francia e Italia a través del estudio de las fuentes escritas

Delimitación temporal en el estudio de las fuentes escritas

Las fuentes escritas permiten dirigir la mirada atrás y brindan información para reconstruir de manera aproximada las prácticas interpretativas del pasado. Sus testimonios son muy valiosos, no obstante, es necesario acercarse a ellos de manera prudente, sabiendo que en ocasiones encontraremos descripciones de prácticas personales o locales. En lo que se refiere a las técnicas de sujeción del violín, no existió, como tampoco ahora, una manera exclusiva y estandarizada de sostener el instrumento. Tal vez ciertas técnicas se volvieron más convencionales o populares que otras, pero el aislamiento geográfico entre los violinistas, la convivencia de distintas tradiciones en una misma región, el contexto musical y cultural de cada región, la ausencia de interés en la regularización de una técnica específica y el hecho de que los instructivos dedicados al violín –y también los maestros– tuvieran un alcance local, en la mayoría de los casos²⁷, y, muchas veces, restringido a un grupo selecto de personas, son factores que pueden explicar la heterogeneidad de técnicas coexistentes a la largo de los siglos XVII y XVIII, como lo pueden hacer sobre muchos aspectos de la interpretación del violín a lo largo de la historia. Acceder a este conocimiento requiere necesariamente un análisis de casos particulares a través de los testimonios escritos que se han conservado, así como un acercamiento estadístico a los datos que se obtienen de las fuentes escritas. De este modo, sin perder de vista que estas dos perspectivas arrojan información parcial sobre el estado de la cuestión, se empieza a perfilar el panorama de las técnicas empleadas para sostener el violín en algunas regiones de Europa occidental entre 1650 y 1800.

A lo largo de este apartado expongo los motivos que me han llevado a tomar la determinación de definir el marco temporal de este estudio. Hablo, asimismo, de las técnicas que se utilizaron para sostener los instrumentos antecedentes al violín y la relación existente entre

²⁷ La circulación de las publicaciones musicales era escasa durante el siglo XVII y comenzó a ampliarse a lo largo del siglo XVIII, a medida que aumentó el número de imprentas y se abarataron los costes de impresión.

estas y las utilizadas en el violín. Tras esta contextualización enumero y explico las distintas técnicas de sujeción del violín y qué diferencia existe entre cada una de ellas. Para finalizar, me centro en el estudio de las fuentes escritas y su tipología, así como en realizar un análisis crítico de los datos que arroja el estudio estadístico de este tipo de documentos.

Un estudio sobre las técnicas históricas de sujeción del violín debería de establecer su origen cronológico en el momento en que el instrumento hace su aparición en la historia de la música. Esto no es posible, puesto que las primeras fuentes documentales localizadas no describen las técnicas de sujeción del instrumento, y los registros iconográficos por sí mismos son evidencias poco fiables si no se complementan con testimonios escritos.

Tanto las fuentes escritas como las iconográficas sitúan la génesis del violín en la primera mitad del siglo XVI. El estudio de los registros iconográficos más antiguos permite ajustar la fecha a los primeros diez años del siglo y señalar el norte de Italia como su lugar de origen; esta información coincide con las primeras fuentes escritas que hacen referencia al violín, tanto describiéndolo como ilustrándolo.

El fresco de la cúpula de la catedral de *Saronno*²⁸ (ver Figura 1) que representa los distintos instrumentos de la familia del violín se había considerado desde la década de los sesenta del siglo veinte la referencia iconográfica más antigua conservada²⁹. Peter Holman, en su reciente investigación ha revelado representaciones pictóricas de instrumentos de la familia del violín anteriores a las que refiere el violinista y musicólogo David Boyden, por lo que serían estos últimos los registros más antiguos. Se trata de dos frescos realizados durante los primeros veinte años del siglo XVI, ambos localizados en una población del norte de Italia, Ferrara. El primero representa un violín o *viola da braccio*³⁰ y está pintado en una cúpula en la iglesia de Santa Maria della Consolazione (ver Figura 2) y el segundo en el techo de la sala del tesoro en el Palacio Costabili³¹ (ver Figura 3), y aunque en el caso de este último, el violín

²⁸ Muchas de las imágenes de las *Figuras* del presente trabajo han sido modificadas en sus parámetros de nitidez, brillo y contraste con el fin de obtener una mejor visualización que la que ofrece la fotografía de la fuente original.

²⁹ Boyden, David Dodge: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*..., p.7. [consultado en la edición de 1990].

³⁰ En estos primeros años de la existencia del violín no se había llevado a cabo una estandarización en las medidas del instrumento. Puesto que ya existían los consorts de violín, donde cada miembro se correspondía con un registro de la voz humana, y dado que el tamaño del instrumento representado es de talla más grande que el de las representaciones de violines en la iconografía, mi hipótesis es que se trata de una *viola da braccio*.

³¹ Holman, Peter: *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford, Oxford University Press, 1993, p.2.

representado sea de dimensiones reducidas comparado con la figura humana que se encuentra junto al instrumento, sus características organológicas –clavijero lateral, hombros de la caja altos, número de cuerdas, forma de la caja de resonancia y de sus aperturas– apuntan a que se trata de un instrumento de la familia del violín.



Fig. 1: *Concierto de los ángeles* (1534c). Gaudenzio Ferrari (*1475c; †1546). Fresco de la cúpula del Santuario de Santa Maria dei Miracoli de Saronno, Italia.



Fig. 2: *Coronación de la Virgen* (ca. 1510-15). Ludovico Mazzolino (*1480; †1528) ó Michele Coltellini (*1480; †1543). Iglesia de Santa Maria della Consolazione, Ferrara (Italia).



Fig. 3: Fresco sin título (1505-08). Benvenuto Tisi (Il Garofalo) (*1481; †1559) o su asistente. Techo de la estancia del Tesoro en el Palacio Costabili (conocido como Palazzo de Ludovico il Moro), Ferrara, Italia.

La información sobre esta etapa inicial del violín en las fuentes escritas, parece que corrobora lo que la iconografía señala. Ya en 1481 Tinctoris refiere “Kleine Geigen welche nür mit dreyden Seyten bezogen und die Quint voneinander gestymmet werden” en las que “se puede tocar cada cuerda que el intérprete quiera dejando las otras sin tocar”³². Esta mención sugiere que una versión no definitiva de lo que conocemos hoy como violín y que en algunos textos refieren como ‘proto violín’, con algunas de sus características organológicas ya se usaba veinte años antes de la fecha de la que data la fuente iconográfica más antigua que se conserva³³. La doctora Ferrari Barassi, en su artículo sobre el origen del violín, remite a dos fuentes escritas a principios del siglo XVI en las que se hace referencia al violín mediante diversos términos³⁴. Estos dos documentos son anteriores a la cita de Jambe de Fer (*1515;

³² [El incunable de Tinctoris es referido por la doctora Ferrari en una edición que traduce la parte de la obra de interés organológico al inglés por el musicólogo Anthony Baines, quien a su vez se apoya en la traducción al alemán que realizó en el siglo XX Martin Gerbert. El original de Tinctoris está escrito en latín]. Tinctoris, Johannes: *De invention et usu musice, quos Johannes Tinctoris Brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tintoris, partis eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit*. Nápoles, 1487c.

³³ La ausencia de información específica impide despejar las incógnitas en torno al proceso de creación del instrumento. La consolidación de ciertas características morfológicas y acústicas del instrumento fue parte de un proceso que seguramente se extendió en un amplio período de tiempo, siendo fruto de la curiosa experimentación de no pocos artesanos y violinistas (Andrea Amati, Caspar Tieffenbricker o Gasparo da Salò).

³⁴ La primera fuente dice: “Violas de arco con tres cuerdas” en Agricola, Martin: *Música instrumentalis deudsch, ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur ey abzusetzen*. Mart. Agricola. – Wittenberg, Georg Rhau, 1529, [en sección titulada: Wie die grossen Geigen gezogen und gestimmt werden]. La segunda referencia se encuentra en una carta de 1507 de la corte de Isabella d’Este donde se menciona la existencia de “violini”. Ferrari Barrasi, Elena: “Ripensando alle origini del violino: morfología, impiego”, *Un corpo alla ricerca dell’anima ...: Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, Saggi, vol. 2. Cremona, Consorzio Liutai Antonio Stradivari, 2005, p. 50-87]. [Todas las traducciones ofrecidas en este trabajo han sido realizadas por la autora. Esta decisión la he tomado para realizar un trabajo directo sobre las fuentes primarias, a pesar de conocer la existencia de traducciones editadas de algunas de las fuentes con las que trabajo. Estas publicaciones son referidas en la bibliografía].

†1566)³⁵ sobre el violín, fuente que Boyden había señalado como el testimonio más antiguo de la existencia del violín³⁶. Como ya he mencionado, estos documentos de principios del siglo XVI no se detienen a explicar cómo se sostiene el instrumento, por lo que, oficialmente, el primer testimonio sobre la técnica de sujeción del instrumento es el de Jambe de Fer. Éste especifica que el violín se sostiene sobre el brazo:

L'Italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soustient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons ou autre chose...^{37,38}

Aparece aquí una descripción muy vaga y susceptible a ser interpretada de diversas formas. Efectivamente, cualquier posición del violín en la que se requiera la torsión del brazo izquierdo para conseguir que los dedos tengan acceso a las cuerdas implica que el instrumento se encuentre en una posición superior a la del brazo. Por otro lado, estas palabras también pueden estar indicando que la parte del violín donde se encuentra el botón de la caja de resonancia se debía apoyar contra el brazo, generando una posición baja. La posición descrita en esta segunda hipótesis estaría, bajo mi punto de vista, avalada por numerosos ejemplos de la iconografía del siglo XVI, pues a juzgar por una primera lectura de la iconografía, la posición baja del violín en estos primeros años aparece con más frecuencia representada.



Fig. 4: *Baile en la Corte de Valois* (*1500; †1599). Anónimo. Francia.

³⁵ Jambe de Fer, Philibert: *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines fleustes d'Allman, fleustes à neuf trous, violes, et violons. Item un petit devis des accordz de musique; par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs, P. et I.* Lyon, Michel du Bois, 1556, p. 63.

³⁶ Boyden, David: *opus cit.*, p. 19.

³⁷ [Traduzco:] “Los italianos lo llaman violin 'da braccia' o 'violone' 'porque lo sujetan sobre el brazo, unos con bufandas, cordones u otras cosas...”. Jambe de Fer, Philibert: *Opus Cit.*, p. 63.

³⁸ Todas las transcripciones presentadas en este estudio son fieles a la fuente original a pesar de que en ocasiones la ortografía de la transcripción no coincide con la de la lengua moderna actual.

Este testimonio escrito, por otro lado, supone un aporte muy valioso, pues precisa que en ocasiones se usaban pañuelos, cordones y otras cosas para ‘colgarlo’ del cuerpo y de esta manera facilitar su sujeción.

A juzgar por la explicación del mismo Jambe de Fer sobre el uso del instrumento, se entiende que la actividad de tocar el violín inicialmente fue considerada una práctica relacionada con las clases bajas y por lo tanto, relegada a los músicos profesionales:

Je ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouuez considerer sus la viole, ioint qu’il e trouue peu de personnes qui en vse, si non ceux qui en viuient, par leur labour³⁹.

El menosprecio que experimentó el violín en los círculos sociales altos durante su primer siglo de existencia pudo ser consecuencia de la aversión que suscitaba el instrumento en el ámbito eclesiástico, llegándolo incluso a prohibir:

Evidence is also beginning to emerge that a number of edicts emanating from the church during the 16th century not only forbade the playing but also ordered the destruction of the violin in parts of Italy. This may explain the dearth of violin family instruments from the earliest period. It may also be the reason why so many of the surviving instruments of Andrea Amati were largely made for the nobility who then, as now, were a law unto themselves.⁴⁰

Esta inicial impopularidad y rechazo al instrumento explicaría que sea mencionado escasamente en las fuentes escritas. No fue hasta un siglo más tarde cuando hubo un cambio radical: el violín adquirió un papel social lo suficientemente relevante en la escena musical; en un lapso de cien años pasó de ser un instrumento asociado a la clase más humilde a convertirse en uno de los entretenimientos de moda en la cultura europea de las clases altas:

Denn in Italien beginnt sich die Violine relative schnell vom Image ihres reinen. ‘Unterschichtdaseins’ zu lösen. Schon um 1530-35 sehen wir den Einsatz des sopraninstruments ausserhalb des Consort, ergo ist ein erstes Entwickeln in Richtung

³⁹ [Traduzco:] “No os he mostrado una ilustración del violín porque lo podéis considerar por encima de la viola [da gamba], además de que son pocos los que lo tocan, salvo aquellos que hacen de tocarlo su profesión”. *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ [Traduzco:] “Recientemente se ha encontrado evidencias de que una serie de edictos emitidos por la iglesia durante el siglo XVI donde no solo se prohibía tocar el violín, sino que también se ordenaba la destrucción del instrumento en partes de Italia. Esto puede explicar la escasez de instrumentos de la familia del violín desde el período inicial. También puede ser la razón por la que muchos de los instrumentos supervivientes de Andrea Amati se fabricaran en gran parte para la nobleza que, entonces, como ahora, se mantenían al margen de la ley”. Hargrave, Roger Graham (2000). “The Amati method”, *E furono liutai in Cremona*. Chiesa, C.; Dipper, A.; Hargrave, R. G. Mosconi, A. Topham, J.; Gindin. D. Consorzio Liutai & Archettai A. Stradivari Cremona, pp. 35-40, p. 38.

Solotechnik festzustellen⁴¹.

Este prestigio recientemente adquirido propiciaría que el término ‘violín’ comenzara a figurar en las publicaciones sobre música acompañado de breves explicaciones. Desde inicios del siglo XVII comienzan a encontrarse estas referencias de manera más habitual. Acompañadas en ocasiones de ilustraciones, algunas de ellas sólo ofrecen una descripción organológica del instrumento. Otras, además, incluyen detalles sobre su uso, afinación y registro, pero sin describir la técnica de sujeción de este. Este es el caso de los tratados de Marin Mersenne (*1588; †1648)⁴² y Athanasius Kircher (*1601c; †1680)⁴³, pero al menos se cuenta con dos fuentes de esta época –los textos de Michael Praetorius (*1571; †1621)⁴⁴ y Pierre Trichet (*1586; †1644)⁴⁵–, que describen, aunque brevemente, la manera de sostenerlo⁴⁶. Como señala Boyden, resulta relevante que las publicaciones de carácter enciclopédico en las que se menciona el violín y otros instrumentos sean de origen francés y alemán, y no italiano⁴⁷. A medida que avanza el siglo XVII, estas escuetas referencias al violín se convierten en testimonios extensos y profusos en detalles. Para observar el significativo contraste entre unas y otras sirvan de ejemplo estas dos fuentes alemanas, la primera publicada a principios de siglo (1618), la segunda escrita en sus postrimerías (1688):

⁴¹ [Traduzco:] “Ya que en Italia se empezó a separar con relativa rapidez el violín de la imagen de instrumento de las clases bajas. Desde 1530-35 vemos el empleo del instrumento soprano fuera del consort, lo que es un primer paso hacia la dirección de desarrollar la técnica solista”. Moens-Haenen, Greta: *Deutsche Violintechnik im-17. Jahrhundert, ein Handbuch zur Aufführungspraxis*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2006, p 34.

⁴² Mersenne, Marin: *Seconde partie de l’Harmonie universelle, contenant la pratique des consonances, et d’apprendre à chanter. L’Embellissement des Airs. La Musique Accentuelle. La Rythmique, la Prosodie, et la Metrique FranCoise. La maniere de chanter les Odes de Pindare, et d’Horace. L’Utilité de l’Harmonie, et plusieurs nouvelles Observations, tant Physiques que Mathematiques: Avec deux Tables, l’une des Propositions, et l’autre des Matieres: Livre quatriesme, des instrumens au chordes*. París, Pierre Ballard, 1637, p. 177.

⁴³ Kircher, Athanasius: *Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Jesu presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Quà universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque...aperiuntur et demonstrantur*. Roma, Francesco Corbelletti, 1650.

⁴⁴ Praetorius, Michael: *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variorum linguarum notatione, hodierni seculi usurpation, ipsius Denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium & tractantium gratiam collectum; et secundum, generalem indicem toti operi praefixum, in quator tomos distributum, à Michaele Praetorio*. Wolfenbüttel, Elias Holwein, Wittenberg, Johann Richter, 1614c.

⁴⁵ Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*. París, Ms., 1640c. [No se ha podido consultar el manuscrito este documento, pero se revisó el texto de Trichet en la edición de François Lesure publicada en 1957 por la Société de musique d’autrefois, p. 166].

⁴⁶ En el orden en que los cito: Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636; *Musurgia Universalis*, 1650, de Athanasius Kircher; ⁴⁶ Praetorius, Michael: *Syntagmatis musici*, 1614; Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*. París, Ms. (Consultar tabla I del Anexo I)

⁴⁷ Boyden, David: *op. cit.*, p. 108.

Violino da braccio; word sonstem eine Geige vom gemeinen Volck aber eine Fiddel unnd daher de bracio genennet daß sie off dem Arm gehalten wird...⁴⁸

Die Geige solle man hübsch gerad unter der lincken Brust halten / den Arm nicht auf dem Leib setzen / sondern frey halten / sich auch zu einer Manierlichen Statur gewöhnen / damit man nicht bucklicht/ krumm / oder mit gebogenen Füßen stehe / auch keine seltsame Gebärden unter dem Geigen an sich nehmen / den Mund / Kin / oder Nasen nicht krummen / noch vil weniger schnarchen oder heulen.⁴⁹

Prueba del buen renombre que ya gozaba el violín hacia 1636 es la aduladora descripción de Mersenne sobre los *Vingt-quatre violons*⁵⁰, en la que afirma que el instrumento era el que más deleitaba al público y, por lo tanto, debía considerarse el rey de los instrumentos:

Or les beautez & les gentillesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instruments [...] qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens⁵¹.

No sólo en Francia el violín había conseguido deslumbrar a todos. En Inglaterra, desde 1640, logró sustituir a la viola de gamba soprano en el gusto popular⁵². Si bien la buena reputación del violín y su popularidad llevarían finalmente a que se publicaran métodos dedicados exclusivamente a dar cuenta de los pormenores técnicos del instrumento, durante el

⁴⁸ [Traduzco:] “La viola da braccio, o violino da braccio, de otra forma el violín, es conocido por la gente común como como ‘fiddle’. Se le llama de bracio porque se sujeta en el brazo”. Praetorius, Michael: *Syntagma musicum ex veterum...* - Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter, 1614/15, Tomus II, Das XXII. Cap. *Violin da bracio*.

⁴⁹ [Traduzco:] “El violín se sostiene entre el pulgar izquierdo y el nudillo del dedo índice, sin embargo, sin apretar mucho, para que sea posible cambiar de posición cuando aparezca una nota alta, y después haya que regresar. El instrumento se coloca contra el pectoral izquierdo de manera que se incline hacia el lado derecho. Ambos brazos se han de mantener lejos del cuerpo para permitir libertad de movimiento. La colocación de los dedos ha de ser de tal forma que la mano quede hueca; los dedos todos redondeados, flotando sobre las cuerdas. Con esta posición también hay que bajar las cuerdas, de forma que los dedos no toquen las cuerdas vecinas. Cuando en una pieza musical una nota esté más allá del alcance del cuarto dedo en la primera cuerda, uno ha de subir la mano y poner el índice en el la” en lugar del tercer dedo. Si la nota está encima del re”, quizás hasta el ”fa o el ”sol, uno debe llevar más arriba la mano y colocar el índice en el re. La mano izquierda debe observar esto y realizar su tarea”. Falck, Georg: I.I.S.S.T. *Idea boni cantoris*. Nuremberg, Wolfgang Moritz Endter, 1688, pp. 189-190.

⁵⁰ [Prueba del cambio de estatus del violín es la proliferación en la corte inglesa y francesa de bandas de las bandas de violines. Existe evidencia de que tanto *le Vingt-quatre violons du Roi* como su homónima inglesa tuvieron sus antecedentes en el siglo XVI, pero se desarrollan en toda su extensión en el siglo XVII: Charles IX encarga la construcción de treintaiocho instrumentos a Andrea Amati y en 1609 había en la corte francesa veintidós ‘Violons de la chambre du Roy’/ Charles I (1600-1649) ya contaba con una banda de violines con un contingente de quince músicos, aunque su dotación se amplía a veinticuatro para 1660]. Véase: Holman, Peter. *op. cit.*, pp. 62, 184, 282 y 284.

⁵¹ Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle, Livre quatriesme des instrumens a chordes*. Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, p.177.

⁵² Pulver, Jeffrey: “Violin-Tutors of the 17th Century”, *The Musical Times*, 64/968, 1923, pp. 695-697, p. 695.

siglo XVII las modestas instrucciones técnicas sobre el violín aparecían en obras voluminosas que amalgamaban conocimientos generales y muy variados sobre la música.

En el transcurso del siglo XVII la popularidad del violín había ido aumentando, cada vez más personas tocaban el instrumento, tanto profesionales como aficionados, los cuales conformaban un público comercialmente interesado tanto en las indicaciones técnicas como en un repertorio⁵³. No sería hasta inicios del siglo XVIII cuando aparecieron los tratados o métodos de violín.

Las escasas fuentes que aportan luz sobre los usos del violín están redactadas con muy poca claridad –como es el caso del testimonio de Jambe de Fer, cuya descripción es tan ambigua que no permite alcanzar una conclusión sólida–. Esto ha impedido reconstruir la praxis interpretativa de los primeros cien años de vida del violín. Por eso, a pesar de que el violín hubiera hecho su aparición en la historia de la música a principios del siglo XVI, no será hasta mediados de la siguiente centuria cuando las descripciones se vuelvan más explícitas y detalladas. Estos nuevos testimonios, aunque forman parte de escritos generales sobre música, y no de tratados especializados en el violín, permiten, empero, reconstruir con mayor certidumbre las prácticas de sujeción del instrumento que describen en virtud del detalle y generosidad de sus descripciones. He considerado por esto establecer 1650 como inicio del segmento cronológico al que se dedica este estudio, fecha que inaugura un período de casi cincuenta años en el que proliferaron este tipo de testimonios generales que incluyen información sobre la técnica de sujeción del instrumento. El primer documento escrito registrado en este período, *An introduction to the skill of musick in two books* [...]⁵⁴, fue ampliado en la tercera edición (1658) con una sección dedicado al discanto de la familia del violín.

En lo referente a la fecha de cierre del marco temporal en el estudio de las fuentes escritas, esta debe coincidir, a mi parecer, con el período en el que se tipificó la manera de sostener el violín, esto es, cuando la mayor parte de sus intérpretes utilizaron un mismo método de

⁵³ En el norte de Italia, en las primeras décadas del siglo XVII, compositores como Dario Castello (*1590c; †1630c), Giovanni Batista Fontana (*1571; †1630), Biagio Marini (*1594; †1663) pusieron a la venta publicaciones de sonatas dirigidas a “diversi instramenti”⁵³, lo cual propiciaba mayor alcance comercial. El hecho de que todos estos compositores hayan sido violinistas y compusieran a partir de su instrumento, es muestra del protagonismo que el instrumento ya para la primera mitad del siglo XVII había adquirido.

⁵⁴ Playford, John: *An introduction to the skill of musick in two books. The first contains the grounds and rules of musick. The second, instructions for viol and also the treble violin*. Londres, W. Godbid., 1658. [consultado en su sexta edición, 1671].

sujeción del instrumento. Sería un error asignar a este evento una fecha exacta puesto que la consolidación y adopción de una técnica interpretativa de manera colectiva es un proceso progresivo. Incluso cuando una mayoría de violinistas prefiriera esta técnica, otra porción minoritaria de los intérpretes abogarían por otras técnicas. Se conserva evidencia de que a lo largo del siglo XVIII coexistieron distintas maneras de sostener el violín, pero a medida que el siglo avanzó son más numerosos los testimonios que suscriben una sujeción del instrumento sobre el hombro, si bien todavía hay discrepancias sobre el uso de la barbilla y la zona de la caja contacto con este⁵⁵.

La primera referencia a la técnica predominante de sujeción del violín en la actualidad –‘sujeción supraclavicular’ apoyando la barbilla a la izquierda del cordal– es el método *Principes du violon*, publicado en 1761. Joseph-Barnabé Saint-Sevin, más conocido como L’Abbé le Fils escribe instrucciones sobre cómo sostener el violín, especificando que: “Le violon doit être posé sur la clavicule, de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde...”⁵⁶. Aunque menciona la clavícula como punto de apoyo, es evidente que se refiere al apoyo del violín sobre el hombro, porque es la única posición en la que se puede, además, apoyar la barbilla sobre el instrumento.

No fue sino hasta la segunda mitad de este siglo cuando se estableció la posición supraclavicular del violín de manera más o menos generalizada. Prueba de ello es que, de los once métodos⁵⁷ de violín publicados en la última década del siglo XVIII, ocho recomiendan sostener el violín sobre el hombro, aunque discrepan sobre la zona en la que debe colocarse la barbilla. Los tres restantes, aunque a primera vista parecen disentir de la tendencia general, cuando son analizados en detalle, en realidad sólo dan una visión más flexible del uso de dichas técnicas.

⁵⁵ Aunque en 1677 Prinner ya refiere el apoyo del violín sobre el hombro, es en el siglo XVIII donde la mayoría de las fuentes refrendan esta técnica: Brossard (1711), Monteclair (1711c), Corrette (1738), Crome (1750) ... (Ver Tabla I del Anexo)

⁵⁶ [Traduzco:] “El violín debe colocarse sobre la clavícula, de forma que la barbilla se encuentre del lado de la cuarta cuerda [...]”. Saint-Sevin, Joseph-Bernabé: *Principes du violon pour ...*, p. 1.

⁵⁷ He utilizado el término ‘tratado’ cuando hago referencia a publicaciones de mayor tamaño y de índole general que dedican una sección o páginas a hablar sobre el violín. El término ‘método’ lo uso para designar publicaciones especializadas en la técnica del violín. A continuación, ofrezco la definición de ambos términos: Tratado, *traité* (fr.), *trattato*, (it.). La obra ó estudio que comprende ó explica las especies tocantes á alguna materia. Pedrell, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894c, p. 465. Método, *méthod* e (fr. y al.), *método*, (it.), etc. [...] Recopilación de preceptos y reglas propias para formar buenos compositores, cantantes, instrumentistas, etc. Pedrell, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894c, p. 283

El primero de estos casos es el tratado de Giovanni Battista Rangoni (*-; †-), publicado en 1790, que indica que la posición de colocación del violín depende de la anatomía de cada individuo, por lo que no puede establecerse una fórmula fija. Este testimonio resulta fundamental, pues habla de la posición del violín como algo personal y flexible, en contraposición a algo impuesto y reglado, que es como parecen plantearlo la mayoría de los autores. Lo que todavía es más llamativo es que, Rangoni, en su calidad de escritor y apasionado a la música, puede haber sintetizado en sus palabras el estado de la cuestión de su tiempo, es decir, la heterogeneidad en la sujeción del instrumento percibida por un espectador analítico y no por un violinista que se decanta por una de las opciones.

Per questo non si potrebbe prescrivere una regola generale, riguardo alla maniere di tenere lo strumento musicale, qualunque sia, per la ragione evidente che ciascuno non ha una stessa struttura nella forma esterna, e che le leggi dell' equilibrio dipendono molto da essa per eseguirlo⁵⁸.

La segunda fuente plantea el uso de la posición supraclavicular del violín como una opción. En 1798, Jean Baptiste Cartier (*1665; †1740)⁵⁹ cita el tratado de Leopold Mozart (1756)⁶⁰ en distintos aspectos, uno de ellos siendo la sujeción del instrumento, y, al hacerlo, como L. Mozart, Cartier ofrece al lector dos posibilidades: apoyar el violín contra el pecho o en posición supraclavicular, indicando que la primera es la opción más cómoda y que dominar la segunda supone mucho estudio. Al citar las palabras del padre del genio austriaco, Cartier pudo haberse simplemente valido de lo que en la época fuera considerado un texto de autoridad y no necesariamente haber descrito una práctica común en su tiempo. Por otra parte, también es posible que la posición contra el pecho todavía se utilizara de manera aislada a finales de siglo, y por ello encontrara el autor pertinente incluirla. Si se toma por cierta esta segunda hipótesis, el texto de Cartier estaría en consenso con la práctica generalizada,

⁵⁸ [Traduzco:] “Por esta razón, no se puede prescribir una regla general sobre la forma de sostener el instrumento, cualquiera que sea, por la obvia razón de que cada uno tiene no tiene la misma estructura física, y por tanto, las leyes del equilibrio varían en función de ésta”. Rangoni, Giovanni Batista: *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli, e Pugnani*. Livorno, Thomas Masi, 1790, p.57-58.

⁵⁹ Cartier, Jean Baptiste: *L'art du violon...* París, Decombe, 1798, p. 287. [La primera edición de este volumen está en paradero desconocido. He revisado la tercera edición que, según la Biblioteca Nacional de Francia fue publicada en 1798.]

⁶⁰ Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinshule* Augsburgo: Johann Jacob Lotter, pp. 53-54. Consultese: Pascual León, Nieves. *La escuela de violín de Leopold Mozart* (Augsburgo, Jacob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico, volumen I, tesis doctoral.

recomendando la posición supraclavicular del violín, al mismo tiempo que estaría atestiguando una práctica contra el pecho, quizás en proceso de decadencia pero que persistía todavía en la época aunque de manera aislada y minoritaria.

Finalmente, la tercera excepción a esta tendencia generalizada es el método de Jean Baptiste Bedard (*1761; †1818)⁶¹. En él se precisa que el violín se apoya sobre el pecho, pero sosteniéndolo con la barbada a la izquierda del cordal, lo cual es una proposición físicamente inviable: “Posés⁶² [le violon] directement contre la poitrine, un peu penché du côté de la chanterelle le menton tourné du côté de la quatrieme corde”⁶³. En este caso, como sucedía en la descripción de l’Abbé, se entiende que el término ‘poitrine’ está siendo usado de manera vaga e imprecisa y que se refiere, en realidad, a la parte superior de tronco y no a un área específica del pectoral izquierdo, puesto que resultaría inviable físicamente apoyar la barbilla sobre el violín si este se encuentra en una posición tan baja. Por tanto, Bedard también estaría aquí describiendo la posición supraclavicular.

Estos últimos tres testimonios ofrecen una muestra de las diversas tendencias en la sujeción del instrumento que coexistían todavía a finales del siglo XVIII, cuando ya había un claro predominio de la posición del violín sobre el hombro. Esta heterogeneidad en la praxis instrumental es poco menos que llamativa si se considera que la enseñanza del violín ya había entrado en un proceso de estandarización gracias al desarrollo y difusión de la escuela de volín francesa, proceso del que también dan cuenta posturas como la de Joseph Maria Cambini (*1746; †1825), quien advierte en su tratado (1800c) que solo hay una forma de tocar bien el violín, y que, por tanto, las demás son inadecuadas:

Il n’y a qu’une seule manière de bien tenir le violon, toutes les autres sont vicieuses. L’expérience, et les leçons des bons maitres, l’ont suffisamment démontrée. Il faut poser le bas de l’instrument sur la clavicule, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis la quatrieme corde, lorsque les changements de position de la mai⁶⁴

⁶¹ Bedard, Jean-Baptiste: *Nouvelle méthode de violon courte et intelligible précédée d’un abrégé des connaissances essentielles de la musique en général. Et suivie de douze petits airs de différents opéras avec l’indication de la manière de tirer et de pousser l’archet à propos par Bedard*. París, Decombe, 1798.

⁶² Transcripción literal del original.

⁶³ [Traduzco:] “Coloca [el violín] directamente contra el pecho, un poco inclinado de lado de la cuerda más aguda, la barbilla girada hacia la cuarta cuerda”. Con toda seguridad, el autor utiliza las instrucciones ‘contre la poitrine’ [contra el pecho] para indicar que la tapa inferior del violín debe descansar sobre el pecho, lo cual no se contradice con apoyar el botón contra el cuello y así poder cumplir con las instrucciones que siguen: “le menton tourné du côté de la quatrieme corde”. Es decir, se referiría Bedard a un apoyo supraclavicular, pero con la particularidad de que, la voluta debe apuntar hacia el suelo, para que la tapa trasera pueda estar en contacto con el pecho. Bedard, Jean-Baptiste: *op. cit.*, p.10.

⁶⁴ [Traduzco:] “No existe más que una sola manera de sostener el violín bien, todas las demás son incorrectas.

Otra lectura quizás más compleja de esta afirmación es que, si Cambini se sentía en la necesidad de comunicar su rechazo hacia las ‘otras formas de sostener el instrumento’, era porque debió de haberse visto rodeado de violinistas que sostenían el instrumento de formas distintas a la que él recomienda.

Aun cuando parece que a principios del siglo XVIII había quedado patente la predilección por el apoyo del violín a nivel supraclavicular, todavía no se había producido la regularización del apoyo de la barbilla en un lugar concreto. Sobre este tema escribía hacia 1800 Michel Woldemar en su *Grande Méthode*: “Il est indifferent de poser le mentón sur la partie droite ou sur la gauche du violon...”⁶⁵. Si, como Woldemar indica, el apoyo de la barbilla podía hacerse a uno u otro lado del cordal, se puede inferir que, aunque sean pocas las fuentes que atestigüen el apoyo de la barbilla a la derecha del cordal durante el siglo XVIII, esta variante debía seguir vigente a finales de siglo, al menos en el círculo académico parisino al que pertenecía el autor.

A principios del siglo XIX, coincidiendo precisamente con el inicio de este proceso de regularización del apoyo del violín a nivel supraclavicular, aparece la barbada, hecho determinante en el devenir de las técnicas de sujeción del instrumento. Su génesis está históricamente vinculada al compositor y violinista Louis Spohr, quien en 1832 presentó en la primera edición de su *Violinschule* este aditamento, atribuyéndose su invención y afirmando que él y sus alumnos habían comprobado su efectividad durante los últimos diez años.

Am untern Theil des Fig. J abgebildeten Instruments, iiber dem Saiten halter befindet sich noch eine, von mir erfundene Vorrichtung, der Geigenhalter (/.) genannt, die nach mehr als zehn-jahrigem Gebrauch bey mir, meinen zahlreichen Schulern und vielen andern Geigern, ihren Nutzen bewährt hat und von der ich daher hier wohl einige Worte sagen muss.⁶⁶

La experiencia y las enseñanzas de los buenos maestros lo han demostrado suficientemente. Se debe colocar la base del instrumento sobre la clavícula, de manera que se pueda apoyar el mentón junto a la cuarta cuerda, cuando se realicen cambios de posición”. Cambini, Giovanni Giuseppe: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon divisée en trois parties. Dans laquelle l’auteur traite de tous les principes indispensables pour bien jouer de cet instrument...suivis de différents petits airs...avec les explications nécessaires au sujet qu’il traite propes à former les élèves...par M. Cambini*. París, Naderman, 1800c, p. 2.

⁶⁵ [Traduzco:] “Es indiferente colocar la barbilla en la parte derecha o izquierda del violín...”. Woldemar, Michel: *Grande méthode, ou, étude élémentaire pour le violon, contenant un grand nombre de gammes, toutes les positions du violon, et leur doigter; tous les coups d’archet anciens et nouveaux l’échelle enharmonique des Grecs, des fugues, des exemples d’après les plus grands maîtres ...* Paris, Cochet, 1800c, p. 2.

⁶⁶ [Traduzco:] “En la parte baja de la imagen del instrumento, sobre el cordal, se ve un dispositivo de mi propia invención, llamado soporte de violín, el cual, tras haber utilizado por casi diez años yo mismo, mis numerosos

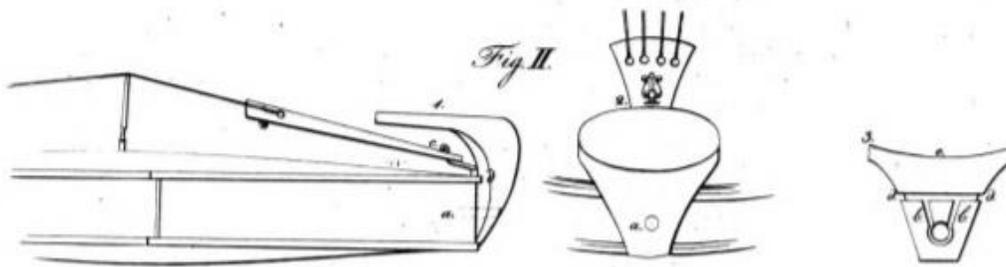


Fig. 5: Fig II de *Violinschule*, donde se muestran ilustraciones de la barbada desde distintos ángulos (1832), Louis Spohr (*1784: †1859), pp. 8-9.

Era este un accesorio que se colocaba sobre el cordal⁶⁷, permitiendo al violinista apoyar la barbilla sobre él para estabilizar el instrumento, proteger el barniz de la transpiración del músico y, sobre todo, sostener con firmeza la caja de resonancia especialmente durante la realización de cambios de posición. Aunque Spohr afirma en las páginas de su método que él y sus alumnos lo habían usado desde 1820, el uso de la barbada no fue adoptado de inmediato en la praxis del instrumento.

De hecho, todavía a finales del siglo XIX, William Crawford Honeyman (*1845; †1919) narraba en su método *The secrets of violin playing*⁶⁸, la suerte que había corrido el invento de Spohr: la barbada inventada por el violinista austriaco no había sido tan exitosa por colocarse en el centro del violín (sobre el cordal), impidiendo un buen control de la cuarta cuerda⁶⁹. Esta misma fuente también ofrece testimonio sobre la heterogeneidad al sostener el instrumento todavía presente a finales del siglo XIX. En el apartado titulado ‘Holding the violin’ el autor habla de la división de opiniones entre violinistas sobre el uso de la barbada; sobre lo cual el autor opina que se trata de una decisión que depende de una serie de

alumnos y muchos otros violinistas, ha demostrado su completa utilidad; teniendo en cuenta lo anterior, quizás diga algunas palabras al respecto”. Spohr, Louis: *Violinschule*, Viena, Haslinger, 1832, p. 8.

⁶⁷ El modelo descrito e ilustrado por Spohr se colocaba sobre el cordal, pero posteriormente aparecieron modelos que se instalaban a la izquierda del cordal.

⁶⁸ Honeyman, William Crawford: *The secrets of violin playing: being full instructions and hints to violin players, for the perfect mastery of the instrument*. Edinburgo, E. Köhler & Son, 1890c. [Consultado en su octava edición].

⁶⁹ “Spohr designed a fiddle-holder, which is fixed above the tail-piece of the violin, and thus exactly in the centre of the instrument. That is a fault, and the true secret of this holder never having become popular, as all experience goes to show that an easy command of the back string is attained only by keeping the chin on the left side of the tail-piece”. [Traduzco:] “Spohr diseñó un soporte de violín que se fija sobre el cordal de este, y de esta forma, exactamente en el centro del instrumento. Esto es un error, y el verdadero motivo por el cuál este soporte nunca se hizo popular, ya que la experiencia apunta a que un buen control de la cuerda más distante se obtiene únicamente colocando la barbilla a la izquierda del cordal”. *Ibid.* p. 36.

circunstancias:

Many players are anxious to know which is the best chin-rest or violin-holder, and others as eagerly ask “Is it necessary to use a chin-rest at all? There is no best chin-rest, and whether a chin-rest is necessary depends upon circumstances⁷⁰.”

Más adelante en el texto, Honeyman menciona a dos reconocidas violinistas contemporáneas (Mme. Neruda y Mlle. Brousil), que tocaban con virtuosismo sin asistirse de la barbilla. Bajo estas líneas, una fotografía de Mme. Neruda retratada tocando el violín. Se puede observar con claridad en esta fotografía que el violín descansa sobre la clavícula izquierda – posición supraclavicular– y la barbilla se encuentra en contacto directo con la parte de la tapa a la izquierdo del cordal⁷¹.



Fig. 6: Fotografía de Wilhelmine Maria Franziska Neruda (Lady Hallé), (*1838; †1911), 1900c.

Honeyman explica más adelante que si bien al abordar repertorio de gran exigencia técnica que implique cambios de posición, es de ayuda el uso de la barbada, su uso no resulta imprescindible. A esta última aseveración añade que realizar cambios de posición descendentes sin que se mueva el violín es una destreza sencilla, con o sin la ayuda de la barbada, pero que el riesgo real al no usar la barbada es el de que el violín se desplace hacia el centro del pecho⁷². Para Honeyman, pues, el riesgo de no usar la barbada no está en la inestabilidad

⁷⁰ “Muchos intérpretes desean saber cuál es la mejor barbada o la mejor almohadilla, y otros con el mismo interés preguntan “¿hace falta utilizar en realidad una barbada? No existe tal cosa como la mejor barbada, y la necesidad de usar una barbada depende de las circunstancias”. *Ibid.*, pp. 5 y 6.

⁷¹ Información tomada del artículo de Clive Brown. Brown, Clive: *Physical parameters of 19th and early 20th century violin playing*. Collection of Historical Annotated String Editions, 2016. Consultado el 11/02/2022 en: <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/physical-parameters-of-19th-and-early-20th-century-violin-playing-clive-brown/#>

⁷² *Ibid.*, p. 6

de los cambios de posición descendentes, sino en el riesgo de que el violín resbale hacia el centro del cuerpo.

En las páginas que siguen, el autor realiza una valoración de cinco de las barbadas que más se usaban en el momento, indicando las ventajas e inconvenientes de cada una de ellas según su propio criterio. La existencia de tantos modelos de barbada, tanto laterales como centrales, respondían a las variadas necesidades de los intérpretes todavía en el siglo XIX, de lo que se infiere que, aunque quizás la posición supraclavicular del violín ya estaba extendida, había quienes preferían un apoyo de la barbilla ‘más centrado’, por lo que usaban una barbada central, y los que apoyaban la barbilla a la izquierda del cordal, decantándose por una lateral⁷³. Esta variedad en el uso de la barbada sigue vigente hasta nuestros días, siendo muy común hoy día encontrar a violinistas usando ambos modelos. Bajo estas líneas, los grabados que ilustran cada una de ellas.

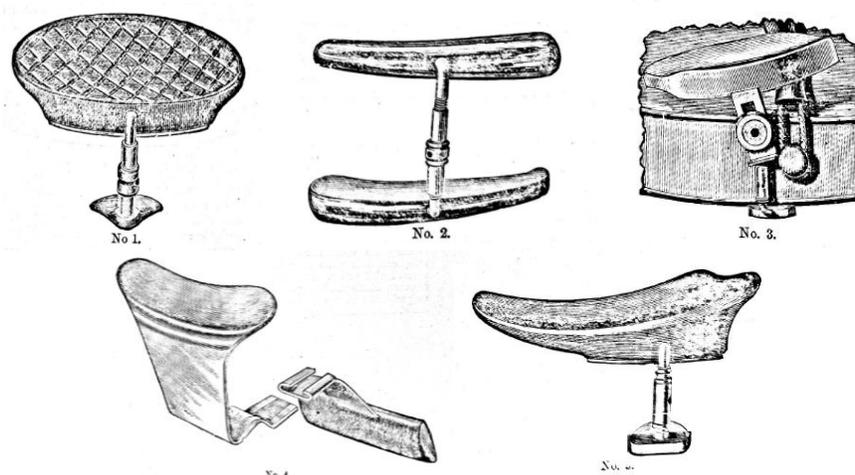


Fig. 7: Dibujos de cinco modelos de barbada (enumeradas de izquierda a derecha y de arriba abajo): The spoon chin-rest (n°1), The double-ridge chin-rest (n°2), The Spohr Adjustable Chin-Rest (n°3), Voigt's Chin-rest (n°4), y (n°5); extraídas de *The secrets of violin playing*, 1880c, escrito por William Crawford Honeyman.

La aparición de la barbada a partir de 1820, y su subsecuente popularización fue un paso más hacia la adopción de una técnica uniforme, aunque nunca aceptada de manera unánime,

⁷³ El apoyo de la barbilla en cada una de las posiciones descritas modifica notablemente la posición de ambos brazos. Un apoyo sobre la barbada central implica que el cuerpo del violín esté más centrado, por lo que el brazo derecho no tiene que estirarse tanto para usar la mitad superior del arco, sin embargo, el izquierdo debe rotarse más para poder alcanzar la posición de la mano en tercera y cuarta cuerda. Las posiciones descritas se invierten completamente con el uso de la barbada lateral a la izquierda, es decir, el brazo derecho debe estirarse más, el izquierdo está sometido a una rotación más leve.

para sostener el instrumento. El invento de Spohr fue alterado para colocarse a la izquierda del cordal y aunque este cambio lo hizo más útil, todavía a finales del siglo no se había producido una homologación en la sujeción del instrumento. En palabras de Clive Brown:

The adoption of a chin-rest to the left of the tail-piece, rather than in the position advocated by Spohr, seems to have become increasingly usual during the second half of the century, but even by the 1870s it was by no means universal, perhaps not even common, for players to use any kind of chin-rest.⁷⁴

Las conclusiones de Brown pueden estar muy bien fundamentadas mediante casos como el de Ferdinand David. Este violinista y compositor alemán describe en 1863 en su *Violinschule* con gran minuciosidad la manera de sostener el instrumento, y si bien habla de ayudarse de un pañuelo o cojín sobre el hombro, no parece estar considerando el uso de la barbada en su técnica de sujeción. Este hecho es sorprendente si se tiene en cuenta que la publicación es de la segunda mitad del siglo XIX. David describe el apoyo intermitente de la barbilla a la izquierda del cordal cuando sea necesario, pero en ningún momento habla del uso de la barbada.

Die Violine wird auf das linke Schlüsselbein gesetzt, das Kinn ruht dicht am Saitenhalter auf deren linken Seite, der Kopf etwas nach derselben Seite geneigt, die linke Schulter rein wenig in die Höhe gezogen. Das Kinn darf nicht zu weit über die Violine hinaus gelegt werden. [...]⁷⁵.

Además, la ausencia del uso de la barbada también está presente en la lámina con ilustraciones de un violinista que suceden a la portada de su *Violinschule*. Este testimonio se sumaría a la lista de documentos que dan fe de la heterogeneidad en las técnicas de sujeción del instrumento incluso en un período posterior al que ocupa este estudio.

⁷⁴ [Traduzco:] “La adopción de una barbada a la izquierda del cordal, en lugar de en la posición defendida por Spohr, parece haber sido cada vez más común durante la segunda mitad del siglo, pero ni siquiera para 1870 era universal en absoluto, quizás ni siquiera común que los intérpretes usaran ningún tipo de barbada”. Brown, Clive: *Physical parameters* ...

⁷⁵ [Traduzco:] “El violín se coloca sobre la clavícula izquierda, la barbilla apoyada cerca del cordal del lado izquierdo, la cabeza ligeramente inclinada hacia el mismo lado, el hombro izquierdo ligeramente levantado. El mentón no debe colocarse demasiado sobre el violín”. David, Ferdinand: *Violinschule*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863, p. 7.



Figs. 8: Fig IV de la lámina que sigue a la portada de *Violinschule* de Ferdinand David, 1863.

Resulta relevante el gran interés que David mencione una innovación que ‘fija completamente el violín y que mejora con el uso de un cojín o pañuelo sobre el hombro’:

Die neuere Spielart, welche eine feste Lage der Violine, welche man am bequemsten erreicht, indem man ein Tuch oder ein kleines Kissen zwischen die Violine und die linken Schulter legt⁷⁶.

El hecho de que describa el apoyo supraclavicular de la barbilla a la izquierda del cordal como una ‘innovación’ –posiblemente en contraposición a un uso tradicional local– resulta notable. En cualquier caso, este comentario induce a pensar que, al menos en el contexto musical de Ferdinand David, todavía no se había homogeneizado la sujeción del violín, siendo quizás el autor uno de los precursores de tal homologación. Respecto a la mención sobre un cojín o pedazo de tela que pudiera rellenar el espacio que naturalmente queda vacío entre el hombro y la barbilla, y que no se rellena completamente con la caja del violín, esta es uno de los primeros testimonios que recoge dicha práctica. Aunque su uso seguramente se remonte en el tiempo y pueda haber sido una solución aplicada a título individual, que aparezca en esta fuente da la certidumbre de que al menos algunos violinistas del círculo musical de David lo pudieron haber usado. La recomendación aquí del uso de un pañuelo es muy diferente en este caso a aquella de Jambe de Fer, pues la fuente de mediados del siglo XVI plantea la solución del pañuelo para rodear el cuello y colgar de él el violín, mientras que en la de David parece sugerir que su uso sería en sustitución de un cojín, es decir, rellenando el hueco de encima del hombro.

⁷⁶ [Traduzco:] “La variante más nueva, que permite una posición fija del violín, se logra de manera más conveniente colocando un pañuelo o un pequeño cojín entre el violín y el hombro izquierdo”. David, Ferdinand: *Violinschule*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863, p.7.

Para completar el panorama de las técnicas de sujeción del violín durante el siglo XIX es útil apoyarse en la iconografía. Algunos de los lienzos del pintor francés Edgar Degas retratan violinistas que apoyan directamente su barbilla contra la madera del instrumento. He escogido el cuadro *la lección de danza* por mostrar con gran claridad aquello que se quiere demostrar. El momento inmortalizado muestra a un violinista tocando para la clase de danza (esta práctica es una reminiscencia del ‘maître de dance’ tan común durante el barroco). Su actitud relajada y aburrida se percibe a través de la laxitud muscular de su gesto. Sin embargo, la manera en la que enarbola el instrumento es la misma que se repite en tratados y lienzos de la época: violín sobre el hombro, apoyando la cabeza para sostenerlo. Es notorio que la posición de la cabeza sobre el violín es particularmente relajada, dejando el lateral izquierdo de la mandíbula en contacto con la madera. También resulta particular que no utilice barbada y que descansa la cabeza del lado derecho del cordal.



Fig. 9: *La lección de danza*, 1879c, Edgar Degas (*1834; †1917) The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Este gesto de sujeción se repite en al menos otras dos obras del pintor, aunque en ellas es más difícil discernir el lugar de apoyo de la barbilla. *La lección de danza* constituye un testimonio de la sujeción del instrumento menos común en las fuentes escritas, la posición supraclavicular con la barbilla al lado derecho del cordal, al mismo tiempo que refuerza la idea de heterogeneidad en la praxis de sujeción, pues representa a un violinista de la segunda mitad del siglo XIX que no utiliza barbada.

No sólo las fuentes escritas y la iconografía tardía apuntan hacia la heterogeneidad de formas de sostener el instrumento durante el siglo XIX. Las marcas de transpiración de algunos de los violines que conforman la colección del *Catalogo degli strumenti dell'istituto della*

*Pietà*⁷⁷, en Venecia son un claro ejemplo ello. No hay que perder de vista que, aunque se tratase de una técnica de sujeción no tan extendida como la de apoyo de la barbilla a la izquierda del cordal, a juzgar por su escasa presencia en fuentes escritas, el apoyo a la derecha del cordal también tuvo sus partidarios. Los violines del catálogo, todos ellos provenientes del *Ospedale della Pietà*, fueron utilizados hasta 1868, momento a partir del cual dejaron de ser utilizados y pasaron a formar parte del Museo Correr. En el prólogo del catálogo se sugiere que las últimas personas que tocaron estos instrumentos pudieran haber sido las mismas estudiantes del *Ospedale*⁷⁸. Si bien esta hipótesis no ha sido confirmada, al menos es seguro que nadie pudo modificar los instrumentos después de 1868, por lo que su estado es consecuencia del uso que le dieron los violinistas que los utilizaron, y, por tanto, se puede afirmar que algunos de los violinistas que los tocaron en algún momento entre su fecha de construcción y el año 1868, lo hacían sin barbada y, algunos de ellos, apoyando su barbilla a la derecha del cordal.

A continuación, presento la fotografía de uno de los violines de la colección de la *Pietà* del catálogo previamente mencionado. Al no haber sido restaurados ni utilizados después de 1868, se pueden observar con claridad las marcas de sudor que son prueba de que, en algún punto de su período de uso, fueron tocados sin barbada, y apoyando la barbilla en el lado derecho del cordal. Como estos dos ejemplos, el catálogo cuenta con otros diez violines que no han sido utilizados desde finales del siglo XIX y que presentan el desgaste al lado derecho del cordal.

⁷⁷ Tiella, Marco; Primon, Luca: *Strumenti musicali dell'istituto della Pietà di Venezia*. Catalogo edito in occasione della mostra Estro Armónico. Venecia, Istituto provinciale per l'infanzia "S. Maria della Pietà"-Venezia; Centro di coordinamento culturale di Venezia, 1990.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 5.



Fig. 10: Violines expuestos en el Museo Correr desde 1880. Provenientes de la colección del *Ospedale della Pietà*, Venecia. Sin etiqueta. Fotografía del catálogo citado en pie de p. 37.

Esta técnica que consiste en colocar a nivel supraclavicular el violín con la barbilla a la derecha del cordal es la que aparece con menos frecuencia en las fuentes documentales del siglo XVIII (no documentada en el s XVII). Se encuentra a partir de la segunda mitad del siglo XVIII recomendada por Denis Diderot (1751c)⁷⁹, Leopold Mozart (1756)⁸⁰ y, sugerida como alternativa en los textos de Louis-Antoine Durieu (1794)⁸¹ y Giovanni Batista Rangoni (1790)⁸².

⁷⁹ "...on porte ensuite en tournant le poignet la partie inférieure du corps de l'instrument sous le menton, en sorte que le tasseau où le bouton f est attaché, réponde sur la clavicule gauche, vers laquelle on tourne et on incline un peu la tête pour appuyer avec le menton sur l'endroit où est la lettre E, et ainsi affermir l'instrument". [Traduzco:] "...entonces la parte inferior del cuerpo del instrumento se coloca bajo la barbilla, girando la muñeca, de forma que el listón donde se ensambla el botón f descansa en la clavícula izquierda, hacia la cual se gira e inclina un poco la cabeza, para apoyar la barbilla sobre el lugar donde está marcada la letra E, y así asegurar el instrumento". Diderot, Denis: *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences des arts et des métier*. París: André le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1761-1765, p. 319.

⁸⁰ Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinshule* Augsburg: Johann Jacob Lotter, pp. 53-54

⁸¹ "...Comment doit-on poser le menton sur le Violon...R....Indifféremment d'un coté ou de l'autre de la queue; Cependant il est plus sur du coté gauche." [Traduzco:] "D...¿Cómo se debe poner la barbilla sobre el violín...? R...Indistintamente de uno u otro lado del cordal; sin embargo, se pone más a menudo del lado izquierdo". Durieu, Louis-Antoine: *Méthode de violon*. París, el autor, 1796, p. 2.

⁸² "Per questo non si potrebbe prescrivere una regola generale, riguardo alla maniere di tenere lo strumento musicale, qualunque sia, per la ragione evidente che ciascuno non ha una stessa struttura nella forma esterna, e che le leggi dell' equilibrio dipendono molto da essa per eseguirlo". [Traduzco:] "Sobre esto [en cuanto a la manera de sostener el instrumento musical], no se puede prescribir una regla general, sea ésta la que sea, por la razón evidente de que no todos tenemos la misma estructura en la forma externa, y que las leyes del equilibrio dependen mucho de ella para la ejecución". Rangoni, Giovanni Battista: *Saggio sul gusto della musica*...p. 91

Los documentos escritos, iconográficos y de otra naturaleza que se han rescatado hacen constar que a pesar de que todavía existían variaciones en la manera de sostener el violín (apoyando la barbada sobre el cordal, a la izquierda o a la derecha, y usando o no una barbada), para la primera mitad del siglo XIX se había estandarizado al menos la posición del instrumento sobre el hombro. En palabras de Clive Brown, violinista especializado en interpretación históricamente informada del Clasicismo y Romanticismo:

For most of the 19th century there seems to have been a broad consensus about the way violinists should stand, about the positions in which the violin and bow should be held, and about the way in which the left arm and hand should function. These principles, almost universally accepted, with minor differences, from at least as early as 1830 until the end of the century, were closely related to the practices of the late 18th- and early 19th-century school of playing that was identified at the time with the interchangeable terms 'Viotti', 'Paris' or 'French' School⁸³.

Como señala el profesor Brown, la homologación de las prácticas interpretativas del violín estuvo en estrecha relación con el legado pedagógico del violinista Giovanni Battista Viotti, quien estableció su escuela de violín en la institución ilustrada del Conservatorio de París. La expansión y rápida adopción de las doctrinas de la escuela de violín francesa deben haber contribuido en gran medida a esta sistematización técnica.

La aparición de instituciones que regulaban la enseñanza de la música tuvo mucha influencia en el proceso de divulgación de una manera estandarizada de sostener el instrumento. A pesar de que desde finales del siglo XVI había existido hospicios vinculados con la caridad y la iglesia donde se priorizaba la enseñanza musical, la mayor parte de la enseñanza de los siglos XVII y XVIII sucedía en las lecciones privadas. Fue a partir de la fundación del Conservatorio de París, en 1795, cuando muchas otras ciudades [Milán (1807), Nápoles (1808), Praga (1811), Bruselas (1813), Florencia (1814), Viena (1817), Varsovia (1821), Londres (1822), La Haya (1826) ...], siguiendo el éxito de esta institución y tomándola como modelo, erigieron sus propios conservatorios⁸⁴. El Conservatorio de París se convirtió de esta forma en paradigma en cuanto a la educación musical en Europa. La aparición de estos centros públicos de enseñanza, a pesar de que coexistieran junto al método tradicional de enseñar privado produjo la homologación de determinados aspectos de la técnica

⁸³ Brown, Clive (2016): *Physical parameters...* [edición digital del artículo].

⁸⁴ Stowell, Robin: *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 3.

violínística, incluida la manera de sostener el instrumento.

Sur le plan historique, s'il existe une école française bien avant la création de l'enseignement de cette discipline instrumentale au Conservatoire, c'est par l'école italienne que l'instrument a accédé à un véritable statut au XVIIIe siècle, et notamment avec la méthode de Geminiani. Ce dernier cherche à rendre le violoniste conscient de ses gestes. Ces principes sont repris par Viotti, qui est le maître de deux des auteurs de la méthode pour violon éditée par le Conservatoire en 1803 Baillot et Rode. Cette méthode française fixe par article les principes de la tenue et les modalités du jeu de l'instrument, et ces principes sont appliqués pédagogiquement à l'ensemble des élèves qui sont formés au Conservatoire⁸⁵.

Stowell hace énfasis al hablar del Conservatorio de París en que la fundación de la editorial del Conservatorio fue fundamental en el proceso de exportación y difusión de las ideas de la escuela de violín francesa⁸⁶. Además, muchos de los estudiantes se convirtieron posteriormente en maestros que divulgaron de este modo el corpus de conocimiento, ampliando su alcance⁸⁷.

En virtud de todos los testimonios enlistados en este apartado, he considerado fijar como punto cronológico de cierre de este estudio el año 1800; no porque se hubiera alcanzado en este punto una homogenización radical de las técnicas de sujeción del instrumento –como he mostrado, la heterogeneidad está presente también a lo largo del siglo XIX– sino porque es este un período en el que se comienza a institucionalizar la enseñanza del violín y con ello se comienza a exportar una manera de tocarlo, que con el tiempo se convirtió en el uso generalizado, aunque, como sabemos, el lugar de apoyo de la barbilla nunca se fijó, sino que hasta hoy día sigue siendo una decisión personal de cada músico.

Los antecesores del violín y las técnicas para sostenerlos

Estudiar y reconstruir la práctica performativa de los instrumentos antecesores del violín permite observar cómo ciertos gestos técnicos de sujeción del instrumento se trasladaron a la manera de sostener el violín en los siglos XVII y XVIII.

⁸⁵ Terrien, Pascal: *A history of violin teaching in France through its methods*. Le violon en France du XIXe siècle à nos jours, A paraître, 2019, p. 102, [consultado el 5/09/2021 en: <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02262508>]

⁸⁶ Se refiere a la publicación y difusión del método de violín del conservatorio, escrito por Baillot, con la colaboración de Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer: Baillot, Pierre; Rode, Pierre & Kreutzer, Rodolphe: *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot, Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement*. Paris, Faubourg, s.f. (después de 1793).

⁸⁷ Stowell, Robin: *op. cit.*, p. 3.

An account of the ancestry of the violin is not only a matter of great historical interest but it is also vital to an understanding of the principal constructional features and development of the violin and violin family, its musical uses, and technical questions of performance⁸⁸.

Resulta útil en este estudio establecer una comparativa entre aquellos instrumentos y el violín puesto que existen similitudes tanto morfológicas como técnicas notables. Gracias a los estudios organológicos es posible rastrear la genealogía de violín y determinar las características propias que tomó de lo cordófonos de arco del Renacimiento:

Historiquement, le violon du XVIIe siècle consiste donc moins en une mutation heureuse de la vièle, de la lira da braccio ou du rebec qu'en l'aboutissement d'une multitude de changements, qui sont à la fois d'ordre technologique et musical⁸⁹.

Los constructores del violín tomaron ciertas características de dos instrumentos usados durante la Edad Media y el Renacimiento: el rabel (*rebec, rebab, rebeca...*) y la fídula. El rebec es una familia de instrumentos cuyas tesituras se corresponden con los registros de la voz humana. Parece haber existido una tendencia a tocar el instrumento sobre las piernas en el sur de Europa y Norte de África, mientras que en la parte norte de Europa se apoyaban en el hombro.

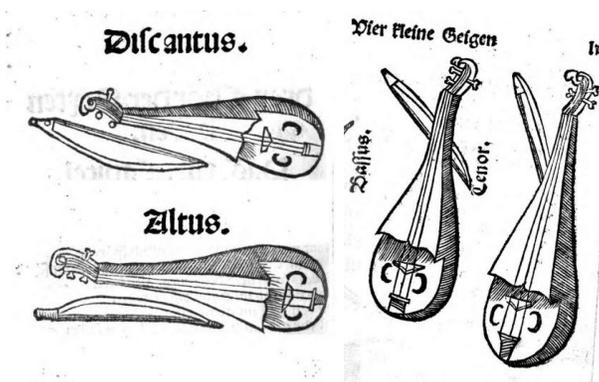


Fig. 11: Familia de rebecs. Grabado de *Musica Instrumentalis Deusch*, (1529), en *Volget die vierde art der Seytenspiel [...]* Martin Agricola (1486-1556).

⁸⁸ Boyden, David D., *op. cit.*, p. 8.

⁸⁹ [Traduzco:] «Históricamente, el violín del siglo XVII consiste, por tanto, menos en una feliz mutación del violín, de la lira da braccio o del rabel, que, en la culminación de una multitud de cambios, que son tanto tecnológicos como musicales» Ceulemans, Anne-Emmanuelle: *De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle*. Bélgica, Brepols, 2011, p. 125.

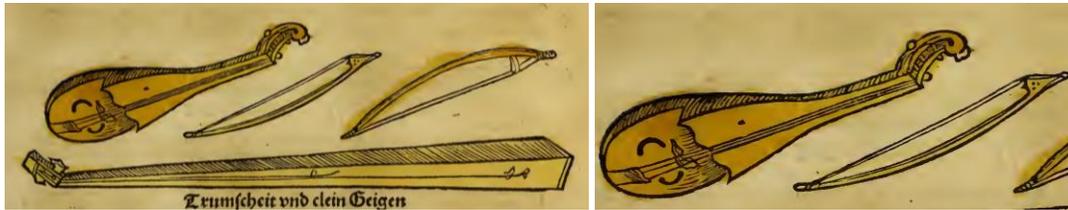


Fig.12: “Trumscheit und clein Geigen” *Musica getuscht und ausgezogen*, 1511, Sebastian Virdung (1465c; s.f.), s.n.

Por su parte, la representación más temprana de fídula⁹⁰ medieval que conservamos se encuentra en un manuscrito bizantino de 1066⁹¹. Tanto en el caso de la fídula como en el del rebec, los instrumentos ‘soprano’ de sendas familias tenían unas dimensiones similares al discanto de la familia del violín, aunque sus medidas no se habían estandarizado, como tampoco lo estuvieron las del violín en sus primeros años de existencia. Las fuentes pictóricas representan tanto al rebec como a la fídula en diversas posiciones: apoyados contra el pecho, hombro, cuello u oreja.

Es conveniente aquí puntualizar que el estudio de estos instrumentos y las técnicas para sostenerlos es de carácter más especulativo que el del violín puesto que se cuenta con muy pocas fuentes escritas, las fuentes literarias son poco confiables y, aunque abundante, la iconografía no constituye por sí misma un testimonio fiable. Sin embargo, el hecho de que las representaciones iconográficas de ambos instrumentos tengan como factor común la variedad de técnicas de sujeción indica que debe haber sido frecuente la coexistencia de diversas técnicas de sujeción⁹². Otro impedimento del estudio de estos instrumentos se encuentra en la nomenclatura utilizada para referirlos; al variar enormemente la terminología según el idioma, la época o la fuente concreta, en ocasiones no hay certidumbre sobre el instrumento al que el término designa.

⁹⁰ También conocida como *fiddle* en inglés, vihuela de arco en el ámbito hispano, *vièle* o *viola* en francés, *Videl* o *Fiedel* en alemán y *fidicula* en latín. Andrés Ramón: Fídula. En *Diccionario de instrumentos musicales, desde la antigüedad a J.S.Bach*. Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 185.

⁹¹ “Au Moyen Âge, la vièle à archet, précurseur du plus ancien du violon, est couramment désignée par le nom latin *viella*. Ce mot apparaît dans les traités musicaux à partir du XIII^e siècle et supplante des appellations plus archaïques telles que *fidula* et *fidicula*. Au XVI^e siècle, la racine latine *viella* subsiste...”. [Traduzco:] “Durante la Edad Media, la vihuela de arco, el antecesor más antiguo del violín recibía comúnmente el nombre latín de *viella*. Esta palabra aparece en los tratados musicales a partir del siglo XIII y suplantó a nombres más arcaicos como *fidula* y *fidicula*. En el siglo XVI, la raíz latina *viella* subsiste...”. Ceulemans, Anne-Emmanuelle: *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle*. Bélgica, Brepols, 2011, p. 26.

⁹² “Las primeras violas solían tañerse a la manera oriental, es decir, sobre la rodilla, pero al entrar en contacto con la música Occidental pasó a apoyarse sobre el hombro izquierdo. Otra posición frecuente consistía en apoyar el instrumento bajo la clavícula, contra el pecho”. Andrés, Ramón: *op. cit.*, p. 187.

Puesto que ninguna fuente escrita describe la manera de sostener estos instrumentos, es imprescindible recurrir a la iconografía, a sabiendas de que su valor será en cualquier caso aproximativo y no de absoluta fiabilidad por no poder contrastar la información de este medio con la de las fuentes escritas. En los escasos ejemplos de testimonios iconográficos que se conservan, tanto el rebec como la fidula se encuentran apoyados en distintas zonas del pectoral izquierdo, a veces incluso del derecho, con variaciones en la distancia respecto a la clavícula, sin embargo, no he encontrado representaciones de ninguno de estos dos instrumentos sostenidos sobre el hombro. Seguramente, al tratarse de instrumentos cuya función principal era de la acompañar a las voces en la polifonía e interpretar música de danza, no necesitaron sus intérpretes tener gran estabilidad en su apoyo y optaron por sostenerlo contra el pecho, en una posición más cómoda y natural.

Si se comparan los dos cuadros seleccionados que representan la fídula, se observa que en la primera imagen (fig. 10) está apoyada en la zona del pectoral inmediatamente debajo de la clavícula (infraclavicular), mientras que en la otra (figura 11) descansa en una zona más alejada de la clavícula. (contra el pecho)⁹³.



Fig. 13: *Un ángel vestido de verde con una fídula*, 1490c, Francesco Galli (*1401; †1501), National Gallery, UK.

⁹³ Si bien existen algunas representaciones de la fídula apoyada sobre el hombro, estas son excepcionales. Lo más común es encontrarla contra el pecho o a nivel infraclavicular.



Fig. 14: *Ángeles músicos*, 1485-1489c, Hans Memling (*1430; †1494), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Exactamente lo mismo sucede cuando se compara las figuras 12 y 13 que representan al rebec en posiciones homólogas a las descritas en el caso de la fídula (Fig. 12 representa el apoyo infraclavicular y la Fig. 13 el apoyo contra el pecho). Es relevante aquí que tanto fídula como rebec aparecen siempre con el mango apuntando hacia el suelo, describiendo el instrumento un ángulo obtuso respecto a la vertical de la figura humana, –aunque esto puede haber formado parte de una decisión técnica del pintor y no necesariamente estar describiendo una técnica de sujeción–.



Fig. 15: *Retablo de San Job*, 1487c, Giovanni Bellini (*1427c; †1516), Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Fig. 16: *La Virgen entre vírgenes*, 1509, Gerard David (*1450 ; †1523), Musée des Beaux-Arts de Rouen.

En algunas fuentes iconográficas se observan técnicas de sujeción que son particulares o poco comunes. A continuación, dos imágenes que representan el apoyo del violín contra el lado izquierdo de la mandíbula inferior.



Fig. 17: Detalle del *Tabernáculo de los lineros*, 1432, Fra Angelico (*1395; †1455c), Museo nazionale di San Marco di Firenze.



Fig. 18: *Madonna y santos*, primera mitad del s. XVI, Francisco Francia (*1447; †1517), San Giacomo Maggiore, Bologna.

En lo que a los testimonios iconográficos se refiere, la *lira da braccio*, otro de los predecesores de cuerda frotada del violín, por tratarse de un instrumento de gran dimensión, aparece representada comúnmente apoyada sobre el hombro, o incluso, contra la cabeza, a la altura de la oreja izquierda.



Fig.19: *Apollo and Marsias*, 1540 c, Michelangelo Anselmi (*1492; †1556c), National Gallery of Art (Washington, DC).

Este tipo de técnica de sujeción coinciden con los casos aislados de representaciones de fídula y el rebec apoyados contra el maxilar izquierdo.



Figs.17, 18 y 19

A pesar de que estas técnicas no se reportan en la iconografía ni en las fuentes escritas sobre la sujeción del violín en los siglos XVII y XVIII su uso quedó cristalizado en las prácticas de la música popular de ciertos grupos étnicos de Latinoamérica, cuestión que por sí mismo constituye un tema de investigación.

La siguiente imagen muestra a un violinista dedicado a la música popular mexicana que sostiene su instrumento contra el maxilar inferior izquierdo, lo cual hace que la inclinación del instrumento sobre el eje horizontal sea casi de noventa grados. A su lado coloco la imagen de Apolo tocando la fídula (Fig. 19), figura presentada anteriormente, pero presentada aquí

por representar una sujeción del instrumento prácticamente idéntica a la del músico mexicano contemporáneo, a excepción del hecho de que este último sostiene el violín con su brazo derecho.



Fig. 19 y Fig. 20: Violinista de música popular mexicana. Memoria del Mundo, Fonoteca Nacional.

La iconografía muestra la gran variedad de técnicas que usadas para sostener los instrumentos de cuerda frotada que fueron predecesores cronológicos del violín, y de los que este tomó ciertos rasgos en lo que se refiere a la organología y a la praxis interpretativa. Es innegable que existen ciertos paralelismos entre las posiciones de sujeción de la *lira da braccio*, el rebec y la *lira da braccio*, que mayoritariamente coinciden en su apoyo contra el pecho y a nivel supraclavicular, y las posiciones de apoyo del violín durante el período objeto de estudio.

Características organológicas del violín en los siglos XVII y XVIII

En lo que respecta a sus características organológicas, el violín no experimentó una estandarización hasta finales del siglo XVIII:

By this time [beginning of the XIX century] the focus of innovation had shifted from Italy to France, and French makers such as Nicholas Lupot responded to the continuing demand for a violin with a more powerful sound by introducing various structural modifications to achieve this end⁹⁴.

Aunque antes de esta fecha se podía encontrar ciertas características comunes en la

⁹⁴ [Traduzco:] “Para ese entonces el foco de innovación había pasado de Italia a Francia, y los constructores franceses como Nicholas Lupot reaccionaron a la constante demanda de un violín con un sonido más potente introduciendo varios cambios estructurales para conseguir tal fin”. Campbell, Murray; Greated, Clive & Myers, Arnold: *Musical instruments: history, technology & performance of instruments of western music*. Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 351.

mayoría de los violines, las dimensiones de cada uno de ellos dependían de cada constructor o taller de luthería. Las características del cuello del violín, una pieza muy importante a la hora de hablar de la sujeción del instrumento y los cambios de posición, fueron establecidas por Stainer y Amati en el siglo XVII⁹⁵, y Stradivari y otros *luthiers* conservaron sus dimensiones durante el siglo XVIII. Sus medidas, comparadas con las del mango moderno, son de más de medio centímetro más corto y un poco más ancho que el violín moderno⁹⁶. En términos generales, lo cierto es que son pocos los instrumentos históricos que han sobrevivido sin haber sufrido modificaciones, y los que lo han hecho presentan mangos de dimensiones muy variadas, de lo que se infiere que tampoco hubo una homologación en las medidas hasta finales del siglo XVIII.

Hacia 1780, estimulados por las modificaciones que había realizado François Xavier Tourte (1747; 1835) para crear el arco moderno, en la búsqueda de un sonido más potente para el instrumento, los ajustes en los violines antiguos para ser adaptados a los estándares modernos se convirtieron en una operación rutinaria, consistente en modificar la barra armónica, el mango y el mástil del instrumento⁹⁷.

Específicamente, el gran cambio que se realizó fue la modificación del ángulo y grosor del mango, que afectó también a la longitud de la *tastiera*⁹⁸:

Fino a meta Settecento il violino aveva mantenuto una struttura adatta a sopportare un carico di pressione delle corde piuttosto contenuto. Con il progressivo aumento delle prestazioni sonore e dell'estensione ci si trovò tuttavia costretti a modificarne la struttura: il manico, che fino ad allora era stato disposto in linea con il piano armónico della casa, venne inclinato all'indietro; per sopportare un notevole aumento della tensione de le corde fu necessario rinforzare la giunzione tra casa e manico. A tal fine si

⁹⁵ [Este tema ha generado controversia entre los especialistas. Autores como la doctora Barassi afirman que “Viceversa ancora in piena época rinascimentale, dopo le prime incertezze, i violini inaugurarono inaspettatamente la fisionomía ‘matura’ destinada a far testo fino ad oggi. E ornai, secondo un’opinione consolidata, il merito di tal assestamento va proprio a un cremonese, il celebre Andrea Amati, attivo, come si è detto, dal 1539 circa al 1577.” [Traduzco:] *Por el contrario, todavía en pleno Renacimiento, tras las primeras incertidumbres, los violines inauguraron inesperadamente la fisionomía ‘madura’ destinada a ser utilizada hasta nuestros días. Y, según la opinión consolidada, el mérito de este asentamiento corresponde a un cremónés, el famoso Andrea Amati, activo, como se mencionó, desde aproximadamente 1539 a 1577.* Ferrari Barassi, Elena: *Lo sviluppo della liuteria, Antonio Stradivari, le vicende successive*, «Diverse voci...» Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche Università di Pavia, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 203-228, en p. 207.

⁹⁶ Meucci, Renato: *Strumentato il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Venecia, Marsilio Editori, 2010, p. 237.

⁹⁷ Skeaping, Kenneth: “Some Speculations on a Crisis in the History of the Violin”, *The Galpin Society Journal*, 8, 1955, pp. 3-12, en p. 3.

⁹⁸ Término italiano que refiere al mástil del violín.

adottò un incastro “a coda di rondine” (comi quelli che vediamo agli angoli interni dei cassetti, per intenderci), in modo che solidità delle due componente principali dello strumento fosse garantita e inamovibile. Detto in altri termini: è come se a una struttura architettonica venisse praticato un intervento di consolidamento tale da consentire la soprelevazione di qualche piano⁹⁹.

Actualmente pocos son los instrumentos originales que se han mantenido intactos, precisamente por la costumbre decimonónica de alterar los instrumentos históricos para satisfacer las exigencias técnicas y estéticas de la época. Un testimonio muy importante de esta operación es el Manuscrito del lutier Giovanni Antonio Marchi. En él, el artesano explica la operación de modernización de los violines antiguos. Un proceso que confería al instrumento mayor potencia y brillo en el sonido¹⁰⁰.

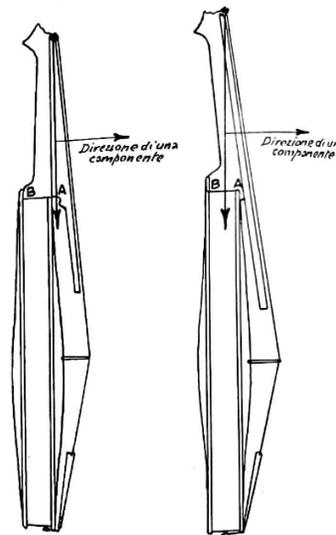


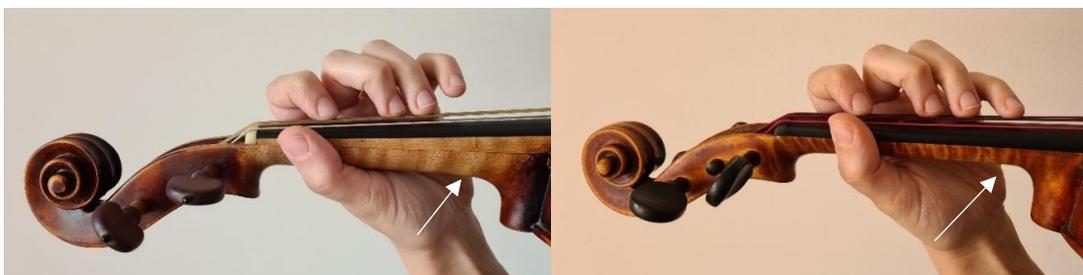
Fig. 21: Modernización del violín¹.

La circunstancia de que cada instrumento tuviera unas dimensiones particulares no debió afectar a la frecuencia de uso, porque a pesar de las variaciones en medidas, todos estos

⁹⁹ [Traduzco:] “Hasta mediados del siglo XVIII el violín había mantenido una estructura adecuada para soportar una carga de presión bastante baja sobre las cuerdas. Sin embargo, con el aumento paulatino de la extensión y el rendimiento sonoro, nos vimos obligados a modificar su estructura: el mástil, que hasta entonces había estado dispuesto en línea con el plano armónico de la casa, se inclinó hacia atrás; para soportar un aumento considerable de la tensión de las cuerdas era necesario reforzar la unión entre la casa y el mástil. Para ello, se adoptó una unión en ‘cola de milano’ (como las que vemos en las esquinas internas de los cajones, por así decirlo), de modo que la solidez de los dos componentes principales del instrumento estuviera garantizada e inamovible. En otras palabras: es como si se realizara una intervención de consolidación sobre una estructura arquitectónica que permitiera la elevación de algún piso”. Meucci, Renato: *Strumentaio il costruttore di strumenti musicali ...*, pp. 281-282.

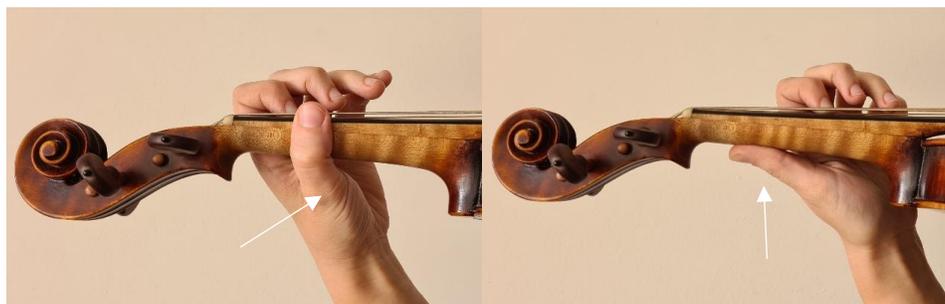
¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 237.

primeros violines tenían en común la presencia de un mango cónico, con mucha más madera que el actual. El hecho de que el violín de los siglos XVII y XVIII tuviera un mango más ancho y considerablemente más grueso facilitaba que la mano izquierda del instrumentista participara en sostener el violín. Si se compara el apoyo de la mano izquierda en un mango barroco y otro moderno se puede ver cómo en el barroco la mayor cantidad de material en contacto con la mano izquierda permite un mayor equilibrio en la posición. Por el contrario, en el mango del violín moderno, siendo más delgado se reduce la superficie de contacto de la mano, dificultando que la mano izquierda pueda dar estabilidad al instrumento. (véanse figs. 22 y 23).



Figs.22 y 23.: Fotografías de la sujeción del mango de un violín barroco y fotografía de la sujeción del mango de un violín moderno, respectivamente.

Un mango de violín con estas dimensiones, además, resulta más cómodo para realizar los cambios de posición mediante la ‘técnica de pulgar’, que consiste en realizar los desman-gues descendentes dividiendo el movimiento de la mano en dos: un primer anticipo del pulgar que se encarga momentáneamente de sostener el instrumento, un segundo movimiento descendente con el que el resto de la mano inmediatamente después lo sigue, (véase figs. 24 y 25).



Figs. 24 y 25: Cambio de posición descendente adelantando el pulgar, en dos pasos.

Técnicas de sujeción del violín descritas en las fuentes

En el análisis de las fuentes escritas entre 1650 y 1800 que contienen instrucciones sobre como sostener el violín, he clasificado las diferentes descripciones sobre cómo sostener el violín en función de contra qué parte del cuerpo del intérprete descansa la parte de las costillas que se encuentran junto al botón y al cordal, en tres grandes grupos: *apoyo del violín contra el pecho* –independientemente de si se trata de la parte alta o baja de este–; *apoyo del violín a nivel infraclavicular* –el violín descansa justo debajo del hueso de la clavícula izquierda–; *apoyo del violín a nivel supraclavicular*. Esta última categoría se divide asimismo en cuatro variantes: *sin el apoyo de la barbilla*, *apoyo de la barbilla a la izquierda del cordal*, *a la derecha* y *sobre el cordal*.

Esta clasificación permite distinguir cuatro maneras de sostener el instrumento cuyas descripciones aparecen en los tratados publicados en el período que estudio¹⁰¹. Cada una de ellas presenta una problemática técnica diferente a la hora de conseguir estabilidad en el instrumento.

En el caso del *apoyo del violín contra el pecho*, la superficie de las costillas del instrumento que está en contacto con el pecho es mayor; sin embargo, al encontrarse la tapa inferior del instrumento exenta del contacto con el cuerpo el equilibrio del instrumento se ve vulnerado, obligando a la mano izquierda, al encontrarse el instrumento en una posición tan baja, a apoyar prácticamente contra el mango la palma de la mano, hecho que suma estabilidad a la posición:

First, the Violin is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder. Secondly, for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers more liberty to move up and down in the several Stops¹⁰².

El área del pecho es amplia pues se considera como ‘pecho’ toda el área que abarca el

¹⁰¹ Para poder acceder a un catálogo de los testimonios escritos sobre la sujeción del violín consúltese la Tabla I del Anexo.

¹⁰² “En primer lugar, el violín se toca normalmente en posición supina [de la mano derecha], el mango de este sostenido por la mano izquierda; la parte baja del mismo descansa en el pectoral izquierdo, un poco abajo del hombro. En segundo lugar, para la posición de tu mano izquierda, coloca el pulgar en la parte trasera del mango, frente al índice, de esta forma tus dedos se moverán con mayor libertad al desplazarse arriba y abajo al pisar la cuerda en distintos puntos” (traducción personal). Playford, John: *An introduction to the skill of musick...*, p. 106 del segundo libro.

pectoral izquierdo hasta el esternón. Las descripciones de esta posición no son muy específicas y en las fuentes iconográficas se muestran muchos apoyos sobre el pecho en lugares diversos.



Fig. 26: Apoyo contra el pecho. *Un hombre, posiblemente el artista, tocando el violín*, 1648. Peter Lely (*1618; †1680), Inglaterra. [Colección privada].

Por su parte, el *apoyo del violín a nivel infraclavicular* ofrece menor superficie del cuerpo en contacto con el instrumento, pero en contrapeso, la mano izquierda está más elevada y puede despegarse del mango y así moverse con mayor libertad por el mástil:



Fig. 27: Apoyo Infraclavicular. *The violinist*, 1626. Gerrit van Honthorst (*1590; †1656), Holanda. [Mauritshuis, La Haya].

En el caso del *apoyo del violín a nivel supraclavicular*, el violín tiene la posibilidad de apoyar la tapa inferior *contra la clavícula*, mientras la parte baja de las costillas del instrumento está en contacto con el cuello. Esta posición confiere cierto equilibrio al instrumento, con la posible participación de la barbilla actuando como sostén del instrumento:

Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die kheÿ

fasßen, damit man den linkhen arm holl gebogen alß wie einen räff auch mit hollgebogener handt den halß oben beÿ den schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der khay die geigen souill fest halte. Dß man nicht ursach hat mit der linkhen handt solche zuhalten,¹⁰³



Fig. 28: Apoyo Supraclavicular. *El concierto*, 1615c. Leonello Spada (*1576; †1622), Italia. [Museo del Louvre, París].

Variantes de la posición del violín a nivel supraclavicular

Como se indicó anteriormente, de la posición supraclavicular del violín, existen cuatro variantes: la que no implica el uso de la barbilla y las tres que utilizan la barbilla –**apoyando la barbilla sobre el cordal; apoyando la barbilla a la izquierda del cordal; apoyando la barbilla a la derecha del cordal**–. Existe una cuarta variante, presente en algunas fuentes, que implica el uso de la barbilla, pero sin concretar en qué zona del instrumento apoyarla: **con barbilla, sin indicar dónde colocarla**.

En ocasiones, los documentos históricos que describen el apoyo del violín sobre el hombro plantean distintas opciones. Algunos se refieren a ‘apoyar el violín contra el cuello’, otros ‘sobre el hombro’, e incluso los hay que indican ‘apoyar el violín contra el pecho’, aunque seguidamente indiquen que la barbilla debe apoyarse contra el violín, posición que es a todas luces imposible de adquirir teniendo el violín apoyado en el pecho. En estos casos, en realidad, las palabras *poitrine* o *breast* señalan de manera general la mitad superior izquierda del pectoral. Uno de estos casos es la descripción de Robert Crome:

[...] then let the back part rest on your left Breast, the best way is to stay it with your

¹⁰³ “Si quieres tocar el violín adecuadamente, debes sostener el violín con tanta firmeza con tu barbilla de manera que no haya motivo para sostenerlo con tu mano izquierda, de lo contrario será imposible tocar pasajes rápidos que van arriba y abajo, o tocar afinado de esta forma a menos que sostuvieras el violín con la mano derecha para que no se caiga”. [tr.personal]. Prinner, Johann Jakob, *Musicalischer Schlissl*. Ms., Graz, 1677, s.n. (cap. XIII).

Chin, that it may remain steady¹⁰⁴.

Apoyo supraclavicular del violín sin la ayuda de la barbilla

La premiere chose qu'il faut observer pour cela est que le bout le plus gros ou le plus large du violon et par consequent le bouton et la queue doivent etre tournes voir l'estomach ou l'epaule gauche de celuy qui en veut joüer...¹⁰⁵



Fig. 29: Retrato de Francesco Maria Veracini (1744), Anónimo. Portada de las Sonatas Académicas de Veracini, p. 1.

El hecho de que algunos autores no mencionen la barbilla puede deberse a que, o bien el autor considera que el violín debía sostenerse exclusivamente entre el apoyo del cuello y la horquilla de la mano izquierda y que no era necesario recurrir a la barbilla, o bien a que considerara irrelevante sobre qué parte del violín se dejara descansar la barbilla. Bajo mi punto de vista, la primera explicación resultaría más plausible, ya que, al no mencionar siquiera el uso de la barbilla, parece que no la está contemplando como un elemento involucrado en la sujeción del violín.

Apoyo supraclavicular del violín con barbilla.

Con la barbilla sobre el cordal

El cordal ha de venir bajo la barba, asegurándole con ella, hechada la vista un poco a la mano derecha...¹⁰⁶

¹⁰⁴ [Traduzco:] "...Luego deja que la parte de atrás [del violín] descansa sobre tu pecho izquierdo, la mejor manera es fijarla con tu barbilla, para que quede firme". Crome, Robert: *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues*. London: J. Tyther, 1740c, p. 34.

¹⁰⁵ [Traduzco:] "Lo primero que se tiene que observar para esto es que la extremidad más gruesa o más ancha del violín y, por consiguiente, el botón y la cola, tienen que estar vueltos hacia el estómago o el hombro izquierdo de aquel que lo quiere tocar...". Brossard, Sébastien: *Méthode de violon*, Ms. BnF, p. 28.

¹⁰⁶ Herrando, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfeccion y facilidad, siendo muy útil, para qualquiera que aprenda así aficionado como Professor aprovechándose los maestros de la enseñanza de sus discípulos, con más brevedad y descanso, compuesto por Joseph Herrando... La musica y letra*



Fig. 30: Retrato de José Herrando (1757), Luis González Velázquez (1715-1764). Grabado insertado entre la página 2 y 3 de la publicación *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad [...]* [Biblioteca Nacional de España].

Al ser el cordal una pieza que aumenta la altura de la caja de resonancia permite rellenar mejor el espacio entre la clavícula y la quijada del violinista, al mismo tiempo que sirve como tope, pues su relieve encaja bajo el hueso de la mandíbula. José Herrando, en su método de violín indica que este es lugar donde debe colocarse el violín. Aunque el término ‘barba’ designa un área muy amplia, aquí el retrato del violinista completaría el significado de sus palabras porque el dibujo muestra que es la barbilla la que está en contacto con el cordal, de manera que el término barba aquí refiere a la barbilla. También el método español de Minguet indica que la barbilla debe descansar sobre el cordal¹⁰⁷.

Con la barbilla a la izquierda del cordal

Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de Façon que le Mentón se trouve du côté de la quatrième Corde...¹⁰⁸.

grvada por Melle. Vendôme. París: Joannes a Cruce, 1756, p. 2.

¹⁰⁷ Minguet e Yrol, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, triple, bandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, el estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicación de como el autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1774, s.n.

¹⁰⁸ [Traduzco:] “El violín se debe colocar en la clavícula, colocando la barbilla en el lado de la cuarta cuerda”. Saint-Sévin, Joseph Barnabé: *Principes du violon... París, el autor y Le Clerc.,1761, p. 1.*



Fig. 31: *Retrato de Marie-Alexandre Guénin, premier violon du roi, 1791. François Dumont (*1576; †1622) Museo del Louvre, París.*

El apoyo de la barbilla a la izquierda del cordal ha sido la posición más recurrente a lo largo de la historia del instrumento, y fue la que prevaleció hasta convertirse en la más usada en la actualidad. También es la que aparece descrita con más frecuencia en los tratados de la segunda mitad del siglo XVIII; de las trece fuentes que describen el apoyo del sobre el hombro, nueve especifican que la barbilla debe apoyarse a la izquierda del cordal. Durieu escribe en su *Méthode du violon* que, aunque la barbilla se puede apoyar de uno u otro lado del cordal, es más común colocarla a la izquierda: “R....Indifferement d'un coté ou de l'autre de la queüe; Cependant il est plus sur du coté gauche”¹⁰⁹.

Con la barbilla a la derecha del cordal

Die zwote ist eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesezet, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas auflieget, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinste Seyte ist, unter das Kinn kommt: dadurch die Violin, auch bei der stärksten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allezeit unverrücket bleibt¹¹⁰.

¹⁰⁹ “R....Indistintamente de uno u otro lado del cordal; Sin embargo, está más a menudo del lado izquierdo”. Durieu, Louis-Antoine: *Méthode de violon...*, p. 2.

¹¹⁰ “La segunda [postura] es un método cómodo. El violín se coloca contra el cuello para que descansa en cierto modo sobre el hombro y el lado de la cuerda Mi (la más delgada) queda bajo la barbilla, por lo que el violín queda fijo en su lugar incluso durante los movimientos más convulsos de la mano al ascender y descender”. Mozart, Leopold: *Versuch einer ...*, pp. 53-54.



Fig. 32: *Violinista*, 1700, Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754).

Esta posición es la menos frecuente en los tratados, aunque es la descrita en un tratado tan importante y difundido como el de Leopold Mozart, y es la descripción que utiliza Diderot en la voz ‘violon’ de su *Encyclopédie*: “...vers laquelle on tourne et on incline un peu la tête pour appuyer avec le menton sur l'endroit où est la lettre E, et ainsi affermir l'instrument”¹¹¹.

Aunque Ferandiere no recomienda este tipo de sujeción, da testimonio de que había violinistas que lo utilizaban: “...ha de caer el cordal no á la izquierda, como algunos, [...]”¹¹². También Galeazzi desaprueba su uso:

53. Si posa il mento sul lato manco del violino, cioè dalla parte del cordone, precisamente accanto alla cordiera, o codetta, e non dalla parte opposta¹¹³.

A las instrucciones sobre la correcta manera de sostener el violín le sigue una indicación que aparece casi una prohibición: “e non dalla parte opposta”. Una aclaración de este tipo, claramente innecesaria como instrucción, indica, no sólo el rechazo de Galeazzi hacia esta forma de sostener el instrumento, sino que también, posiblemente, la existencia de violinistas que utilizaban este método de sujeción, y de ahí, la urgencia del autor por desaprobársela.

¹¹¹ [Traduzco:] “...hacia la cual se gira e inclina un poco la cabeza, para apoyar la barbilla sobre el lugar donde está marcada la letra E, y así asegurar el instrumento”. Diderot, Denis; Alembert, Jean Le Rond d'; Mouchon, Pierre (Eds). Violon. En *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París, Antoine y Claude Briasson, 1751, p.319 (tomo XVII). Consultado el 14/06/2021 en the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/04021811/>

¹¹² Ferandiere, Fernando: *Prontuario músico para el instrumentista de violín, y cantor. Por Don Fernando Ferandiere, profesor de música...* - Málaga, Ms. 1771, p. 23.

¹¹³ [Traduzco:] “Se coloca la barbilla en el lado izquierdo del violín, es decir, del lado de la cuarta cuerda, precisamente junto al cordal, o *codetta*, y no en el lado contrario”. Galeazzi, Francesco: Tomo secondo de *Elementi teórico-pratici di música con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto allá música, e specialmente a' principianti, dilettaanti e professori di violino di Francesco Galeazzi torinese...* Roma: Michele. Puccinelli, 1796, pp. 79-80.

Con barbilla, pero sin indicar dónde colocarla.

Take the Fiddle and hold it in your Left Hand let the Neck lie between your fore Finger and Thumb, turning your Wrist, that your Fingers may lie over the Finger Board to be in readyness when you want them; then let the back part rest on your left Breast, the best way is to stay it with your Chin, that it may remain steady.¹¹⁴

En estos casos se desconoce si el motivo por el que no da unas instrucciones más específicas respecto a la barbilla es porque el autor consideraba indiferente sobre qué lugar se apoyara la barbilla, o porque en su entorno se había generalizado la tendencia de apoyarla en un lugar específico, por lo que no consideró necesario añadirlo.

Sobre la función de la barbilla

Cuando se habla de la colocación de la barbilla sobre la tapa superior del violín, en realidad se habla del contacto de la parte inferior del lado izquierdo de la mandíbula, seguramente porque es más sencillo utilizar un término conocido para designar una zona de la cara cuya localización específica cuesta más trabajo de señalar mediante el lenguaje. Si en realidad fuera la barbilla la que descansara sobre la tapa del violín, la torsión del cuello sería muy fuerte, produciendo tensión muscular. Más bien, lo que sucede es que, al rotar ligeramente el cuello sobre su eje vertical, la base del maxilar izquierdo se aproxima a la superficie del violín, si este se encuentra apoyado sobre el hombro. Con la ayuda de un movimiento proximal de la cara hacia el hombro izquierdo se pone en contacto el maxilar izquierdo con una de las tres áreas de apoyo, esto dependiendo del grado de rotación del cuello y el lugar de colocación del instrumento respecto al hombro.

El equilibrio que aporta el apoyo de la barbilla resulta fundamental cuando la mano izquierda abandona su labor de sostener el violín para desplazarse a lo largo del mango del violín. Se podría pensar, entonces, que salvo en los momentos en los que se realiza un cambio de posición, la acción de la barbilla no sería necesaria. Existe algún ejemplo que concuerda con esta deducción; aconsejan que se use la barbilla para estabilizar el instrumento en los momentos en los que la mano izquierda esté realizando un cambio de posición y no pueda

¹¹⁴ “Toma el violín y sostenlo en tu mano izquierda. Deja que el mástil repose entre tu índice y tu pulgar, girando tu muñeca de manera que los dedos caigan sobre el tasto para estar listos cuando los necesites; después, deja la parte trasera descansar sobre tu pectoral izquierdo. El mejor modo es estabilizarlo con tu barbilla para que se mantenga firme”. [tr. personal] Crome, Robert: *The Fiddle New Model'd...* Londres: J. Tyther, 1740, p. ¿?

contribuir a su equilibrio:

Il faut poser le bas de l'instrument sur la clavicule, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis la quatrième corde, lorsque les changements de position de la main¹¹⁵.

Leopold Mozart reconoce que con la ayuda de la barbilla el instrumento se estabiliza y se facilitan los cambios de posición:

unter das Kinn föhmt: dadurch die Biolin, auch ben der stärtesten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allezeit unberrucht bleibet¹¹⁶.

Pero también puntualiza que con la práctica se puede llegar a sostener el violín con el índice y el pulgar de la mano izquierda, sin la intervención de la barbilla:

[...] weil, ben schneller Bewegung der haub in die hohe, die Geige seinen halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht burch eine lange Uebung der Borthheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird¹¹⁷.

En cambio, Robert Crome, indica que el contacto de la barbilla con el violín ha de ser constante: “the best way is to stay it with your Chin, that it may remain steady”¹¹⁸.

Reflexiones sobre los cambios de posición

Si algo se desprende del estudio de las fuentes escritas entre 1650 y 1800 que describen la sujeción del violín, es que, lejos de haber un consenso sobre cómo o dónde sostener el instrumento, imperaba la heterogeneidad. La incógnita que queda por resolver dado que los tratados arrojan escasa información al respecto es la de cómo se efectuaban los cambios de posición en cada una de estas posiciones. En el caso de aquellos que decidían sostenerlo sobre el hombro, ya se ha visto que hay testimonios que abogan tanto por el apoyo constante de la barbilla como por el ocasional; pero también hay fuentes que no consideran la acción de la

¹¹⁵ “Se debe colocar la base del instrumento sobre la clavícula, de manera que se pueda apoyar el mentón junto a la cuarta cuerda, cuando se realicen cambios de posición”. Cambini, Giovanni Giuseppe: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon divisée en trois parties* [...] Paris, Naderman, 1800c, p. 2.

¹¹⁶ “queda bajo la barbilla, por lo que el violín queda fijo en su lugar incluso durante los movimientos más convulsos de la mano al ascender y descender”. Mozart, Leopold: *Versuch einer...* pp. 53-54.

¹¹⁷ “[...] durante los movimientos rápidos de la mano en posiciones altas, el violín no tiene soporte y por lo tanto se caerá a no ser que tras larga práctica se adquiriera la habilidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice”. Mozart, Leopold: *op. cit.*, p. 53

¹¹⁸Crome, Robert: *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues, by Robert Crome...*-London, J. Thyther [c.1750]

barbilla:

As I would have none get a habit of holding an Instrument under the Chin, so I would have them avoid placing it as low as the Girdle...¹¹⁹

Sin embargo, cuando el instrumento se apoyaba a nivel infraclavicular o contra el pecho no existía la posibilidad de utilizar la barbilla cuando la mano izquierda necesitaba desplazarse. Se podría fácilmente asumir que no es posible realizar un cambio de posición de la mano izquierda cuando el violín no se encuentra sobre el hombro izquierdo y sostenido por el peso de la cabeza a través de su apoyo con la barbilla. Esto resulta poco probable dado que muchos de los testimonios que aconsejan una posición baja del violín fueron escritos en un entorno en el que la mayor parte de la música escrita para el instrumento se extendía más allá de la primera posición.

Autores como David Boyden argumentan que la posición del violín contra el pecho servía para tocar música de danza, cuyo registro en rara ocasión rebasaba la primera posición, o razonan que las instrucciones que describen estas posiciones eran destinadas a violinistas aficionados, que no iban a desarrollar ampliamente su técnica, por lo que no necesitaban cambiar de posición. Piotr Wilk sostiene que el repertorio virtuoso y con cambios de posición del siglo XVII sólo pudo haber sido interpretado apoyando la barbilla sobre el violín¹²⁰, de lo que se deduce que no podía ser apoyado contra el pecho ni a nivel supraclavicular. Nieves Pascual León, por su parte, defiende una idea similar: que la posición alta del violín es la más adecuada para el repertorio solista¹²¹.

Sería tremendamente ingenuo pensar que un aficionado no pudiera alcanzar un nivel de solvencia técnica en el que estuvieran contemplados los cambios de posición, o que un músico profesional que tocara música de danza no podría en otro contexto enfrentarse a repertorio más demandante, donde tuviera que deslizarse por el mástil. Del mismo modo, si

¹¹⁹ [Traduzco:] “De la misma forma que no permitiría que nadie adquiriera el hábito de sostener su instrumento bajo la barbilla, evitaría que lo sostuvieran tan abajo como a la altura de la cintura...” Lenton, John: *The gentleman's diversion*. Londres, vendido por el autor, 1693, p. 11.

¹²⁰ [Traduzco:] “[...] we need to accept that the violinists of the 17th century who performed the solo works at this level of difficulty had to support the instrument with the chin”. Wilk, Piotr: *The violin technique of Italian solo sonata in the 17th century*. *Musica Iagellonica*, 5, 2011, pp. 163–207, en p.179.

¹²¹ “Así pues, la segunda posición citada por L. Mozart [posición supraclavicular del violín] resulta más recomendada para el repertorio propio del instrumento”. Pascual León, Nieves: *La escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico*. Vol. 1 (Tesis doctoral). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 92.

persistentemente se encuentran descripciones y representaciones de violinistas que apoyan el violín contra el pecho durante el siglo XVIII debió ser porque esta técnica no estaba limitada a interpretar música de danza. La adopción de las distintas técnicas se debió con toda seguridad a una decisión personal o a las diferentes concepciones técnicas entre maestros:

[...] tanto con su ayuda como sin ella [los violinistas] se las podían arreglar perfectamente para desarrollar técnicas inmaculadas que permitían ejecuciones de piezas de extrema dificultad sin apuros técnicos, como podían ser las sonatas y conciertos de autores como Tartini, Leclair, Locatelli, Pisendel... La diferencia entre una manera u otra de sostener el violín podía deberse nada más que a la diferencia –lógica y natural por otra parte– entre escuelas y maestros y, sobre todo, a las necesidades técnicas de cada uno de los repertorios¹²².

La descripción recurrente de estas posiciones ‘bajas’ en tratados de finales del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII indica que era posible realizar desmangues en el violín sin el apoyo de la barbilla ni la necesidad de descansar el violín sobre el hombro, pero que para realizarlos posiblemente se requiriera el uso de una técnica específica de la que no ha quedado registro.

Las indicaciones de Leopold Mozart al respecto son claras. Expone que existen, es decir, que están en uso en su círculo musical contemporáneo en Austria dos maneras de tocar el violín, una sobre el hombro y otra contra el pecho. Enfatiza que para dominar la posición contra el pecho es necesaria ‘larga práctica’, ya que, para realizar movimientos rápidos en posiciones altas, es necesario aprender a sostener el violín entre el pulgar y el índice:

Diese Stellung ist ohne zweisel in den Hugen der zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen: weil, ben schneller Bewegung der haub in die hohe, die Geige seinen halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht burch eine lange Uebung der Bortheil, selbe zwischen dem Daume und zeigefinder zu halten, eroberet wird¹²³

Sin embargo, aunque Mozart refiere estas dos posturas, no parece decantarse por una o por otra:

¹²² Moreno Aguado, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Revista de musicología*, 11/3, 1988, pp. 555-655, en p.582.

¹²³ [Traduzco:] “Esta posición es sin duda natural y agradable a los ojos de los espectadores, pero algo difícil e inconveniente para el intérprete, ya que, durante los movimientos rápidos de la mano en posiciones altas, el violín no tiene soporte y por lo tanto se caerá a no ser que tras larga práctica se adquiera la habilidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice”. Mozart, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

No se decide claramente Mozart por una u otra, aunque la más estética, la primera de ellas y "antigua", es la que él elige como retrato oficial para encabezar su libro¹²⁴.

Casi cien años atrás, Prinner aconsejaba la firme sujeción del violín con la barbilla, pero no sin reconocer la existencia de virtuosos que lo apoyan contra el pecho por motivos estéticos.

Aunque el autor no duda en desaprobador esta técnica de apoyo del violín contra el pecho, da testimonio de violinistas que la utilizan por haberla visto en algún cuadro o considerarla más estética. Sin embargo, reconoce que a pesar de la posición tocan el violín de manera sobresaliente. Según Greta Moens-Haenen¹²⁵, el testimonio de Prinner sería una descripción de las técnicas utilizadas en el sur de Alemania y en Austria. El mismo Prinner estuvo en contacto con dos de los más grandes virtuosos de la época: Johann Heinrich Schmelzer y Heinrich Ignaz Franz von Biber, y es posible que al hablar de la posición del violín contra el cuello esté describiendo la manera en la que estos violinistas tocaban. Añade Moens-Haenen que la crítica de Prinner hacia la posición contra el pecho haría referencia a la manera de tocar de los italianos, que según varias fuentes tenían una posición baja del instrumento. Sin embargo, resulta difícil confiar en que aquí se haya descrito la técnica de la escuela del sur de Alemania, frente a una "escuela italiana", ya que más de medio siglo más tarde, otro tratado austriaco vuelve a mencionar la sujeción del violín contra el pecho como una opción totalmente válida de sostener el instrumento.

No podemos conocer con certeza qué violinistas utilizaban una y otra posición del violín, gracias a estos dos testimonios al menos tenemos la certidumbre de que ambas posturas eran utilizadas en la época. La posición alta del instrumento en combinación con el uso de la barbilla otorga un equilibrio al violín que compensa la falta de participación de la mano izquierda. Sin embargo, cuando del violín se apoya contra la clavícula o el pecho, o sobre el hombro, pero sin la participación de la barbilla, los desplazamientos de la mano izquierda a lo largo del mástil se complican. Esto se debe a que cuando la mano izquierda realiza un movimiento distal para desplazarse por el mástil, el cual es propio de los cambios de posición descendentes, no hay una fuerza que lo contrarreste y este se separa del cuerpo del intérprete

¹²⁴ Moreno Aguado, Emilio: "El problema de la sujeción del violín como condicionante de la digitación en la música del siglo XVIII", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 11, 1998, pp. 84-95, en p. 86.

¹²⁵ Moens-Haenen, Greta: *Deutsche Violintechnik ...*, p. 32.

y cae al suelo.

En mi opinión, la única manera de evitar este resultado fatídico para el instrumento en los cambios de posición descendentes sería el de implementar en estos casos la técnica de pulgar para realizar desmangues. Este método de llevar a cabo cambios de posición solo aparece descrito por Francesco Geminiani (*1687; †1762). Su testimonio es único, pues recopilan la única descripción específica sobre cómo realizar los cambios de posición cuando no se sostiene el violín con el mentón. Esta técnica es popularmente conocida hoy en día como técnica ‘chin-off’ o ‘técnica de pulgar’¹²⁶. Particularmente sólo afecta a los cambios de posición descendentes, pues en los ascendentes el movimiento proximal de la mano izquierda empuja ligeramente al violín hacia la parte del tronco contra la que descansa, confiriéndole cierta estabilidad en el momento en que la mano izquierda descuida su labor de sostener el violín para desplazarse por el mástil. Por lo tanto, la técnica de pulgar sólo ha de utilizarse en los movimientos distales de la mano izquierda, es decir, aquellos que descienden de las posiciones más altas a las más bajas. Esta técnica, descrita por Geminiani consiste en mover el pulgar de su posición ‘habitual’ (apoyado en el lateral del mástil, del lado opuesto a los nudillos y a la altura de la base del primer y segundo dedo), estirándolo en dirección a la parte baja del mástil, de manera que su yema entre en contacto con la base del mástil. La nueva posición del pulgar lo convierte en un soporte sobre el que el peso del instrumento descansa mientras el resto de la mano realiza el desplazamiento descendente que le permite descender a una posición inferior. El pulgar permanecerá en la posición previamente descrita mientras la mano realiza su descenso y sólo cuando ésta se haya establecido en la nueva posición y se hayan tocado un par de notas, regresará a su colocación habitual, esto es, enfrentado al primer y segundo dedo.

Geminiani realiza una descripción de este conciso pero complejo gesto técnico de manera precisa:

After having been practised in the first Order, you must pass on to the second, and then to the third; in which Care is to be taken that the Thumb always remain farther back than the Fore-finger; and the more you advance in the other Orders the Thumb must be at a

¹²⁶ [Traduzco:] “Auer en 1921 recomienda adelantar el pulgar para bajar de posición, reminiscencia de la técnica de Geminiani”. Nubel, Jonathan: Jonathan Nubel: “Les représentations du corps dans le jeu sur le violon baroque”, *1er Colloque International des jeunes chercheurs en Sciences Humaines - Realités et représentations: les pistes de la recherche*, Estrasburgo, 2004, pp.157-168., en p. 7. [Consultado el 15/05/2020 en <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00670940/>]

greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin¹²⁷.

Esta es la única referencia que se conserva sobre la técnica ‘chin-off’. No sería insensato pensar que la falta de solidez en el apoyo de las posiciones donde el contacto del instrumento fuera bajo el hombro que refieren autores como Prinner, Leopold Mozart o Labadens, se compensara con una técnica de la mano izquierda donde el pulgar realizara esta función estabilizadora. Esta hipótesis explicaría por qué aparece la posición del violín apoyado contra el pecho o infraclavicular con frecuencia en las fuentes escritas e iconográficas tardías, cuando las demandas técnicas del repertorio solista para violín de esta época ya requerían del uso constante de los cambios de posición. Prueba de que se podía resolver los pasajes más demandantes con la técnica de pulgar es el hecho de que Geminiani utilizara esta técnica de pulgar y fuera considerado un gran virtuoso:

[...] pensar que Geminiani estaría a inferior nivel que otros violinistas por no sujetar el violín con ayuda del mentón no tiene ningún sentido: alcanzó facilidad y virtuosismo como violinista práctico¹²⁸.

De hecho, aunque Mozart precise en su método que, esta posición puede resultar ‘difícil e inconveniente’, añade que con mucha práctica se puede aprender a sostener el violín con el pulgar y el índice¹²⁹. Esto quiere decir que tras horas de práctica la función de sostener el violín puede recaer en la mano izquierda casi por completo.

La adopción de esta técnica por parte de un violinista repercutiría por necesidad en la realización de cambios de posición, puesto que la mano izquierda al estar sosteniendo el instrumento no sería libre para desplazarse por el mástil. Bajo mi punto de vista, la única manera de compatibilizar estas dos destrezas técnicas sería poniendo en uso la técnica de pulgar descrita por Geminiani. Es incluso posible que el uso de la técnica ‘chin-off’ tuviera mayor alcance y uso del que a juzgar por las fuentes parece haber tenido.

Aunque en el siglo XVIII ya es abundante la literatura sobre el violín que aborda temas tan fundamentales como el de la colocación del instrumento, solo Geminiani trata de describir cómo se realizaban los cambios de posición. Los demás autores, aún si son partidarios de una

¹²⁷ “Después de haber practicado en la primera posición, debes pasar a la segunda, y después a la tercera; en lo que debe procurarse que el pulgar siempre permanezca atrasado respecto al índice; y en tanto que más avances en las demás posiciones, el pulgar debe estar a mayor distancia, hasta que quede casi escondido bajo el mástil del violín”. Geminiani, Francesco: *The art of playing ...*, p. 2.

¹²⁸ Moreno Aguado, Emilio: *op. cit.*, p. 89.

¹²⁹ Mozart, Leopold: *op. cit.*, p. 53-54

colocación baja del instrumento, no gastan tinta explicando cómo realizar los desmangues. Esto es, seguramente, debido al hecho de que era una técnica compleja difícil de describir por escrito, y todavía más de estudiar sin la guía de un maestro.

Lo que es un hecho es que a mediados del siglo XVIII no se había estandarizado ni la posición de sostener el instrumento ni la manera de realizar los cambios de posición

Eighteenth century violinists appear to have selected fingerings with much closer attention to the musical phrase than their modern counterparts. This is no doubt due mainly to the inferior stability of the violin hold of the time, even the chin-braced grip, which afforded the player less manoeuvrability shifting than its modern equivalent¹³⁰.

Todas las técnicas usadas por los violinistas del siglo XVIII para cambiar de posición (cambiar al final de cada pasaje, después de nota repetida, después de puntillo...) apuntan a que no era deseable que estos desplazamientos de la mano izquierda fueran audibles y, por tanto, se buscaba momentos de pausa o articulación dentro del discurso musical para que pasar inadvertidos al oyente.

Puesto que los cambios de posición acontecen en la literatura de violín del siglo XVII de forma muy ocasional, y aunque a finales de siglo ya comienzan a ser más recurrentes, nunca fueron lo suficientemente comunes para generar constantemente una sensación de desequilibrio. Al tratarse de eventos técnicos extraordinarios, la estabilidad del instrumento no se veía constantemente comprometido motivo por el cual no era una prioridad encontrar una posición en la que el violín estuviera permanentemente sujeto. Incluso a lo largo del siglo XVIII, cuando la técnica virtuosística del violín estaba en pleno apogeo no se había todavía estandarizado la técnica de sujeción del instrumento, se compusieron obras que requerían gran cantidad de cambios de posición, y todavía no existía la barbada. Como el violinista y pedagogo Stanley Richie apunta, no se puede explicar la aparición de la barbada como una respuesta a una necesidad de estabilidad generada por el repertorio virtuoso, porque ya en 1733 Locatelli había publicado su *L'arte del violino*, música de la más alta exigencia técnica, y plagada de cambios de posición que se interpretaba sin la ayuda de ningún aditamento¹³¹.

¹³⁰ Stowell, Robin: *op. cit.*, pp.89-90.

¹³¹ Ritchie, Stanley: *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style*. Indiana, Indiana University Press, 2012, prefacio, p. xi.

Tipología de las fuentes

Las instrucciones sobre la sujeción del violín analizadas en este estudio se encuentran en fuentes escritas publicadas en ciudades de las actuales regiones geográficas de Inglaterra, Francia, Alemania, Austria, Italia y España, no habiendo sido posible localizar ningún otro testimonio contemporáneo proveniente de otra área geográfica distinta a las ya citadas. Esto no significa que el violín no fuera un instrumento en uso en regiones europeas distintas a las previamente mencionadas. Publicar un libro, incluso en el siglo XVIII, no era empresa fácil ya que requería de una inversión económica, la disponibilidad de una imprenta local y una proyección de ventas favorable, que dependía de la existencia de un público adecuado al que suscitara interés este tipo de publicaciones.

Las fuentes escritas de este apartado que contienen información sobre cómo sostener el instrumento soprano de la familia del violín se han dividido en tres grandes grupos: tratados enciclopédicos, obras monográficas sobre el violín –habitualmente llamadas métodos– y testimonios de concierto.

En lo que respecta al primer grupo, las indicaciones sobre cómo sostener el instrumento aparecen en los tratados enciclopédicos sobre música publicados durante los siglos XVI y XVII. En esta categoría se enmarca la ya citada obra francesa¹³², que constituye el primer documento en la historia de la música que se ha podido localizar, el cual indica cómo sostener el instrumento. Este tipo de obras de carácter general eran escritas comúnmente por compositores, teóricos u organistas (no violinistas) y explicaban tanto los rudimentos básicos de la música acompañados de nociones básicas sobre canto y distintos instrumentos musicales. Su publicación fue muy exitosa durante los siglos XVI-XVII, pero a comienzos del siglo XVIII fueron sustituidas por obras monográficas sobre el violín. De la lista de tratados que hacen referencia a la sujeción del violín (ver Tabla I del Anexo), todos los publicados desde 1674 hasta 1711, a excepción de la voz *violín* de la *Encyclopédie* escrita por Diderot –publicado mucho más tarde, en torno a 1751–, corresponden a este primer grupo de tratados de conocimientos generales sobre música¹³³.

La segunda categoría está conformada principalmente por métodos y manuales que se enfocan en explicar los rudimentos del violín –ya sea a nivel básico o más avanzado–, a pesar

¹³² Jambe de Fer, *Philibert: Epitome musical ...*, opus cit., p. 64.

¹³³ En orden cronológico y nombrados haciendo referencia al autor son los siguientes: Playford (1674), Prinner (1677), Falck (1688), Lenton (1693) y Merck (1695).

de que muchos de ellos inicien con breves explicaciones sobre teoría musical, o en caso de obras de más alto nivel, comentarios y recomendaciones sobre la labor del músico.

Como indica Nieves Pascual León, la propagación de estos tratados divulgativos a principios del siglo XVIII respondía al interés que suscitaba el violín entre los *diletantes*. Este fenómeno explica el motivo por el cual los tratados enciclopédicos cayeron en desuso en pro de los textos monográficos.

la creciente demanda de violinistas aficionados exigía la publicación de textos pedagógicos que les permitieran adquirir los fundamentos del instrumento por sí mismos, sin presencia de un instructor¹³⁴

Este segundo tipo de testimonios, los métodos de violín son invaluable para esta investigación, ya que arrojan información mucho más concreta y detallada sobre la manera de sostener el instrumento, siendo en ocasiones incluso complementados por una ilustración.

El primero de estos documentos es *Nolens Volens*¹³⁵ y tras su publicación y hasta 1800 he podido localizar veintisiete documentos de esta naturaleza. De los veintisiete métodos de violín que aparecen en la Tabla I del Anexo, solo cinco no fueron escritos por violinistas, Por el contrario, de los nueve tratados de conocimientos generales, solo dos fueron escritos por violinistas, mientras que el resto son obra de compositores, teóricos o editores los cuales dan instrucciones vagas y escuetas.

En lo que respecta al tercer tipo de fuentes documentales, se trata de testimonios de personas que presenciaron actuaciones o conciertos de violinistas y que dejaron por escrito una crónica de dicho espectáculo donde se la manera de tocar del intérprete en cuestión. Si bien no tienen el mismo grado de rigor ni fiabilidad que las descripciones de los tratados, que tenían un afán divulgativo; sirven al menos para constatar o poner en tela de juicio lo que otras fuentes exponen.

En esta categoría se encuentra el testimonio del abogado y músico aficionado inglés

¹³⁴ Pascual León, Nieves: *op. cit.*, p. 90.

¹³⁵ [Nolens Volens, escrito en 1695, se considera actualmente el primer tratado, no sólo en inglés sino en cualquier idioma, dedicado exclusivamente a asuntos relativos al violín. Sin embargo, no aparece en Anexo I por no aportar información relativa a la sujeción del violín. En su enmienda sobre Geminiani and the First tutor, Boyden aclara que Nolens Volens fue publicado previo a The self Instructor, por lo que es aquel primero el que merece el título de ser el primer instructive de violin.] Boyden, David: "A Postscript to 'Geminiani and the First Violin Tutor'", *Acta Musicológica*, 32/1, (1960), p. 40-47, p. 40. Cross, Thomas (Ed.): *Nolens Volens or, You shall learn to play on the violin whether you will or no'*. Ms., Bodleian Library, Oxford, 1695.

Roger North, quien, en dos ocasiones describió en sus escritos la extraordinaria manera de sostener el violín de Nicola Matteis, violinista napolitano que desarrolló la mayor parte de su carrera en Londres y quien, según John Evelyn era “that stupendious Violin Signor Nichalao [...] whom certainly never mortal man Exceeded on that Instrument”¹³⁶. La narración de North sobre Matteis resulta a todas luces hiperbólica, tanto por el tono con el que está escrita como por el contenido de su narración, pues describe a este violinista, a quien describe como un hombre muy alto y corpulento, sosteniendo su instrumento “against his short ribs”, en una ocasión y “almost against his Girdle”¹³⁷ en la otra. Tanto las costillas flotantes como cintura son partes del tronco que se encuentran próximas entre sí, aunque la cintura esté más abajo. La idea de apoyar el instrumento contra las costillas flotantes sólo se puede entender si se tiene en cuenta las dimensiones extraordinarias de Matteis. Habitualmente las personas de gran altura tienen brazos proporcionales a sus dimensiones, y por lo tanto más largos que el promedio, por lo que se puede entender mejor desde un punto de vista físico que para Matteis el apoyo extremadamente bajo resultara menos incómodo de lo que lo sería para alguien de estatura promedio.

Aun teniendo en cuenta estos matices, este testimonio no puede tomarse con el rigor de las descripciones que figuran en los tratados puesto que más allá de tener un afán informativo y riguroso expresa el asombro de un aficionado a la música al ver a un músico que apoyaba el instrumento con una técnica que no había sido vista en Londres hasta la fecha.

En *The Gentleman's diversion*, John Lenton (*1657; †1719), precisamente explica que el apoyo bajo del violín es característico de ‘los italianos’, mientras que los ingleses lo colocan en un punto intermedio entre la barbilla y la cintura.

As I would have none get a habit of holding an Instrument under the Chin, so I would have them avoid placing it as low as the Girdle, which is a mongrel sort of way us'd by some in imitation of the Italians, never considering the Nature of the Musick they are to perform; but certainly for English compositions, which generally carry a gay lively Air with them, the best way of commanding the Instrument will be to place it somewhat higher than your Breast, your Fingers round and firm in stopping, not bending your joynts inward¹³⁸.

¹³⁶ De Beer, Esmond Samuel (Ed.): *The Diary of John Evelyn, vol. IV. Kalendarium, 1673-1689* Oxford, Oxford University Press, 1955, p.48.

¹³⁷ [Traduzco:] “Contra sus costillas flotantes” / “casi contra su cintura”. Wilson, John: *Roger North on Music*. Londres, Novello Ld., 1959, p.309.

¹³⁸ [Traduzco:] “Del mismo modo que no permitiría que nadie adquiriera el hábito de sostener su instrumento bajo la barbilla, evitaría que lo sostuvieran tan abajo como a la altura de la cintura, lo cual es una forma híbrida

Tanto el testimonio de Lenton como el de North, constatan que los italianos que estuvieron a finales del siglo XVII en Londres utilizaban un apoyo bajo del violín, al que muy probablemente no estuviera acostumbrado el público londinense, que acostumbraba a ver cómo los violinistas locales sostenían el instrumento contra una parte más alta del pecho.

Emilio Moreno, en su artículo sobre el tratado de Herrando diferencia dos tipos de fuentes pedagógicas escritas en la segunda mitad del siglo XVIII: las que están destinadas a aficionados y las que enfrentan la problemática de manera más objetiva para brindar al violinista profesional herramientas para superarla.

[...publicaciones que enfrentan] los problemas técnicos a partir de su aislamiento y buscando explicaciones claras y soluciones con un fundamento científico y lógico, una base para alcanzar el nivel del verdadero violinista profesional¹³⁹.

Además de la catalogación de los documentos escritos respondiendo a criterios de contenido, estos se han clasificado también teniendo en cuenta el lugar de publicación. Las fuentes escritas publicadas entre 1650 y 1800 que tratan la sujeción del violín que he podido localizar y analizar vieron la luz todas ellas en ciudades de la actual Europa occidental. Esto no es de extrañar dado que es la misma área geográfica donde floreció la música para violín en este período. Aún a sabiendas de que las demarcaciones territoriales de los siglos XVII y XVIII no se corresponden con los países actuales, por cuestión de practicidad, me refiero a las publicaciones según la localización actual de las ciudades donde se imprimió cada fuente, salvo en el caso de Inglaterra, que decidí no llamar Gran Bretaña por la ampliación de la extensión territorial que este cambio implicaría. Hay algunos territorios que no se pueden incluir en este estudio dado que, a pesar de que el violín formara parte de su vida musical, no he podido localizar fuentes escritas que den una imagen de cómo eran las prácticas de los violinistas locales. Este es el caso del violín en los Países Bajos, tema que es tratado en este estudio en el capítulo dedicado a la iconografía musical. La pintura del siglo de oro neerlandés muestra con frecuencia escenas donde un violinista, profesional o aficionado, está

usada por algunos en imitación de los italianos, sin tener en cuenta la naturaleza de la música que han de interpretar; pero ciertamente, para las composiciones inglesas, que generalmente son de carácter vivo y alegre, la mejor manera de controlar el instrumento es colocándolo algo más arriba del pecho, con los dedos redondos y firmes al bajar la cuerda, sin doblar las articulaciones hacia adentro". Lenton, John: *The Gentleman diversion*. Londres, el autor, 1693, p. 11.

¹³⁹ Moreno, Emilio: "Aspectos técnicos...", p. 566.

tocando su instrumento. Sin embargo, al no haber localizado las fuentes escritas que concreten, amplíen o contradigan estos testimonios iconográficos, la aportación de evidencias de estas fuentes no puede ser considerada con el mismo peso que el que tienen aquellos registros iconográficos que se pueden contrastar con los documentales. En el caso de otros países de Europa occidental como Suiza, Bélgica, Portugal, no se tiene constancia, por el momento, ni de tratados ni de iconografía sobre el violín en este período, por lo que estas regiones no han sido contempladas en el presente estudio.

Receptores de las fuentes escritas

En el estudio de los documentos escritos resulta elemental considerar la naturaleza de cada una de las fuentes que se analiza, es decir, con qué fin se publicó y, por tanto, a quién iba dirigida. En Inglaterra, por ejemplo, se conoce que durante el siglo XVII el violín solo era asunto de músicos profesionales, por lo que se puede entender que cualquier explicación ofrecida por los tratados es descriptiva de lo que los músicos profesionales hacían. Sin embargo, con el incremento en la publicación de tratados de violín en el cambio de siglo, se observa un creciente interés por el violín. A juzgar por el nivel técnico del repertorio que contienen estos libros, se deduce que estaban dirigidos a aficionados o principiantes, y que la brecha entre estos y los músicos profesionales era profunda¹⁴⁰. En el caso particular de Inglaterra, donde llegó el violín de mano de los italianos, quizás las primeras generaciones de violinistas profesionales “were men who had learned to play from the performers who brought the instrument”¹⁴¹.

Entre las fuentes estudiadas algunas tienen anexada música para violín con un nivel elemental, dirigido seguramente a una clase media que podía comprar un instrumento y un libro para aprender a tocarlo, pero no tenía la solvencia económica para permitirse un aprendizaje tutelado por un maestro. Este tipo de documentos se ven bien ejemplificados en el tratado de Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737)¹⁴². Sin embargo, los tratados de mediados del siglo XVIII son libros de un alto nivel técnico, en vista de las indicaciones, ejercicios técnicos

¹⁴⁰ Boyden, David D. “A Postscript to...”, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴¹ [Traduzco:] “fueron hombres cuyos maestros fueron los mismos intérpretes que habían traído el instrumento”. Pulver, Jeffrey: “Violin-Tutors of the 17th Century”, *The Musical Times*, 64/968, 1923, p. 695.

¹⁴² Monteclair, Michel Pignolet de: *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument par M.r Monteclair de l'Académie Royale de musique*. Paris, el autor, 1711c.

y piezas que contienen. Esto indica que estaban dirigidos a músicos profesionales, aunque incluyan algunas explicaciones sobre el violín o sobre solfeo muy básicas en sus primeros capítulos.

... existe hacia la segunda mitad del XVIII un segundo tipo de publicación en el que ya se busca, abordando los problemas técnicos a partir de un aislamiento y buscando explicaciones claras..., una base para alcanzar el nivel del verdadero violinista profesional...[Aquí] podemos ubicar el tratado de José Herrando...[y] podemos agrupar a las obras más significativas del violín dieciochesco: pensamos en los libros de Francesco Geminiani, Leopold Mozart, L'Abbé le Fils o Michel Corrette.¹⁴³

La opinión de Greta Moens respecto a los tratados para principiantes, expuesta en *Deutsche Violintechnik im-17. Jahrhundert*, es distinta al planteamiento de Moreno. Ella sostiene que las indicaciones para sostener el instrumento que aparecen en los tratados de principiantes son instrucciones esquemáticas y muy simples, carentes de los matices y variaciones presentes en la técnica del violinista profesional¹⁴⁴. Continúa explicando que las técnicas de sujeción dirigidas a los aficionados eran más estéticas, pero menos prácticas que las de los músicos profesionales. Si bien es un hecho que cualquier gesto técnico de un profesional es mucho más complejo que el del aficionado, considero que no habría ningún motivo para suponer que una posición del violín visualmente más equilibrada sería la pauta para que un aficionado fijara la posición de su instrumento.

Si esto último fuera cierto, no existirían, con toda seguridad, fuentes dirigidas a aficionados aconsejando la posición del instrumento sobre el hombro. Es este el caso de *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin*, escrito por Robert Crome, que, a juzgar por sus explicaciones breves y sencillas, el hecho de que esté escrito a modo de diálogo entre un profesor y su alumno, y que utilice ejemplos musicales y piezas muy sencillas, se trata de un libro para principiantes, que aconseja colocar el violín sobre el hombro y fijarlo con el apoyo de la barbilla:

Take the Fiddle and hold it in your Left Hand let the Neck lie between your fore Finger and Thumb, turning your Wrist, that your Fingers may lie over the Finger Board to be in readiness when you want them; then let the back part rest on your left Breast, the best way is to stay it with your Chin, that it may remain steady¹⁴⁵.

¹⁴³ Moreno, Emilio: "Aspectos técnicos del ...", p. 566.

¹⁴⁴ Moens-Haenen, Greta: *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁵ [Traduzco:] "Toma el violín y sostenlo con tu mano izquierda, deja que el mango descanse entre tu dedo índice y tu pulgar, girando tu muñeca, para que tus dedos queden sobre el diapasón, listos cuando sean

Un argumento más que sostiene la idea de que la posición baja del violín no ha de relacionarse exclusivamente con el repertorio en primera posición es el testimonio de Leopold Mozart. Su método¹⁴⁶, un verdadero compendio de la técnica del violín de mediados del siglo XVIII comienza con nociones de solfeo y explicaciones sobre los orígenes del violín, presenta ejemplos de ornamentación, articulación y cambios de posición que difícilmente serían material para un aficionado. Su autor plantea dos opciones de colocación del violín, sobre el hombro y contra el pecho, explicando justamente lo contrario que argumenta Moens-Haenen, que para dominar la posición en la que el violín descansa contra el pecho hay que estudiar más, por lo que se entiende que esta posición, en cualquier caso, sería la que solo un profesional pudiera dominar. Claro que la autora fundamenta su opinión en las palabras de Prinner al respecto, el cual no esconde su desdén contra la posición baja del instrumento por tratarse precisamente de una posición más agradable a la vista, pero aceptando, al mismo tiempo, que en su entorno había *virtuosi* que hacían uso de ella.

Es importante tener en cuenta que no en el caso de todos los testimonios se puede dilucidar con facilidad si el autor proyectaba su obra hacia un público conocedor o neófito. En términos generales, en aras de evitar reducir sus posibilidades de venta, las publicaciones no se centraron en un tipo de lectores. De hecho, esta es la estructura de muchos de los tratados que nos ocupan: inician con información concisa y simple dirigida a los neófitos para posteriormente tratar cuestiones más complejas y específicas.

Considero que en lo que respecta a la colocación del violín, no habría por qué asumir a priori que esta variaba según el nivel de dominio del músico. Es posible que la sujeción del instrumento fuera la misma entre músicos profesionales y aficionados, y lo que cambiara fueran las destrezas técnicas que cada individuo fuera capaz de adquirir.

Los métodos de violín que describían técnicas de sujeción del instrumento no fueron la herramienta principal para transmitir la técnica del instrumento, pero encapsulan en sus páginas descripciones de métodos de sujeción del instrumento que se utilizaban en el momento.

necesarios. Luego deja que la parte de atrás [tapa inferior del violín] descansa sobre tu pecho izquierdo, la mejor manera es fijarla con tu barbilla, para que quede firme.” Crome, Robert: *op. cit.* p. 34. [Nótese aquí que, aunque inicialmente refiere al pectoral izquierdo ‘left breast’ como punto de contacto del violín con el cuerpo, posteriormente concreta que es preferible apoyar la barbilla sobre el violín, acción que es únicamente posible si el violín se encuentra sobre el hombro. Se entiende, pues, que ‘left breast’ es aquí un término genérico que hace referencia al hombro izquierdo.]

¹⁴⁶ Mozart, Leopold: *op. cit.*

La función principal de estos documentos impresos era la de instruir a los músicos aficionados que no podían permitirse lecciones privadas, pero a medida que la imprenta proliferó y se abarataron sus costos, estos manuales estaban al alcance también de los músicos profesionales. Por este motivo a lo largo del siglo XVIII el contenido de estas publicaciones que originalmente recogían instrucciones básicas comenzó a ampliarse con información mucho más concreta y elaborada, incluyendo aspectos muy avanzados de la técnica. Pasaron a ser material de interés no solo de los músicos profesionales sino de todos aquellos aprendices que aspiraban a serlo.

Conocer el sistema de instrucción de los violinistas durante los siglos XVII y XVIII ayuda a comprender mejor la utilidad de estos métodos en su formación. Nieves Pascual León en referencia al sistema de enseñanza de mediados del siglo XVIII explica que el aprendizaje se basaba en la relación entre maestro y alumno *que se realizaba de manera personalizada*, a diferencia del método por niveles que se generalizó con la fundación de conservatorios en el siglo XIX¹⁴⁷.

Los músicos profesionales bajo el amparo de capillas musicales¹⁴⁸ catedralicias o palaciegas, o los músicos formados en la tradición luterana recibían una formación especializada y tenían que examinarse para convertirse en profesionales. Con el transcurso del tiempo aumenta la solicitud de músicos profesionales tanto en el ámbito laico como profano, y por ende también la necesidad de maestros que formen a las nuevas generaciones:

Nel corso del XVIII secolo la figura professionale del musicista subisce un graduale processo di evoluzione: la richiesta di maestri di cappella, cantanti, strumentisti, maestri di musica, copisti nelle più svariate istituzioni religiose (chiese, monasteri, conventi, congregazioni, oratori nei quali i fanciulli prendevano parte a processioni [...] messe, funerali, eseguivano mottetti, litanie, vespri, prendevano parte a sacre rappresentazioni) e laiche (congregazioni, soprattutto legate ad arti e mestieri, teatri), prendendo parte ai servizi musicali nelle più svariate ricorrenze della vita politica cittadina o ad accademie in case private aumenta sensibilmente [...]¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Pascual León, Nieves: *La interpretación musical en torno a 1750*. Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 384.

¹⁴⁸ En el acta capitular de la SEO [Actas, fo1.183] queda constancia de que: Siguiendo con la nueva práctica capitular de sistematizar el aprendizaje instrumental de sus infantes de coro, aplicando a sus instrumentistas titulares la "obligación" añadida de la enseñanza, ese mismo año de 1782. Consultado en: Ezquerro Esteban, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución "Milà Fontanals", Departamento de Musicología, Barcelona 2004, p. 46 (nota al pie).

¹⁴⁹ [Traduzco:] "Durante el siglo XVIII la figura profesional del músico experimentó un paulatino proceso de evolución: la demanda de maestros de capilla, cantores, instrumentistas, profesores de música, copistas en las

Si la enseñanza del instrumento dependía de la relación maestro-alumno; y, por lo tanto, si esta era de tradición oral, es lógico que no se hayan conservado documentos que recojan las enseñanzas de los maestros, salvo en casos muy particulares, donde estos se embarcaron en la redacción de un texto pedagógico para que sus enseñanzas tuvieran mayor alcance, como sucedió en el siglo XVIII con Herrando, Geminiani o Leopold Mozart; y como pasaría todavía con más frecuencia a partir del siglo XIX.

El hecho de que hasta mediados del siglo XVIII las publicaciones dirigidas a músicos profesionales no fueran comunes es signo de que ciertas formas específicas de tocar o, en este caso, de sostener el instrumento, eran transmitidas de maestros a alumnos sin tener esta información la posibilidad de propagarse.

Sin embargo, a finales de siglo, y durante las primeras décadas del siglo XIX, estos textos ocuparon un papel fundamental diseminando la enseñanza del violín, complementando los conocimientos que se desprendían de las lecciones privadas, y en algunos casos sustituyéndolas. De la mayúscula importancia de este tipo de obras y de su impacto en la pedagogía del violín habla Robin Stowell:

These works were in most cases widely read and were largely responsible for a most systematic approach to violin instruction [...] They were for the most part designed as a complement to individual private tuition [...] and many were intended as guides almost as much for the teacher as for the student [...] ¹⁵⁰.

En términos generales no es tan sencillo catalogar las fuentes escritas según quién fuera el público receptor. Considero fundamental el estudio de todos estos testimonios, incluso cuando fueran escritos exclusivamente para principiantes o amateurs, siendo muchas veces las instrucciones de sujeción del violín las mismas que aparecen en las publicaciones de mayor nivel técnico dirigidas a los músicos profesionales. Por este motivo he decidido no omitir

más variadas instituciones religiosas (iglesias, monasterios, conventos, congregaciones, oratorios en los que se los niños participaban en procesiones [...] misas, funerales, interpretaban motetes, letanías, vísperas, participaban en representaciones sacras) y los laicos (congregaciones, sobre todo vinculadas a las artes y oficios, teatros), tomando parte en servicios musicales en las más variadas ocasiones de la vida política de la ciudad o en academias en casas particulares, aumenta significativamente”. Cafiero, Rosa: “La formazione del musicista nel XVIII secolo: il ‘modello’ dei Conservatori napoletani”. G. Stella (Ed.) *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di analisi e teoria musicale» 15/1, 2009, pp. 5-25, en p. 17.

¹⁵⁰ [Traduzco]: “Estas obras eran en la mayoría de los casos ampliamente leídas y fueron las responsables de la instauración de un enfoque más sistemático a la enseñanza del violín [...] En su mayor parte fueron ideadas como un complemento a la enseñanza privada [...] y muchas se concibieron casi como guías tanto para el profesor como para el alumno”. Stowell, Robin: *op. cit.* p. 4.

ninguno de los tratados escritos entre 1650 y 1800 que incluyen una descripción de cómo sostener el violín.

Merece especial mención citar las palabras que Joseph Demar dirige a los profesores en su método, donde deja claro que todas las cuestiones técnicas básicas deben ser exclusivamente revisadas por el maestro:

Aux proffeseurs

La manière de placer et de tenir le violon, conduire l'archet, le tact des doigts, la position de la main sur la touche et les graces du corps, sont l'ouvrage du maître pour former l'élève à sa manière¹⁵¹.

Este tratado está específicamente dedicado, como anuncia su título “indispensables à l'usage des commençans”¹⁵², a los principiantes. No en vano, al párrafo citado le suceden explicaciones teóricas de solfeo, acompañadas de un compendio de ejercicios sobre golpes de arco. A pesar de ser el asunto de la colocación del violín y el arco un tema principal para los neófitos en el violín, Demar consideró inadecuado incluir en su publicación este tipo de indicaciones por considerar que estas deben transmitirse de manera más eficiente en una clase de violín. Al haber sido omitidas, se percibe la idea de que Demar consideraba el material contenido en el tratado como un complemento al trabajo realizado al amparo de un maestro de violín y en ningún caso como una sustitución de este.

Si bien Demar prefiere dejar en manos del maestro todos los ajustes relacionados con la posición y mecánica básica de tocar el instrumento, son varios los autores que en el mismo título de la obra recomiendan la lectura de sus métodos precisamente a principiantes y aficionados; e incluso, los hay que proclaman la gran utilidad de su lectura a todo tipo de públicos, tanto a aficionados como a profesionales.

El método de Galeazzi, *Elementi Teórico-Pratici di Musica* especifica en su portada será de gran utilidad a las personas que se quieran dedicar a la música; especialmente a principiantes, aficionados y profesores de instrumentos de arco:

[...] Opera utilissima a chiunque vuol aplicar con profitto allá Música, e specialmente a

¹⁵¹ [Traduzco:] “A los profesores. La manera de colocar y sostener el violín, pasar el arco, colocar los dedos, la posición de la mano sobre el mástil y las gracias del cuerpo son decisiones del maestro para formar a su alumno a su modo”. Demar, Sébastien: *Nouvelle methode abrégée* [...]. Wurtzbourg, chez l'auteur, 1797 c. p.12.

¹⁵² *Ibid.*, portada.

Principianti, Dilettanti, e Professori di stromenti d'Arco¹⁵³.

El propósito de este, como el de otros llamativos anuncios es el de llegar a todo tipo de público, por evidentes fines lucrativos y educativos. En el caso del Galeazzi, su monumental obra cumple lo prometido, pues la información que se encuentra en su interior puede satisfacer tanto al principiante como al músico profesional.

Otro método que también ostenta sus cualidades divulgativas es el método de Herrando. En su título se lee: “siendo muy útil, para qualquiera que aprenda así aficionado como Professor, aprovechándose los maestros de la enseñanza de sus discípulos , con mäs brevedad y descanso”¹⁵⁴. El argumento de Herrando para aumentar sus perspectivas de ventas es claro: si el discípulo trabaja con su método el maestro tendrá que trabajar mucho menos durante las lecciones. De esta manera, los maestros podrían ver las grandes ventajas que se derivan de su uso, e instar al alumno a comprarlo.

También el tratado de Minguet, dedicado a dar instrucciones básicas sobre cada instrumento advierte en su portada de la gran utilidad de su libro, que recomienda como alternativa a tener un maestro: “para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro”¹⁵⁵. Este es un gran argumento, pues plantea sustituir el gasto de las lecciones de instrumento por el de la adquisición del tratado.

Estudio de las fuentes

El estudio de las fuentes escritas ha consistido en la revisión de treinta y siete documentos de cinco nacionalidades distintas publicados entre 1650 y 1800. Entre ellos hay tres publicaciones provenientes de España, siete de compositores italianos, cuatro fuentes del territorio germano, veinte documentos de origen francés y tres ingleses. De cada una de las fuentes comparto el nombre del autor, la fecha publicación, el extracto que habla sobre el apoyo del violín en el idioma original y traducido al español y finalmente, la zona del cuerpo contra la que se apoya el instrumento. En la Tabla 1¹⁵⁶ del anexo he ordenado la información cronológicamente para poder mostrar en el apartado de “zona del cuerpo contra la que se apoya

¹⁵³ [Traduzco:] “Una obra muy útil para todo aquel que quiera dedicarse provechosamente a la música, y en especial a los principiantes, aficionados y profesores de instrumentos de cuerda”. Galeazzi, Francesco: *Elementi teórico-pratici di música* ... Portada.

¹⁵⁴ Herrando, José: *op. cit.*, portada.

¹⁵⁵ Minguet e Yrol, Pablo: *op. cit.*, portada.

¹⁵⁶ Ver Anexo, Tabla 1. Se han añadido algunas fuentes escritas anteriores al marco temporal para dar contexto a la investigación.

el instrumento” la evolución temporal que experimentó la sujeción del violín a nivel global. El resultado es muy claro: no se puede observar una tendencia específica porque a medida que avanzan las fechas, las zonas de apoyo del instrumento se van alternando o repitiendo sin seguir ningún razonamiento concreto. No se trata, pues, de un supuesto “proceso evolutivo” sino de una realidad muy compleja llena, con ciertas tendencias, pero también con multitud de casos particulares y una tendencia a normativizarse la posición supraclavicular del violín hacia finales del siglo XVIII.

Cada una de las siguientes cinco tablas¹⁵⁷ está destinada a mostrar los datos de cada uno de los países donde se originaron las fuentes. A diferencia de la tabla general, al centrarnos en áreas geográficas específicas observamos distintas tendencias en cada una de ellas que se pueden verbalizar.

En España, donde no se publicaron métodos de violín hasta la segunda mitad del siglo XVIII (la primera fuente es de 1754) observamos que las tres publicaciones y Ferandiere) coinciden en prescribir un apoyo alto del instrumento, aunque dos aconsejan el apoyo de la barbilla sobre el cordal (Minguet y Herrando), y el último a la derecha del cordal (Ferandiere).

Resulta notorio que, a pesar de tener un repertorio virtuoso y grandes músicos, en España no hubo literatura sobre el violín hasta mediados del siglo XVIII. El violinista Emilio Moreno, en su artículo *Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando* explica que a pesar de todos los avatares históricos que jugaron en contra, no podemos asumir que el violín español del siglo XVIII no tuvo preeminencia. Hubo grandes instrumentistas, y si bien la imprenta no estuvo a la altura, los pocos materiales existentes muestran calidad, virtuosismo y actualización respecto a las modas europeas.¹⁵⁸

La moda que copia España es la que predominaba en Francia, donde la posición alta del instrumento se estableció rápidamente¹⁵⁹. En la nación vecina del norte, que destaca por haber sido la más prolífica en publicaciones monográficas sobre el violín (diecinueve tratados, de los cuales quince fueron publicados durante la segunda mitad del siglo), la mayoría muestra la preferencia de un apoyo alto del violín. A esta tendencia general se oponen dos excepciones publicadas durante el tercer cuarto del siglo XVIII: el tratado de música de C.R. Brijon

¹⁵⁷ Ver tablas 2-6 en Anexo.

¹⁵⁸ Moreno Aguado, Emilio. “Aspectos técnicos...” *op. cit.*, pp. 556.

¹⁵⁹ Ver Tabla 3 del Anexo.

(1763), donde se prescribe un apoyo contra la clavícula: *On pose le Violon sur la clavicule gauche, en le laissant pancher un peu du côté de l'estomac*¹⁶⁰ y la descripción de un apoyo contra el pecho hecha por J.B. Labadens en 1772:

La veritable¹⁶¹ situation pour jouer du violon est de se tenir de bout sans affectation ni raideur, et sans faire aucune contortion. Il faut tenir le violon de la main gauche le poser sur la poitrine de maniere que le bouton où est attache le tire-corde soit vis-à-vis le milieu du corps; il faut tenir le violon incliné de gauche à droite...¹⁶²

Encontrar testimonios que discrepen de lo que la mayoría de las fuentes publicadas en el mismo lugar en una fecha cercana seguirá sucediendo en el último cuarto de siglo. A partir de 1780 y durante los siguientes veinte años mientras que seis fuentes coinciden en recomendar la sujeción del violín sobre el hombro, se encuentran dos, que escapan a la tendencia general. El primero, *L'art du violon*¹⁶³, cita a Leopold Mozart y plantea, como éste, posibles tanto la posición de hombro como de pecho, aunque aclara que la del hombro es más cómoda para tocar. El segundo es un tratado publicado en 1800 que, en contra la tendencia de la época aboga por la sujeción del violín contra el pecho.

ARTICLE 1er de la maniere de tenir le Violon: Posés [le violon] directement contre la poitrine, un peu penché du coté de la chanterelle le menton tourné du coté de la quatrieme corde¹⁶⁴.

La existencia de estos testimonios denota que a pesar de que existía ya una tendencia arraigada y extendida en Francia de sostener el violín sobre el hombro, no se había convertido en una regla general, y no faltaron los violinistas que eran capaces de tocar música de alta exigencia técnica con una sujeción baja del violín.

En Inglaterra la situación era diametralmente opuesta a la presentada en el país galo¹⁶⁵.

¹⁶⁰ [Traduzco:] “Se coloca el violín en la clavícula izquierda, inclinándolo un poco del lado del estómago”. Brijon, Émile C. Robert: *Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. París, M. Prudent, M. Vaudemont, 1763, p. 19.

¹⁶¹ Las palabras señaladas en negrita aparecen de esta forma en la fuente.

¹⁶² “La mejor manera de tocar el violín es sostenerlo sin artificio ni rigidez, y sin hacer ninguna contorsión. Hace falta tener el violín en la mano izquierda, sobre el pecho de manera que el botón donde está atado el cordal esté de cara al centro del cuerpo; es necesario inclinar el violín de izquierda a derecha”. (Trad. Personal). Labadens, Jean Baptiste: *Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon...* París, De Roullède., 1772, p. 18.

¹⁶³ Cartier, Jean Baptiste: *L'art du violon*. París, Decombe, 1798, p. 1.

¹⁶⁴ [Traduzco:] “ARTÍCULO 1 sobre la forma de sujetar el violín: Coloca [el violín] directamente contra el pecho, ligeramente inclinado hacia el lado de la primera cuerda, la barbilla girada hacia de la cuarta cuerda”. Bedard, Jean-Baptiste: *op. cit*, p.10.

¹⁶⁵ Ver Anexo, Tabla 4.

Todos los tratados impresos antes de 1700 se inclinan por un apoyo contra el pecho, mientras que los dos tratados del siglo XVIII muestran una sujeción más alta. Robert Crome¹⁶⁶ describe el apoyo del violín sobre el hombro, usando la barbilla, mientras que el italiano Francesco Geminiani, que publicó su tratado en Londres, aboga por un apoyo contra la clavícula:

The violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand side of the violin a little downwards, so that there may be no necessity of raising the bow very high, when the fourth string is to be struck. Observe also, that the head of the violin must be nearly horizontal with that part which rests against the breast, that the hand may be shifted with facility and without any danger of dropping the instrument¹⁶⁷.

Merecen especial atención las palabras que dedica Lenton para referirse a los violinistas italianos que trabajaban en Londres a finales del siglo XVII, de los cuales comenta que sostienen el violín contra la cintura: “placing it as low as the Girdle, which is a mongrel sort of way us’d by some in imitation of the Italians”¹⁶⁸. Sobre esta afirmación propongo dos hipótesis: o bien Lenton fue testigo de la particular manera de tocar el violín que tenía Nicola Matteis y él mismo hizo la generalización de que, puesto que Matteis era italiano, todos los italianos debían tocar así; o quizás esta es una descripción hiperbólica de una posición del violín algo más abajo del pecho, posición que sí era común en Inglaterra. Afortunadamente contamos con dos descripciones de Nicola Matteis hechas por Roger North. Este, tras ser testigo del virtuosismo del músico, explica que “era un hombre muy alto y corpulento, usaba un arco muy largo y apoyaba su instrumento contra sus costillas flotantes”. En otra ocasión escribe:

Era un hombre muy robusto y alto, y teniendo brazos largos, sostenía su instrumento casi en la cintura... y he encontrado a muy pocos que crean posible que podía tocar como lo hacía en esta postura.¹⁶⁹

A pesar de que esta posición para sostener el instrumento es poco usual y no la

¹⁶⁶ Crome, Robert. *The fiddle new model'd, or a useful introduction for the violin, exemplify'd with familiar dialogues, by Robert Crome...* London, J. Tyther, [c.1750], s.n.

¹⁶⁷ [Traduzco:] “El violín debe descansar justo debajo de la clavícula, girando el lado derecho del violín, para que no haya necesidad de levantar el arco muy arriba, cuando se toca la cuarta cuerda. Observa también que la cabeza del violín debe de estar casi horizontal con la parte que descansa sobre el pecho, de manera que la mano pueda deslizarse con facilidad sin ningún peligro de que se caiga el instrumento”. Geminiani, Francesco. *The art of playing the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument...* London, John Johnson, 1751, p. 2.

¹⁶⁸ “colocar lo tan abajo como a la altura de la cintura, lo cual es una forma híbrida usada por algunos en imitación de los italianos, ...” (Trad. Personal). Lenton, John: *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁹ Wilson, John: *Roger North on...* *op.cit.*, p. 309.

encontramos en ningún tratado, también parecen muy peculiares las características fisionómicas del individuo a quien se le atribuye. Ambas descripciones reiteran que Matteis era particularmente alto, y que sus brazos eran largos. Con estas características, y teniendo en cuenta que casi todo el repertorio publicado bajo su nombre no excede la primera posición, es posible que esta posición fuera para él sencillamente más cómoda y que le permitiera llevar a cabo las destrezas que su propia música exigía. Aparentemente Matteis solo interpretaba música compuesta por él mismo¹⁷⁰, de manera que es posible que no tuviera que enfrentarse a la problemática de los cambios de posición.

Se desconoce la existencia de otros italianos que pusieran en uso la manera de tocar atribuida a Matteis, pero existen evidencias que apuntan a que otro violinista italiano que también residió gran parte de su vida en la capital inglesa, utilizaba el apoyo del violín a nivel infraclavicular. Es el caso del célebre compositor y violinista Francesco Geminiani. En una de sus muchas obras pedagógicas, *The Art of Playing on the Violin*, advierte lo siguiente:

The violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand side of the violin a little downwards, so that there may be no necessity of raising the bow very high, when the fourth string is to be struck¹⁷¹.

Si bien Geminiani pasó gran parte de su vida en Londres, su formación como violinista tuvo lugar en su juventud, en Italia, donde se cree que estudió con Carlo Ambrogio Lonati (*1645; †1712). Se ha especulado sobre la idea de que hubiera estudiado también con Arcangelo Corelli, pero esta idea es especulativa y no está probada actualmente. Por tanto, se puede relacionar su manera de sostener el violín con la técnica de sujeción del instrumento propia de la escuela italiana. Sin embargo, a pesar de su origen italiano, fue un músico que se desarrolló casi exclusivamente como concertista y pedagogo en Londres, por lo que su tratado tuvo una repercusión mayúscula en toda Inglaterra. No hay testimonios sobre cómo sostenía el violín Lonati, pero sí se conservan al menos dos documentos iconográficos que muestran a Corelli sosteniendo el instrumento contra su pecho¹⁷². Aunque no es posible afirmar la

¹⁷⁰ Walls, Peter. (1990). "The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England", *Early Music*, 18/4, pp. 575-584, en p. 578.

¹⁷¹ *El violín debe descansar justo debajo de la clavícula, girando el lado derecho del violín, para que no haya necesidad de levantar el arco muy arriba, cuando se toca la cuarta cuerda (traducción personal)*. Geminiani, Francesco: *The Art of Playing ...*, p. 1.

¹⁷² Ver Figura 4.

relación maestro-alumno entre Corelli y Geminiani, sí se puede decir que este último se formó bajo los preceptos de la escuela italiana del violín, para la cual Arcangelo Corelli fue la figura más destacada e influyente.

La primera evidencia es un grabado de Cristofor Schor que muestra a Corelli dirigiendo como *concertino* una orquesta, sobre un pódium, junto a Matteo Fornari.



Fig.33 Grabado de Corelli dirigiendo una orquesta en la Piazza di Spagna en 1687, Cristofor Schor (*- : †1725).

Como apunta Christoph Riedo, aunque no se puede ver con claridad a los demás violinistas, Corelli y Fornari parecen haber sido dibujados con todo lujo de detalles, de manera que se observa con claridad cómo ambos sostienen sus violines contra el pecho¹⁷³.

El segundo documento iconográfico se trata de un bosquejo conservado en la contraportada de una partitura para bajo compuesta en 1669 por Giovanni Bononcini, donde se representa a Arcangelo Corelli con su violín¹⁷⁴. En la misma página aparecen garabateados también otros cuatro músicos. Sabemos que se trata de Corelli porque el autor escribió el nombre de cada personaje sobre cada dibujo. Aunque este dibujo es mucho menos preciso que el grabado de Schor, se observa claramente que no está sosteniendo el instrumento sobre el hombro, e incluso la voluta apunta hacia delante, como sucede cuando uno sostiene el instrumento en el pecho¹⁷⁵. No obstante, dada la imprecisión del bosquejo, no queda claro si se

¹⁷³ Riedo, Christoph: “How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?”, *Music in Art* ,39/1-2, 2014, p. 105.

¹⁷⁴ Ver figura 5.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

trata de una posición contra el pecho o contra la clavícula.



Fig. 34: Portada de Giovanni Maria Bononcini, *Varii fiori del Giardino musicale...* con dibujos de Giovanni Pistocchi en la contrportada del Continuo, op. 3 (Bologna: Giacomo Monti, 1669), Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, X.111.

Finalmente, en el mes de julio de 2022 se anunció el descubrimiento de un retrato que se cree que inmortaliza al violinista italiano Arcangelo Corelli (*1653; †1713), personaje fundamental para el desarrollo del lenguaje violinístico del barroco dieciochesco durante el cambio de siglo. La autoría del cuadro se ha atribuido a Cesare Gennari (*1637; †1688), y se ha datado en torno a 1670c. La que sigue es una fotografía del cuadro que circula en Internet.



Fig. 35: Retrato de Argangelo Corelli, 1670c, Cesare Gennari (*1637; †1688).

Si se confirma que esta imagen es la del violinista de Fusignano, sería un hallazgo revelador, puesto que se sumaría a la lista de evidencias hasta ahora presentadas sobre esta ‘manera a la italiana’ de sostener el violín de la que ya hablaba Prinner en 1677. Si esta fuente iconográfica se considera como prueba de una manera de sostener el violín a nivel

infraclavicular, coincidiría con la técnica de sujeción del violín descrita por Geminiani. Y daría pie a la formulación de nuevas hipótesis que pudieran relacionar la técnica de Corelli y, quizás, otros violinistas italianos adscritos a la corriente con la técnica de pulgar descrita únicamente por Geminiani, pero quizás utilizada por muchos.

A juzgar por el análisis de estos documentos, todo parece indicar que Arcangelo Corelli sostenía su instrumento en una posición baja. Es posible que Geminiani, habiéndose formado a la luz de a misma tradición violinística copiara su técnica, que a su vez se exportó a Inglaterra. En cualquier caso, si tenemos en cuenta que el apoyo contra la clavícula descrito por Geminiani todavía se puede considerar bajo, por no apoyarse el instrumento sobre el hombro, es comprensible la referencia que hace Lenton al apoyo bajo del violín de los italianos.

Además, aunque desde el punto de vista de los ingleses los italianos sostuvieran muy abajo el violín, es posible que la idea del apoyo bajo estuviera relacionada con un alto dominio del instrumento. A finales del siglo XVII, los violinistas italianos eran músicos mucho más solventes que los ingleses.

But even turning to English professional violinists, it is not hard to see why Matteis made such an impact. Violinist-composers from the King's Music like George Hudson, Nicholas Staggins and John Banister are represented primarily by the rather uninspiring and undemanding pieces ...¹⁷⁶.

Finalmente, resulta significativo que tres de los cuatro tratados italianos escritos en los últimos treinta años del siglo que recomiendan el apoyo supraclavicular estén escritos en francés y publicados en París¹⁷⁷. Este hecho podría indicar que la técnica de sujeción del violín, que ya desde el segundo tercio del siglo XVIII habían asumido los franceses, la habían ahora adoptado los violinistas italianos. A este evento puede haber contribuido la aparición del Conservatorio de París, y con ello, la expansión de una verdadera escuela francesa del violín.

Recapitulando, los únicos testimonios sobre la técnica italiana de sujeción del instrumento hasta mediados del siglo XVIII, a saber: las descripciones de Matteis, los consejos de

¹⁷⁶ “Pero incluso si nos centramos en los violinistas ingleses profesionales, no es difícil ver por qué Matteis causó tal impacto. Los violinistas-compositores que trabajaban en the King’s Music, como George Hudson, Nicholas Staggins and John Banister son representados principalmente por sus aburridas y poco exigentes piezas...” (traducción personal) Walls, Peter: “The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England”, *Early Music*, 18/4, 1990, pp. 575-587, en pp. 578-579.

¹⁷⁷ Ver Tabla 2 en Anexo I.

Geminiani y la documentación iconográfica sobre Corelli, es posible suponer que hasta esa fecha predominaba en las regiones al sur de los Alpes un apoyo del violín contra el pecho o clavícula. Sin embargo, las fuentes publicadas a partir de 1777 se inclinan unívocamente hacia el apoyo supraclavicular del violín, aunque con discrepancias sobre el lugar de descanso de la barbilla.

Acabado el análisis de las fuentes italianas, en la siguiente sección analizaré los documentos relativos al área germana, que comprende tanto Alemania como Austria.

Es notorio que las cinco fuentes, a lo largo de más de un siglo, aconsejen unánimemente un apoyo del violín contra el pecho. Hay que aclarar que dos de los tratados, tanto el de Prinner en 1677, como el de L. Mozart en 1756, además del apoyo contra el pecho también mencionan de la posibilidad de sostenerlo contra el cuello, pero concretado el uso específico de cada posición.

Prinner escribe lo siguiente respecto a los dos tipos de sujeción:

Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die kheÿ faßßen, damit man den linkhen arm holl gebogen alß wie einen räff auch mit hollgebogener handt den halb oben beÿ den schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der khay die geigen souill fest halte. Dß man nicht ursach hat mit der linkhen handt solche zuhalten, weillen eß sunst unmiglich währe, dß ich darmit balt hoch balt nieder lauffen und rein greiffen khundte, eß seÿer dan daß man mit der rechten handt die geigen halten müße damit sie nicht entfalle und dardurchetliche notten zu streichen verabsäumen wurden, unangesehen ich ansehliche Virtuosen gekhennet, welche solcheß nicht geachtet, und die Violin nur auf die brust gesezt vermeinent eß seÿe schen und zierlich, weillen sie eß etwan von einem gemähl abgenommen, da der Engel dem heÿligen Francisco vorgegeigt, also gemallener gefunden, sie hätten aber wissen sollen daß der selbige maller villeicht woll khünstlich mit dem bembssel aber nicht mit dem geigen bogen gewesen seÿe¹⁷⁸.

Aunque aparentemente el autor de esta cita critica la posición contra el pecho por ser decorativa pero poco útil, la realidad es que su testimonio nos confirma que algunos virtuosos tocaban de esta manera. Si en su texto se decanta por una posición sobre el hombro y la ayuda de la barbilla para estabilizar el instrumento, probablemente sea porque su obra, a

¹⁷⁸ “Si quieres tocar el violín adecuadamente, debes ...sostener el violín con tanta firmeza con tu barbilla de manera que no haya motivo para sostenerlo con tu mano izquierda, de lo contrario será imposible tocar pasajes rápidos que van arriba y abajo, o tocar afinado de esta forma a menos que sostuvieras el violín con la mano derecha para que no se caiga. Sin embargo, he conocido a virtuosos de reputación que sin tener en cuenta esto ponen el violín solo contra el pecho, pensando que se ve bien y decora, porque lo han tomado de un cuadro donde un ángel está tocando a San Francisco y lo encuentran más pintoresco: pero deberían haber pensado que el pintor era quizás más habilidoso con el pincel de lo que lo hubiera sido con el arco”. (Traducción personal), Prinner, Johann. Jacob: *op. cit.*, s.n.

juzgar por su nivel de dificultad, está dirigida a principiantes. En el caso de no tener un buen dominio del instrumento, sí resulta conveniente que la barbilla sujete el violín para poder liberar la mano izquierda de su responsabilidad de sostener, y que pueda moverse libremente por el mástil¹⁷⁹.

Muy diferente es la opinión sobre este tema que expone Leopold Mozart¹⁸⁰. Este admite que ambas posiciones son usadas, pero que, para dominar la posición contra el pecho, que es estéticamente más agradable, hay que dedicar mucho estudio si uno quiere realmente dominarla. Por el contrario, la posición del violín sobre el hombro y sujetándolo con la barbilla es más estable y permite a la mano moverse libremente:

Teniendo en cuenta estas últimas dos fuentes, parece que en el ámbito germano era habitual que los músicos profesionales destacados sostuvieran el violín contra el pecho. Aunque el comentario de Prinner denota desagrado hacia esta posición, sabemos que, no solo la usaban algunos virtuosos, sino que prevaleció por casi un siglo, gracias a lo que escribe L. Mozart. Como Greta Moens- Haenen nos recuerda en su libro *Deutsche Violintechnik im-17. Jahrhundert*, Prinner fue un famoso organista que se relacionaba con virtuosos austriacos del violín como Johann Heinrich Schmelzer (*1620; †1680) y Heinrich Ignaz Franz von Biber (*1644; †1704), y es posible que su comentario hiciera referencia a alguno de ellos, aunque nada lo corrobora¹⁸¹. Sin embargo, la autora nos recuerda que en las fuentes francesas ni siquiera se menciona este apoyo bajo del violín, posiblemente porque el violín fuera en Francia un instrumento de músicos profesionales, lo cual la lleva a concluir que las posiciones bajas del instrumento eran adquiridas exclusivamente por los amateurs, al menos en la región gala¹⁸². A mi juicio, este tipo de aseveraciones son demasiado categóricas y, aunque es cierto que la mayoría de las fuentes publicadas en esta región describen el apoyo del violín sobre el hombro, no se puede concluir que esta técnica fuera la empleada por los músicos

¹⁷⁹ Moens-Haenen, Greta: *Deutsche Violintechnik...*p. 37.

¹⁸⁰ “La primera manera de sostener el violín tiene un aspecto bastante agradable y relajado. Aquí el violín está bastante libre, sujeto a la altura del pecho, inclinado, y de tal manera que los golpes de arco se dirigen más hacia arriba que de forma horizontal. Esta posición es sin duda natural y agradable a los ojos de los espectadores, pero algo difícil e inconveniente para el intérprete, ya que, durante los movimientos rápidos de la mano en posiciones altas, el violín no tiene soporte y por lo tanto se caerá a no ser que tras larga práctica se adquiriera la habilidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice. La segunda es un método cómodo. El violín se coloca contra el cuello para que descanse en cierto modo sobre el hombro y el lado de la cuerda mi (la más delgada) queda bajo la barbilla, por lo que el violín queda fijo en su lugar incluso durante los movimientos más convulsos de la mano al ascender y descender”. (Tr. Personal) Mozart, Leopold: *op. cit.*, p.53-54.

¹⁸¹ Moens-Haenen, Greta: *op. cit.*, p. 32.

¹⁸² *Ibid.*, p. 38.

profesionales.

Pero seguramente la técnica ‘chin-off’ no fue la exclusiva manera que se utilizaba para sostener el instrumento mientras se realizaba un cambio de posición. Existe otra forma más rudimentaria e intuitiva que, al igual que sucede con la técnica de pulgar tampoco aparece descrita en ningún lugar, pero que es utilizada por la gran mayoría de violinistas que se dedican a la interpretación del violín histórico en la actualidad. Se trata de fijar el violín durante los cambios de posición descendentes con las fuerzas contrarias ejercidas por la barbilla y el hombro izquierdo. La contraposición de estas dos produce momentáneamente una especie de ‘pinza’ que estabiliza el violín precisamente en el momento en que la mano izquierda no puede hacerlo. Como he comentado, si bien no hay constancia documental sobre este método, en el tratado de violín de Campagnoli se puede entrever que debía estar extendido entre los violinistas hacer demasiada presión con la barbilla sobre la tapa del violín¹⁸³. El hecho de que Campagnoli advierta en contra de ello es una prueba de que se utilizaba la barbilla de esta manera. Sin embargo, no hace mención el autor a la elevación del hombro izquierdo para completar el gesto de la barbilla y evitar de esta forma que la cabeza del intérprete se incline demasiado hacia delante, acción que suele acontecer cuando, sin elevar el hombro izquierdo se presiona la barbilla contra el violín.

Análisis de las fuentes

De la primera mitad del siglo XVII se conserva únicamente un tratado, impreso, en alemán (*Syntagma Musicum*)¹⁸⁴, y otro, manuscrito y en francés (*Traité des Instruments de Musique*)¹⁸⁵, que incluye instrucciones sobre cómo sujetar el instrumento¹⁸⁶. Después de la

¹⁸³ “Bisogna guardarsi dal serrare troppo il mento contro la clavicola, e di tenere il violino in un modo forzato; ma bisogna dirigerlo in modo che la testa del suonatore resti dritta più che possibile” “Hay que tener cuidado de no apretar demasiado la barbilla contra la clavícula ni sujetar el violín de manera forzada; si no que debe estar colocado de manera que la cabeza del músico quede lo más recta posible”. Campagnoli, Bartolomeo: *Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino*. Milán, G. Ricordi; Florencia, G. Ricordi, Pozzi, 1797, introducción, párr. 3.

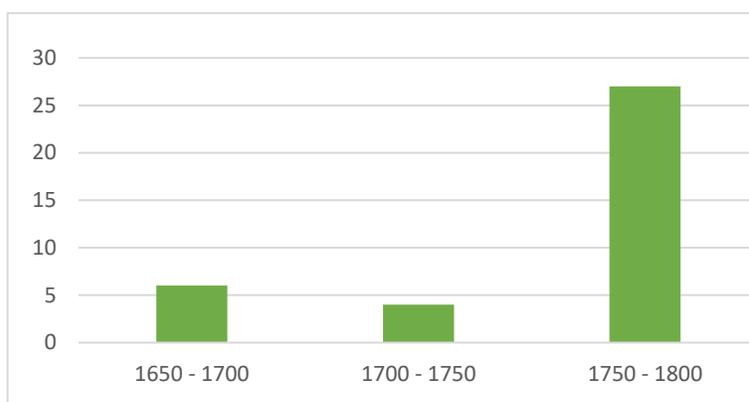
¹⁸⁴ Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione*, Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter, 1614/1615 (- Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618/1620). 3 vols. Vol. II : parte I, «De organographia». Wolfenbüttel, 1618-1619; parte II, «Theatrum instrumentorum». Wolfenbüttel, 1620.

¹⁸⁵ Trichet, Pierre: *Traité des Instruments de Musique*. Manuscrito. París, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, Ms. 1070. [Existe edición facsimil: François Lesure (ed.): *Traité des Instruments de Musique (vers 1640)*. Ginebra, Minkoff Reprint, 1977].

¹⁸⁶ [Aunque encontramos referencias al violín en Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636, y *Musurgia Universalis*, 1650, de Athanasius Kircher, ninguno de estos dos autores describe cómo sostenerlo.]

publicación de este último, aumentan exponencialmente las publicaciones donde se describe la sujeción del violín, al punto en que, antes de 1650 sólo tres documentos escritos tratan el tema¹⁸⁷, mientras que, a partir de 1650, este número se duplica. Ninguna de las ocho publicaciones del siglo XVII son métodos de violín. Son todos ellos compendios de conocimientos generales en torno a la música tratando temas de solfeo, composición y técnicas para interpretar distintos instrumentos y el canto. Este tipo de publicaciones enciclopédicas caen en desuso al cambiar de siglo, siendo el último de este tipo el *Compendium musicae instrumentalis chelicae* (1695)¹⁸⁸. En 1693, en Londres, se publica el primer método de violín *The Gentleman's Diversion, or the Violin explain'd.*¹⁸⁹. No sólo será el primera de su tipo, también es el único publicado durante el siglo XVII¹⁹⁰.

Gráfico 1: Cantidad de fuentes publicadas cada cincuenta años (1650-1800)



He localizado y analizado un total de treinta y siete fuentes escritas que contienen instrucciones referentes a la manera de sostener el violín. Todas ellas fueron publicadas entre 1650 y 1800 en la región geográfica ya mencionada: Área germana¹⁹¹, España, Francia,

¹⁸⁷ Jambe de Fer, Philibert (1556); Praetorius, Michael (1619); Trichet, Pierre (1640).

¹⁸⁸ Merck, Daniel: *Compendium musicae instrumentalis chelicae...* Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695.

¹⁸⁹ Lenton, John: *The Gentleman's Diversion, or the Violin explain'd.* Londres, el autor, 1693, p. 11.

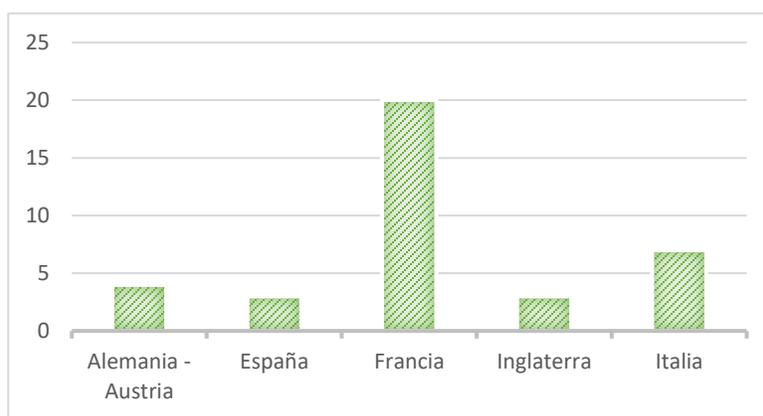
¹⁹⁰ Existe otro tratado de violín de finales del siglo XVII, *The Self-Instructor on the Violin*, publicado en su primera edición, hoy perdida, en 1695. Este documento es el libro V de *The Modern Music Master it or the Universal Musician*, y aunque habla brevemente de la sujeción del violín, se centra en describir la posición de la mano izquierda y no en cómo se sostiene el instrumento contra el cuerpo. En su artículo [Boyden, David D.: Geminiani and the First Violin Tutor. *Acta Musicologica*, 31, ¾, 1959, pp. 161-170, en p. 162.], Boyden lo considera el primer tratado de violín en cualquier idioma, pero no tiene en cuenta la publicación de Lenton porque en la fecha en la que se publicó su artículo, el tratado de este último estaba en paradero desconocido.

¹⁹¹ Comprende tanto las publicaciones alemanas como las austriacas.

Inglaterra e Italia. Todas contienen indicaciones sobre cómo colocar el instrumento contra el cuerpo y cómo sostenerlo. Se han descartado de este estudio los documentos que dan instrucciones sobre cómo sostener el violín con la mano izquierda, pero omiten la zona del cuerpo contra la que sostenerlo.

De los treinta y siete documentos, hay treinta y cinco tratados, una descripción de un concierto y la voz ‘violín’ de la *Encyclopedie*¹⁹² de Diderot. Del total, hay seis que datan de la segunda mitad del siglo XVII, cuatro de la primera mitad del s XVIII y veinticinco de la segunda mitad del XVIII. Si se consideran las áreas geográficas donde se publicaron, se observa que, de un total de treinta y siete fuentes, tres son españolas, cinco italianas (seis si se tiene en cuenta el tratado de Geminani, el cual, a pesar de ser publicado en Londres), en la región de Alemania y Austria hay cuatro, en Inglaterra cinco y en Francia, dieciocho. El país donde se publicó un mayor número de fuentes es Francia; en el que menos, España.

Gráfico 2: Cantidad total de fuentes asociadas a cada área geográfica.



Es pertinente señalar que existe cierta relación entre las regiones geográficas y las fechas de publicación de las fuentes. El caso más notorio es el de Francia: de las mencionadas dieciocho fuentes francesas sólo tres se publicaron en la primera mitad del siglo XVIII, siendo las quince restantes publicadas entre 1761 y 1800. Los tres tratados españoles aparecieron a lo largo de treinta años: 1754, 1756 y 1771.

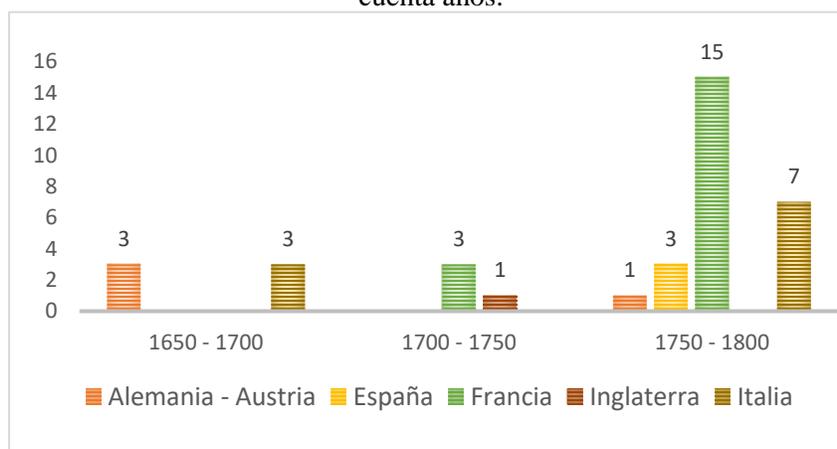
Exactamente lo mismo sucede con los siete métodos, italianos sus fechas son muy cercanas y se acercan al final del siglo: 1777, 1790, 1795c, 1796, 1797 y 1798 –a excepción del

¹⁹² Diderot, Denis: *op. cit.*, p. 319.

de Geminiani, 1751—. Los tratados ingleses son los que se publicaron a lo largo de un lapso más amplio de tiempo, abarcando este casi un siglo: 1655, 1690 c., 1693, 1750 c., 1751¹⁹³.

Al analizar las fechas de publicación con más detalle se hace patente que, no sólo en la segunda mitad de siglo XVIII fue cuando más tratados se publicaron, sino que precisamente en la última década del siglo fue cuando el incremento de publicaciones se volvió exponencial: de los veinticinco tratados entre 1750 y 1800, quince vieron la luz entre 1790 y 1800.

Gráfico 3: Cantidad de fuentes asociadas a cada área geográfica cada cincuenta años.



Fue a principios del siglo XVIII cuando aparecieron por primera vez los métodos dedicados exclusivamente al instrumento; ediciones que incluían una descripción somera sobre su técnica, frecuentemente acompañadas de ilustraciones, y ampliadas con partituras o ejercicios. La demanda de este tipo de literatura experimentó un auge notorio gracias a la ya consolidada fama del instrumento y a un creciente público aficionado, ávido por aprender sobre el instrumento.

Existen otros datos de interés que el estudio estadístico de las fuentes escritas aporta. Si se presta atención a la posición de sujeción del instrumento que se explica en cada documento, queda de manifiesto que, de los treinta y siete testimonios considerados, nueve describen el apoyo contra el pecho (salvo España, las demás regiones están representadas aquí). Citados cronológicamente, me refiero a los testimonios de los siguientes autores: John Playford (1658), Johann Jacob Prinner (1677), Georg Falck (1688), el testimonio de Roger

¹⁹³ Curiosamente, a pesar de que estas últimas fuentes están separadas por un mayor lapso, sus fechas de publicación se concentran por grupos: una a mediados del siglo XVII, dos a finales y dos a mediados del siglo XVIII.

North (1690), Daniel Merck (*1695), Leopold Mozart (1756), J. B. Labadens (1772), Jean-Baptiste Bedard (1798) y Jean Baptiste Cartier (1798)¹⁹⁴. Tan solo cuatro, los redactados por John Lenton (1693), Francesco Geminiani (1754), François-Alexandre-Pierre de Garsault, (1761), y C.R. Brijon (1763) mencionan el apoyo del violín contra la clavícula (Inglaterra, Italia y Francia). Sin embargo, son veinticinco los que indican que el violín ha de colocarse sobre el hombro.

De este último y extenso grupo hay ciertos autores que hablan del uso de la barbilla, pero sin indicar de qué lado debe colocarse: Corrette (1738), Crome (1740c), La Borde (1780) y Anicot (1800c). Por su parte, Durieu (1794) y Woldemar (1800c) indican que es indiferente de qué lado se apoye la barbilla, aunque reconoce que lo más frecuente es verla apoyada a la izquierda del cordal. Otros autores sencillamente no indican si se necesita o no usar la barbilla para fijar el violín: Brossard (1711), Monteclair (1711).

Del resto de fuentes que prescriben la posición supraclavicular, son trece los que recomiendan **apoyar la barbilla a la izquierda del cordal**: L'Abbé (1761), Signoretti (1777), Corrette (1782), Bornet (1786), un documento anónimo (1790), Durieu (1794), Galeazzi (1796), Campagnoli (1797), Bailleux (1798), Lorenziti (1798), Cartier (1798) y Cambini (1800c). Hay dos testimonios que recomiendan el apoyo de **la barbilla sobre el cordal**: Minguet (1754) y Herrando (1756). Las fuentes restantes: la entrada 'violín' de la *Encyclopédie* de Diderot (1751c), L. Mozart (1756)¹⁹⁵, Ferandiere (1771) y Cartier (1798) dan fe del apoyo de la **barbilla a la derecha del cordal**. Este último dato resulta un tanto sorprendente porque si bien sólo existe un testimonio de fuentes escritas que documentan el apoyo de la barbilla a la derecha del cordal, tanto los violines del *Ospedale de la Pietà* mencionados en el primer apartado de este capítulo, como algunos casos de fuentes iconográficas que discutí en el segundo capítulo reportan el uso de esta posición de la barbilla. El siguiente gráfico muestra sobre el eje temporal las variantes de apoyo de la barbilla y el método en el que

¹⁹⁴ Aparecen en orden cronológico: Playford, John: *An introduction to the skill of musick* (1655); Prinner, Johann Jacob: *Musicalischer Schlissl* (1677); Falck, Georg: I.I.S.S.T. *Idea boni cantoris* (1688); North, Roger: *On music; being a selection from his essays written during the years c. 1695-1728*, (1690); Lenton, J., & Mackworth, H. (1693). *The Gentleman's Diversion*; Merck, Daniel: *Compendium musicae instrumentalis chelicae*, (1695); Brossard, Sébastien: *Methode du violon* (1711); Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756); Labadens, Jean-Baptiste.: *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon et à lire la musique, divisée en quatre parties*. (1772); Cartier, Jean-Baptiste: *L'art du violon* (1798); Bedard, Jean-Baptiste: *op. cit.*, p. 10.

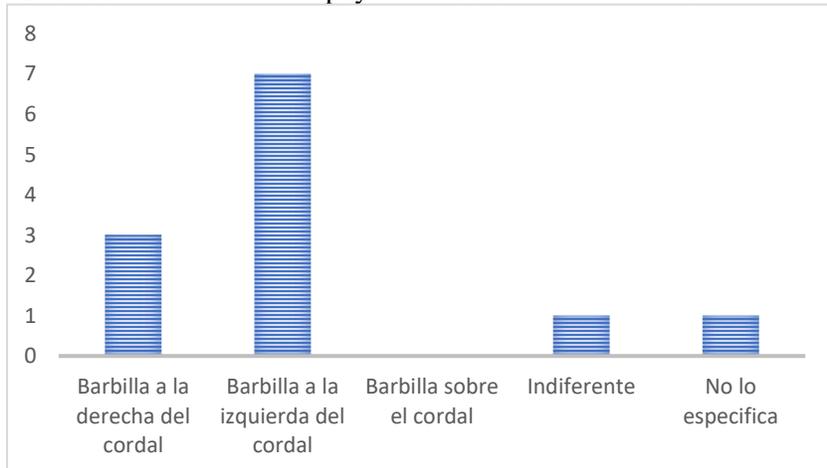
¹⁹⁵ Algunos testimonios figuran dos veces porque describen más de una manera de sostener el violín.

aparecen.

Hay sólo dos testimonios escritos que no se decantan por ningún tipo de sujeción. El primero, Rangoni (1790), expresa que el violinista debe decidir libremente dónde colocar el violín, el segundo, Demar (1797), indica que es la labor del maestro explicar todo lo referente a la posición del violín.

He considerado relevante agregar una gráfica que explica las tendencias de apoyo de la barbilla en Francia, pues es el país del que más fuentes se han rescatado, y de ellas, la mayoría se decanta por la posición supraclavicular. De un total de doce fuentes francesas que entre 1750 y 1800 recomiendan la posición supraclavicular, tres describen el apoyo de la barbilla a la derecha del cordal, siete a la izquierda, una fuente expresa que es indistinto el lugar en el que se apoye la barbilla y otra no habla del uso de la barbilla. Ninguna de las publicaciones francesas recomienda el apoyo de la barbilla sobre el cordal.

Gráfico 4: Variantes del apoyo de la barbilla en las fuentes francesas

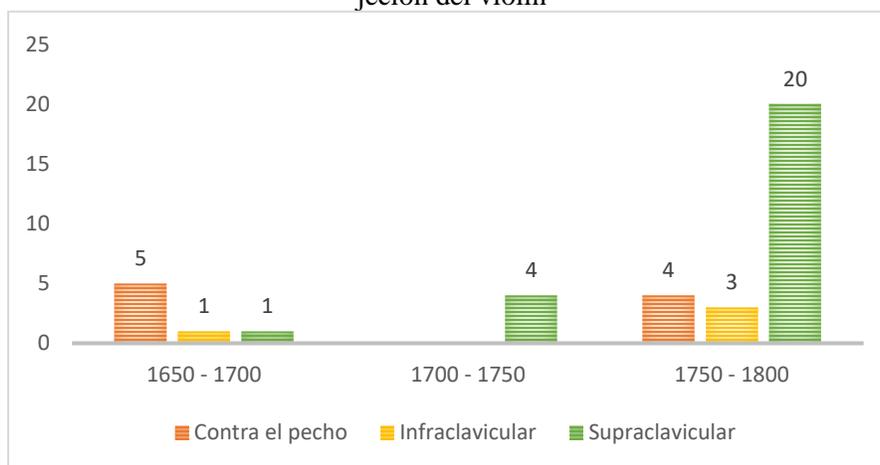


Considerando la frecuencia con la que a lo largo del tiempo los testimonios de la posición del violín contra cada parte del cuerpo (pecho, posición infraclavicular y posición supraclavicular) aparecen, encontramos que entre 1650 y 1700 seis tratados recomiendan el apoyo contra el pecho¹⁹⁶, ninguno contra la clavícula y sólo uno sobre el hombro; entre 1700 y 1750 sólo una fuente atestigua el apoyo contra el pecho y tres lo hacen sobre el hombro; y finalmente, entre 1750 y 1800 veintitrés fuentes muestran la gran diversidad de técnicas

¹⁹⁶ Aunque Prinner muestra reservas hacia la posición contra el pecho, da fe de que algunos virtuosos la utilizan, pero la considera poco práctica, aunque sea estética.

coexistentes: cuatro indican el apoyo contra el pecho, dos contra la clavícula y diecisiete sobre el hombro. De este último grupo se distinguen una gran mayoría (once) que defienden el apoyo de la barbilla del lado izquierdo del violín, cuatro sobre el cordal, una a la izquierda del cordal y dos que no especifican el lugar donde debe descansar la barbilla. (Véase el Gráfico 4).

Gráfico 5: Cantidad de fuentes que describe cada una de las posiciones de sujeción del violín



La descripción documental más temprana del apoyo del violín contra el pecho que se conserva es de 1556, *Epitome musical*, la primera referencia al apoyo del violín contra la clavícula se encuentra en *The art of playing the violin*, publicado en 1751 y el *Traité des Instruments de Musique* de Pierre Trichet (1640 c.) es la primera fuente que recomienda que se apoye el violín sobre el hombro. El uso de la barbilla aparece mencionado por primera vez en 1738 en *L'École d'Orphée* de Michel Corrette. El autor recomienda usar la barbilla para cambiar de posición, especialmente cuando se trata de un cambio descendente.

En términos generales, a medida que se aproximan al siglo XIX, mayor número de fuentes coinciden en que la posición supraclavicular es el lugar contra el que se debe apoyar el violín, aunque, de manera constante, aparecen fuentes tardías que disienten de esta tendencia general, como sucede con el tratado de Labadens o Demar, que preconizan un apoyo del violín contra el pecho, Garsault, que recomienda la posición infraclavicular, Rangoni, que afirma que la posición del violín depende de la decisión de cada violinista, o Cartier que presenta como válidas la posición del violín contra el pecho y la supraclavicular. Esta presencia de heterogeneidad en los testimonios escritos puede también deberse al hecho de que

de los últimos cincuenta años del siglo XVIII se conserva casi cuatro veces más documentos que en los períodos anteriores, por lo que esta diversidad en las preferencias de posición también puede ser fruto de una mayor documentación sobre el estado de la cuestión que en épocas anteriores.

Reflexiones del capítulo I

Desde que en 1650 comienzan a proliferar las publicaciones sobre música que describen la sujeción del violín hasta que a comienzos del siglo XIX se comienza a sistematizar, aun con sus excepciones, el apoyo del violín a nivel supraclavicular, se observa una gran heterogeneidad en la sujeción del instrumento. De un total de treinta y siete fuentes escritas, sólo seis fueron publicadas entre 1650 y 1700, cuatro entre 1700 y 1750 y los veinticinco restantes de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque son más comunes las descripciones de la sujeción del violín sobre el pecho a principios de este período como lo será también en sus postrimerías el dejarlo descansar sobre el hombro, en los últimos cincuenta años del siglo XVIII se conservan ejemplos de apoyo contra el pecho, del mismo modo que algunos tratados de mediados del siglo XVII atestiguan el apoyo supraclavicular del violín.

Los testimonios escritos recopilados en este capítulo, en conjunto con otro tipo de testimonios, permiten aseverar que coexistieron tanto temporal como espacialmente tres maneras fundamentales de sostener el instrumento a lo largo del período estudiado: el apoyo del violín contra el pecho, infraclavicular y supraclavicular (sobre el hombro). Incluso cuando se estableció un consenso más o menos generalizado sobre la colocación supraclavicular del violín, aparecieron variantes en el apoyo de la barbilla que implicaban usarla o no, y al hacerlo, prescribían si ésta debía reposar sobre el cordal o a la izquierda o derecha de este.

La revisión pormenorizada de las fuentes escritas comprendidas en este período permite concluir que la manera en que se sostenía el instrumento era una decisión de cada intérprete y de su entorno (principalmente, de la tradición técnica que cada músico heredaba de su maestro, o de las instrucciones que el aficionado o profesional podían consultar en un libro). Se ha descartado la hipótesis sostenida por algunos autores en el pasado, que ha imperado durante mucho tiempo, sobre la idea de que el apoyo bajo del violín se usaba para interpretar música de danza y que había una relación necesaria entre la posición sobre el hombro y la

música de mayor exigencia técnica. A menudo se hacen reducciones simplistas para entender mejor el pasado, cuando lo que al investigar en profundidad encontramos, –y creo que la evidencia iconográfica y escrita reunida en el Anexo es buena prueba de ello–, es que el estado de la cuestión está lleno de matices y complejidades. Es muy posible que violinistas que desarrollaron composiciones técnicamente muy exigentes, precisamente aquellas obras que ellos mismos interpretaban, hayan colocado el violín más bajo que el hombro. Matteis, Corelli, Geminiani y Locatelli pudieron haber sido algunos de ellos.

Nunca hay que perder de vista que la reconstrucción de las ‘prácticas musicales históricas’ es en su formulación una quimera, puesto que los eventos del pasado, por su propia naturaleza, llegan a nosotros a través de testimonios particulares, a menudo parciales y, en la mayor parte de los casos, descontextualizados. Tampoco se debe olvidar que, ahora y antes, la práctica musical es una actividad absolutamente personal y que en cierto modo difícil de clasificar o generalizar. A pesar de esto, con el fin de estudiarla, aprehenderla y analizarla no quede más remedio que el de someterla a una clasificación que permita relacionar los puntos en común de distintas praxis. Sin embargo, las hipótesis que se pueden elaborar utilizando tan magros materiales son, por necesidad, reconstrucciones incompletas o singulares del mismo modo.

En lo que a las técnicas de sujeción del violín se refiere, las fuentes escritas son en su mayoría descripciones provenientes de tratados que pudieron estar dirigidos a un público general (tanto aficionados como músicos profesionales). Aunque algunos académicos sostienen que las instrucciones de la literatura para músicos aficionados no describían las prácticas del músico profesional, los testimonios para aficionados describen las mismas tres posturas que aparecen en los que indudablemente eran dirigidos al músico profesional, dado el grado de complejidad de los ejemplos musicales que le acompañan. Esto además se confirma al cotejar estas posturas con los testimonios iconográficos. En definitiva, independientemente del grado de solvencia del músico, estas posiciones eran las que se usaban para sostener el instrumento, y seguramente, se enseñaban y transmitían de maestro a alumno, al menos en las regiones geográficas estudiadas, y entre las fechas de 1650 y 1800. Quién, en qué lugar y cuándo se usaron estas técnicas son preguntas que merecen una respuesta tan compleja como lo era la realidad a la que hacen referencia.

En cuanto a las áreas geográficas y la limitante temporal, se dibuja un mapa de ciertas

tendencias. La primera de estas es que en España no se publicó ningún tratado de violín sino hasta mediados del siglo XVIII, cuando aparecen tan sólo tres fuentes, y todas describen la posición supraclavicular. Dado el silencio de las fuentes escritas, en este sentido, sólo se puede hacer un esbozo de la situación del violín español en el siglo XVII a través de la iconografía. El otro caso particular es la aparente aversión que los franceses mostraron por las posiciones bajas del violín. La nación gala experimentó una eclosión de la literatura pedagógica para violín en la segunda mitad del siglo XVIII, donde casi con unanimidad las fuentes indican el apoyo supraclavicular del violín, aunque difieren al aconsejar el lugar donde se debe apoyar la barbilla. El caso de Inglaterra es peculiar porque sus fuentes escritas son escasas (las del siglo XVII relacionadas con los apoyos bajos, y la única dieciochesca, supraclavicular. En cuanto a Italia, todo apunta a que hubo cierta predilección por la posición del violín contra el pecho en la escuela italiana del violín hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando parece que mimetizan la técnica de sujeción predilecta de los franceses. Los testimonios del área austro-germana son los más heterogéneos en cuanto al uso de las técnicas. Estas son las principales conclusiones que se derivan de la lectura de las fuentes escritas.

La principal objeción, no obstante, es que se conservan muchos más testimonios de unas regiones que de otras y en unas épocas que en otras, por lo que cualquier conclusión basada en estas no puede ser más que un retrato parcial de las prácticas. El hecho de que, por diversos motivos, no se comercializaran publicaciones en ciertos países durante determinados lapsos temporales no quiere decir que no se estuviera desarrollando una práctica instrumental. El más claro ejemplo de esto es el de los Países Bajos donde, a juzgar por la gran cantidad de óleos que retratan violinistas, este instrumento gozó de gran popularidad en el siglo XVII, a pesar de que no se dejara escrito ningún tratado que describa la práctica del violín en esta región, o de que, si lo hubo, este no haya sobrevivido el paso del tiempo. Muy posiblemente, la ausencia de publicaciones esté relacionada con el hecho de que el neerlandés era una lengua utilizada en el ámbito local y con poca repercusión en otros países. Sin embargo, la demanda de óleos por parte del sector burgués de la población fue muy elevada en el período que analizamos, motivo que puede explicar la gran cantidad de testimonios iconográficos relacionados con este territorio.

Un aspecto de la interpretación del violín que se deriva directamente de la sujeción del instrumento es la técnica de cambios de posición. Sólo se cuenta con una descripción de una

técnica de cambios de posición, la que formula Geminiani. Lamentablemente, este testimonio aislado sólo nos permite inferir que Geminiani, sus alumnos, y quizás algunos músicos de su área de influencia, utilizaban esta técnica. No podemos saber si fue una solución personal al problema de los cambios de posición o si, al contrario, siendo heredero de la tradición de los grandes violinistas italianos adquirió una técnica que hubiera ido pasando de generación en generación hasta que Geminiani la puso por escrito. No obstante, el hecho de que el método fuera publicado en inglés y distribuido en Londres, garantiza que éste haya tenido gran difusión. Además, esta hipótesis se ve reforzada por la evidencia de una alta demanda comercial—The Art of Playing on the Violin fue reimpresso hasta dieciocho veces a lo largo de casi cincuenta años, algunas de estas reediciones traducidas al francés y al alemán.

Tampoco es posible esclarecer con precisión si esta técnica, que permite a la mano izquierda desplazarse por el diapasón del violín sin la necesidad de que la barbilla estabilice el instrumento, se usaba exclusivamente en los casos en los que el violinista sostenía el violín en una posición baja (contra la clavícula o el pecho).

El testimonio de J. J. Prinner en un posible tono sarcástico sobre los violinistas que ostentan la ‘posición contra el pecho’, no sólo es prueba de que esa técnica se utilizó en el entorno del compositor, sino que también posiblemente fuera una técnica utilizada frecuentemente por los violinistas italianos del momento, práctica que el compositor estaría denostando. El interés y admiración que antaño habían demostrado Austria y Alemania, y en cierto modo toda Europa, hacia la música y músicos italianos se transformó en poco tiempo en crítica y menosprecio. En este contexto, se pueden entender las palabras del compositor como un discurso irónico en contra de las prácticas violinísticas italianas.

Por otra parte, tampoco resulta evidente, después de una lectura de las fuentes, si la barbilla se usaba para sostener el violín exclusivamente para dar firmeza al instrumento mientras se realizaba el cambio de posición, o si se apoyaba la barbilla de manera constante. Tampoco es posible saber con qué frecuencia, quiénes ni cuándo se utilizó la elevación del hombro izquierdo durante la ejecución de los cambios de posición. Sin embargo, llama la atención que esta técnica de elevación del hombro, que ni siquiera aparece descrita en las fuentes, sea la técnica de cambios de posición más utilizada en la actualidad por la mayoría de los violinistas que se dedican a la denominada *interpretación históricamente informada* del violín.

Las fuentes escritas conservadas son un testimonio parcial y no aportan detalles

suficientes para nuestro propósito de reconstruir esta práctica: en ocasiones las descripciones son vagas y dan pie a interpretarse de varias maneras; será de vital importancia complementar la información obtenida tras su análisis con el de la iconografía de la época, pues esta última retrata las distintas técnicas para sostener el violín que se utilizaron en los países europeos en los que se publicaron las fuentes escritas analizadas¹⁹⁷. Al comparar los resultados derivados del análisis de ambos tipos de testimonio, se confirma que las sujeciones ‘históricas’ del violín que se describen en las fuentes documentales, aparecen también ilustradas en el arte plástico del mismo lapso espaciotemporal.

Del mismo modo que es necesaria una comparación de los testimonios de las fuentes escritas con las iconográficas para dar más rigor al resultado del análisis aislado de ambas, considero de crucial importancia realizar un estudio de los ejemplos musicales que acompañan a las fuentes escritas para corroborar que efectivamente es viable interpretar estos extractos musicales con la técnica de sujeción del instrumento planteada por cada autor. Dichas conclusiones se encuentran en el tercer capítulo.

¹⁹⁷ Entiéndase aquí europeo con la acepción de localizados en el continente europeo.

2. Escenas con violinistas tocando (1650-1800): fiabilidad de las fuentes iconográficas

La iconografía como herramienta para reconstruir la praxis instrumental

La iconografía, de igual manera que las fuentes escritas, constituye una herramienta fundamental en el proceso de reconstrucción de las prácticas históricas¹⁹⁸. Cuando se trata de representaciones fieles a la realidad, éstas suelen aportar detalles minuciosos que las palabras difícilmente comunican, o que el escritor considera irrelevantes.

[...] pictures have two enormous advantages over verbal descriptions or contemporary reports in treatises: ...[they] often show a precision of detail that words cannot convey; second, pictures often reveal facts of detail that contemporary writers neglect to describe because they take them for granted¹⁹⁹.

Este tipo de testimonios, empero, ha de ser revisado con cautela dado que no todos los artistas plásticos tenían la intención, la técnica o la minuciosidad de retratar la realidad con fidelidad. En ocasiones, el artista pintaba recurriendo a su memoria, o no le daba importancia a la exactitud de algunos detalles de la representación. También hay casos en los que el pintor contrataba a músicos profesionales para posar, siendo esta una buena oportunidad para capturar los detalles. Todas estas situaciones son importantes al estudiar las fuentes plásticas, y si bien no es posible determinar con certeza a qué caso de los previamente mencionados corresponde cada una de las obras estudiadas, hay ciertos rasgos que resultarán clave para determinar el grado de fiabilidad de cada uno de los testimonios. A pesar de las dificultades inherentes al uso de los registros iconográficos, éstos son uno de los pocos medios que se conservan para llegar a conocer las prácticas

¹⁹⁸ “Los académicos y los intérpretes han señalado repetidamente su dependencia en las fuentes pictóricas, literarias y otras fuentes no musicales para solucionar problemas sobre las prácticas interpretativas tempranas”. [Traducción personal]. Brown, Howard Mayer; Lascelle, Joan: *Musical iconography, a manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800*. Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 2.

¹⁹⁹ [Traduzco:] “[...] las imágenes presentan dos enormes ventajas sobre las descripciones verbales o los relatos contemporáneos en los tratados: ... a menudo muestran una precisión de detalles que las palabras no pueden alcanzar; segundo, las imágenes a menudo revelan evidencias de detalles que los escritores contemporáneos omiten escribir porque los consideran obvios”. Winternitz, Emanuel: “The iconology of music: potentials and pitfalls”, *Perspectives in musicology*. Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York, (ed. Brook, Barry S.; Downes, Edward O. D. y van Solkema, Sherman), 1972, pp. 80-90, en p. 80.

interpretativas del pasado.

He considerado por esto fundamental complementar y contrastar los datos obtenidos del estudio de las fuentes escritas presentados en el primer capítulo con los resultados de un análisis exhaustivo de las fuentes iconográficas – fechadas entre 1650 y 1800 – elaboradas en Alemania, Austria, España, Francia, Inglaterra e Italia que representen a violinistas en pleno ejercicio musical. Para llevar a cabo esta empresa no sólo fue necesario elaborar un nutrido catálogo que recopila ejemplos iconográficos con las características ya mencionadas, además, hubo que estudiar de manera particular cada uno de los casos, sirviéndose de criterios estrictos de fiabilidad que puedan ayudar a desechar los testimonios no confiables con el propósito de utilizar únicamente aquellos que representen la realidad de manera fidedigna. En el pasado se han utilizado los testimonios iconográficos sin utilizar este tipo de criterios, dando por sentado que toda representación se corresponde con la realidad:

They often take pictures at face value, [...] without an awareness of the artist's lack of freedom, during certain periods, in choosing his topic, and often even delineating his objects; [...] they frequently take a pitiful handful of depictions as adequate evidence, ignoring the possibility that these may be atypical, or that the rarity or profusion of certain pictorial representations may not at all correspond to the actual [...] performing practices²⁰⁰.

Este proceso de criba de las imágenes sujetas a estudio permite extraer datos confiables que a su vez sean la base de conclusiones certeras sobre las técnicas de sujeción del violín en el período delimitado. Como culminación de este proceso, la comparación de esta información con la obtenida en el estudio de las fuentes escritas ofrece la posibilidad corroborar o poner en duda los resultados alcanzados tras la revisión de las fuentes escritas. En cualquier caso, este procedimiento ha resultado crucial para tener una idea más certera sobre el panorama de las prácticas de sujeción del violín en Europa entre 1650 y 1800.

Creación de un catálogo

Puesto que las fuentes iconográficas pueden dar testimonios falsos, particulares o alejados de la realidad de las técnicas de sujeción del violín entre 1650 y 1800, resulta

²⁰⁰ [Traduzco:] “A menudo toman las imágenes al pie de la letra [...] sin tener presente la falta de libertad del artista, en algunas épocas, eligiendo la temática, o a menudo incluso delineando los objetos [...] frecuentemente toman un lamentable puñado de representaciones como evidencia adecuada, ignorando la posibilidad de que estas sean atípicas, o que la rareza o profusión de cierta representación pictórica no corresponda en absoluto a la distribución histórica de los instrumentos y agrupaciones, o la práctica interpretativa”. Winternitz, Emanuel: “The visual arts as a source of the historian of music”, *Report of the eighth congress*, New York, 1961, vol. I, pp. 109-120, en pp. 112.-113.

fundamental reunir la mayor cantidad de muestras posibles para que las conclusiones al respecto no se tomen basándose en casos particulares, sino en la tendencia general que se vea reflejada en la mayoría de las obras.

If pictorial evidence is to be used in musical research, art works that include representations of musical instruments, performances, notation, and so on must be systematically collected and catalogued, since conclusions about the common practices of a time must be based on as large a sampling of sources as possible²⁰¹.

Me he dado a la tarea de crear un catálogo de testimonios iconográficos recopilando un total de 550 imágenes en las que se representan violinistas tocando su instrumento. La mayor parte de las obras son pinturas, dibujos y grabados, aunque también incluyo varias esculturas en bulto redondo, piezas de porcelana y un tapiz. Los archivos han sido recopilados consultando distintos tipos de recursos digitales como los catálogos virtuales de los principales museos del mundo que conservan obras de arte de factura europea: Rijksmuseum (Países Bajos), Museo del Prado (España), Musée du Louvre (Francia), Tate Gallery (Gran Bretaña), Hermitage Museum (Rusia), Metropolitan Museum of Art (Estados Unidos de América), British Museum (Gran Bretaña), National Gallery (Gran Bretaña), National Portrait Gallery (Gran Bretaña), National Gallery of Scotland (Gran Bretaña), Galleria degli Uffizi (Italia), Detroit Institut of Art (Estados Unidos), The Walters Art Museum (Estados Unidos), la Biblioteca de la Universidad de Harvard (Estados Unidos de América), Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna, entre otros. Asimismo, ha sido de gran ayuda el trabajo con las bases de iconografía digitales más importantes, como es el caso del *RiDiM (Repertoire International d'Iconographie Musicale)* y *BSIP (Bowed Strings Iconography Project)*.

El resultado de esta recopilación de imágenes, que se puede consultar en la Tabla II del Anexo del presente trabajo, recoge datos cruciales para el estudio de cada una de estas obras de arte. Cada miniatura viene acompañada por su año de creación, título, el nombre y fecha de nacimiento y muerte del autor, el país en que se realizó, su ubicación actual y la posición del violín contra el cuerpo del intérprete que se representa en cada caso. A toda esta información se suma un apartado con comentarios particulares sobre cada una de las obras. Existe un apéndice al catálogo de imágenes en el que se encuentran aquellas

²⁰¹ A la hora de utilizar testimonios pictóricos, las obras de arte que incluyen representaciones de instrumentos musicales, interpretaciones, notación, etc., deben ser recopiladas y catalogadas de manera sistemática dado que las conclusiones sobre las prácticas comunes en una época deben estar basadas en un muestreo de fuentes lo más amplio posible. Brown, Howard Mayer y Lascelle, Joan: *Musical iconography...*, p. 2.

Evaluación de la fiabilidad de las fuentes

Como mencioné anteriormente, la información obtenida de las representaciones iconográficas sobre las técnicas históricas de sostener el violín se ha tratado de manera crítica y se analizó individualmente cada uno de los casos viendo que cada una cumpla con criterios de fiabilidad. Puesto que no se puede aseverar a priori que cada una de las representaciones retrata fidedignamente una escena de la vida musical de la época en la que se elaboró, se necesita aplicar un filtro que desestime aquellas obras que presentan algunas características que las exime de ser consideradas fidedignas.

Con el fin de únicamente incluir en el estudio aquellas representaciones de violinistas donde la figura de estos se distinga con nitidez y la forma de sostener el instrumento concuerde con alguna de las tres técnicas descritas en los tratados contemporáneos, he dividido las obras en tres categorías atendiendo a su nivel de fiabilidad utilizando un código de colores. En aquellos casos en los que la correspondencia entre representación y descripción literaria es absoluta, el panel que la contiene es verde. Si hay algún elemento en la representación iconográfica que no se corresponde con la descripción escrita, le asigno el color amarillo; y si no existe ninguna concordancia entre la técnica con las descripciones de la época, la posición para sostener el instrumento es poco plausible o no se puede observar con nitidez la zona del cuadro donde aparece tal representación, le asigno el color rojo.

Considero por demás especificar que la selección de las obras iconográficas que conforman este catálogo ha sido totalmente arbitraria, y que he tratado de incluir la mayor cantidad de este tipo de testimonios dentro de las posibilidades de acceso a la información y tiempo con las que he contado, con el fin de tener una visión panorámica para retratar las técnicas de sujeción del violín en el período señalado y asentar esta investigación bajo las pautas del rigor y la objetividad, en la medida de lo posible.

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1650	Gesina ter Boech (*1633; 1690)	Miña tocando el violín			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum, Países Bajos	Fecha estimada. El instrumento se parece de proporciones grandes, pero probablemente por comparación con la figura de la niña	https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1186
1651	François Chauveau (*1613; 1676)	Duques de violoniste pour un Ballet del rey de las fiestas a Blois, Palais Royal			Francia	Supraclavicular	Desconocida	El violín tiene una posición suagrada. Colocado muy lejos de la cabeza	Desconocida
1653	Cornelia Saffleven (atribuido) (*1607; 1683)	Alegoría a la música			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada	Gran parte de la tapa inferior en contacto con el pecho	No existe
1653	Jes Haverickz Soen (*1626; 1679)	La boda de pueblo			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Beijmans Van Brinsgema	Rotterdam	https://www.beijmansvanbrinsgema.nl/en/collectie/1653
1653	Gerrit Dou (*1613; 1675)	El violonista			Países Bajos	Contra el pecho	Princeton University, Varduz Castle, Liechtenstein	Posición del violín muy central	https://www.lichtensteincollection.org/objects/1653
1654c	Casper Netscher (*1639; 1684c)	Violonista			Países Bajos	Contra el pecho	Statens Museum for Kunst, Dinamarca	Fecha estimada	No encontrado
1654	Escuela Holandesa	Hombre tocando el violín			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Británico	Grabado mal realizado, posición en espejo	https://www.britishmuseum.org/objects/1654

Fig. 37: Miniatura de la tabla IV del Anexo, con criterios de fiabilidad.

Además de este primer filtro, también se han descartado aquellas imágenes donde las dimensiones u otras características organológicas del violín sean incorrectas, donde el estilo de representación pretenda distorsionar las imágenes que aparecen, donde algún otro elemento de la composición no haya sido representado de manera realista. A pesar de que todas las obras se encuentran reunidas en el catálogo de imágenes que he creado, solo utilizo para fines estadísticos aquellas imágenes que obtuvieron una calificación óptima en la evaluación de fiabilidad, es decir, aquellas que no presentan ninguno de los defectos previamente mencionados. De un total de doscientas cuarenta y cinco imágenes de las que conocía todos los datos importantes para el estudio, tras cribar el catálogo siguiendo los criterios de fiabilidad anteriormente descrito, se han conservado finalmente un total de doscientas entradas del catálogo.

El proceso de sistematización de evidencias iconográficas no concluye en este punto... sería imprescindible establecer la relación que conservan los datos que se obtienen a partir de este medio con la información preexistente o concebida, a través del estudio de fuentes fehacientes de otra naturaleza²⁰².

La fiabilidad de la iconografía es un tema complejo. El debate se establece entre aquellos que consideran que un cuadro es una representación estilizada o idealizada de la realidad, por lo tanto, no debe tomarse como testimonio de los usos y costumbres del pasado; y otros argumentan que un violinista retratado en posición de ejecución tenderá naturalmente a reproducir la pose que le es natural y conocida, por lo que esta se puede

²⁰² Roubina, Evgenia: “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”, *I Simpósio brasileiro de Pós-Graduandos em música*, Rio de Janeiro, 2010, p. 10.

tomar como una referencia de cómo este músico sostenía su violín.

Existe una fuente escrita histórica que trata este tema. El organista y teórico Johann Jakob Prinner (*1624; †1694), poco convencido de la veracidad de las representaciones de violinistas en los cuadros, y renegando de la técnica de sujeción del violín contra el pecho, critica al mismo tiempo a los pintores y a los violinistas que utilizan esta manera de sostener el violín, unos en sus cuadros, otros en la práctica. En su escrito critica con ironía a algunos de sus contemporáneos, que, aun siendo virtuosos, adquieren la posición del violín contra el pecho porque la ven en los cuadros, al mismo tiempo que explica que dichas pinturas no tienen como objetivo ser fidedignas, y que sus artífices no son violinistas, por lo que no se deben copiar las posturas que representan. Añade que considera que esta posición es más estética pero no conveniente para tocar, y, por ende, que no deberían de adoptarla los intérpretes:

...unangesehen ich ansehliche Virtuosen gekhennet, welche solcheß nicht geachtet, und die Violin nur auf die brust gesezet vermeinendt eß seÿe schen und zierlich, weillen sie eß etwan von einem gemähl abgenomen, da der Engel dem heÿligen Francisco vorgegeigt, also gemallener gefunden, sie hätten aber wissen sollen daß der selbige maller villeicht woll khünstlich mit dem bembel aber nicht mit dem geigen bogen gewesen seÿe.²⁰³

Más allá de que la posición del violín contra el pecho sea más estética que las demás, ésta aparece descrita en un buen número de tratados, no sólo del siglo XVII, también del XVIII. Por tanto, a pesar de las críticas de Prinner a la posición del violín contra el pecho, existen pruebas de que esta técnica se prescribía y utilizaba para tocar el violín, aunque sea más frecuente encontrarla en las fuentes del siglo XVII. Lo que en mi opinión constituye un contraargumento contundente a la opinión de Prinner es el análisis de estos retratos que el compositor menciona. Se puede observar en las representaciones de violinistas que apoyan su instrumento contra el pecho un alto grado de naturalidad y cotidianeidad. Frecuentemente se observa que estos personajes han sido immortalizados, casi *in fraganti*, en medio de su interpretación: la manera en la que sostienen el arco, la forma de agarrar el mango del violín y colocar los dedos bajando las cuerdas, el dinamismo que se percibe en sus ademanes: parece el gesto propio de un músico, y no una mera pose. A

²⁰³ “Sin embargo, he conocido a virtuosos de reputación que sin tener en cuenta esto ponen el violín solo contra el pecho, pensando que se ve bien y decora, porque lo han tomado de un cuadro donde un ángel está tocando a San Francisco y lo encuentran más pintoresco: pero deberían haber pensado que el pintor era quizás más habilidoso con el pincel de lo que lo hubiera sido con el arco”. (traducción personal). Prinner, Johann Jakob: *Musicalischer Schlissl*. Ms., 1677

continuación, presento tres cuadros en los que queda retratada esta gestualidad.



Fig. 38: *El violinista*, 1653, Gerard Dou (*1613; †1675). *Princely Collections, Vaduz Castle, Liechtenstein.*



Fig. 39: *El perro bailando*, 1669, Jacob Ochtervelt (*1634; †1682). *Wadsworth Atheneum Museo de Arte.*



Fig. 40: *Joven tocando el violín*, 1710, (posiblemente retrato del pintor Donauer). Jan Kupecký (*1667; †1740). *Museo de Bellas Artes, Budapest.*

Estos tres ejemplos iconográficos que son testimonio de la técnica de apoyo del violín contra el pecho, no sólo representan violinistas cuyas poses se corresponden perfectamente con las descripciones que aparece en las fuentes escritas, también presentan violines con características organológicas adecuadas, el estilo de representación es realista y

no hay incoherencias en el resto de los elementos presentes en cada composición; en otras palabras, cumplen con los criterios de fiabilidad establecidos previamente y serán considerados en este estudio.

La investigadora Greta Moens-Haenen, en el apartado dedicado a la sujeción del violín de su libro *Deutsche Violintechnik*, emite dos interesantes hipótesis con relación a los comentarios de Prinner, argumentando que el autor, que pudo haber tenido relación con dos de los más importantes violinistas en Austria, Johann Heinrich Schmeltzer y Heinrich Ignaz Franz von Biber, puede estar haciendo en sus líneas referencia a ellos cuando habla de ‘virtuosos’ que apoyan su violín contra el pecho; o, quizá, todo lo contrario, que haya utilizado el término virtuosos en un sentido sarcástico y haga referencia a los violinistas italianos que circulaban por Viena en la época, a los cuales Prinner dedica varios comentarios llenos de acritud en otras secciones de su tratado:

Prinner [...] und mit den großen Violinvirtuososen seiner Zeit und umgebung, J.H. Schmeltzer und H.I.F. Biber, Bekannt. Daher werden seiner Aussage gelegentlich in die technische Nähe dieser beiden Spieler gerückt. [...] Es ist übrigens nicht auszuschließen, daß er hier die Italiener treffen will, un daß italianische Praktiken beschreibt²⁰⁴.

Bajo mi punto de vista, aunque no podamos determinar con certeza a qué violinistas virtuosos hace referencia Prinner, lo que sí queda claro es que su crítica sobre estas prácticas interpretativas ‘antiguas’ es finalmente un testimonio de que se llevaban a cabo en el entorno del compositor, ya sea que fueran adquiridas por imitación a lo que se veía plasmado en la iconografía o, todo lo contrario, que estas posturas que sucedían en la práctica instrumental fueran el modelo que los pintores plasmaban en sus cuadros. En realidad, es muy posible que lo que tratara Prinner de hacer con sus palabras era caricaturizar a los violinistas italianos, ya que durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII los músicos italianos fueron considerados los músicos más talentosos y virtuosos en toda Europa.

Moens-Haenen argumenta también que las posiciones bajas, más estéticas y cómodas eran ostentadas por los músicos aficionados, que frecuentemente eran personas de linaje o pertenecientes a la corte, que buscaban ser retratados de manera digna y decorosa, por lo tanto, toman posiciones ‘a la italiana’, es decir, posiciones bajas donde la cara no

²⁰⁴ [Traduzco:] “Prinner [...], conoció a los grandes violinistas virtuosos de su tiempo y ambiente, J. H. Schmelzer et H. I. F. Biber. Esta es la razón por la que estas afirmaciones hacen referencia quizás a una proximidad técnica a estos dos músicos. [...] No se debe tampoco descartar que esté apuntando hacia los italianos, o que describa la práctica italiana”. Moens-Haenen, Greta. (2006). *op. cit.*, p. 32.

tiene que girarse sobre el instrumento y no aparece la papada al apoyar la barbilla sobre el instrumento.

Amateure, zumal jene aus besseren Kreisen, legen womöglich auf ein optisch “anständiges“, ansprechendes Aussehen (zumindest theoretisch) mehr Wert, als auf eine instrumentalmäßig gute, sinnvolle Haltung. Die Ästhetik des Spielers als Figur, als Person von Rang ist wichtig genug, um eine der vorrangigen Bekümmernisse des Lernenden zu sein: Es geht um seine Selbstdarstellung in der Gesellschaft, um seine Haltung als Person, nicht als Musiker. Und man kennt eben doch – u.a., durch die Verpflichtungen lokalen Höfen – die ungezwungener italienische Geigenhaltung, bei der das Gesicht nicht in “uneleganter“ Weise in Richtung Geige gewendet und, weil man nicht stützt, auch kein Doppelkinn hervorgerufen wird²⁰⁵.

Si bien esta idea de que las personas de linaje fueran inmortalizadas de la manera más decorosa y favorecedora se alinea con los códigos de conducta de la época, contradice precisamente el comentario de Prinner sobre los ‘virtuosos’, es decir, profesionales de alto nivel, que utilizaban estas posturas ‘a la italiana’. Esta idea de que tocar el violín contra el pecho era mucho más demandante que otras posiciones es una opinión compartida por L. Mozart, quien casi ochenta años después que Prinner expresa en su método de violín que es necesario estudiar con mucho ahínco como para tener control del instrumento en posición contra el pecho y que esta técnica requiere de más estudio que la posición supraclavicular del violín²⁰⁶. Teniendo en cuenta la relación entre estos dos testimonios se podría entender que el término ‘virtuosos’ utilizado por Prinner no es sarcástico, sino que denota un alto nivel de dominio del instrumento. Desafortunadamente no queda claro quiénes eran los violinistas tanto en los tiempos de Prinner como en los de Leopold Mozart, que alcanzaban ese nivel de dominio. Lo que está claro es que tanto músicos profesionales como aficionados pudieron haber sido capaces de demostrar estas habilidades puesto que en muchos casos los aficionados llegaron a ser grandes virtuosos del violín, pues contaban con todo el tiempo y los recursos necesarios para completar su formación musical.

En este sentido, y, en cualquier caso, no tenemos constancia de si los violinistas

²⁰⁵ [Traduzco:] “Los aficionados (sobre todo los que procedían de los mejores círculos), atribuían probablemente mayor valor (al menos en teoría), a una apariencia visualmente decente y agradable, que a una sujeción satisfactoria y coherente en el plano de la técnica instrumental. La estética del intérprete (en tanto que persona de cierto rango), es suficientemente importante como para constituir una de las preocupaciones prioritarias del que aprende. Se preocupa de la forma en la que se presenta en sociedad, de su sujeción [del violín] como persona, y no como músico. Y, del hecho de las obligaciones de la corte local, se conocen bastante bien, entre otras, la sujeción “despejada” a la italiana (en la que la cara no se gira de manera antiestética en dirección al violín, la cual, por no apoyarla, no provoca el doble mentón)”. Moens, Greta: *op. cit.*, p 36.

²⁰⁶ Mozart, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

retratados a los que se refiere Prinner eran profesionales o aficionados. Lo que sí podemos intuir es la tendencia natural humana en estos casos (al exponerse al retratista y con un cierto ánimo de trascender en el tiempo) a adoptar una ‘pose’. Desde este punto de vista, podríamos seguramente coincidir en que muy probablemente estos músicos estaban posando. Por otra parte, y considerando que todo esto hubiera tenido lugar en un ambiente más o menos natural y no forzado (si es que esto fuera posible), conviene tener en cuenta que las poses de los músicos en un cuadro no tenían necesariamente por qué ser diferentes a las posiciones que habitualmente adoptarían para tocar (ya que uno adopta la posición que considera correcta). De modo que todo invitaría a pensar que, cuando en el período cronológico objeto de estudio alguien fuera a retratar a un músico, este adoptaría una posición (o ‘pose’) que inconscientemente asociara a la manera que considerara como más adecuada o mejor de mostrarse con su instrumento ante el público (es decir, erguido y no con los hombros caídos, y con el violín apoyado en el lugar del cuerpo que social y públicamente estuviera en aquel momento mejor considerado).

La colocación del violín sobre el cuerpo: relación entre las fuentes escritas y la iconografía

Las tres posiciones descritas recurrentemente en los tratados que he analizado en el primer capítulo de este trabajo – contra el pecho, infraclavicular y supraclavicular (con sus variantes que involucran la barbilla: sin barbilla, barbilla a la izquierda, barbilla sobre el cordal y barbilla a la derecha del cordal) aparecen representadas en las fuentes iconográficas. A continuación, ilustro las descripciones de las fuentes escritas de las posiciones de sujeción del violín con un ejemplo de su representación iconográfica equivalente.

Apoyo del violín ‘contra el pecho’

La zona del pecho es muy amplia y al describir el apoyo del violín sobre este, las fuentes escritas no puntualizan sobre qué zona del pectoral debe descansar el instrumento. A continuación, muestro un total de cinco fuentes iconográficas que ilustran las distintas maneras de representar esta posición²⁰⁷.

First, the Violin is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left

²⁰⁷ A pesar de que esta información ya se encuentra en el primer capítulo del presente estudio, me parece fundamental incorporarla aquí para así poder constatar las relaciones entre las descripciones escritas y la imagen y que, aquellas personas que quiera consultar directamente el segundo capítulo no prescindan de esta información

hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder. Secondly, for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers more liberty to move up and down in the several Stops²⁰⁸.

En el primer caso, se trata, posiblemente, de un autorretrato del pintor, que aparece aquí tocando el violín, aunque no haya noticia de que tuviera tales conocimientos. El hecho de que Peter Lely haya decidido retratarse como músico es una manera de enaltecer su posición social al mismo tiempo que promueve la idea de ser un hombre educado y culto, pues de esta manera se acostumbraba a retratar los hombres de cierto estrato social en la época. No habiendo certeza de que se trate de una representación del mismo pintor, observamos, sin embargo, que el instrumento ha sido representado de manera correcta desde un punto de vista organológico, y que tanto la mano izquierda como la derecha sostienen arco y violín como lo haría alguien que de hecho estuviera interpretando música con el instrumento. Sin embargo, el apoyo del instrumento de manera cruzada sobre el pecho es poco común cuando se representa esta posición baja del violín y, aunque no se menciona esta posición específica en las fuentes escritas, tampoco se concreta ninguna otra.

²⁰⁸ [Traduzco:] “En primer lugar, el violín se toca generalmente [con la mano del arco] en posición ‘supina’, el mango de este sostenido por la mano izquierda; la parte baja del mismo descansa en el pectoral izquierdo, un poco abajo del hombro (traducción personal)”. Playford, John: *op. cit.*, s.n. [He tomado aquí la nomenclatura utilizada en la investigación de R. Sánchez sobre las sujeciones históricas del violonchelo y la viola de gamba, que él llama ‘empuñaduras’. El autor, basándose a su vez en la propuesta de Renato Criscuolo (2010), propone el adjetivo ‘supina’ para describir una empuñadura en la que el dorso de la mano quede hacia arriba, mientras que utiliza el término ‘prona’ para describir el caso contrario, cuando la palma de la mano queda hacia arriba. Sánchez Guevara, Rafael: *Violonchelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas*. Tesis doctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, p. 33; Criscuolo, Retano: “Criteri per un ‘esecuzione filológica”, en *2 sonate per violone et b.c...*, Giovanni Lorenzo Lulier, s.p. Italia, Musedita, 2010]. En realidad, el término ‘above-hand’ haría referencia a la posición de la mano derecha con la palma hacia abajo (es decir, con la mano colocada por encima del arco), en contraposición al término ‘underhand’, en el que la mano derecha se colocaría en posición contraria (es decir, colocada por debajo del arco y con la palma de la mano mirando hacia arriba). [Todas las descripciones de las fuentes escritas que aparecen a partir de este punto, ya se encuentran en el primer capítulo, pero me parece importante incorporarlas nuevamente aquí, para poder relacionar la descripción con la imagen, para facilitar que quien quiera consultar directamente el segundo capítulo, no tenga que prescindir de esta relevante información].



Fig. 41: *Violinista*, 1640, Peter Lely (*1618; †1680).

Resulta significativo el hecho de que la mano izquierda del artista aparezca en primera posición. Esto podría ser un indicativo que llevara a pensar que el apoyo del violín contra el pecho está relacionado con la primera posición, evitando así la problemática que se deriva de tener que mover la mano izquierda por el mango del instrumento en una posición del instrumento tan inestable. Sin embargo, al observar otras representaciones iconográficas del violín apoyado contra la clavícula o incluso contra el cuello, se repite insistentemente esta colocación de la mano izquierda en la primera posición, por lo cual considero insostenible la hipótesis anterior. Por otro lado, adquirir la primera posición cuando se posa con el violín es algo natural y estético, pues el instrumento está en mayor equilibrio y de esta manera es más sencillo mantenerse en esta postura más tiempo.



Fig. 42: *El concierto*, 1675, Pieter Cornelisz van Slingelandt (*1640; †1691).

Como contraparte a la posición representada en el cuadro de Lely, la pintura holandesa de Pieter Cornelisz van Slingelandt muestra de nuevo la posición del violín contra el pecho que describe Playford. Tanto este instrumento como el bajo de violín que ocupa el primer plano de la composición presentan características organológicas adecuadas. El violín, al compararse con la representación anterior, se encuentra más alejado del centro

del pecho, manteniendo contacto con el pectoral derecho del ejecutante. En esta posición el violín se encuentra más estable y más cerca del brazo izquierdo, por lo que el cuerpo del intérprete se ve en una postura más natural y parece más plausible que esté tocando el instrumento.

Apoyo ‘infraclavicular’ del violín

Esta posición de apoyo del instrumento a medias entre la baja posición contra el pecho y la alta posición sobre el hombro no aparece descrita en las fuentes escritas hasta mediados del siglo XVIII. Sin embargo, hay testimonios iconográficos que muestran con frecuencia este tipo de sujeción del violín, como sucede con el violinista representado por van Ostade, casi cien años antes de que Geminiani diera cuenta de esta posición en su tratado²⁰⁹.

The violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand side of the violin a little downwards, so that there may be no necessity of raising the bow very high, when the fourth string is to be struck. Observe also, that the head of the violin must be nearly horizontal with that part which rests against the breast, that the hand may be shifted with facility and without any danger of dropping the instrument²¹⁰.



Fig. 43: *Músico errante*, 1648. Adriaen van Ostade (*1610; †1685).

El cuadro de Quinkhard es, en contraste, casi contemporáneo a la primera publicación del tratado de Geminiani. La escena cotidiana que representa muestra a dos hombres pertenecientes a la clase acomodada, a juzgar por sus vestimentas, tocando música a dúo. La figura de la izquierda apoya el violín bajo la clavícula, encontrándose el instrumento

²⁰⁹ Geminiani, Francesco: *op.cit*, p. 2.

²¹⁰ [Traduzco:] “El violín debe descansar justo debajo de la clavícula, girando el lado derecho del violín, para que no haya necesidad de levantar el arco muy arriba, cuando se toca la cuarta cuerda. Observa también que la cabeza del violín debe de estar casi horizontal con la parte que descansa sobre el pecho, de manera que la mano pueda deslizarse con facilidad sin ningún peligro de que se caiga el instrumento”. Geminiani, Francesco: *The art of playing on the violin*. Londres, el autor, 1751, p.1.

lo suficientemente lejos de la barbilla como para que fuera imposible descansar esta sobre la tapa superior del instrumento, acción que sí sería posible de encontrarse apoyado sobre el hombro. El título de este óleo introduce el cordófono que interpreta la figura de la izquierda como *viola da braccio*, cuando, si se consideran las dimensiones del instrumento respecto a las figuras humanas es evidente que se trata del instrumento soprano de la misma familia, y no de una viola.



Fig. 44: *Un violinista y un flautista*, 1755, Julius Henricus Quinkhard (*1736; †1776).

Apoyo ‘supraclavicular’ del violín

La posición supraclavicular del violín, es decir, apoyado sobre el hombro presenta cuatro variantes: la primera no implica el apoyo de la barbilla, las otras tres se sirven de la barbilla para sostener y estabilizar el instrumento, apoyándola a la izquierda del cordal, sobre el cordal y a la derecha de este. Algunas descripciones escritas de la posición supraclavicular fallan en concretar contra qué parte del violín debe descansar la barbilla. El texto de Prinner es un ejemplo de ello:

Wan man aber diese Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die kheÿ faßen, damit man den linkhen arm holl gebogen alß wie einen räff auch mit hollgebogener handt den halß oben beÿ den schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der kheÿ die geigen souill fest halte. Daß man nicht ursach hat mit der linkhen handt solche zuhalten,²¹¹

A continuación, presento cuatro imágenes correspondientes a las cuatro variantes de la posición supraclavicular del violín: sin barbilla, con barbilla a la izquierda del cordal,

²¹¹ “Si quieres tocar el violín adecuadamente, debes ...sostener el violín con tanta firmeza con tu barbilla de manera que no haya motivo para sostenerlo con tu mano izquierda, de lo contrario será imposible tocar pasajes rápidos que van arriba y abajo, o tocar afinado de esta forma a menos que sostuvieras el violín con la mano derecha para que no se caiga”. (tr. personal). Prinner, Johann Jakob: *op. cit.*, s.n., cap. XIII.

con barbilla sobre el cordal y con barbilla a la derecha del cordal, respectivamente. Cada una de ellas está acompañada de una descripción escrita que se encuentra en cada uno de los tratados estudiados en el primer capítulo.

Violín en posición supraclavicular sin barbilla

La posición supraclavicular del violín es comúnmente representada en iconografía en la que el violinista presenta una actitud distendida o distraída, con una pose que le permite alejar la cabeza de su violín, dejando libre la tapa superior. Es sustancial encontrar este tipo de representaciones, pues permiten sustentar la hipótesis de que aquellas fuentes escritas que no mencionan el uso de barbilla no lo hacen por omisión o falta de detalle, sino porque el autor no considera necesario su uso.

Le violon se tient de la main gauche le manche posé entre le pouce et le doigt suivant; il ne faut pas le trop serrer parce que cela roidiroit les doigts et le poignet: Pour le tenir ferme et qu'il ne vacile point il faut bien appuyer le bouton qui tient les cordes contre le col sous la joüie gauche²¹².



Fig. 45: *Compañía musical napolitana*, 1775. David Allan (*1744; †1796). Colección Privada.

Violín en posición supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal

Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de Façon que le Mentón se trouve du côté de la quatrième Corde, il faut abaisser un peu le côté de la Chanterelle; la Main doit être à-peu-près à la hauteur du Col²¹³.

²¹² [Traduzco:] “El violín se sostiene con la mano izquierda, con el mástil descansando entre el pulgar y el siguiente dedo. No hace falta sujetarlo muy fuerte, porque eso agarrotaría los dedos y la muñeca. Para sostener el violín firmemente y que no vacile, hay que apoyar el botón del cordal contra el cuello, justo bajo la mejilla izquierda”. Monteclair, Michel: *op. cit.*, p.2.

²¹³ [Traduzco:] “El violín se debe colocar en la clavícula, colocando la barbilla en el lado de la cuarta cuerda; es necesario bajar el lado de la cuerda superior un poco. La mano debe estar a una altura similar a la clavícula”. Saint-Sévin, Joseph Barnabé: *op. cit.*, p. 1.



Fig. 46: *El señor y la señora Blizet con el señor Le Roy, el actor*, 1765. Louis Carrogis, 'Carmontelle' (*1717; †1806). Galería Nacional de Arte, Washington, EUA.

Violín en posición supraclavicular, barbilla sobre el cordal

...y la caja se ha de aplicar encima del hombro, y tabla del pecho, de suerte, que quasi esté la mitad debaxo de la barba, y la otra mitad de la parte de afuera²¹⁴.



Fig. 47: *Un violinista y un cantante de Saboya*, 1786, Isaak Bager (*1768; †1797). Instituto de arte Städel, Frankford.

Violín en posición supraclavicular, barbilla a la derecha del cordal

...on porte ensuite en tournant le poignet la partie inférieure du corps de l'instrument sous le menton, en sorte que le tasseau où le bouton f est attaché, réponde sur la clavicule gauche, vers laquelle on tourne et on incline un peu la tête pour appuyer avec le menton sur l'endroit où est la lettre E, et ainsi affermir l'instrument²¹⁵.

²¹⁴ Minguet, Pablo: *Op.Cit.*, s.n.

²¹⁵ [Traduzco:] "...entonces la parte inferior del cuerpo del instrumento se coloca bajo la barbilla, girando la muñeca, de forma que el listón donde se ensambla el botón f descansa en la clavícula izquierda, hacia la cual se gira e inclina un poco la cabeza, para apoyar la barbilla sobre el lugar donde está marcada la letra E, y así asegurar el instrumento." Diderot, Denis: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers* (voz violín), 1751c, tomo XVII, p. 319.

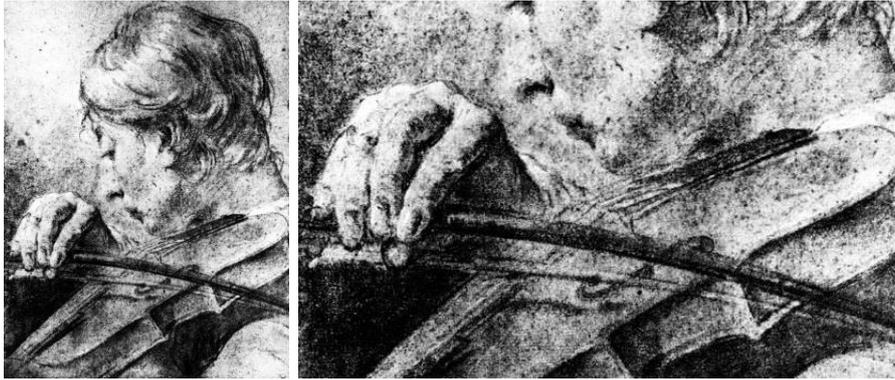


Fig. 48: *Violinista*, 1700. Giovanni Battista Piazzetta (*1683; †1754), colección privada.

Como se puede observar por las fechas de factura de cada una de las obras, las representaciones de violinistas que colocan su violín sobre el hombro comenzaron a aparecer de manera más recurrente durante el siglo XVIII. En ocasiones resulta complicado por las características de la representación determinar con certeza en qué lugar está exactamente colocada la barbilla. Por este motivo, en las representaciones del violín apoyado a nivel supraclavicular en las que no se puede discernir con completa seguridad la posición de la barbilla sobre el violín, he preferido catalogar el ejemplo de manera genérica y no completar la información de la ficha.

Instrumentos de la familia del violín en las fuentes iconográficas

En el estudio iconográfico es frecuente encontrar instrumentos representados que no pueden ser catalogados como violines, ya sea por diferir en dimensiones (aunque las dimensiones de los violines en el siglo XVIII varían entre modelos, estos cambios son muy sutiles) o por no contar con los rasgos organológicos que caracterizaban al violín.

Hay instrumentos que, si bien presentan rasgos organológicos idénticos a los del violín, tienen unas dimensiones distintas al rango de medidas entre las que suele oscilar este instrumento, convirtiéndolos así en miembros de la familia del violín, pero con denominaciones distintas. Esta divergencia en el tamaño de la caja de resonancia condiciona la longitud de las cuerdas, lo cual incide directamente en el registro del instrumento. En ocasiones se trata de violines de dimensiones muy reducidas que tenían un registro una quinta por encima del violín y se denominaban *violino piccolo*, o *pocchettes*. Si bien el *violino piccolo* conserva la misma forma de la caja de resonancia que el violín, el *pocchette* era una versión portátil y contaba con una caja de resonancia con forma ovalada y estrecha, lo que permitía que fueran fáciles de transportar en los anchos bolsillos de la

indumentaria masculina. Tanto el *violino piccolo* como el *pocchette* aparecen desde muy temprano descritos y representados en grabados por Michael Praetorius en su *Syntagma Musicum* (1619c). En la siguiente lámina (XXI), correspondiente al tomo II de dicha obra aparecen representados todos los instrumentos de la familia del violín. En la leyenda al pie de imagen se puede leer: “2. Kleine Poschen, 3. Discant-Geig ein Quart höher, el 4. Discant-Geig”²¹⁶.

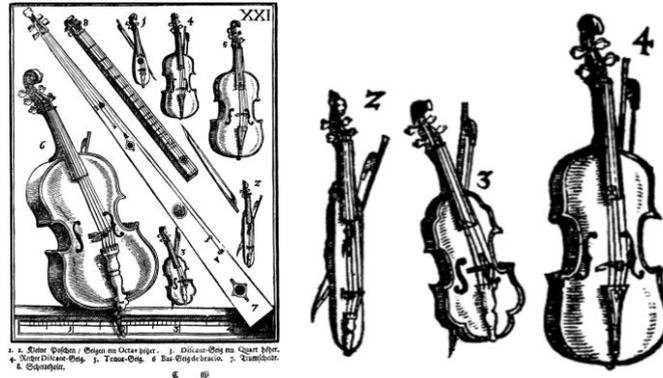


Fig. 49: Lámina XXI y, su ampliación, que se encuentra al final del Tomo II de *Syntagma Musicum*, 1619c, Michael Schultze (conocido como Michael Praetorius) (*1571; †1621).

Otra fuente de la primera mitad del siglo XVII que atestigua la existencia del ‘pocchette’ es *Harmonie Universelle* (1636)²¹⁷, aunque en este caso Mersenne se refiere a él como ‘poche’. Sobre él destaca su reducido tamaño y el hecho de que sólo tenga tres cuerdas: A continuación, el dibujo de este instrumento que acompaña el texto de Mersenne.

²¹⁶ Su traducción es “pequeño poschen”, “discanto de violín una cuarta más agudo” y discanto de violín [Estos instrumentos representan, en orden de aparición, al violín *pocchette*, o violín de bolsillo; al violín *piccolo*; y al violín que conocemos comúnmente].

²¹⁷ Mersenne Marin: *Seconde partie de Harmonie Universelle*. Paris, Pierre Ballard, 1637, libro IV, p. 178.

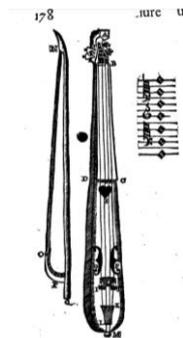


Fig. 50: Lámina que representa un *pochette*, en la segunda parte del IV libro de Harmonie Universelle, 1637 de Marin Mersenne (*1588; †1648).

Otro testimonio sobre estos instrumentos a más de un siglo de distancia del de Praetorius es la descripción que de estos dos instrumentos hace Leopold Mozart en la Introducción de su *Versuch*²¹⁸, quien describe los *pochette* eran usados por los maestros de danza por su portabilidad, y los *violini piccoli* como instrumentos más pequeños que usan los niños para aprender, pero que en el pasado era afinado mucho más agudo que el violín común.

Eine schon fast veraltete Art der Geigen sind die kleinen Sack- oder Spitzs geiglein, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Seiten bezogen sind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit sie in den Schubsack zu stecken, gemeiniglich von den Herren Tanzmeistern ben Unterweisung ihrer Lehrlinge gebraucht²¹⁹.

Die dritte Art sind die Quart- oder Halbgeiglein. Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch ist es allezeit besser, wenn es die Finger eines Knaben zulassen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beständigen Gleichheit erhält, sie abhärtet, und solche recht auszustrecken erlernt. Vor einigen Jahren hat man noch so gar Concerte auf diese von den Italiänern sogenannte kleine Violin (Violino piccolo) gefeßet...²²⁰

²¹⁸ Mozart, Leopold: *op. cit.*

²¹⁹ “Un tipo casi obsoleto de viola es el violín *pochette*, encordado con cuatro o incluso tres cuerdas. Comúnmente era usado por maestros de danza para la enseñanza de sus alumnos, dado su apropiado tamaño que se adaptaba al transporte en el bolsillo”. Traducción de Nieves Pascual León. Pascual León, Nieves: La escuela del violín de Leopold Mozart (Ausburgo, Jakob Lotter, 1756). Tesis doctoral, Valencia, 2015, Primera parte de la introducción.

²²⁰ “El tercer tipo lo forman los violines llamados violín cuarto o violín medio. Son más pequeños que el violín común y lo usan los muchachos más jóvenes. Sin embargo, es aconsejable, si los dedos del niño lo permiten, acostumbrarle a un violín entero, de modo que pueda poner sus dedos en una posición definitiva y regular, los fortalezca y aprenda cómo estirarlos. Hace algunos años todavía se podía escuchar este instrumento, llamado por los italianos pequeño violín. (*violino piccolo*) y, como se puede afinar mucho más agudo que otros tipos de violines, era común escucharlo especialmente en música nocturna, acompañado de flauta travesera, arpa y otros instrumentos similares. Este pequeño violín ya no se usa más y todo se toca en los registros superiores del violín común”. Traducción de Nieves Pascual León. Pascual León, Nieves: La escuela del violín de Leopold Mozart (Ausburgo, Jakob Lotter, 1756). Tesis doctoral, Valencia, 2015, Primera parte de la introducción.

Otra imagen que prueba el uso del *pochette* a finales del siglo XVIII se encuentra en el *Essai sur la Musique...* de La Borde²²¹. Aunque no fuera un violinista profesional, Laborde había estudiado violín de manera formal con Antoine Dauvergne (1713; 1797) y si bien su libro trata cuestiones generales de la música, el apartado en el que describe el clave incluye una lámina donde aparece una figura masculina tocando el *pochette*. Este aparece apoyado en la parte baja del pectoral izquierdo. No es posible saber si en la época en la que se publica este ensayo (1780), el *pochette* se siguiera usando de forma habitual, ya que la ilustración no viene acompañada de un texto



Fig. 51: Grabado. *Essai sur la musique...*, 1780. Jean-Baptiste Laborde (*1730; †1777), p.346.

En el presente estudio, tanto las representaciones iconográficas de *violino piccolo* y *pochet* han sido descartadas como pruebas de técnicas de sujeción del violín, puesto que ni sus dimensiones ni sus características organológicas coinciden con el instrumento objeto de estudio. Sin embargo, resulta interesante y enriquecedor poder observar cómo representa la iconografía la manera de sostener estos instrumentos de la familia del violín. Por este motivo, he decidido conservar los pocos testimonios iconográficos que los refieren en el catálogo que se puede consultar en la Tabla 3 del Anexo, aunque aparecen marcadas en rojo según los criterios del epígrafe 3.

A continuación, un ejemplo de representaciones iconográficas de músicos tocando el violino ‘piccolo’ y el *pochette*, respectivamente.

²²¹ Laborde, Jean-Benjamin de: *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Eugène Onfroy, 1780.



Fig. 52: *Tres muchachos divirtiéndose*, 1629, Judith Leyster (*1609; †1660), colección privada.



Fig. 53: *Maistre à Dancer*, 1650c, Nicolas Bonnart (*1637; †1718), Biblioteca Pública de Nueva York.

A menudo somos testigos del caso opuesto al anterior, encontrando instrumentos de dimensiones superiores a las del violín. En estos casos se trata de la representación de *violas da braccio*, instrumento de la familia del violín, cuyo registro es una quinta inferior al del instrumento soprano de la familia. Existen casos en los que el tamaño de estos instrumentos es sutilmente superior a las dimensiones de la caja armónica del violín, resultando más complicado catalogar. Comparar las dimensiones del instrumento con las de la figura humana junto a la que se encuentra puede, en estas situaciones, ayudar a distinguir la viola de brazo del violín. Sin embargo, puesto que las dimensiones del violín no se estandarizaron hasta bien entrado el siglo XVIII, y dado que en ocasiones la precisión con la que se representan sus dimensiones es vaga, existen cierto margen de error. Comúnmente los títulos de estos cuadros designan al tañedor del instrumento como “violinista”, aunque a veces se hace la puntualización “violista”.

A continuación, presento dos cuadros en los que aparecen músicos tocando la viola, aunque, en el primero de ellos, el personal encargado de la catalogación en el museo tituló la obra ‘violinista’.



Fig. 54: *Violinista*, 1654c, Caspar Netscher (*1639; †1684c), Galería Nacional de Dinamarca.



Fig. 55: *Una joven tocando la viola*, 1777, Jacobus Perkois (*1756; †1804), colección privada.

De nuevo, Leopold Mozart comenta de este instrumento en la Introducción a su tratado que se utiliza para tocar las partes de tenor y alto o la parte superior del bajo:

Eine fünfte Art find die Altgeigen : welche von dem italianischen Viola di Braccio, auch Violen heissen ; am gemeinsten aber (von Braccio) die Bratschen genennet werden. Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimmen den Baß²²²

Los grabados como testimonios de otras épocas

Desde el Renacimiento se instauró en Europa una gran tradición de copiado de grabados por parte de los artistas. Existió un gran corpus de grabados de los grandes maestros que se difundió por Europa. Era habitual que en los talleres se contara con estas estampas o grabados cuyo copiado habitual servían como práctica para aumentar la destreza de los aprendices, y como modelo o referencia de composiciones.

Ya en el siglo XVII todos los tratadistas daban por habitual y legítima la utilización

²²² “Una quinta tipología la constituyen las alto violas, llamadas por los italianos viola di braccio o viola, pero que habitualmente se denominan Bratsche (de braccio, brazo). Con ella se tocan las voces de alto y tenor y también, si resulta necesario, la parte superior del registro de bajo...” Traducción de Nieves Pascual León. Pascual León, Nieves, *op. cit.*

de dibujos y estampas ajenas por parte de los pintores. Los contratos e inventarios de los bienes de los artistas dejaron constancia de que estos solían poseer buen número de estampas, en su mayoría de autores extranjeros²²³.

Para aviso y ejemplar de esta doctrina (la unidad de la composición), valdrase nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos tales le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorantes de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos²²⁴

El obrador o taller del maestro pintor era el lugar donde se hallaban tanto las estampas, modelos y los libros apropiados para la conclusión de la obra pictórica [...] Los libros, así como las estampas, pueden ser objeto de un doble interés. En la mayoría de los casos suministran elementos determinados, como esquemas compositivos o modelos concretos, pero en otras ocasiones pueden informar al artista sobre asuntos históricos o mitológicos,²²⁵

En el caso de las representaciones que estudiamos, si son el resultado de una copia literal o modificada de un grabado, será necesario relacionarla con la fuente original y, si los instrumentos representados en ella han sido copiados del grabado, localizar temporalmente el ejemplo que analizamos en la fecha del grabado original, puesto que se representa en esos casos un instrumento y una práctica instrumental que se remonta, por lo menos, a la fecha del grabado.

Las versiones literales o, en otras palabras, aquellas que se esmeran en “imitar exactamente” las obras ajenas [...] no provee de testimonios referentes al quehacer musical propio del ámbito espacio-temporal al que perteneció el artista que se valió de esas fuentes²²⁶

A continuación, presento dos ejemplos de grabados basados en otros anteriores. El primer caso, en una inscripción bajo el grabado se lee: “F Halls Pinxit/James Watson Sculpsit/Publish'd July 24th. 1777 by John Boydell Engraver, in Cheapside, London”. La fecha de este documento iconográfico es de finales del siglo del siglo XVIII, el dibujo o cuadro al que copia es obra del famoso pintor holandés Frans Hals, (*1582; †1666), por

²²³ Moreno Cabañas, Pilar: “Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias”, *Anales De Historia Del Arte*. (2006). 16, pp. 263-284, en p. 264.

²²⁴ Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. Julián Gállego, Barcelona, 1988, p. 87.

²²⁵ Navarrete Prieto, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

²²⁶ Roubina, Evguenia. “«Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre»: el problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26/26 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/tomo-bien-donde-quiera-encuentre-roubina.pdf> [01/08/2023]. Aunque esta cita haga referencia al uso de la estampa como base para la creación de iconografía novohispana, la aseveración es cierta también para los grabados de otras fechas y, en muchos casos, de otras regiones geográficas que forman parte de este estudio.

lo que se elaboró en la primera mitad del siglo XVII, es decir, más de cien años antes que su copia. Por lo tanto, ha de tomarse esta representación como testimonio de una práctica interpretativa, en cualquier caso, de la primera mitad del siglo XVII.



Fig. 56: *Joven músico*, impreso por James Watson (*1740c; †1790), 1777, basado en Frans Hals, (*1582; †1666), Museo Británico.

Aparentemente, los dibujos de Frans Hals gozaron de prestigio y fueron copiados con frecuencia en Inglaterra a lo largo del siglo XVIII. El que sigue es otro ejemplo de una copia de otra obra de Hals en la que figura un violinista, aunque esta es mucho más temprana que la primera. En este caso, el grabado está en espejo del dibujo original, es decir, en el proceso de impresión se ha volteado la imagen, de forma que lo que en el original se encontraba a la izquierda del eje central ahora se encuentra a la derecha, y viceversa. En este caso, a causa de la impresión en espejo el músico aparece ante el espectador sosteniendo el violín contra la parte derecha de su cuerpo, mientras que agarra el arco con la izquierda. Aunque pudiera tratarse de un caso atípico o particular, en el que el individuo hubiese tomado la decisión personal de sostener el violín contra la parte derecha de su cuerpo, lo más probable es que esta representación en espejo sea consecuencia de una negligencia técnica en la realización de la plancha de grabado, que debe siempre dibujarse en espejo a como uno desea que aparezca el grabado.



Fig. 57: *Chico riendo y tocando el violín*, impreso por George White (*1684c; †1732), 1732, basado en Frans Hals, (*1582; †1666), Museo Británico.

No podemos saber si el resultado de este grabado con la imagen en espejo fue intencional o una negligencia (el artista dibujó o talló sobre la plancha el resultado final en lugar de la imagen en espejo, provocando que la impresión de la plancha diera lugar a imágenes volteadas); pero a juzgar por lo común que resulta encontrar grabados con los violinistas representados en espejo, parece que estos casos eran fruto del descuido o la falta de importancia que se le daba a la fidelidad de la representación. A continuación, ofrezco una pequeña muestra de grabados con la representación invertida (izquierda a derecha).



Fig. 58: Xilografía usada para el margen de varias baladas publicadas en Londres, Anónimo, 1700.



Fig. 59: Detalle de Familia de músicos, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1756.



Fig. 60: detalle de Joven tocando la espineta, Jacob Wilhelm Mechau, 1760.



Fig. 61: *Chico tocando el violín*, Martin Johann Schmidt, 1762.



Fig. 62: *detalle de Putti con instrumentos musicales*, Adam Friedrich Oeser, 1768.



Fig. 63: *Detalle de Las artes hermanas: poesía, pintura y música*, Escuela Británica, 1794.

El siguiente grabado, hecho en Francia por Lambertus Antonius Claessens (*1763; †1834) en 1792, copia un cuadro del pintor holandés del siglo XVIII Adriaan de Lelie (*1755; †1820). A pesar de que el original pertenece a una colección privada y se desconoce la fecha en la que se realizó, a juzgar por la cronología de estos dos artistas, el original y la copia deben de haberse realizado en un rango de tiempo inferior a cincuenta años. Esto denota que la técnica de sujeción del instrumento, aunque no necesariamente sincrónica a la época en la que se realizó la copia, no está tan alejada temporalmente, aunque sí geográficamente.



Fig. 64: *Dos hombres y una mujer haciendo música en una habitación*, Lambertus Antonius Claessens (*1763; †1834), 1792, basado en Adriaan de Lelie (*1755; †1820), Rijksmuseum.



Fig. 65: Adriaan de Lelie (*1755; †1820), Colección privada.

Representaciones iconográficas en las que conviven dos o más técnicas para sostener el instrumento

Aunque no he encontrado un gran número de ejemplos de este tipo, existen algunos textos visuales que representan escenas musicales donde varios personajes están interpretando el violín y cada uno de ellos lo coloca en una zona distinta de su cuerpo y con distintas posiciones. Quizás el más conocido de estos sea el del retrato de los músicos de Fernando de Médici²²⁷. En este óleo aparecen cuatro instrumentos *da braccio* sostenidos por las cuatro figuras masculinas de la derecha.

²²⁷ Ferdinando Maria de Medici (*1663; †1713).



Fig. 66: *Los músicos del príncipe Fernando de Médici*, Anton Domenico Gabbiani (*1652; †1726), 1685, Florencia, Galería Palatina (Museo de los instrumentos musicales).

Aunque el segundo instrumento desde la derecha se oculta detrás de la cabeza de uno de los músicos, se alcanza a deducir por las dimensiones del instrumento oculto y por la disposición y número de músicos del ensamble que este instrumento es un violín. Por lo tanto, en esta composición se representa a dos violistas (los dos cuerdistas que están más a la izquierda) y dos violinistas (las dos figuras del extremo derecho). Una observación minuciosa me lleva a conjeturar que mientras que los intérpretes de viola sostienen su instrumento en torno al cuello (uno contra la clavícula mientras que el otro claramente lo apoya contra el cuello), los violinistas presentan una sujeción del violín más baja, contra el pecho. Este cuadro constituye un ejemplo iconográfico interesante, puesto que muestra la convivencia de diferentes técnicas de sujeción de los instrumentos ‘da braccio’ de la familia del violín. La lectura de la imagen lleva a dirimir que las violas se sostenían en posición más alta que el violín por tratarse de instrumentos de mayor tamaño y peso, mientras que los violinistas lo hacen en una posición más baja. Al tratarse esta de una de las pocas representaciones de las que sabemos con certeza que los personajes que sostienen los instrumentos son músicos, es lógico pensar que la manera en la que posan con su instrumento es homóloga a la que usarían al tocar si lo estuvieran interpretando, puesto

que la composición del cuadro pretende captar a los músicos en pleno ejercicio musical.

Otro excepcional ejemplo de pintura que capta distintas técnicas de sujeción del violín es *El gran turco dando un concierto a su señora*, del pintor francés Charles-André van Loo.



Fig. 67: *El gran turco dando un concierto a su señora*, Charles-André van Loo (*1705; †1765) 1737, The Wallace Collection.

La escena, creada en 1737, que presenta un interior de un palacio en el que un grupo de personas presencian el concierto que el *Sha* ofrece a su señora, muestra una fuerte inspiración en la cultura turca. Esta pintura sigue la moda europea que floreció entre los siglos XVI y XVIII, que consistía en imitar aspectos del arte y la cultura otomana, en una época en la que la presencia del imperio otomano a través de la política y las rutas de comercio era muy fuerte.

In the eighteenth century, *turquerie* was in fashion. For an evening's entertainment, one might attend the theater to see the latest play or opera based on a Turkish theme or go to a masked ball wearing an elaborate Turkish costume. At home, one might relax in a Turkish robe while smoking Turkish tobacco, eating Turkish candy, and reading an ever-popular Turkish tale. Authors, in their adventure novels and heroic dramas, frequently turned to Oriental subjects and substituted Eastern emperors, tsars, and sultans for the more traditional Western rulers. The treachery and fratricide of Turkey's past and the menace of the Ottoman Empire to Europe provided emotionally charged material, and the passionate tales of seraglio intrigue introduced a sensuality and luxuriousness that had been lacking in Western literature...²²⁸

²²⁸ [Traduzco:] “En el siglo XVIII, la *turquerie* estaba de moda. Para el entretenimiento nocturno, uno podía asistir al teatro para ver la última obra u ópera basada en un tema turco, o ir a un baile de máscaras vistiendo un traje turco refinado. En casa, uno se podía relajar con una túnica turca mientras fumaba tabaco turco, comía dulces turcos y leía un cuento turco tradicional. Los autores, en sus novelas de aventuras y dramas heroicos, con frecuencia recurrieron a temas orientales y sustituyeron a los gobernantes occidentales más tradicionales por emperadores, zares y sultanes orientales. La traición y el fratricidio del pasado de Turquía y la amenaza del Imperio Otomano que se cernía sobre Europa proporcionaron material emocionante, y las apasionadas historias de intriga de ‘serallos’ introdujeron una sensualidad y lujo nunca antes conocidas en la literatura occidental”. Meyer, Eve R.: “Turquerie and Eighteenth-Century Music”, *Eighteenth-Century Studies*, 7/4 (1974), pp. 474-488, en p. 474 Consultado el 17/05/2023 en: <https://www-jstor->

Sin embargo, a pesar de los tintes exóticos de este óleo, los instrumentos musicales retratados, así como los rasgos físicos de los personajes, son propios de la cultura europea del siglo XVIII, por lo tanto, son objeto de estudio de esta investigación. Los intérpretes de este concierto en casa del Gran Turco son una clavecinista, dos violinistas y un violonchelista. Los instrumentistas de cuerda, aglutinados detrás del clavecín están leyendo de unos atriles de mesa colocados sobre éste. Los dos violinistas sostienen su instrumento de manera muy distinta: el personaje que tiene un pañuelo en la cabeza apoya la base de su violín contra la parte superior de la clavícula, manteniendo el contacto de la base de las costillas del instrumento con el pañuelo que envuelve su cuello. El otro violinista, que viste una esclavina roja descansa su violín, con cierto grado de angulación respecto al plano horizontal, contra el pecho. Esta representación iconográfica es un testimonio de la coexistencia de prácticas interpretativas del violín heterogéneas. Las dimensiones de los dos violines que aparecen en la pintura son prácticamente homólogas, por lo que, a diferencia del cuadro de los músicos de Fernando de Médici, aquí la diferencia de tamaño no justificaría el cambio de técnica de sujeción.

Prueba también de la coexistencia de diversidad de formas de sostener el violín, encontramos el óleo del pintor veneciano Pietro Longhi (1701 – 1785) titulado el *Pequeño Concierto* (1741).

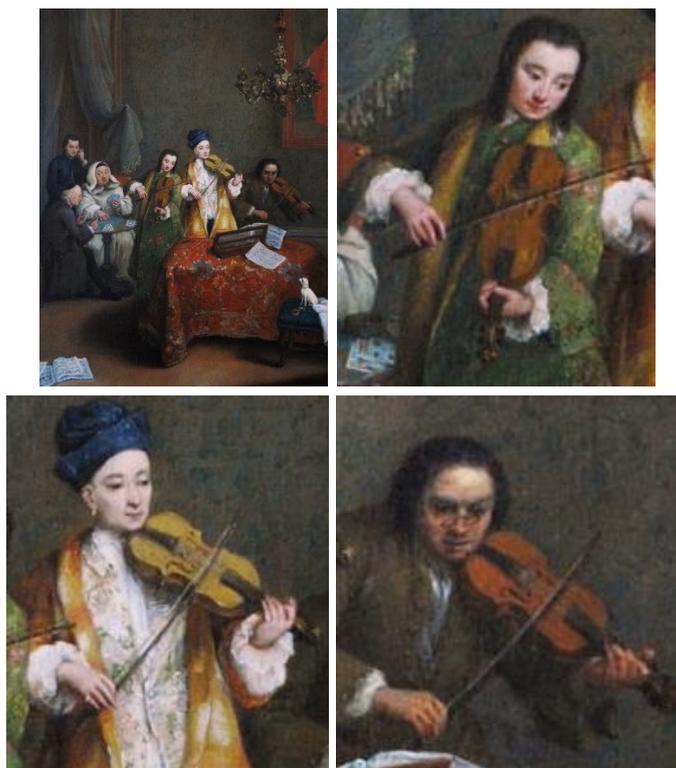


Fig. 68: *El pequeño concierto*, Pietro Longhi (1701; 1785), 1741, Galería de la Academia de Venecia.

Longhi era conocido por el alto grado de realismo con el que plasmaba la sociedad veneciana de su tiempo. En palabras del curador del museo Gallerie dell'Accademia di Venezia:

Il pittore veneziano [Longhi] osserva la società del tempo con lucida precisione e senza partecipazione emotiva, secondo un'attitudine illuminista e scientifica²²⁹.

Representaciones iconográficas que reflejan formas de sostener el violín no testimoniadas en las fuentes escritas

No quisiera finalizar este apartado sin antes hablar brevemente de los raros pero existentes casos en los que la fuente iconográfica capta una manera de sostener el violín que no se haya descrita en las fuentes documentales. En el siguiente grabado de 1800 se observa cómo el músico apoya la parte inferior de su violín, donde se encuentran las costillas, contra su maxilar izquierdo. La ilustración, titulada 'Violinista callejero' puede estar mostrando precisamente una de esas formas de sostener el violín que no estaban pautadas y que son asociadas a personajes marginales, que aprendieron a tocar el instrumento por

²²⁹ [Traduzco:] "El pintor veneciano observa la sociedad de la época con lúcida precisión y sin participación emocional, según una actitud ilustrada y científica". Descripción de il Concertino en la web de la Galería de la Academia de Venecia. Consultado el 16/05/2023 en: <https://gallerieaccademia.it/il-concertino>

sus propios medios. Esta forma de sostener el violín no está registrada en ninguna de las fuentes escritas consideradas en este trabajo.



Fig. 69: *Violinista callejero*, f.89 de Cris de Paris dessinés d'après nature par C. Vernet, Carle Vernet (*1758c; †1836), 1800, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Técnicas históricas de sujeción del violín en la actualidad

La mayor parte de las técnicas históricas de sujeción del violín que se encuentran tanto en la iconografía como en las fuentes escritas, han sobrevivido a los tiempos actuales bajo el amparo de las prácticas interpretativas de la música popular de algunas regiones, de México y Centro América. No es mi intención ampliar todavía más un marco de actuación que ya de por sí podría considerarse amplísimo. No obstante, al mismo tiempo, considero de suma importancia abrir los ojos a una realidad práctica, todavía viva en el ámbito de la música popular en muchos lugares del planeta, cuyo estudio se vislumbra apasionante y capaz, muy probablemente, de obligar a modificar sustancialmente los conocimientos al respecto hoy extendidos, y en cierto modo asumidos de manera generalizada.

En consecuencia, con esta reflexión, y siendo bien consciente de la gran amplitud de lo planteado, a continuación, ofrezco una muestra de algunas imágenes de intérpretes de música tradicional actuales que sostienen el violín de manera muy semejante a como se observa en algunas de las fuentes iconográficas analizadas en este capítulo. Puesto que este no es el tema principal de mi investigación, no ahondaré más en él, ya que, por sí solo, constituye un área de investigación que tendrá que ser abordada en el futuro, pero considero relevante mostrar aquí, cuando menos como una primera aproximación, en la que pretendo profundizar en un futuro próximo, cómo existe, aparentemente una fuerte relación entre las técnicas de sujeción del violín que se emplearon entre 1650 y 1800 y

algunas prácticas de sujeción del violín empleadas en la música tradicional de ciertas regiones de Centroamérica y México.

Parece como si estas posturas, siendo parte de prácticas musicales basadas en el aprendizaje mediante la tradición oral, el mimetismo y la conservación de las costumbres, se hubieran mantenido ajenas a los cambios que sufrieron las prácticas interpretativas del violín asociadas a la creación de música académica – también llamada ‘clásica’–. Aunque muchos de estos instrumentos se ajustan a los estándares canónicos de la música clásica, se observa en las fotografías cómo los músicos tradicionales los han despojado de la almohadilla y la barbada, accesorios que les son inservibles, pues muchos de ellos adquieren posiciones del violín contra el pecho o en posición infraclavicular. En algunos casos, los mismos músicos, u otros miembros de la comunidad fabrican violines con las herramientas y materiales que tienen disponibles.



Fig. 70: Detalle de la fotografía que retrata a Pascual Mozo, Dempster, Alec, 2015: “Aquí estamos todavía; la supervivencia del violín en el Son Jarocho”, *La Manta y la Raya* #0, pp.24-29, p.28, consultado en www.lamantay-laraya.org, México.



Fig. 71: Detalle de *Violinista con dos niños*, Jacob Gole (*1660; †1737), 1670c, Rijksmuseum.



Fig. 72: Violinista Mojeño [imagen 13, s.p.], Bolivia, “*Violines*” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá – 2021.



Fig. 73: *Rolli, el violinista ciego*, 1745. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Rvat, MS Ottob. Lat. 3119, f. 4.



Fig. 74: Intérprete de violín de las tierras altas bolivianas [imagen 15, s.p.], “*Violines*” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá – 2021.



Fig. 75: *Una compañía musical*, 1668c. Jacob Ochtervelt (*1634; †1682), The Cleveland Museum of Art.



Fig. 76: Intérprete de violín del sur de Bolivia [imagen 15, s.p.], “*Violines*” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá. 2021



Fig. 77: *Músico errante*, 1648. Adriaen van Ostade (*1610; †1685).



Fig. 78: “Sones de Costumbre Nahuas. Sonidos del México profundo”, Blog del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Publicación del 29 de junio de 2020. Consultado el 17/06/2023 en <https://www.gob.mx/inpi/articulos/sones-de-costumbre-nahuas-sonidos-del-mexico-profundo>.



Fig. 79: Detalle de *Campesinos en una taberna*, Adriaen van Ostade (*1610; †1685), 1671, Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Contextos en los que se enmarcan las representaciones iconográficas de violinistas

La observación detallada de cada una de las representaciones iconográficas de violinistas tocando me ha permitido detectar una serie de situaciones o lugares comunes que frecuentemente sirven de escenario a este tipo de representaciones. A continuación, hablaré brevemente de cada uno de estos contextos comunes. El primero engloba todos los dibujos o grabados que se encuentran en los tratados o métodos de violín; el segundo comprende las obras en las que, apareciendo varios violines, la técnica de sujeción del instrumento difiere entre individuos; en la tercera aparecen caricaturas y en la cuarta escenas de taberna. Los violinistas aparecen tanto en reunión con otros muchos personajes como en primer plano como protagonistas.

Ilustraciones en tratados y métodos de violín

A pesar de que los tratados publicados antes de 1800 no acompañan sus instrucciones sobre cómo colocar el instrumento con ilustraciones que faciliten o complementen la comprensión de las instrucciones escritas, estas comienzan a ser frecuentes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Del corpus de imágenes de violinistas sosteniendo el instrumento que forman parte de tratados o métodos de violín se distinguen dos tipos, las insertas en cuerpo de texto que acompañan generalmente las instrucciones escritas referentes al instrumento y las ilustraciones más decorativas que didácticas, que habitualmente se encuentran en la portada o en la página previa o posterior a esta.

Las primeras constituyen documentos visuales con un alto grado de fiabilidad ya que fueron creados explícitamente con la intención de informar sobre cómo se debe sostener el instrumento, y, por lo tanto, el autor del tratado se ha esforzado en representar con la mayor fidelidad la posición que el autor del tratado describe mediante palabras en el mismo.

El segundo tipo tiene quizás menor peso como testimonio de práctica histórica, pero merece la pena estudiarlos porque finalmente representan a violinistas sosteniendo su instrumento y están insertos en libros que instruyen al respecto.

A lo largo de este apartado presentaré y comentaré algunas de las representaciones iconográficas encontradas en escritos musicales más relevantes para este estudio.

Entre las publicaciones inglesas encontramos un nutrido grupo de ejemplos. El

primer caso digno de mención es la segunda edición de *The Modern Musick-Master or the universal musician*²³⁰, publicado por Peter Prelleur en 1731²³¹. Este libro es una compilación de breves capítulos destinados a dar instrucciones breves y concisas sobre cómo tocar una serie de instrumentos, entre los que se encuentra el violín.²³² La portada incluye una imagen de un grupo de músicos precediendo a la portada de su tratado, reunidos en torno a un clavecín. Esta imagen constituye un testimonio que permite reflexionar sobre distintos detalles de la praxis interpretativa de la época, tanto de ensamble como de diversos instrumentos: número de músicos, dotación instrumental del grupo, colocación de los integrantes, detalles de la ejecución de cada instrumento.



Fig. 80: Grabado que aparece en la portada de *The Modern Musick-Master or the universal musician... V. The art of playing on the violin*, 1730. Peter Prelleur (*1705; †1741), portada, Pn.

También el libro V de *The Modern Musick-Master*, apartado que habla exclusivamente del violín, viene precedido por un grabado de un violinista. Este capítulo tiene el mismo título que el famoso tratado de Geminiani, *The Art of playing on the violin*²³³—que vería la luz todavía unos veinte años más tarde que la publicación homónima. Este hecho suscitó una polémica académica de la cual habla David Boyden en su artículo sobre

²³⁰ Prelleur, Peter. *The modern musick-master, or, The universal musician, containing, I. An introduction to singing, after so easy a method, that persons of the meanest capacitie may (in a short time learn to sinf (in tune) any song that is set to musick. II. Directions for playing on the flute: with a scale for transposing any piece of musick to the properest keys for that instrument. III. The newest method for learners on the german flute, as improv'd by the greatest master of the age. IV. Instructions upon the hautboy, in a more familiar method than any extant. V. The art of playing on the violin... VI. The harpsichord illustrated and improv'd... with a brief history of musick...To which is added a musical dictionary...Curiously adorn'd with cuts representing the manner of performing on every instrument.* Londres, Bow Church-Yard, 1730.

²³¹ [La primera edición es de 1730 y no contiene grabados].

²³² Estos instrumentos, en orden de aparición, son: la flauta dulce, la flauta alemana, el oboe, el violín y el clavecín.

²³³ Geminiani, Francesco: *The art of playing on the violin*. Londres, el autor, 1751.

el tema²³⁴. La hipótesis es que habría sido Geminiani, y no Prelleur, el que tomó prestado el título para su método.



Fig. 81: Grabado anónimo en V. *The art of playing on the violin*, que forma parte de *The Modern Musick-Master or the universal musician...*, 1730. Peter Prelleur (*1705; †1741). BnF, portada del libro V.

El grabado del libro V de Prelleur –*The Art of Playing ...*–, constituye por sí mismo un testimonio sobre la técnica de sujeción del instrumento. En él el violinista sostiene su instrumento en posición supraclavicular, en un ademán que aleja la barbilla del instrumento, éste último con la voluta apuntando ligeramente hacia el suelo. Tratándose de una publicación francesa del siglo XVIII no es sorprendente encontrar una posición alta del instrumento, pues es el tipo de técnica que más abunda en los tratados franceses a lo largo de todo el siglo XVIII.

Desafortunadamente, el texto que acompaña la imagen ofrece una descripción parca sobre cómo sujetarlo; no hace referencia a la zona de contacto entre el violín y el cuerpo, sino que se limita a describir en qué lugar debe ser el contacto entre la mano izquierda y el mástil del instrumento²³⁵.

²³⁴ “In spite of the totally different character of these two works, the legend has sprung up, perhaps owing to the identical titles or, more likely, for commercial reasons, that Geminiani was the anonymous author of Prelleur Part V. It now appears, however, that Prelleur Part V was actually a paraphrase of another English work, the anonymous *The Self-Instructor on the Violin or the Art of Playing on that Instrument* (London. Printed for Miller, Walsh, and Hare, 1695). This work could not possibly have been written by Geminiani, who was baptized (and probably born) in 1687 in Lucca”. [Traduzco:] “A pesar del carácter totalmente diferente de estas dos obras, ha surgido la leyenda, quizás debido a los títulos idénticos o, más probablemente, por razones comerciales, de que Geminiani fue el autor anónimo de Prelleur Parte V. Ahora parece, sin embargo, que Prelleur Part V era en realidad una paráfrasis de otra obra inglesa, la anónima *The Self-Instructor on the Violin or the Art of Playing on that Instrument* (Londres. Impreso para Miller, Walsh y Hare, 1695). Este trabajo no podría haber sido escrito por Geminiani, quien fue bautizado (y probablemente nació) en 1687 en Lucca”. Boyden, David Dodge: “Geminiani and the ...p. 161.

²³⁵ Por la ausencia de indicaciones específicas escritas sobre la sujeción del violín esta fuente no fue considerada objeto de estudio del primer capítulo de este estudio. Ha sido considerada, sin embargo, por sus aportaciones iconográficas a este estudio.

No obstante, tanto el grabado de la portada como el que precede al Libro V cumplen una función explicativa, tal como nos advierte el mismo editor en el título de la publicación: “Curiously adorn’d with cuts representing the manner of performing on every instrument”²³⁶. Prelleur confiaba pues en la muestra de la imagen del violinista tocando como un apoyo visual que le permite omitir explicaciones referentes a la sujeción del violín.

Si se compara la posición del violinista que aparece en la portada en el grupo de músicos y la del violinista que abre el apartado V del libro encontramos que los violinistas de las dos imágenes muestran una correspondencia absoluta, tanto en la posición del instrumento respecto al plano horizontal, como la relación entre el instrumento y la figura que lo sostiene, así como la zona de apoyo del violín sobre el cuerpo. Como sucede con el violinista del grabado del apartado V, el violinista de la portada sostiene su instrumento sobre el hombro y sin la ayuda de la barbilla. La única diferencia entre ambos, aunque ninguno apoye la barbilla, la del violinista de la portada parece estar cerca del lado de la primera cuerda (barbilla a la derecha del cordal), mientras que el violinista del Libro V parece tener la barbilla cerca del cordal. Este pequeño detalle modifica el ángulo del violín respecto al cuerpo del intérprete, quedando el del violinista de la portada en una posición más ‘central’ y el del Libro V más a la izquierda.



Fig.: 80 y Fig. 81 (detalles)

Según el artículo de Boyden ya citado²³⁷, parece haber sido una práctica común, al menos en Londres durante el siglo XVIII, la de realizar reimpressiones, habitualmente expedidas por distintos editores, de un mismo *Tutor* utilizando el mismo texto, pero realizando cambios superficiales, como modificar el título del método, omitir el nombre del

²³⁶ [Traduzco:] “Curiosamente adornado con tallados que ilustran la manera de tocar cada instrumento”. Anónimo: *The Modern Musick-Master or the universal musician...*, Londres, 1730 (ed. Peter Prelleur).

²³⁷ Boyden, David Dodge: *op. cit.*

autor o cambiar el grabado de la portada²³⁸. No interesa aquí ahondar en la cuestión de la autoría de estos tratados, ni cuales son paráfrasis de cuales, pero sí analizar los grabados que los acompañan.

Una de estas nuevas publicaciones fruto de la modificación sutil del capítulo V de *The Musick Master* es *The compleat tutor for the violín*²³⁹, editada por John Simpson, que en este caso ya no forma parte de una publicación general, sino que es un libro independiente.

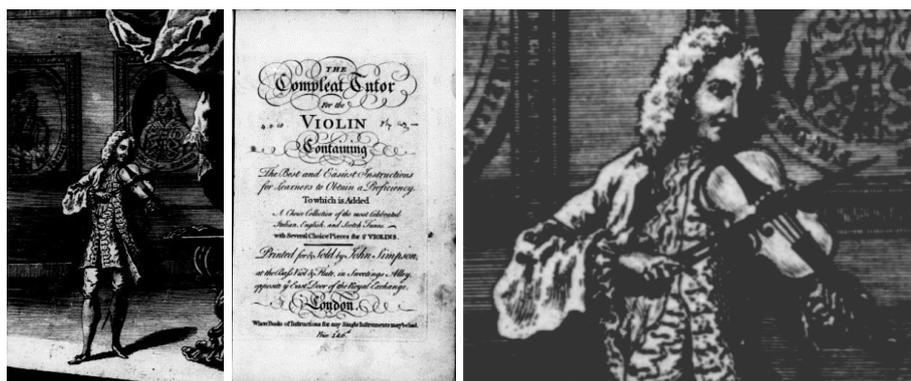


Fig. 82: Grabado Anónimo. *The compleat tutor for the violin...*, 1746 anónimo, primera página.

Como en el caso de su predecesor, la imagen de otro violinista precede la portada. Si se comparan, las dos figuras son casi idénticas en postura, del mismo modo que el fondo que las enmarca guarda importantes similitudes. Sucede lo mismo con la posición del violín y del arco respecto a sendas figuras humanas. Revisando el texto de las dos publicaciones, resulta evidente que el capítulo de *The compleat tutor* no es más que una reedición del capítulo V del *Musick master, The art of playing on the violin*, que ha sido actualizado cambiando su título y algunas imágenes para darle un nuevo aire y desvincularlo de la anterior publicación por evidentes motivos comerciales. En cualquier caso, lo que es de interés para este estudio es el hecho de que, aunque el grabado ha sido sustituido por otro, el nuevo mantiene la misma postura al sostener el violín.

Existe también otra edición de *The compleat tutor*, expedida por John Tyther que es una copia exacta a la versión de Simpson: mismo título, mismo contenido, publicado también en Londres. Al no estar fechada la publicación de Tyther, no es posible

²³⁸ A menudo estos grabados eran reutilizados para diversas publicaciones.

²³⁹ Prelleur, Peter. *The compleat tutor for the violin containing the best and easiest instructions for learners to obtain a proficiency. To which is added a choice collection of the most celebrated Italian, English, and Scotch tunes, with several choice pieces for 2 violins.* Londres, John Simpson, 1746.

determinar cuál de las dos fue la primera edición.



Fig. 83: Grabado Anónimo. *The compleat tutor for the violin...*, s.f., Anónimo, primera página.

La única diferencia entre estos dos libros está en los grabados que los acompañan, aunque las diferencias entre ambos son muy sutiles. Nótese que la figura humana que toca el violín es exactamente la misma en los dos grabados, y mantiene la misma posición de sujeción, violín en posición supraclavicular, pero alejado de la cabeza. Incluso la vestimenta es la misma. El fondo en el que se enmarcan ambas representaciones es el que ha sufrido sutiles modificaciones, aunque los elementos estructurales están en los mismos lugares, tanto el fonde como la cortina son distintos.



Figs. 82 y 83.

Existen dos publicaciones más idénticas a *The compleat tutor*, 1746 en contenido (musical y escrito), y, por tanto, también idénticas a la edición sin fecha de *The compleat...*). La primera conserva el título de la publicación original *The Compleat Tutor for the Violin...*²⁴⁰ y la segunda se llama *The Entire New and Compleat Tutor for the*

²⁴⁰ Geminiani, Francesco: *The Compleat Tutor for the Violin Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency with some useful Directions, Lessons, Graces & c. by Geminiani...*, Londres, C. & S. Thompson, 1770

*Violin...*²⁴¹. Ambos métodos son presuntamente obra de Francesco Geminiani, aunque la primera es de 1770, año en el que Geminiani ya había fallecido, y de la segunda se desconoce el año de publicación.



Fig. 84: Grabado Anónimo. *The Entire New and Compleat Tutor for the violin...*, s.f., Francesco Geminiani (*1687; †1762), primera página y portada.



Fig. 85: Grabado Anónimo. *The Compleat Tutor for the violin containing the Best & Easiest Instructions...* s.f., Francesco Geminiani (*1687; †1762), primera página y portada, 1770c, British Library.

Si se comparan los grabados de estos dos métodos con las otras publicaciones, se encuentran múltiples coincidencias.

²⁴¹ Geminiani, Francesco: *The Entire New and Compleat Tutor for the Violin containing the easiest and best Methods for Learners to obtain a Proficiency with some useful Directions Lessons Graces &c by Geminiani...*, Londres, John Preston, s.f.



Figs. 82, 83, 84 y 85

El grabado de *The Compleat Tutor* es el que más se parece a los anteriores: la figura tiene una posición corporal ligeramente inclinada hacia delante, con la pierna derecha también avanzada, y los elementos del fondo han sido modificados. En lo que respecta al violinista en *The Entire New and Compleat Tutor...*, este está más erguido que las figuras anteriores, tiene menos girado el torso y sus piernas están a la misma altura. Sin embargo, salvando estas pequeñas variaciones, si se comparan las figuras de los grabados de las cuatro ediciones²⁴² se llega a la conclusión de que conservan la misma posición de sujeción del violín, es decir, violín en posición supraclavicular sin el apoyo de la barbilla.

Este fenómeno responde al uso de una estampa común como referencia para la realización de estos cuatro dibujos. Como expliqué anteriormente, esta costumbre de los siglos XVII y XVIII de los talleres de usar imágenes tipificadas, a veces como inspiración y otras veces como elemento que copiar en sus dibujos, hace difícil vincular la representación pictórica con una fecha, pues debería servir de testimonio exclusivamente de la fecha en la que se realizó el grabado original. En cualquier caso, muy probablemente porque no se le daba importancia a la representación exacta de la posición del violinista, se tomó un grabado anterior, o quizás porque la técnica de sujeción supraclavicular seguía vigente.

Pasando ahora a revisar las fuentes de origen francés que también contiene ilustraciones de violinistas, aunque en este caso su extensión no es de una página completa, sino que están insertados entre la decoración de la portada, es el *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* de Michel Montéclair.

²⁴² Ninguno de estos cuatro tratados figura en el primer capítulo por no aportar información escrita sobre la manera de sostener el violín. En el Anexo de fuentes iconográficas sólo se encuentran *The Modern Musick-Master* editado por Prellieur y *The Compleat Tutor for the violin* por ser los únicos cuya fecha se conoce



Fig. 86: Grabado en *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon...*, 1711. Michel de Montéclair (*1667; †1737). BnF, portada.

Los dos violinistas aparecen en este caso adheridos a la decoración que enmarca el texto de la portada. A pesar de sus reducidas dimensiones, estos dos violinistas han sido dibujados con gran detalle ya que se alcanza a identificar detalles como los botones de las chaquetas o los pliegues del pañuelo de sus cuellos. En referencia a sus violines, se puede ver con claridad en ambas figuras que estos descansan algo alejados de sus cuellos, pero no tanto como para determinar que están apoyados contra el pecho. En mi opinión este es un claro caso de una representación de apoyo del violín contra la clavícula, a pesar de que en este mismo tratado Montéclair indica que el instrumento debe apoyarse contra el cuello:

[...] Pour le tenir ferme et qu'il ne vacile point il faut bien apuier le bouton qui tient les cordes contre le col sous la joüe gauche²⁴³.

Existe otro tratado francés que presenta en su portada la imagen de un violinista tocando, pero que no figura en el apartado de fuentes escritas de este estudio por no contener instrucciones escritas sobre la sujeción del violín. Su autor es el compositor y maestro de música y danza, Pierre Dupont²⁴⁴. Aunque la factura de este dibujo es un poco más imprecisa y tosca que la del anterior, las características organológicas del violín son en su mayoría acertadas. Encontramos en esta fuente exactamente el mismo tipo de posición del violín contra el cuerpo del músico, apoyado a la altura de la clavícula, que en el método de Montclair.

²⁴³ [Traduzco:] “Para sostener el violín de manera segura, el tiracuerdas se coloca contra el cuello justo bajo la mejilla izquierda”. Montéclair, Michel: *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon...* París, el autor, 1711, p. 2.

²⁴⁴ Dupont, Pierre: *Principes de violon...* Paris: el autor, Boivin, Le Clerc, 1740.



Fig. 87: Grabado de la portada realizado por Marie Guérard del método *Principes de violon par demandes et par reponce*, 1740, Pierre Dupont (*-; †1740), BnF.

En contraposición, el compositor y organista francés Michel Corrette utilizó como contraportada de su primer método para violín un grabado donde aparece supuestamente él mismo²⁴⁵ sosteniendo el instrumento. A pesar de no ser violinista profesional, Corrette es retratado en este grabado adoptando la postura propia de alguien que conoce la técnica para tocar el instrumento; se puede entender que el propósito de este grabado fuera el de otorgar legitimidad a un tratado para aprender violín escrito por alguien que no se dedicaba a tocar el violín.



Fig. 88: Violinista. Grabado de J.P. Le Bas, graveur du roi (*1707; †1783). Contraportada de *L'École d'Orphée*, 1738. Michel Corrette (*1707; †1796).

En el grabado se observa cómo el autor sostiene el violín sobre el hombro, detalle que no especifica en las instrucciones sobre cómo sostener el violín que aparecen más

²⁴⁵ He observado que circula la suposición generalizada de que, puesto que el libro está firmado por Corrette, el retrato del violinista que funge como página previa a su portada representaba al mismo músico. Aunque considero plausible que así sea, y que mediante este grabado el autor, que era conocido como organista y compositor, tratara de demostrar sus capacidades como violinista y, por extensión, su potestad para hablar y escribir sobre este instrumento, no he encontrado ninguna evidencia que confirme esta idea (el grabado no tiene título y dentro del tratado no se hace referencia a él), por lo que debe considerarse una mera hipótesis.

adelante en el tratado. En ellas, sin embargo, menciona la necesidad de servirse de la barbilla para realizar los cambios de posición, quedando implícito, que hay que sostener el instrumento sobre el hombro, de lo contrario, sería físicamente imposible usar puntualmente la barbilla. Con el instrumento a la altura del cuello, se hace posible la indicación de hacer uso del mentón para estabilizar el instrumento en aquellos casos en los que sea necesario abandonar la primera posición:

Maniere de tenir le violon: Il faut prendre le manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main... Il faut necessairement poser le menton sur le Violon quand on veut dèmancher, cela donne toutte liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire...²⁴⁶.

Curiosamente, el mismo Corrette, presentaría cuarenta y cuatro años más tarde otra publicación dedicada a la técnica del violín, *L'Art de se perfectionner dans le violon*²⁴⁷. En este caso en las indicaciones sobre cómo sostener el violín es mucho más preciso, concretando que el violín se debe colocar sobre el hombro y que la barbilla debe estar cerca de la cuarta cuerda.

Manière de poser et de tenir le violon: Il doit être posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la 4e corde²⁴⁸.

Además, en esta publicación ya no se encuentra la ilustración que utilizara en *l'Ecole d'Orphée*, sino que utilizó un grabado actualizado que de hecho se corresponde con la descripción de esta publicación; es decir, en este nuevo grabado la barbilla sí se encuentra del lado de la cuarta cuerda. El dibujo es muy particular, puesto que no es común encontrar a un violinista retratado sentado y apoyando el codo izquierdo sobre una mesa, mientras interpreta la música que está apoyada en ella. La posición de la figura es relajada, incluso informal: el cuerpo inclinado hacia la mesa, las piernas cruzadas y la cabeza la-deada en contra de la dirección del instrumento, incluso la vestimenta de inducen a pensar que se el personaje se encuentra en el ámbito doméstico. Es posible incluso que el uso de este dibujo fuera intencional, para mostrar el estudio del violín en el ámbito de la

²⁴⁶ ‘Toma el mástil del violín en la mano izquierda y sostenlo con el pulgar y el índice sin agarrarlo con la mano, redondeando el primer, segundo y tercer dedo y manteniendo el meñique estirado. Es necesario apoyar la barbilla en el violín cuando uno cambia de posición, lo cual da completa libertad a la mano izquierda principalmente al regresar a primera posición’ (Mi traducción). Corrette, Michel (1738). *L'école d'Orphée, méthode pour...* p.

²⁴⁷ Corrette, Michel.: *L'Art de se perfectionner dans le violon, ou l'on donne à étudier des leçons sur toutes les positions des quatre cordes du violon et les différens coups d'archet. Cet ouvrage fait la suite de l'Ecole d'Orphée, methode pour le violon. Par M. Corrette.* París, Melle Castagnery.1782 p.2.

²⁴⁸ ‘Manera de colocar y sostener el violín: Debe colocarse entre la barbilla y la parte superior del pecho, la barbilla girada del lado de la cuarta cuerda’. Corrette, Michel. *Ibid.*, p.2.

cotidianidad del hogar, por tanto, asequible en cuanto a nivel de dificultad también para el músico no profesional, abriendo así un mercado para los músicos aficionados, que eran los que pertenecían a los círculos acaudalados.

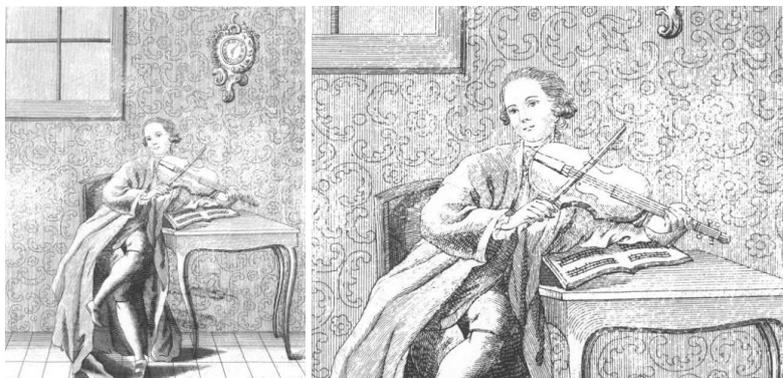


Fig. 89: Grabado anónimo, contraportada de *L'Art de sa perfectionner dans le violon*, (1782), Michel Corrette (*1707 ; †1796).

Entre los numerosos ejemplos de representaciones de violinistas tocando su instrumento que se encuentran en los tratados del siglo XVIII quizás merece especial mención la que se encuentra en el tratado del violinista francés Jean-Baptiste Labadens (*1735; †1824).



Fig. 90: Ilustración, Anónimo. *Nouvelle methode...* 1772. Jean Baptiste Labadens (*1735; †1824).

En la imagen se aprecia con claridad que la técnica de sujeción aquí utilizada es la del violín sobre el hombro. Si bien parece que la barbilla no se está utilizando para sostener, esta aparece claramente del lado izquierdo del cordal. Lo que resulta llamativo en este caso es que la ilustración no concuerda con la descripción escrita que sobre sostener el instrumento realiza el autor, puesto que en esta se indica que el instrumento ha de ser colocado en el pecho:

Art. 2. De la maniere de se tenir pour jouer du Violon. La veritable situation pour jouer du violon est de se tenir de bout sans affectation ni roideur, et sans faire aucune contortion. Il faut tenir le violon de la main gauche le poser sur la poitrine de maniere que le bouton où est attache le tire-corde soit vis-à-vis le milieu du corps; il faut tenir le violon incliné de gauche à droite...²⁴⁹

Al no especificar el autor a qué altura del pecho debe estar el violín, el lector fácilmente visualiza el área de apoyo como la superficie comprendida entre la zona previa a la base de la clavícula y la última costilla flotante de la caja torácica, zona a la que me refiero en este estudio como ‘pecho’. Sin embargo, al completar la información escrita con la iconográfica, se llega a la conclusión de que o bien el término ‘pecho’ o ‘pectoral’ hace referencia al área superior izquierda del tronco, o no es el término pecho el que está empleado de forma imprecisa, sino que la preposición ‘sur’ ha sido aquí empleada no como equivalente a ‘sobre’, ‘en’ o ‘contra’, sino como ‘por encima de’ o ‘arriba de’. Por tanto, las instrucciones indican que el violín ha de colocarse arriba del pectoral izquierdo, es decir, sobre el hombro. En cualquiera de estos dos casos, corregido el malentendido se consigue una equivalencia entre la ilustración y las descripciones escritas; además de que esta técnica se asemeja más a la posición supraclavicular, que para la época en la que se publicó este tratado (1772), ya fue la más usada en Francia a lo largo de todo el siglo XVIII.

Por otro lado, si se desdeña la hipótesis anteriormente planteada, la discrepancia entre texto e imagen debió haber sido consecuencia del descuido del autor al supervisar la edición. Si este fuera el caso, es importante tener en cuenta que lo que verdaderamente es obra de Labadens es el texto y no la imagen, por lo tanto, habría que desechar la imagen y tomar como testimonio el texto.

²⁴⁹ “Art. 2. De la manera de sostener el violín para tocar. La mejor manera para tocar el violín es sostenerlo sin artificio ni rigidez, y sin hacer ninguna contorsión. Hace falta tener el violín en la mano izquierda, sobre el pecho de manera que el botón donde está atado el tira cuerdas esté de cara al centro del cuerpo; es necesario inclinar el violín de izquierda a derecha”. Labadens, Jean-Baptiste: *Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon, et à lire la Musique; revisée en quatre parties. Savoir Principes de musique, Principes du violon, sujets varies, et l’Art de l’archet. Par J.B. Labadens, professeur de musique à Toulouse.* París, 1772, p.18.

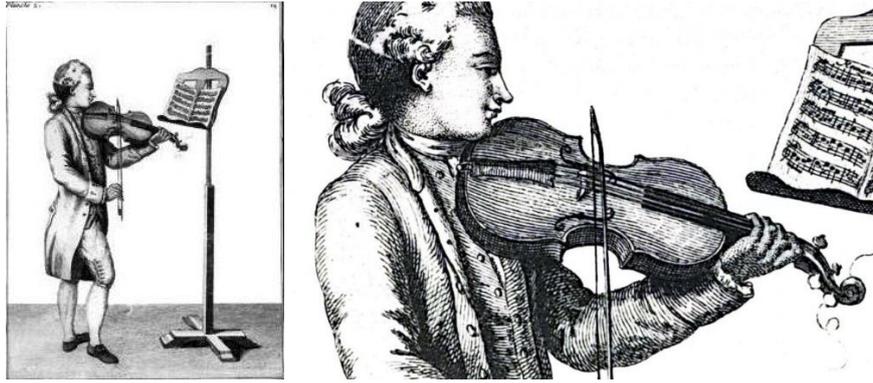


Fig. 91: Ilustración, Anónimo. *Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon*, 1772. Jean Baptiste Labadens (*1735; †1824).

Con lo que respecta a los testimonios iconográficos insertos en publicaciones italianas. El más notorio ejemplo de esto es el caso del retrato del violinista florentino Francesco María Veracini. Se trata de un grabado que aparece como portada del primer volumen de sus *Sonate Accademiche op.2*. Esta imagen presenta precisión en los detalles porque no solo podemos observar dónde exactamente coloca su violín y en que posición lo yergue, sino que además se observa con claridad la manera en que los dedos de la mano izquierda presionan las cuerdas o la posición del pulgar izquierdo respecto al mástil. En lo concerniente a la posición del violín, observamos nuevamente que este se apoya contra la base del cuello (apoyo supraclavicular).



Fig. 92: Retrato de Francesco Maria Veracini en Portada de *XII Sonate Accademiche a violino solo e basso ... opera seconda*, 1744. Francesco Maria Veracini (*1690; †1768).

A pesar de que esta colección de sonatas de Veracini no está acompañada de un prólogo o prefacio con instrucciones técnicas que describan de forma específica la posición del instrumento respecto al cuerpo o la función de la barbilla para sostenerlo, parece que este retrato del autor arroja luz al respecto. Su retrato es un documento de gran valor, pues permite relacionar una técnica de sujeción del instrumento con el repertorio para

violín que contiene la colección, lo cual permite, a su vez relacionar esta manera de sostener el violín con determinadas exigencias técnicas. Desgraciadamente, la ausencia de una descripción escrita impide conocer su opinión respecto al uso de la barbilla. En el grabado, Veracini coloca su violín muy alejado de la barbilla, pero bien podía usar la barbilla de manera intermitente, apoyándola contra el violín en los momentos en los que fuera necesario.

Otro elemento muy llamativo de este retrato es el hecho de que el arco describa un ángulo distinto al de noventa grados respecto a las cuerdas del violín. Es posible que esta extraña posición del arco responda a la necesidad de mostrar a espectador un mejor ángulo del arco para que se puedan apreciar sus detalles. Esto llevaría necesariamente a la discusión sobre si, del mismo modo que el arco puede haber sido colocado en esa posición para mejorar la composición del dibujo, pueda también haber sido modificada la manera de sostener el instrumento del violinista para ser retratado de una manera más estética, sin atender al realismo de la posición. Bajo mi punto de vista, el cambio en el ángulo del arco parece ser intencional, pues tal y como aparece en el dibujo se muestra toda la cara longitudinal del arco. Sin embargo, deteniéndose a observar cómo aparece representado el violín respecto a la figura humana, este asume una posición natural y cómoda, donde Veracini aproxima ligeramente el instrumento al centro de su figura, quedando las cuerdas más próximas al alcance del brazo derecho, sin llegar a forzar tanto la torsión del brazo izquierdo que resultaría una postura inverosímil.

Tampoco hay que perder de vista que en la realización de este grabado tuvieron mucho que ver los requerimientos del artista plástico respecto a su modelo (el violinista); es decir, con vistas a adecuarse a la tradicional tipología de retrato en tres cuartos. En este sentido, el artífice del grabado se ciñe a los parámetros preestablecidos de una representación iconográfica estandarizada y socialmente aceptada, al tiempo que el resultado final pudiera aportar al espectador la información más valiosa respecto a la postura de las manos del violinista y su posición respecto al instrumento, aun a sabiendas de que hubiera podido faltar a la verdad respecto al ángulo final entre arco e instrumento. En todo caso, parece evidente que se trata de un ángulo imposible en la práctica, cuya justificación nunca podría ser musical, sino en todo caso, gráfica. En la posición descrita, y buscando un ángulo adecuado entre el arco y el instrumento, hubieran podido darse dos posibilidades: uno, que se hubiera tenido que modificar la posición del brazo derecho del ejecutante (lo cual hubiera ido contra la tipología acostumbrada para los retratos en tres cuartos); o dos, que el cuerpo del instrumento hubiera tenido que girarse horizontalmente quedando

casi frontalmente respecto al espectador, lo cual impediría que se apreciaran sus detalles. La conclusión, por tanto, de este caso concreto, conduciría a justificar la posición (el ángulo) errónea entre arco e instrumento por causas pictóricas, y no por razones musicales.

Otro caso relevante es el *Nouvelle Méthode* de Bartolomeo Campagnoli²⁵⁰ (*1751; †1827). Publicado en la postrimería del siglo XVIII este método continúa la tradición de completar sus descripciones con ilustraciones como lo hacían los del siglo anterior.

Si mette il fondo del violino sulla clavicola, appoggiando leggermente il mento sul coperto piuttosto verso la parte sinistra percisamente vicino alla cordiera²⁵¹.



Fig. 93: Grabado. *Nouvelle Méthode...* (1797) Bartolomeo Campagnoli (*1751; †1827), Tab.1.

En este caso, si bien la descripción concuerda a la perfección con la imagen, ya que en ambos casos se prescribe colocar el violín sobre el hombro apoyando la barbilla a la izquierda del cordal, las dimensiones del violín representado en el grabado son ligeramente superiores a las que tendría que presentar el soprano de la familia del violín en relación con la figura humana. Sin embargo, el instrumento no es lo suficientemente grande para poder afirmarse que se trata de una viola; si bien esta última se caracteriza precisamente porque ni siquiera en la actualidad se han estandarizado sus dimensiones, a juzgar por la proporción del instrumento de la imagen con el de la figura humana, tampoco podría afirmarse con seguridad que se trata de una viola. Puesto que este instrumento aparece en un tratado de violín, lo más probable es que el autor de la ilustración no eligiera bien las dimensiones del violín representado. Si se observa con detenimiento, la figura humana tampoco está completamente en proporción –la cabeza es muy grande respecto al cuerpo, y los pies demasiado pequeños–. Estos detalles refuerzan la hipótesis de que el dibujante

²⁵⁰ Campagnoli, Bartolomeo: *Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino diviso in cinque parti...* Florencia, Ricordi, 1797.

²⁵¹ “2. La parte inferior del violín se coloca sobre la clavícula, colocando la barbilla ligeramente sobre la tapa más bien hacia el lado izquierdo, cerca del cordal”. Ibid. [parte V, introducción, párr. III]

no era muy diestro.

En lo que se refiere a los métodos de origen germánico, otra fuente que está acompañada de ilustraciones es el método austriaco de Leopold Mozart²⁵². Su particularidad es que, además de un retrato del autor que funge como portada, entre sus páginas se encuentran dos representaciones iconográficas ilustrando sus explicaciones, que posiblemente retratan al mismo autor. En el tratado describe dos maneras de sostener el violín, una contra el pecho y otra sobre el hombro²⁵³. Sin embargo, en los grabados que acompañan al texto sólo se ilustra la manera de sostener el violín sobre el hombro izquierdo, lo que da más legitimidad a esta postura frente a la del pecho, al ni siquiera aparecer ilustrada en el método (Ver Figs. 25 y 26).



Figs. 94 y 95: Figs. II y III de *Versuch ...*, 1756. Leopold Mozart (*1719; †1787), pp. que siguen a la p. 52 y p. 54 respectivamente.

De igual modo, el retrato del autor, que sirve de portada en la primera edición, presenta a Mozart sosteniendo un violín de dimensiones muy reducidas. Este instrumento no se corresponde con las dimensiones del soprano de la familia del violín, sino con el violín *piccolo*²⁵⁴. El hecho de que L. Mozart decida retratarse de esta forma hace referencia seguramente a su condición de pedagogo del violín, pues era común que los maestros hicieran uso de este tipo de violines portátiles para las clases de violín y de danza.

²⁵² Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756.

²⁵³ *Ibid.* pp. 53-54.

²⁵⁴ Véase p. 118 de este estudio, donde se encuentra una cita de la descripción que ofrece L. Mozart sobre los violines piccolo.



Fig. 96: Grabado de la portada de *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756. Leopold Mozart (*1719; †1787), p.1.

Pasando ahora a los métodos del ámbito hispano, examinaré el tratado dieciochesco de Minguet. El grabado de la portada de *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*²⁵⁵ representa una reunión de músicos en torno a un clavecín.

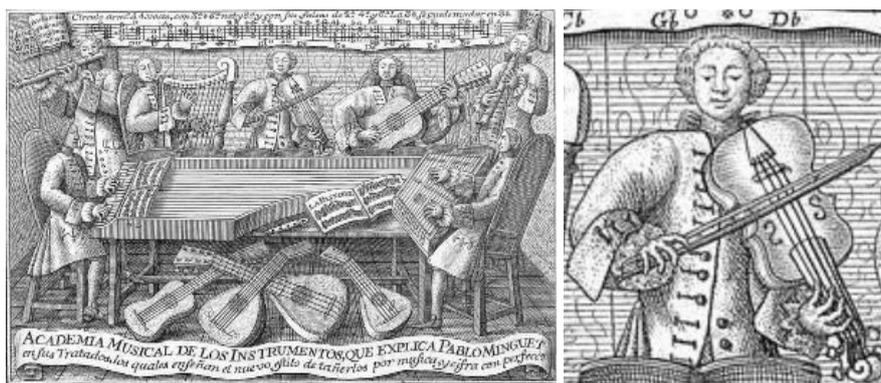


Fig. 97: Portada de *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...*, 1754, grabado anónimo del tratado de Pablo Minguet e Yrol (*1715c; †1801), Biblioteca Nacional de España.

En este caso, la imperfección y falta de precisión en los dibujos de los instrumentos musicales representados en el dibujo es notoria. En el caso del violín, no sólo presenta unas dimensiones desproporcionadas con la figura humana que lo toca, sino también presenta características organológicas imprecisas: las aperturas de la caja armónica en forma de efe están colocadas unos centímetros más arriba de donde se encuentran normalmente y la dirección del trazo de la efe está al revés; también el puente está demasiado cerca del cordal, en lugar de estar situado en medio de la parte más angosta de la caja de resonancia. Por todas estos errores organológicos y la falta general de un rigor a la hora de representar

²⁵⁵ Minguet e Yrol, Pablo: *op. cit.*

tanto el resto de los instrumentos, así como las figuras humanas que forman parte de la composición, considero inadecuado tomar en cuenta la manera en la que el violinista sostiene su instrumento en este grabado, puesto que nada garantiza que, en un dibujo con tantas imprecisiones, la colocación del violín sobre el cuerpo del músico no sea una más de la lista.

Finalmente, no es posible terminar este apartado sin hablar del retrato de José Herrando. El valenciano utilizó su retrato como una de las hojas que preludian el texto de su tratado: *Arte y puntual explicación*²⁵⁶. La manera en la que el autor aparece sosteniendo el violín es análoga a las instrucciones sobre cómo sostener el violín, no en vano, al final de la explicación Herrando remite al lector al grabado para que sirva como referente de la correcta manera de sostener el instrumento. Aunque omite especificar en qué parte del violín debe apoyarse la barbilla, a diferencia de la mayoría de las fuentes del siglo XVIII, si se completa la información escrita con la ilustración del grabado, queda claro que esta debe descansar sobre el cordal.

El cordal ha de venir bajo la barba, asegurándole con ella, hechada la vista un poco a la mano derecha... como se demuestra en la figura que sigue, a la que se mirará con observacion y cuidado, hasta tomar su igualdad de modo que el que aprende guarde la misma posición²⁵⁷

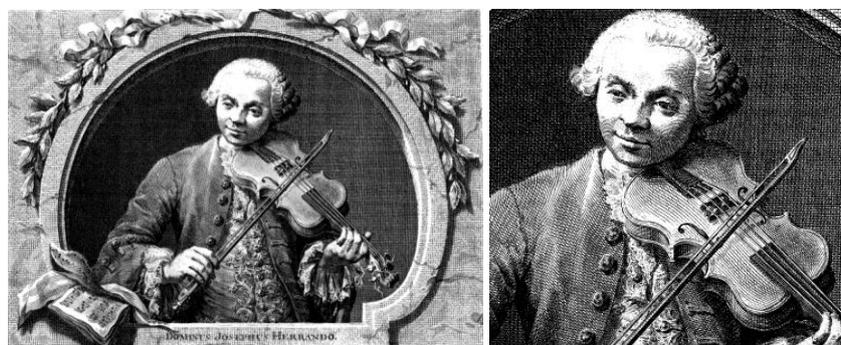


Fig. 98: Retrato de José Herrando (*1720c; †1763). Grabado de Manuel Salvador Carmona, a partir del dibujo de Luis Velázquez. *Arte y puntual explicación...* 1756. [el grabado aparece después de la p. 2, en una página sin numerar].

Como explica Emilio Moreno en su artículo sobre el tratado de Herrando²⁵⁸, el famoso retrato de su autor ha dado lugar a una discusión académica intensa, puesto que es idéntico al retrato de Geminiani que aparece en la versión francesa de su tratado, que

²⁵⁶ Herrando, José: *op.cit.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p.2.

²⁵⁸ Moreno, Emilio: *op. cit.*

está sin fechar²⁵⁹. Se trata nuevamente de la práctica ampliamente extendida entre pintores y grabadores del uso de la estampa como base de la nueva creación – algo que ya sucedía en los grabados que acompañan las ediciones inglesas de *The complete tutor* de las que hablé anteriormente. El uso de la estampa como base de las nuevas creaciones, proceso en el que se copian del grabado original elementos estructurales como el fondo o la posición del violinista, a los que se le aplican sutiles cambios, aquí es más notorio al tratarse de un retrato tres cuartos. Del retrato del tratado de Geminiani (1752)²⁶⁰, que fue el primero en ser publicado, se conservó la idea de la hornacina que enmarca la figura – aunque dado que el retrato de Geminiani es vertical y el Herrando horizontal, la forma geométrica de la hornacina y su decoración difiere notablemente –, la ropa e incluso se conservó la forma de sostener el violín y el arco, siendo estos ademanes, al igual que los objetos, una copia exacta. Por tratarse de retratos, los rasgos del rostro y de la peluca de Herrando han sido modificados, pero se conserva el ángulo de orientación de la cara, aunque Herrando dirige la vista al suelo, mientras Geminiani mira al espectador.



Fig. 98; Fig. 99: Portada de la edición francesa del método de Francesco Geminiani publicada en 1752.

La técnica de sujeción del violín en ambas imágenes es supraclavicular, con el apoyo de la barbilla sobre el cordal. Es llamativo el hecho de que, si bien es precisamente esta posición de sujeción del violín coincide plenamente con la descripción del tratado de Herrando, Geminiani, cuya imagen parece haber sido tomada de referencia, describe en esta misma publicación de la cual el grabado es portada, otra manera de sostener el instrumento distinta a la que se representa, es decir, infraclavicular. Este hecho induce a la idea

²⁵⁹ “El retrato de Herrando [...] plantea un curioso interrogante, pues nos hallamos, con la sola excepción del rostro, ante una imagen que es literalmente exacta a otro retrato de Francesco Geminiani”. Moreno Aguado, Emilio. (1988). “Aspectos técnicos del tratado de José Herrando”, *op. cit.*, pp. 573-578, en p.573. Consúltese el artículo para una explicación más detallada.

²⁶⁰ Portada de la edición francesa del método de Francesco Geminiani publicada en 1752. Consultad en De la Laurencie, Lionel: *L'École française de violon*, vol. III., 1752. París, Librairie Delagrave, p. 22.

de que el modelo de este retrato, el grabado que pudiera haber servido como modelo de los dos retratos, fuera un tercer ejemplar previo, y que se usara para ambas publicaciones, independientemente de la fidelidad con la que retratase al autor en cuestión. Sin embargo, existe la nada desdeñable hipótesis, señalada ya por autores como Moreno, de que la conexión entre estos dos retratos fuera el hermano de Geminiani, Michelle Corrette, quien trabajaba junto a Herrando en la Capilla Real Española. En cualquier caso, el retrato de Geminiani, independientemente de su procedencia, no sería fiel a representar la técnica de sujeción del violín del italiano, puesto que, según sus propias palabras, el violín tendría que situarse a nivel infraclavicular.

Grabados en partituras

En las portadas o contraportadas de algunas partituras o *particellas* aparecen dibujos o grabados de músicos. No son muy frecuentes. Aunque cumplen una función ornamental y no instructiva, como sucedía en las ilustraciones que acompañan métodos de violín, en algunos casos se ha cuidado mucho la representación de los detalles y las posturas de los músicos coinciden con las descritas por las fuentes escritas. Encuentro una diferencia notoria entre las ilustraciones de partituras o métodos de otros instrumentos distintos al violín y las ilustraciones en métodos de violín, donde, incluso cuando se encuentran en la portada del método o la preceden sin ir acompañados de texto. Las primeras tienden a ser de pequeño tamaño y más esquemáticas pues normalmente representan grupos grandes de músicos, mientras las segundas suelen formar parte de retratos en primer plano o grabados donde una sola figura aparece tocando el violín.

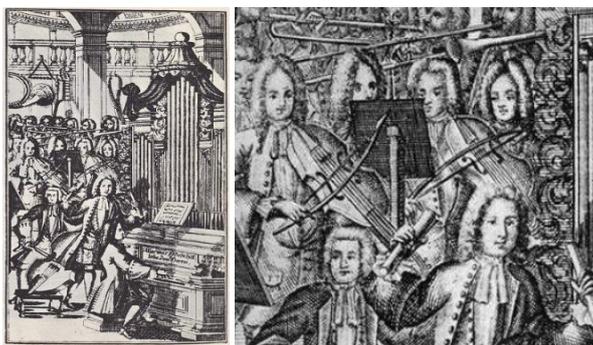


Fig. 100: Grabado anónimo, Portada de *Alte und Neue Musicalische Bibliothec, oder Musicalische Lexicon*, Johann Gottfried Walther (*1684; †1748).



Fig. 101: Portada de *Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor*, 1694, grabado anónimo. Johann Jakob Walther (*1650; †1704).



Fig. 102: Portada y detalles de portada de *The Dancing Master*, 1698, grabador anónimo. Impreso por J. Heptinsein para H. Playford, 1698 (2ª edición). Biblioteca del Congreso, Estados Unidos.

Retratos de violinistas

Son retratos unipersonales y en primer plano, o, de grupos pequeños de dos o tres músicos. Frecuentemente se representa en este tipo de cuadros a personajes reconocidos públicamente o que formaban parte de alguna agrupación musical importante, por lo tanto, sirven como testimonio de cómo estas personas tocaban, o, al menos, de cómo se pudo haber tocado el violín en ciertos contextos profesionales²⁶¹.

El siguiente grabado muestra a uno de los miembros de los *Vingt-Quatre Violons du Roy*, retratado en 1688. La agrupación existió entre 1577 y 1761, momento en el que fue

²⁶¹ He decidido no incluir en esta sección los retratos que aparecen en las publicaciones musicales, mismos que ya se encuentran en el apartado “Ilustraciones en tratados y métodos de violín”.

suprimida mediante un edicto.

Les Vingt-quatre Violons du roi existaient bien avant le règne de Louis XIV, mais c'est véritablement à l'époque du Roi-Soleil que cette formation pour le moins originale fit l'admiration de tous ceux qui avaient eu la chance de l'entendre et sa réputation fit le tour de l'Europe... [Les Vingt-quatre] devinrent un modèle que l'on essaya de reproduire dans la plupart des grandes cours européennes...²⁶²

Si bien las características organológicas del instrumento retratado no coinciden en su totalidad con las de un violín –la forma de la caja armónica está algo deformada y no se distingue con claridad la presencia de un puente– y el arco del violinista no se encuentra en perpendicular respecto a las cuerdas, llama la atención el lujo de detalles con el que ha sido retratada la indumentaria del músico.



Fig. 103: *Violinista del rey* (miembro de les Vingt -Quatre Violons du Roy), 1688. Nicolas Arnoult (*1650; †1722). BNF.

De entre los retratos de músicos importantes que no aparecen en los tratados impresos contamos con dos representaciones de Leopold Mozart tocando el violín; una junto al pequeño Wolfgang, que acompaña a su padre al clave y otra en la que la misma escena se repite, pero esta vez con la presencia de Maria Anna Mozart, quien parece estar cantando.

El primer cuadro, atribuido a la escuela austriaca y fechado aproximadamente hacia 1760 permite distinguir los detalles en la forma de sostener el instrumento. Leopold sostiene el violín sobre su hombro, aunque hay espacio entre su cuello y las costillas del instrumento. La barbilla está a cierta distancia del violín, por lo que parece poco viable

²⁶² [Traduzco:] “Los Veinticuatro Violines del Rey existían mucho antes del reinado de Luis XIV, pero fue realmente durante la época del Rey Sol cuando esta formación original, por decir lo menos, era admirada por todos aquellos que habían tenido la oportunidad de oírla y su reputación se extendió por toda Europa... [Los Veinticuatro] se convirtieron en un modelo que se intentó reproducir en la mayoría de las grandes cortes europeas. Kocevar, Érik: “Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV: un état dans l'état?”. *L'orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités* (sous la direction de Jean Duron et Florence Gétreau), Bélgica, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015, p.50.

apoyarla.



Fig. 104: *Leopold (1791–1787), and Wolfgang Mozart (1756–1791), 1760c.* Escuela austriaca. Royal College of Music, Londres.

La segunda representación de la familia Mozart es un dibujo en acuarela de Louis Carrogis Carmontelle (1717 - 1806), menos nítida que la anterior, puesto que las tres figuras se encuentran en un segundo plano, a cierta distancia del espectador. La imagen captura uno de los muchos conciertos que ofrecieron los Mozart durante su estancia en París entre 1763 y 1764, tiempo en el que estuvieron protegidos por el barón Grimm, el conde de Tessé y el duque de Orleans. Leopold describe en su correspondencia²⁶³ el gran éxito que tuvieron sus hijos, en especial, Wolfgang, entre la alta sociedad parisina.

En este retrato Leopold mantiene una postura corporal más relajada, con las piernas cruzadas, su cuerpo inclinado hacia delante con la voluta del violín apuntando hacia el suelo, posición que le facilita la visión de la partitura sobre el atril del clave.



Fig. 105: *Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg, 1756-Vienne, 1791) tocando en París junto a su padre Jean-Georg-Léopold y su hermana Maria-Anna, 1763c,* Louis Carrogis Carmontelle(1717 - 1806), Musée Condé.

²⁶³ Mozart. Leopold: *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe.* Basilea, W.A.Bauer y O.E.Deutsch, 1962, p. 142.

Para un análisis más claro del dibujo, a continuación, presento una de las varias copias que se hicieron de la acuarela de Carmontelle. Este dibujo, también una acuarela de Carmontelle, es una copia fiel del original donde los detalles se ven con mayor claridad. Pertenece a la colección del *British Museum*, atribuida a la escuela francesa y datada en 1777.



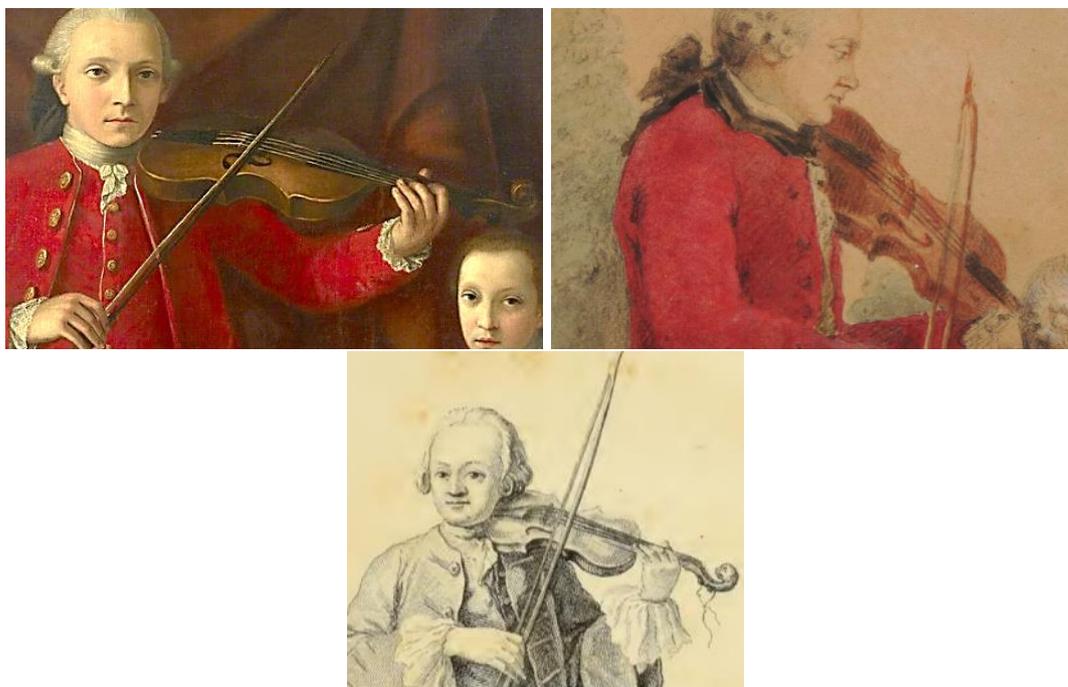
Fig. 106: Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (1756; 1791) tocando en París junto a su padre Jean-Georg-Léopold y su hermana Maria-Anna, 1777, Louis Carrogis Carmontelle (1717; 1806), British Museum.

Se confirma en esta copia que el violín de Leopold descansa sobre su hombro y, a pesar de que el instrumento está parcialmente cubierto por la ropa y la cara del personaje, parece que la barbilla de este no descansa sobre el instrumento.

Al comparar este retrato de Leopold Mozart con el óleo austriaco analizado anteriormente, se observa que, a pesar de la diversidad de inclinación del violín respecto el plano horizontal en ambos casos, la forma en la que el instrumento descansa sobre el hombro del violinistas es homóloga, violín apoyado sobre el hombro sin el apoyo de la barbilla, aunque en el caso de la acuarela de Carmontelle, la posición del personaje impide apreciar si la parte del botón del instrumento está o no en contacto con su cuello, (ver figuras Y y E).

Si se compara cualquiera de estas dos imágenes con los grabados que acompañan el tratado del mismo Leopold, donde supuestamente aparece él mismo retratado tocando el violín, nuevamente encontramos un alto grado de coincidencia. Si bien en el grabado se observa con claridad que la parte del botón del violín está en contacto con el cuello, en el cuadro austriaco no se establece contacto de esta parte del cuerpo con el violín y en la acuarela no se logra distinguir, en los tres casos la posición del violín y su relación con el cuerpo del intérprete es muy similar. Incluso existe una gran similitud en la forma de la

punta del arco y la curvatura que describe su vara entre la acuarela de Carmontelle y el grabado del tratado de L. Mozart.



Figs. 104, 105 y 106: Detalles

Otra de las representaciones de reconocidos violinistas tocando su instrumento es el retrato de Marie-Alexandre Guénin (*1744; †1835), immortalizado por François Dumont en 1791. Guénin estudió violín con Nicolas Capron²⁶⁴ y Pierre Gaviniès²⁶⁵, y fue violinista de la Orquesta de la *Opéra*²⁶⁶, director asistente del *Concert Spirituel*²⁶⁷, director de música para el príncipe de Condé²⁶⁸ y se convirtió en violinista de la *Musique du Chambre du Roi*²⁶⁹. La presencia de este violinista en el ámbito del sector profesional de élite

²⁶⁴ Nicolas Capron (*1740c; †1784), violinista y compositor francés, alumno de Gaviniès.

²⁶⁵ Pierre Gaviniès, (*1728; †1800), violinista y compositor francés, considerado uno de los máximos representantes de la escuela francesa del siglo XVIII.

²⁶⁶ Orquesta fundada por Jean Baptiste Lully en 1672.

²⁶⁷ “A concert series founded in Paris in 1725 by Anne Danican Philidor, initially to perform instrumental music and sacred works with Latin texts during Holy Week and feast days when the theatres were closed”. [Traduzco:] “Ciclo de conciertos fundado en París en 1725 por Anne Danican Philidor, inicialmente tenía el propósito de interpretar música instrumental y obras sacras con textos en latín durante la Semana Santa y los días festivos cuando los teatros estaban cerrados”. Consultado en New Grove online, Concert Spirituel, escrito por Eric Blom y revisado por Beverly Wilcox.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006257?rskey=MW4lqK&result=1> Consultado el 09/05/2023

²⁶⁸ El príncipe de Condé Luis V José de Borbón-Condé (1740), octavo príncipe de Condé (*1736; †1818).

²⁶⁹ “[...] la Musique de la cour se trouvait, au début du XVIIe siècle, répartie en trois grands secteurs: Chapelle, Chambre [du roi] et Écurie ... la Chambre se voyait confier le soin de toute la musique des concerts et des spectacles de cour”. [Traduzco:] “La música cortesana estaba, a principios del siglo XVII, dividida en tres grandes sectores: Capilla, Cámara [del rey] y el grupo musical de caballeros... a la Cámara se le encomendaba el cuidado de toda la música para los conciertos y representaciones cortesanas”.

parisino permite vincular la técnica de sujeción del violín con la que aparece retratado con las prácticas estandarizadas entre los profesionales de su tiempo. Si bien no es garantía de que absolutamente todos los músicos del medio utilizaran esta técnica, tanto las fuentes iconográficas como las escritas, constituyen un testimonio que la posición supraclavicular que exhibe Guénin en este retrato era la posición más común entre los violinistas franceses de finales de siglo.

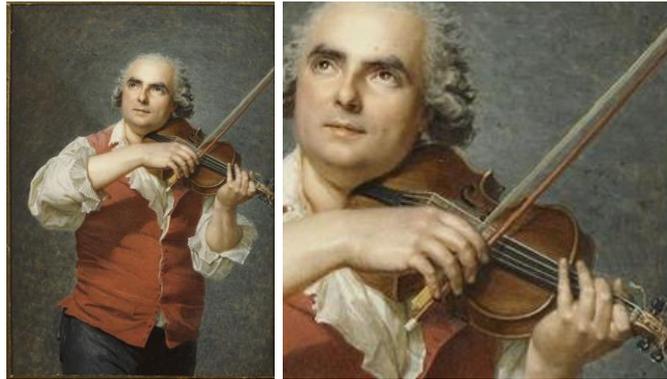


Fig. 107: Retrato de Marie-Alexandre Guénin, primer violín del rey, François Dumont (1751-1831), 1791, Museo del Louvre.

El alto grado de realismo del retrato de Dumont permite distinguir detalles como el tipo de arco que usaba Guénin, el material de las cuerdas –se distingue con claridad que la cuarta cuerda está entorchada en plata y que las demás son de tripa –, y, desde luego, su manera de sostener el violín. Siendo Guénin un violinista francés que se desempeñó en la segunda mitad del siglo XVIII no es de extrañar que su técnica de sujeción del instrumento coincidiera con la descripción que se encuentra frecuentemente en los tratados franceses de este período, a saber, el violín descansando sobre el hombro izquierdo, detenido por la barbilla, que descansa a la izquierda del cordal. A juzgar por el alto grado de dificultad técnica y el uso extendido y abundante de los cambios de posición en la música para violín de este período, es probable que esta posición supraclavicular adquirida por el violinista le permitiera valerse del apoyo de la barbilla para aumentar la estabilidad en su técnica de cambios de posición.

Bardet, Bernard: *Les violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*. París, Publications de la société française de musicologie, 2016, p.45.

Caricaturas

Las caricaturas de violinistas interpretando su instrumento son escasas, siendo más frecuentes los retratos de medio cuerpo. Aunque las caricaturas acostumbran a deformar algunos elementos de la realidad de manera grotesca con el fin de generar la burla, en los ejemplos que he encontrado, tanto el violín como la posición de su ejecutante se corresponden con las dimensiones y prácticas que describen las fuentes escritas. Considero dentro de este género dignas de estudio las caricaturas hechas por el pintor romano Pier Leone Ghezzi de los violinistas Rolli y Gaetano Pugnani a mediados del siglo XVIII. A pesar de los rasgos de la cara de ambos violinistas han sido exagerados para conseguir un efecto satírico, la manera en la que sostienen sus instrumentos se corresponde, en ambas situaciones, con dos de las técnicas descritas en los tratados. En el caso de Pugnani, vemos cómo sostiene el instrumento sobre el hombro, deteniéndolo con la ayuda del mentón, mientras que Rolli lo sostiene contra el pecho. Las partes del cuerpo de las dos figuras, salvo rostro, guardan perfecta proporción y se ven comprometidos en gesto naturales y orgánicos mientras interpretan sus respectivos instrumentos. Además, las dimensiones y características organológicas de los instrumentos son proporcionadas y realistas.



Fig. 108: *Rolli, el violinista ciego*, 1745. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Rvat, MS Ottob. Lat. 3119, f. 4.

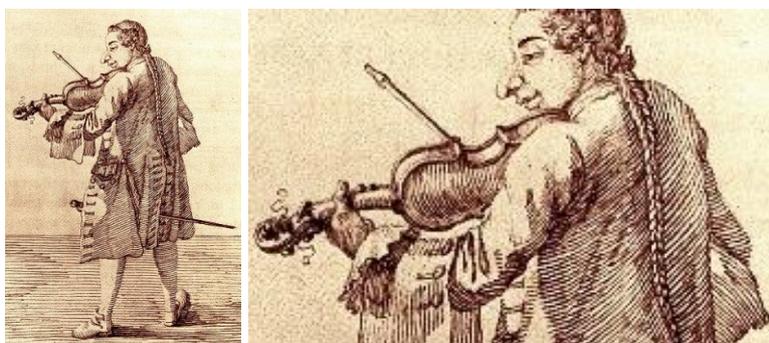


Fig. 109: *Gaetano Pugnani (Grabado)*, 1749. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Museo Británico.

La siguiente imagen es una muestra de la sátira inglesa. El grabado representa a un estereotipo común en la Inglaterra de mediados del siglo dieciocho, conocido con el término peyorativo ‘macaroni’²⁷⁰; un hombre que presentaba conducta andrógina y sentimental. El personaje aquí representado presenta una vestimenta dibujada de manera detallada y los rasgos faciales no han sido exagerados.

Whether his class origins were elite or bourgeois, in his adoption of elite continental dress and manners, the macaroni represented an apotheosis of aristocratic values that seemed to fly in the face of calls to sober, masculine virtue. Yet the fact that "all ranks of people" could turn macaroni meant that macaroni-dom was one possible outcome of the kind of social aspiration that was central to bourgeois mores. Thus, the macaroni was not born, but made-self-made, both for good and for ill²⁷¹.



Fig. 110: *The catgut Macaroni*, 1772. Escuela británica. Museo Británico.

Posiblemente el hecho de que estos hombres eran un estereotipo de lo extremadamente galante y refinado esté relacionado con que lo caricaturicen tocando el violín. Si bien a principios del siglo XVII tocar el violín no era considerado una actividad elevada, esta visión se modifica con el tiempo, de manera que en el cambio de siglo se considera una ocupación elitista.

²⁷⁰ “A macaroni (formerly spelled maccaroni) was a pejorative term used to describe a fashionable fellow of 18th-century Britain. Stereotypically, men in the macaroni subculture dressed, spoke, and behaved in an unusually sentimental and androgynous manner”. *Oxford English Dictionary (OED)*. [Traduzco:] “Un macaroni (anteriormente deletreado maccaroni) era un término peyorativo que se usaba para describir a un personaje elegante de la Gran Bretaña del siglo XVIII. Estereotípicamente, los hombres de la subcultura de los macaroni vestían, hablaban y se comportaban de una manera inusualmente sentimental y andrógina”.

²⁷¹ [Traduzco:] “Ya sea que sus orígenes de clase fueran de élite o burgueses, en su adopción de la vestimenta y los modales continentales de élite, los macarroni representaban la apoteosis de los valores aristocráticos que parecían desafiar las llamadas a la virtud sobria y masculina. Sin embargo, el hecho de que "personas de todos los rangos" pudieran convertirse en macarroni significaba que el dominio de los macarrones era un resultado posible para el tipo de aspiración social que era fundamental para las costumbres burguesas. Así, el macarroni no nacía, sino que se hacía a sí mismo, tanto para bien como para mal”. Rausser, Amelia: “Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni”, *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, 2004, vol. XXXVIII/1, pp. 101–17, en p. 102. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/30053630>. Consultado el 2 de marzo de 2023.

Escenas de taberna

Escenas de músicos amenizando en taberna. Frecuentemente los mismos músicos o algún otro personaje se encuentran en estado de ebriedad. En este tipo de composiciones los violinistas, sentados o en pie, frecuentemente ostentan una posición relajada y despreocupada, con la voluta del violín apuntando hacia el suelo. El contexto de estas representaciones, en las que los músicos amenizan la vida en la taberna lleva a pensar en un repertorio de música popular o folclórica, en el que no había estándares a los que adecuarse, y en el que el violinista podía decidir en cuanto a su posición y ajustar la música que interpretaba a sus posibilidades técnicas.

Aunque es fácil establecer la asociación entre estos contextos distendidos y enajenantes con la posición del violín contra el pecho, a menudo el caso es el contrario. Las siguientes dos obras de Adriaen van Ostade: *Los borrachos felices* e *Interior de una taberna* retratan a violinistas en posición supraclavicular. Del primer cuadro es interesante observar que el violinista, en este caso, apartado y abstraído de la celebración que está teniendo lugar en la mesa delante de él, no sólo sostiene su violín encima del hombro, sino que su barbilla está lo suficientemente cerca del instrumento como para poder hacer uso de ella en caso de ser necesario. La representación no permite discernir con exactitud si la barbilla reposa o no sobre el cordal del instrumento. Hugh Artur Scott pone de relieve la importancia de los conciertos ‘informales’ en el Londres de la primera mitad del siglo XVIII. A pesar de que las representaciones de Ostade son reflejo de las costumbres de la sociedad neerlandesa de este mismo siglo, parece que se asemejaban a las costumbres londinenses.



Fig. 111: *Los borrachos felices*, 1659. Adriaen van Ostade (1610-1685), Mauritshuis Museum, la Haya, Países Bajos.

But concerts, as I have said, were given in those days at a great many other places besides the recognized concert rooms—in the theatres, in the City Companies' Halls,

in the various Pleasure Gardens, in the many dancing schools, in the still more numerous taverns...²⁷²

El Segundo cuadro de Ostade representa a un violinista sentado en compañía en la mesa de una taberna, con una actitud muy decadente: la apertura frontal del pantalón mostrando la ropa interior, la nariz roja (como signo de haber estado consumiendo alcohol) y una posición del tronco incapaz de mantenerse erguido, cual borracho. De nuevo en el contexto informal y desenfadado de la taberna aparece un violinista desinhibido por el alcohol y que de todas formas utiliza una posición del violín relativamente alta, la infraclavicular.



Fig. 112: *Interior de una taberna*, 1679. Adriaen van Ostade (1610-1685), Museo Británico.

Compañías musicales

A pesar de no haber encontrado información referente al género ‘compañías musicales’, este es un término recurrente que titula muchas obras de factura holandesa realizadas a lo largo del siglo XVII²⁷³. Por lo general son escenas en interiores donde un grupo de personas, habitualmente jóvenes, se reúnen para tocar o ser espectadores de la actuación de alguno de los personajes. Cuando el violín o la flauta aparecen en este contexto, normalmente sirven para caracterizar a personajes de dudosa moral, como prostitutas. Muchas de estas pinturas se adscriben a la producción pictórica neerlandesa del siglo XVII. Fue esta una época boyante en el ámbito económico y cultural, momento en que la

²⁷² [Traduzco:] “Pero en aquella época, como ya he dicho, se ofrecían conciertos en muchos lugares además de en las salas de conciertos reconocidas: en los teatros, en las salas privadas de la ciudad, en los plácidos jardines, en las numerosas escuelas de baile, y en las aún más numerosas tabernas”. Scott, Hugh Arthur: “London Concerts from 1700 to 1750”, *The Musical Quarterly*, 24/2 (1938), pp. 194-209, en p. 197.

²⁷³ A pesar de que este término parece haber sido acuñado actualmente, en el siglo XVIII en España se denominaban este tipo de reuniones musicales como ‘academias de música’ o ‘saraos’, si eran reuniones de carácter popular. En la Nueva España se las denominaba ‘golpes de música’ o ‘alcobas’.

pujanza de la clase burguesa les permitía adquirir cuadros donde se enaltece la posición social del individuo representándolo como músico.

Sobre el siguiente cuadro, titulado *Compañía musical*, el Museo de Arte de Cleveland ofrecen la siguiente descripción en su catálogo:

this interior scene probably represents the interior of a brothel, The depiction of music provides another clue to the subject. The recorder and violin, played without scores, were perceived as cruder instrumentation, and associated with prostitution...²⁷⁴

Merece ser mencionado es que la gran mayoría de estas representaciones son de origen neerlandés. Esta tendencia pictórica se debe a que los neerlandeses del siglo XVII habían desarrollado una boyante clase burguesa que gustaba de adquirir este tipo de cuadros donde se enaltece la posición social del individuo representándolo como músico.

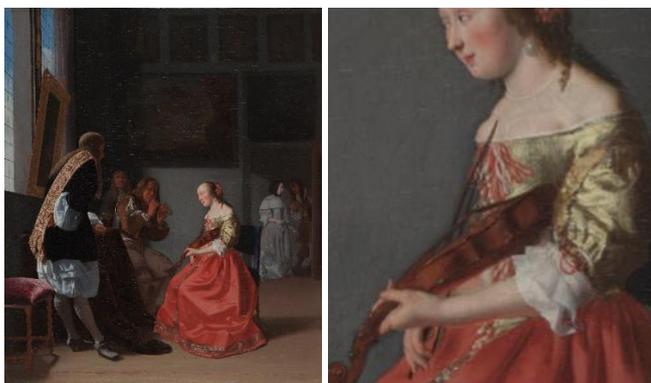


Fig. 113: *Una compañía musical*, 1668c. Jacob Ochtervelt (*1634; †1682), The Cleveland Museum of Art.



Fig. 114: *Compañía musical*, 1681. Frans van Mieris (1635-1681), colección privada.

²⁷⁴ [Traduzco:] “esta escena de interior representa el interior de un prostíbulo, ... La representación de la música ofrece todavía otra pista. La flauta dulce y el violín, tocados sin partituras, eran percibidos como instrumentos de poca categoría, y se asociaban con la prostitución”. Consultado el 15/05/2023 en la página web del Cleveland Museum of Art: [A Musical Company | Cleveland Museum of Art \(clevelandart.org\)](https://clevelandart.org/art/1999.10.10)



Fig. 115: *Compañía musical*, 1650, Jan van Bijlert (*1598; †1671), colección privada.

Existe una variante del género compañía musical, conocido como compañía feliz. En estas escenas se recoge la vida voluptuosa y hedonista, donde los personajes estimulan sus sentidos a través de la comida, la bebida, la música y las compañías dudosas.

"Merry company scenes" include scenes set in bordellos, portrayals of the life of the prodigal son, or scenes depicting gambling, garden feasts and picnic parties²⁷⁵

Como en el caso de las escenas de taberna, aquí también se representa al músico como un alcohólico, y es al hecho de que los músicos aparecen embriagados en estas escenas a lo que responde el término 'feliz' de su título, aunque en la mayoría de los casos hay que recordar que son los museos o los marchantes de arte los que posteriormente a su creación han dado título a la mayoría de los cuadros



Fig. 116: *Una compañía feliz*, 1663c, Jacob Ochtervelt (*1634; †1682) basado en Frans van Mieris (*1635; †1681), Manchester Art Gallery.

²⁷⁵ [Traduzco:] "Las *compañías alegres* incluyen escenas ambientadas en burdeles, representaciones de la vida del hijo pródigo o escenas que representan juegos de azar, fiestas en el jardín y fiestas de picnic". De Girolami Cheney, Liana: "The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism", *Artibus et Historiae*, 8/15 (1987), pp. 135-158, en p. 155, nota 2



Fig. 117: *Compañía feliz*, 1730c, Jan van Bijlert (*1597c; †1671), The Walters Art Museum, Maryland.

Tanto las ‘Compañías felices’ como las ‘compañías musicales’ y las ‘escenas de taberna’ fueron un lugar común en la pintura de factura neerlandesa de la segunda mitad del siglo XVII. En muchas de estas representaciones aparecen violinistas ebrios y en posición relajada. Si bien no siempre sostienen el violín a nivel infraclavicular, esta es la posición más frecuente en este tipo de representaciones; mucho más frecuente que las posiciones supraclaviculares y contra el pecho. A continuación, muestro una recopilación de detalles de cuadros neerlandeses de la segunda mitad del siglo XVII que presentan violinistas en este tipo de contextos.

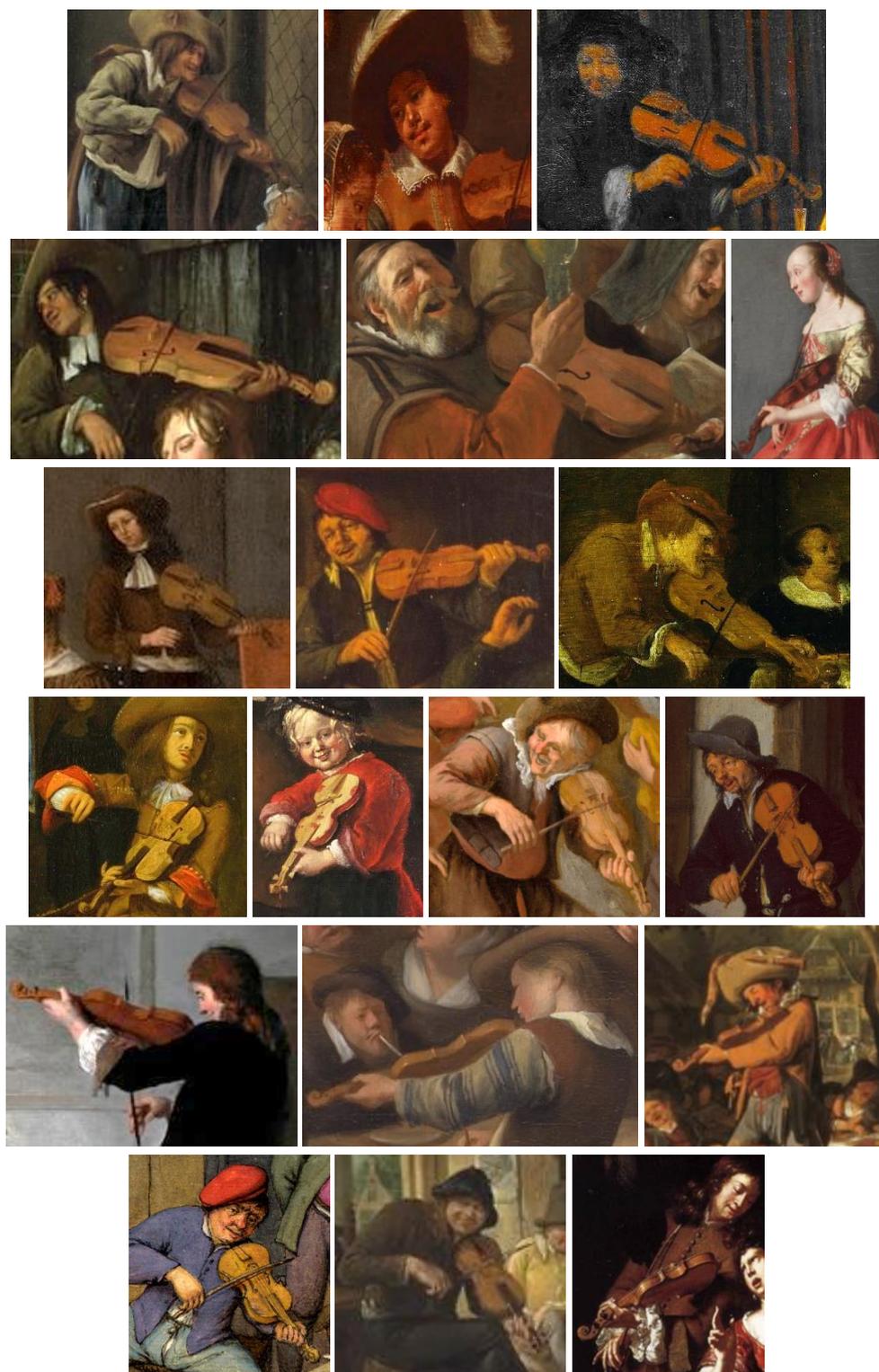


Fig. 118: Recopilación de detalles cuadros neerlandeses de la segunda mitad del siglo XVII donde aparecen violinistas. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Una boda de campo* (1662), *Compañía feliz* (1663), *Fiesta musical* (1667), *El hogar disoluta* (1668), *La familia feliz* (1668), *Una compañía musical* (1668), *La compañía musical* (1670), *Campesinos en una taberna* (1671), *Boda de campesinos* (1672), *Interior con figuras elegantes...* (1672), *Familia con gato* (1673), *El cerdo a la pocilga* (1673c), *Juerguistas en una pocilga* (1674), *Interior con pareja* (1676), *Campesinos celebrando* (1676), *Granjeros festejando* (1679), *Interior de una taberna* (1679), *Interior de una taberna* (1679), *Compañía musical* (1681).

Análisis de la información recopilada en el catálogo iconográfico

En el siguiente apartado expondré las conclusiones derivadas del estudio de los datos obtenidos en la Tabla III (catálogo de fuentes iconográficas). Dicho documento contiene un total de doscientas noventa y seis obras de arte, en su mayoría pinturas al óleo sobre lienzo, pero también se encuentran grabados, dibujos, acuarelas, retablos y algún objeto de cerámica. Decidí aumentar el catálogo incluyendo obras cuya fecha de creación fuera cincuenta años anterior a 1650 o cincuenta años posterior a 1800 para poder considerar las representaciones iconográficas precedentes y subsecuentes al espectro temporal considerado en este estudio. Su presencia contextualiza los elementos iconográficos del catálogo y ayuda a trazar la línea de desarrollo de las representaciones iconográficas de violinistas tocando, mostrando al lector los antecedentes de las fuentes estudiadas y el devenir de las fuentes después de 1800. De este modo, a pesar de que el catálogo está conformado estrictamente por doscientas noventa y seis entradas, cuenta con cincuenta y ocho que no corresponden al marco temporal en el que se inscribe este estudio (1650-1800). Las entradas de representaciones iconográficas que se ciñen al marco temporal de este estudio ascienden a un total de doscientas treinta y seis.

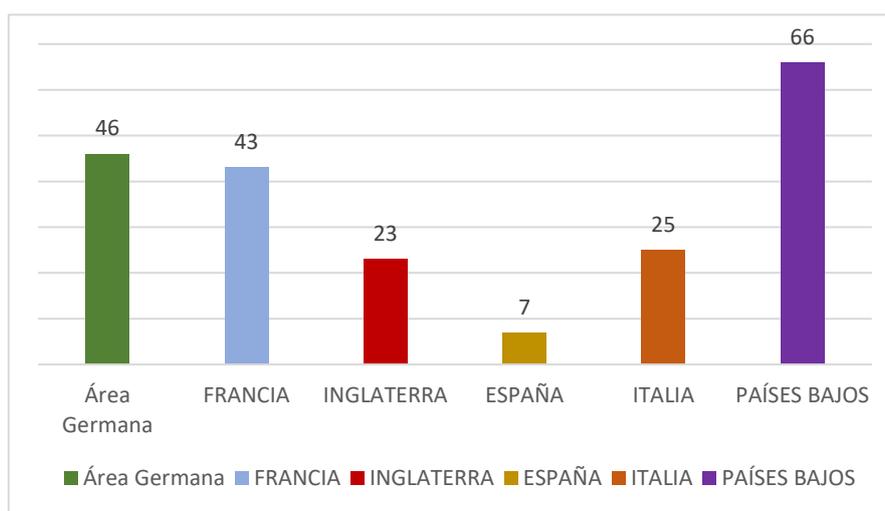
Originalmente recopilé un total aproximado de quinientos elementos iconográficos, pero muchos de ellos no contaban con información fundamental que permite adscribir la obra, y por lo tanto el testimonio más o menos fiable, a un marco geográfico o temporal: en ocasiones la datación era imprecisa o desconocida, otras veces se desconocía el nombre del autor o a qué área geográfica pertenecía. La ausencia de esta información impedía, según criterios de metodológicos, emitir juicios al respecto, por lo que se reubicaron estas entradas a un segundo catálogo que las aglutina y de cierto modo, su presencia completa la panorámica general de las representaciones iconográficas de violinistas. Después de desechar los ejemplares de datación y área geográfica incierta, y aquellos cuya cronología estaba fuera de los márgenes establecidos en este estudio, quedaron un total de 245 ejemplares. Consúltese el catálogo en el Anexo (tabla X).

Las nacionalidades o áreas geográficas del catálogo vinculadas a los autores de las obras de arte son Alemania (40), Austria (6), Chequia (1) España (7) Francia (43), Inglaterra (23) Italia (25) y Países Bajos (66), Polonia (1), Suecia (3), Suiza (2) y la Nueva España (1). Sin embargo, sólo se han contemplado aquellas representaciones iconográficas asociadas a las nacionalidades de las que se conservan también registros escritos sobre la sujeción del violín (Área germana, Francia, Inglaterra, Italia, España)

En la siguiente gráfica muestro la cantidad de fuentes iconográficas adscritas a las

áreas geográficas pertinentes a este estudio, salvo por el caso de los Países Bajos, que no es mencionada en el capítulo uno ni tres de este trabajo por no existir fuentes escritas relacionadas con el país, pero que, por su extensa producción iconográfica de violinistas tocando, ha sido en este capítulo considerada. Se han considerado sólo las obras cuya temporalidad coincidía con este estudio (1650-1800) y cumplan con los criterios de fiabilidad establecidos.

Gráfico 6: Número de fuentes iconográficas por área geográfica



Como se puede observar, en el catálogo, el país que más representaciones iconográficas en de violinistas presenta es la zona de los Países Bajos. En orden descendente le sigue el Área Germana (que comprende Alemania y Austria), cuya producción es casi equiparable en número a la de Francia. Italia e Inglaterra están presentes en el catálogo con un número de obras de arte representando a violinistas que representa casi la mitad de las dos anteriores naciones. Finalmente, España es el país que menos aparece en el catálogo iconográfico, con tan solo tres ejemplos de obras de arte que involucran la interpretación del violín. Considero importante recalcar que el catálogo iconográfico que elaboré no representa la totalidad de obras con violinistas tocando que existen, puesto que dicha empresa es en su formulación, quimérica [hay muchas obras en colecciones privadas desconocidas para el público, muchos museos todavía no cuentan con un sitio web donde se pueda acceder a su catálogo y, sencillamente, se trataría de una labor titánica inacabable, puesto que es imposible saber si se dejan elementos fuera de la investigación]. Entiéndase pues, que con este catálogo quise ofrecer una muestra de dimensión significativa de obras de factura europea datadas entre 1650 y 1800, con el fin de que sirvieran como testimonio a la hora de estudiar las distintas técnicas de sujeción del violín y poder

cotejarlas con las fuentes escritas.

Si se considera cada una de estas entradas según el tipo de posición del violín que ostenta el músico retratado en cada una, se puede dividir el corpus de imágenes según las tres posiciones de apoyo del violín ya referidas en este capítulo (infraclavicular, supraclavicular y contra el pecho). De las doscientas cuarenta y cinco imágenes, tras realizar un proceso de criba atendiendo a los criterios explicados en el apartado “Evaluación de la fiabilidad de los documentos iconográficos”²⁷⁶, fueron consideradas adecuadas para este estudio un total de doscientas imágenes. Hay tres imágenes que presentan varios personajes tocando el violín usando distintas técnicas de sujeción del instrumento, mismas que he tenido en cuenta como testimonio de cada una de las formas de sujeción que representan. He decidido no realizar un estudio cuantitativo respecto a las variantes de la posición supraclavicular en la iconografía por ser en muchas ocasiones difícil de determinar cuál de los tres tipos de apoyo de la barbilla aparece representado: a menudo la representación del cuerpo del violinista es parcial, la figura es muy pequeña, o incluso los colores son muy oscuros y no se distingue con claridad en qué parte del violín descansa la barbilla.

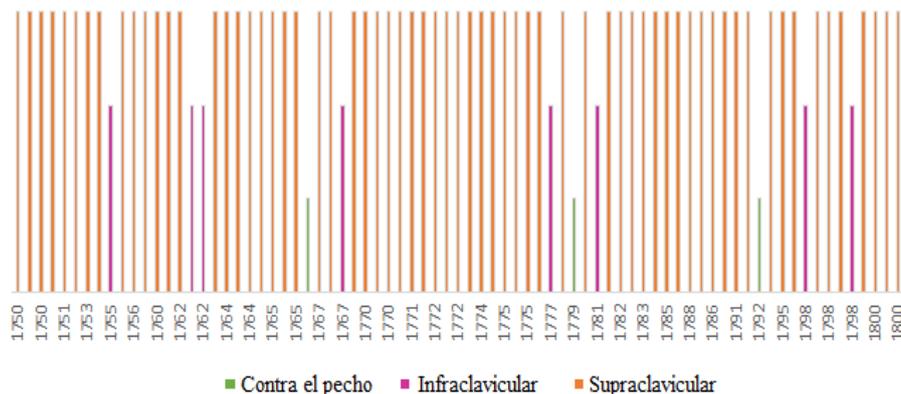
Del total de doscientas considerados testimonios acordes a los parámetros de fiabilidad, treinta y dos representan el apoyo del violín contra el pecho, cuarenta el apoyo del violín infraclavicular y ciento veintiocho en posición supraclavicular. Salta a la vista, de este primer recuento, que, independientemente del área geográfica con las que están relacionadas y su cronología, la cantidad de testimonios de la posición del violín supraclavicular cuatriplica y triplica las cifras de los de las otras dos modalidades (contra el pecho e infraclavicular, respectivamente).

Para comprender la distribución temporal de las distintas técnicas de sujeción he realizado una gráfica cada cincuenta años que permite visualizar si en algún lapso temporal predominó una técnica de sujeción. He realizado este análisis sin contemplar el parámetro geográfico, pues este será atendido posteriormente.

²⁷⁶ Ir a p. 103 de este estudio.

tan frecuente el apoyo del violín a nivel infraclavicular, y escasamente representada la posición del violín contra el pecho.

Gráfico 9: Posición del violín en fuentes iconográficas entre (1750-1800)



Este último gráfico, que comprende las representaciones iconográficas de violinistas tocando entre 1750 y 1800 es la que más elementos contiene de todas; un total de setenta y ocho. Salta a la vista que en la segunda mitad del siglo XVIII eran notablemente más abundantes las representaciones del violín en posición supraclavicular, una colección de sesenta y siete fuentes. Por el contrario, en este período sólo se han recopilado ocho ejemplos de representaciones donde el violín adquiere una posición infraclavicular, y se observa una reducida presencia de los testimonios del apoyo del violín contra el pecho, con tan sólo tres ejemplos.

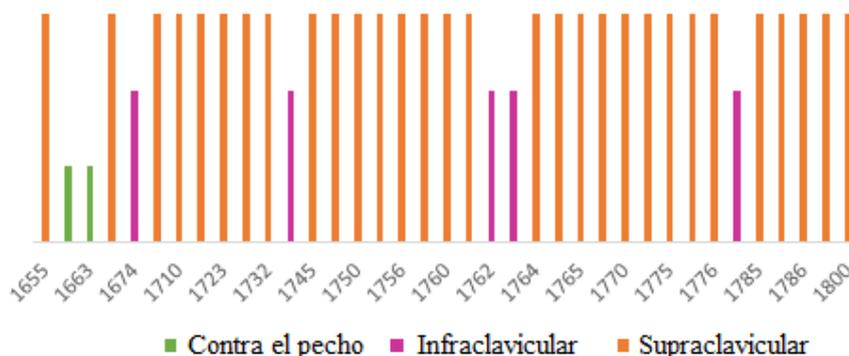
Para relacionar las técnicas de sujeción del violín con un área geográfica nos ayudará revisar las siguientes gráficas. Cada una de ellas se centra en la producción iconográfica de una de las áreas geográficas estudiadas, para poder analizar si hubo tendencia a representar una técnica de sujeción específica, o si, por el contrario, los testimonios muestran la diversidad en la práctica interpretativa, y en su caso cómo variaron las formas de representar a los violinistas tocando a lo largo del período estudiado

Área germana

Se observa en el gráfico que en el área germana prevaleció la representación del violín a nivel supraclavicular a lo largo de todo el período, con treinta ejemplos de este tipo de sujeción de un total de treinta y siete elementos. Encontramos tan solo cinco

fuentes que evidencian la existencia de apoyo infraclavicular cuya presencia se va evidenciando a lo largo de los ciento cincuenta años y sólo dos testimonios iconográficos, ambos realizados a mediados del siglo XVII evidencian la sujeción del violín contra el pecho.

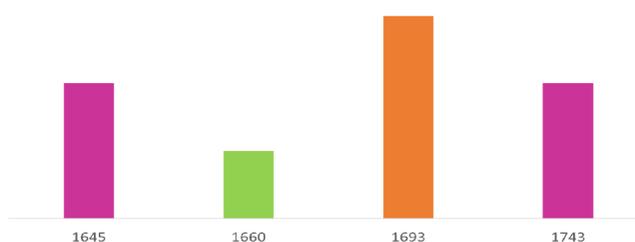
Gráfico 10: Posición del violín en fuentes iconográficas del área germana (1650-1800)



España

El análisis de las pocas fuentes encontradas de origen hispánico muestra gran heterogeneidad en las representaciones de violinistas. Se conservan bastantes representaciones de la primera mitad del siglo XVII, escenas principalmente religiosas. Durante el siglo XVII se observan tres obras, cada una ejemplificando una de las técnicas de sujeción del instrumento. En el siglo XVIII sólo encontramos representaciones de la posición supra e infraclavicular, si bien *la Familia de Felipe V* de van Loo (1743) parece haber sido tomado como modelo para *el Retrato de Fernando VI* grabado por Flipart (1757). En cualquier caso, en el siglo XVIII no aparecen testimonios de la posición del violín contra el pecho en el área hispana.

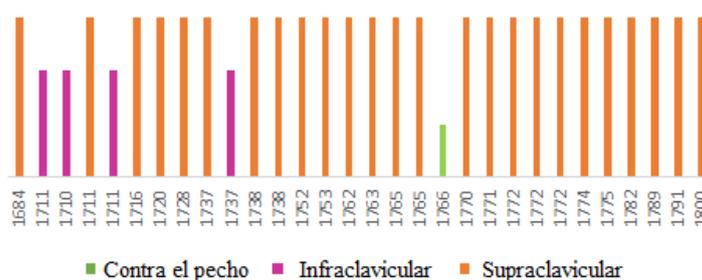
Gráfico 11: Posición del violín en fuentes iconográficas hispanas (1650-1800)



Francia

Como sucedía en el caso de las fuentes iconográficas del área germana, las fuentes francesas muestran una marcada preponderancia a representar violinistas sosteniendo el instrumento a nivel supraclavicular, de manera que, de los treinta ejemplos estudiados, veinticinco son de este tipo. El resto de los casos son en su mayoría representaciones del apoyo del violín a nivel infraclavicular, con cuatro casos producidos en los primeros cuarenta años del siglo XVIII, y, tan sólo un ejemplo de apoyo del violín contra el pecho, a mediados del siglo XVIII.

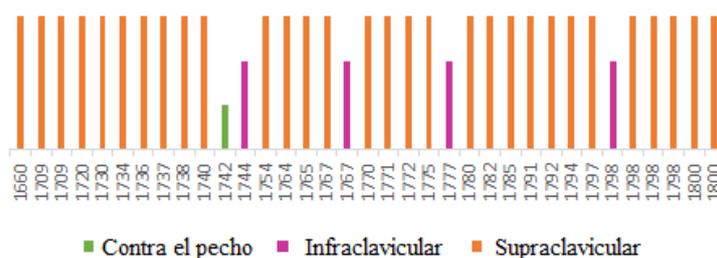
Gráfico 12: Posición del violín en fuentes iconográficas francesas (1650-1800)



Inglaterra

De nuevo, el estudio de las fuentes iconográficas inglesas seleccionadas arrojan resultados muy similares a los de las fuentes inglesas, francesas y germanas, es decir, un notable predominio de la representación del violín en posición supraclavicular (de un total de treinta y cinco casos estudiados, treinta representan esta posición). Mientras, sucedía en las demás naciones, sólo contamos con un ejemplo del apoyo del violín contra el pecho y cuatro de la posición infraclavicular.

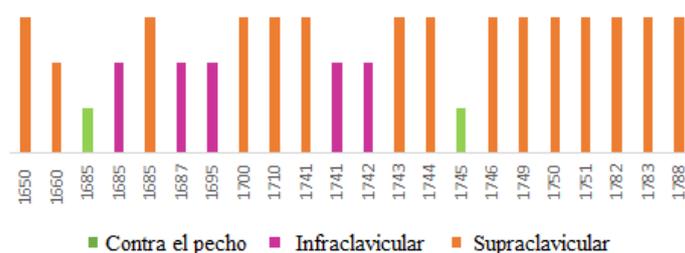
Gráfico 13: Posición del violín en fuentes iconográficas inglesas (1650-1800)



Italia

De nuevo, en el análisis de los datos de las fuentes iconográficas producidas en Italia en el período estudiado, se observan las mismas tendencias: de un total de veintidós ejemplos, sólo dos representaciones del violín contra el pecho (una en el último tercio del siglo XVII y la otra a mediados del XVIII), cinco ejemplos de posición infraclavicular del violín (tres a finales del XVII y dos a mediados del XVIII), y una mayor representación de la posición supraclavicular del violín, con quince casos.

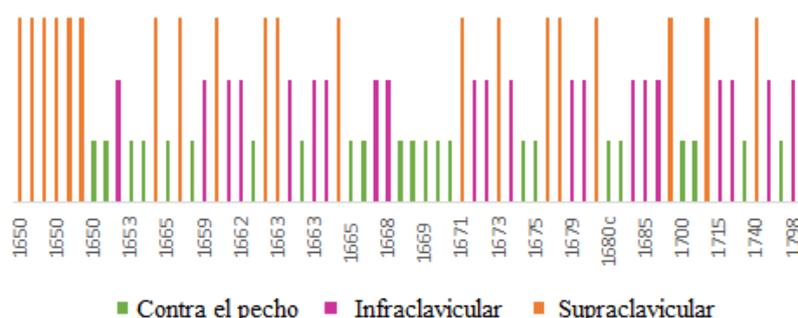
Gráfico 14: Posición del violín en fuentes iconográficas italianas (1650-1800)



Países Bajos

Por último, he tomado la decisión de incluir en estos análisis por países del catálogo iconográfico los resultados correspondientes a la producción de los Países Bajos. A pesar de que estos resultados no se contemplan puesto que no existen sus equivalentes en fuentes escritas, considero relevante hablar de ellos por el volumen de su producción (el mayor corpus iconográfico adscrito a una región que hemos estudiado) y la gran cantidad de ejemplos de cada variante de sujeción del violín.

Gráfico 15: Posición del violín en fuentes iconográficas de los Países Bajos (1650-1800)



De los sesenta y cuatro ejemplares contemplados, veinte representan la posición

supraclavicular, veintiuno la infraclavicular y veintitrés la posición del violín contra el pecho. Como he mencionado ya, el caso de la producción de los países bajos es notable porque, a pesar de no haberse encontrado fuentes escritas que describan las técnicas interpretativas del violín, existe un amplio corpus iconográfico que atestigua la importancia del violín en la sociedad neerlandesa a lo largo de los siglos XVII y XVIII, así como da una idea de que lejos de haber una tendencia que favoreciera cierta forma de sostener el violín, las tres técnicas parecen haber gozado de popularidad.

En el caso de los métodos que recomiendan las posiciones infraclavicular y contra el pecho, revisando el registro más agudo al que llegan se observa que hay casos donde no se abandona la primera posición (Brijon), casos en los que se abandona pero para ir a posiciones no muy distantes, genealmente hasta cuarta posición (Bedard, y Merck), y casos en los que se utiliza todo el mástil del instrumento, visitando el registro sobreagudo del violín con frecuencia (Geminiani, Mozart, Labadens y Cartier). Estos pasajes de alta dificultad técnica se vuelven todavía más complejos al tener que interpretarlos con el instrumento contra el pecho o la clavícula. En mi experiencia, con un buen número de horas de práctica empleando la técnica *chin-off* se logran resolver, si bien de una manera menos eficiente que si se tocaran en posición supraclavicular.

Reflexiones del capítulo II

El estudio de las fuentes iconográficas para reconstruir las practicas históricas del violín entre 1650 y 1800, ha sido realizado mediante una fuerte criba de los elementos que no cumplieran con unos mínimos criterios de fiabilidad. Del material reunido originalmente –un total de aproximadamente quinientas imágenes– sólo doscientos cuarenta y cinco ofrecían suficiente información relevante para este estudio y de este número, tras la criba según los criterios establecidos quedó un total de doscientas imágenes como testimonio iconográfico. El cribado se ha realizado según los siguientes criterios: si la técnica de sujeción que se representa en la imagen coincide con alguna de las descritas en las fuentes escritas; si la técnica de representación tiene un nivel de ‘realismo’ cabal, y si las características de construcción del instrumento que aparece coinciden con la del violín.

Las representaciones iconográficas de las posiciones del violín estudiadas (violín contra el pecho, violín en posición infraclavicular y violín en posición supraclavicular), coinciden en la mayoría de los casos con aquellas que ofrecen las fuentes escritas.

A pesar de que en ocasiones los títulos de las representaciones pictóricas hacen referencia al ‘violín’, en algunos casos los instrumentos representados son, a todas luces, otros

miembros de la familia del violín. *Pochette* o violino *piccolo*, cuando son de dimensiones más reducidas, y viola de brazo si excede las dimensiones del violín. Se han podido identificar, y clasificar estas dimensiones gracias a la comparación con las figuras humanas junto a las que aparecen.

En el manejo de las fuentes iconográficas es fundamental tener en cuenta el uso de grabados como modelo de muchas creaciones. Esta práctica, que ha sido ampliamente documentada en los talleres pictóricos de la época, puede inducir a engaño cuando se trata de enmarcar cierta manera de sostener el instrumento en un área geográfica o un país. Muchas de estas ‘estampas’ circulaban en colecciones por toda Europa, de manera que, si la obra analizada es una copia o variante de cierta imagen preexistente, lo adecuado es tomar la técnica en ella representada como testimonio del lugar y fecha del dibujo original. El número de grabados del catálogo elaborado para este estudio, que se ha comprobado que son copia de un grabado original preexistente, es muy reducido (tres ejemplos en total). En los tres casos, los grabados originales eran de origen neerlandés, por lo que se han desestimado como fuentes fiables.

Por otro lado, la técnica del estampado propia de los grabados –en la que el dibujo de la plancha ha de realizarse en espejo a la que se desea obtener como imagen estampada– realizada incorrectamente, es decir, volteando la imagen de la plancha, es el motivo por el que algunos de los grabados son imágenes en espejo, con una rotación de 180° respecto al eje vertical de la imagen deseada. Este resultado se debía al descuido del grabador o la poca importancia que se daba en algunos medios a que una representación estuviera ‘al revés’. Existe un buen ejemplo de este tipo de representaciones que yo he ilustrado mediante unos cuantos ejemplos.

La detección de una serie de fuentes en las que se representan personajes que sostienen el violín usando varias de las técnicas descritas y catalogadas en este estudio, confirma la coexistencia espacio-temporal de las distintas técnicas de sujeción; es decir, se prueba con estas, que lejos de tratarse de estructuras rígidas y tipificadas, los agarres ‘históricos’ del violín eran adoptados de manera local y personal, y que no estaban sujetos a un proceso ‘evolutivo’, o relacionados con un marco temporal.

Se encuentran con frecuencia estas representaciones iconográficas de violinistas en una serie de contextos o lugares comunes tipificados que a continuación enumero: **1) en tratados y métodos de violín**, complementando la información del texto, pero aportando información sobre la praxis de la época –será aquí importante tener en cuenta los casos en los que se identifica que un mismo grabado ha servido como estampa para otras

publicaciones, ya que posiblemente solo se pueda relacionar con la primera publicación—; **2) como grabados en partituras**, que ejercen generalmente la función de elementos decorativos y cuya factura es normalmente tan esquemática y rudimentaria que no pueden tomarse seriamente como retratos realistas; **3) en retratos de violinistas conocidos**, lo cual permite vincular una determinada manera de sostener el violín con un músico en particular y su contexto musical, aunque en ocasiones, como posiblemente sea el caso del tratado de Geminiani en su edición francesa, este es una copia del dibujo de otro músico, por lo que sólo servirá de testimonio el dibujo original (en otras ocasiones, la coincidencia de la técnica de sujeción del violín de varios retratos del mismo violinista, vuelve la hipótesis de relacionarlo con dicha técnica un argumento más convincente; como es el caso de las representaciones de Leopold Mozart); **4) en caricaturas**, que aunque llevan a cotas desproporcionadas ciertos elementos humanos, generalmente del físico del personaje, si coinciden con las descripciones de las fuentes escritas, se han tomado por buenas; **5) en escenas de taberna**, que, junto a las **6) compañías musicales** y las **7) compañías felices**, constituyen un subgénero de la pintura neerlandesa de la segunda mitad del siglo XVII y muestran las prácticas musicales en escenas de la vida cotidiana del ámbito doméstico y popular; **8) en representaciones donde conviven varias técnicas de sujeción del violín**, que por ellas mismas son prueba fehaciente de la extensión de la heterogeneidad, la inexistencia de regulación y el alto grado de personalización en el que se vivía la práctica instrumental en el período estudiado.

De manera puntual, he localizado fuentes iconográficas que no coincidían con las descritas en los testimonios escritos —el uso de estas últimas parece haberse extendido de manera exitosa por toda Europa—. Puede tratarse de técnicas personales o muy particulares que supondrían una excepción en el uso.

Si se comparan las representaciones iconográficas de las técnicas de sujeción del violín en el período estudiado, con fotografías que ilustran las prácticas interpretativas del violín en el ámbito de la música popular en Latinoamérica —incluso con algunas fotografías que cuentan ya con muchas décadas e incluso con más de un siglo—, se encuentran vínculos innegables. Las prácticas históricas de sujeción del violín quedaron cristalizadas en las de cierta música folclórica —sin duda, a través de su absorción en el ámbito popular a partir de las prácticas profesionales escuchadas y aprendidas a los músicos europeos entonces recién llegados al Nuevo Mundo— de algunas comunidades de Latinoamérica. Al ser estas últimas formas tradicionales de tocar que se comunican mediante la tradición oral y que se tratan de aislar, conservar y atesorar, se han conservado técnicas de sujeción

del violín que se pueden rastrear hasta el período virreinal, etapa en la que se los pueblos nativos del continente americano asimilaron ciertos rasgos de las representaciones artísticas europeas, entre ellas la música. En un futuro estudio posterior enfocado en el uso del violín en la música popular de alguno de estos lugares trataré de establecer puentes con las técnicas históricas y encontrar argumentos que vinculen estas dos prácticas de forma contundente.

Del análisis de las fuentes iconográficas recopiladas en el catálogo se derivan una serie de conclusiones que enunciare a continuación: el mayor número de elementos de este catálogo lo conforman fuentes de procedencia neerlandesa que, si bien no figuran en el marco de este estudio, he incluido en este apartado por tratarse de un registro iconográfico monumental. En orden descendente, el catálogo tiene gran cantidad de imágenes del Área Germana y Francesa (Figs. 46 y 43). También se equiparan en número los testimonios italianos e ingleses (Figs. 25 y 23). España es el área geográfica de la que menos registros he logrado reunir. Tras un cribado según criterios de fiabilidad, he reducido los casos de estudio a ciento noventa y cuatro imágenes. De este total, casi dos tercios representan la posición supraclavicular; el resto, se reparten entre los testimonios infraclaviculares y contra el pecho. Un estudio de cómo se reparten estas fuentes a lo largo del período estudiado revela que, si bien la posición supraclavicular tiene presencia casi desde el inicio del período, se vuelve más y más presente a medida que llegamos a finales del siglo XVIII, hecho que apunta a la ya referida sistematización de la sujeción del violín a nivel supraclavicular que hoy día se ha convertido en casi la única forma de sujeción del instrumento en muchos de los géneros musicales.

Sucede absolutamente lo opuesto con la posición contra el pecho, más presente en la segunda mitad del siglo XVII, su presencia va disolviéndose a medida que avanza el siglo XVIII. Este fenómeno probablemente se debía a dos razones, la estrecha relación que tenía este tipo de sujeción con el repertorio más popular y el alto grado de dificultad que suponía realizar cambios de posición en esta postura. Parece que a medida que la literatura de violín fue volviéndose más compleja, incorporando cada vez con mayor asiduidad cambios de posición, la técnica de sujeción del violín cayó en desuso en los géneros de música 'seria', prevaleciendo en el ámbito popular o folclórico. Las fuentes que representan la posición supraclavicular, sin embargo, están presentes a lo largo de todo el período de manera moderada y casi sin alterar sus cifras, si bien son un poco más frecuentes en la segunda mitad del siglo XVII. Todos estos datos refuerzan la hipótesis que ya se estableció al estudiar las fuentes escritas, es decir, que la heterogeneidad de la sujeción del violín,

estaba presente tanto geográfica como temporalmente, pero que hubo una tendencia hacia la normativización o generalización de la posición supraclavicular, que se acentúa más en la segunda mitad del siglo XVIII. Los gráficos que relacionan las áreas geográficas con las posiciones de sujeción del violín revelan la presencia de las tres técnicas de sujeción en todos los territorios, si bien es muy notoria la preeminencia de la posición supraclavicular en todas ellas, con la importante y significativa excepción de los Países Bajos, donde el apoyo contra el pecho se representa casi con la misma frecuencia que la posición supraclavicular. Este caso específico varias hipótesis podrían explicar el porqué de tantas representaciones de violines en posición contra el pecho. Es posible que la mayor parte de representaciones iconográficas fueron producidas en su mayoría en la segunda mitad del siglo XVII, período que coincide con la época del Siglo de Oro en la pintura neerlandesa, por lo que puede testimoniar una tendencia en esta región a sostener el violín contra el pecho. Por otro lado, no se debe obviar de que la mayor parte de estas pinturas muestran escenas del ámbito doméstico y popular, y, por tanto, que representaban probablemente a violinistas de estrato social bajo, que, teniendo que enfrentarse a un repertorio preeminentemente rítmico quizás sostenían el violín de esta manera relajada. Finalmente, el hecho de que apenas haya sobrevivido música instrumental de compositores neerlandeses de esta época nos impide corroborar nuestras hipótesis al no contar con obras musicales que se puedan asociar con esta postura.

3. Aplicación de las técnicas de sujeción del violín en la interpretación de fragmentos musicales de los tratados de violín

La importancia de aplicar las técnicas de sujeción del violín al repertorio

En este tercer apartado presento las conclusiones obtenidas después de estudiar tanto teórica como prácticamente el repertorio incluido en los tratados que fueron analizados en el primer capítulo. Considero relevante que la investigación de corte teórico de los capítulos precedentes cumpla con estándares de rigor y objetividad, al mismo tiempo que incida en la interpretación del violín. Por ello, he puesto a prueba la viabilidad física y mecánica de interpretar algunos de los ejemplos musicales más representativos de cada tratado mediante las mismas técnicas de sujeción del instrumento expuestas en cada uno de ellos. Esto último, partiendo de la base de que las técnicas de sujeción del violín recomendadas en cada fuente escrita debían ser propicias para interpretar los ejemplos musicales y repertorio anexo a cada una de ellas. Esta confirmación práctica ayuda a validar las conclusiones obtenidas hasta el momento, al mismo tiempo que permite que el conocimiento generado mediante esta investigación pueda incidir directamente en la práctica interpretativa históricamente informada del violín en la actualidad, la cual se ha visto estandarizada y limitada a ciertas prácticas, que, si bien se utilizaron en el pasado, no fueron usadas de manera exclusiva, como dejan entrever las fuentes iconográficas y los testimonios de los tratados.

Como preámbulo al estudio práctico del repertorio musical de los tratados, se explican las tres técnicas de sujeción del instrumento desde una perspectiva práctica y en relación con el cuerpo del intérprete. En este apartado se comparan las limitaciones y ventajas técnicas que se derivan de cada una de ellas, y se ilustra cada explicación con un vídeo que muestra un breve fragmento seleccionado de alguna de las fuentes. Estos recursos audiovisuales complementan y ejemplifican la información expuesta en cada explicación técnica. Después de esta sección, incluyo un apartado donde reflexiono sobre las diferencias en eficacia, operatividad y comodidad que existen entre realizar los cambios de posición ascendentes y

descendientes al sostener el instrumento con cada una de estas modalidades de sujeción del instrumento

Seguidamente, se hace una revisión minuciosa del contenido musical de las fuentes escritas analizadas en el primer capítulo. Este ejercicio ayuda a determinar el nivel técnico de exigencia de cada una de las fuentes. Con el propósito de presentar de forma detallada la información de cada uno de estos documentos, elaboré una tabla en la que coexisten algunos datos generales de las fuentes escritas junto a información muy concreta derivada del análisis del contenido musical de cada tratado o método: tipo de técnica de sujeción del instrumento que el autor preconiza, el registro más agudo que alcanza la línea melódica, el número de cambios de posición presentes, la presencia de digitaciones, nivel técnico de dificultad de los ejemplos musicales y el repertorio para violín de cada fuente.

La sección que continúa reúne breves extractos de fuentes escritas significativas para la investigación, particularmente aquellos que presentan desafíos técnicos para el intérprete por requerir de la agilidad de la mano izquierda al deslizarse a lo largo del mástil. Este material musical se registró en vídeo utilizando la técnica de sujeción del violín descrita en el mismo tratado. Así se pudo comprobar la posibilidad, en la práctica, de realizar cambios de posición con cada una de las tres técnicas de sujeción del instrumento.

En la última sección del capítulo comparo las digitaciones y cambios de posición que Geminiani utiliza en *The art of playing on the violin* con las utilizadas en la reimpresión de 1739, de su op.1 de sonatas para violín, publicación que fue revisada y aumentada por el mismo compositor. Este ejercicio tiene como objetivo comparar dos tipos de digitaciones, las de tipo pedagógico o ilustrativo y las de carácter pragmático. Aunque en un principio estas dos variantes no tendrían que estar disociadas, y en la mayoría de los casos una buena digitación es al mismo tiempo una herramienta pedagógica e interpretativa. Sin embargo, hay ciertos digitados que por su grado de dificultad y riesgo se tienden a utilizar más durante el estudio del instrumento que sobre el escenario.

Mecánica corporal en la sujeción del instrumento

Uno de los aspectos fundamentales al tocar el violín es que éste se encuentre en una posición de estabilidad, que permita ambos brazos del intérprete ejerzan fuerzas sobre él y que a pesar de ello el instrumento se mantenga estable. Sostener el instrumento mediante

cada una de las tres técnicas históricas de sujeción, y sus variantes, descritas en este estudio, no sólo produce variaciones en el nivel de estabilidad del violín, sino que favorece o dificulta determinados gestos técnicos. A pesar de que el nivel de estabilidad no es el mismo en cada caso, las tres posturas, con sus variantes, producen resultados satisfactorios cuando la mano izquierda permanece de manera constante en la primera posición. Cuando, por el contrario, entran en juego los cambios de posición, que necesariamente operan en ambas direcciones, ascendente y descendente, las diferencias en cuanto a efectividad, comodidad y estabilidad se acentúan notablemente entre las distintas posiciones y sus variantes.

Otro aspecto importante para tener en cuenta es el de las diferencias anatómicas del área infraclavicular entre el cuerpo del hombre y la mujer. En el torso masculino la musculatura infraclavicular da lugar a los músculos pectorales, mientras el femenino presenta la protuberancia de senos, de tamaño variable. Esta diferencia influye directamente sobre la manera de sostener el violín a nivel infraclavicular en ambos sexos. Mientras los hombres pueden apoyar la base del violín contra distintos puntos de su pectoral izquierdo, que en términos generales tiene forma recta y es paralelo al el plano vertical del cuerpo, la forma del seno izquierdo en la mujer impide apoyar el violín en esta región, restringiendo la zona de contacto del violín con el área del pecho que se encuentra inmediatamente debajo del hueso de la clavícula izquierda, área que es notablemente más reducida que la que el hombre tiene a su disposición.

Apoyo del violín contra el pecho

Apoyada la base de las costillas del violín contra la zona del pectoral mayor del intérprete, esta tiene una gran superficie de contacto.



Figs. 119 y 120: Apoyo del violín contra el pecho (plano horizontal/ángulo recto).

Sin embargo, al formar la pared de los músculos pectorales una superficie casi vertical, el instrumento no tiene dónde apoyar su peso sobre el plano horizontal, de manera que resulta fundamental para generar una posición de equilibrio la presión que el intérprete realiza con su mano izquierda hacia la superficie de contacto.

De esta forma, la mano izquierda, que entra en contacto con el instrumento a través de los puntos de apoyo de la base lateral del índice y el lateral de la primera falange del pulgar, no solo sostiene el peso del cuerpo del instrumento, sino que la presión que ejerce de manera proximal con el cuerpo del instrumento genera una situación de equilibrio sobre este. Esta posición requiere una supinación extrema de la parte superior del brazo, por lo que resulta más incómodo colocar los dedos de la mano izquierda sobre la cuarta cuerda. Quizás precisamente por esta supinación extrema, de manera natural, el intérprete tiende a descansar el mango del instrumento sobre la parte de la palma de la mano más cercana al primer espacio interdigital.



Figs. 121 y 122: Mango descansando en la palma de la mano izquierda mientras el violín está apoyado contra el pecho (plano horizontal/ángulo recto).

También es común encontrar, tanto en la iconografía como en las indicaciones de los tratados, la recomendación de colocar el violín en un ángulo oblicuo respecto al plano horizontal: “il faut tenir le violon incliné de gauche à droite...”²⁷⁷.

²⁷⁷ [Traduzco:] “Es necesario inclinar el violín de izquierda a derecha”. Labadens, Jean-Baptiste: *Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon*. París, De Roullède., 1772, p. 18.



Fig. 123: *Juventud con violín*, 1640. Giovanni Martinelli (*1600c; †1659), High museum of Art, Atlanta, EUA.



Fig. 124: Violín apoyado contra el pecho, pero describiendo un ángulo oblicuo respecto al plano horizontal.

Esta posición en la que el violín asume una posición más oblicua favorece el contacto del arco con la cuarta cuerda – al encontrarse éste más próximo al eje vertical del violinista, y, consecuentemente, más accesible para el brazo derecho –. Por contrapartida, el contacto del arco con la primera cuerda del violín se vuelve más difícil, al tener el arco que asumir casi un ángulo de noventa grados para frotarla, anulando cualquier posible pronación del antebrazo izquierdo.



Fig.125: Posición oblicua del violín con arco.

El intérprete puede percibir sosteniendo de este modo el violín, que el foco del que emana el sonido está más alejado de los órganos auditivos y que la producción del sonido, resultado de la interacción de las cuerdas con las crines del arco, se produce a mayor distancia de la cabeza del intérprete. Esta técnica de sujeción del instrumento está muy alejada de la que convencionalmente se ha enseñado en el último siglo en los centros de enseñanza de la

‘música clásica’ y de muchos otros géneros, por lo que efectuarla puede suponer un reto mayor para los intérpretes que ya tienen un bagaje en otros tipos de sujeción. Sin embargo, esta manera de sostener el violín no involucra la zona del trapecio y el cuello, al no estar el violín en contacto directo con ellos motivo por el cual tanto los músculos del cuello como el trapecio izquierdo, tienden a adquirir una posición más natural y relajada.

Vídeo 1: Fragmento musical de *Idea Boni Cantoris*, 1688,
Georg Falck, violín contra el pecho.

<https://youtu.be/jjlgMuYqx9g>



Ej. 1: Georg Falck (*1630; †1689), *Idea Boni Cantoris*.
D-Mbs, Ms, 1688, p. 192.

Apoyo infraclavicular del violín

Cuando el violín descansa a nivel infraclavicular, la superficie de contacto del cuerpo con el instrumento se reduce respecto a la posición previamente descrita, por lo que el violín está en una posición menos estable y sucumbe con mayor facilidad al movimiento que sobre él ejerce el arco al frotarse contra las cuerdas.



Fig. 126 y 127: Apoyo del violín contra el espacio infraclavicular izquierdo.

La mano izquierda continúa realizando presión proximal hacia el cuerpo. En esta posición la parte posterior del brazo se aleja del cuerpo y se separa el mango del violín de la palma de la mano. Si se compara con la posición anterior, el equilibrio del instrumento es más frágil, pero el brazo izquierdo, ahora más alejado del torso, tiene mayor espacio para maniobrar.



Fig. 119



Fig. 126

Por otra parte, el instrumento puede en esta posición asumir un plano más cercano al horizontal, ya que la mano izquierda puede, gracias a la rotación del hombro, alcanzar más fácilmente la cuarta cuerda. El foco de producción del sonido está en este caso unos centímetros más cerca del músico, y más elevado que en el caso anterior.

Como ya se comentó en el primer capítulo, he decidido establecer la división en mi catalogación entre la postura anterior y esta, con base en la idea de que el apoyo en la parte anterior de la clavícula sigue siendo una técnica de sujeción contra el pecho, pues el violín mantiene las mismas necesidades de ejecución que cuando se apoya más abajo. La principal diferencia con el apoyo a nivel infraclavicular es que el contacto de esta posición se establece entre la base de la tapa inferior, con la parte superior del hueso de la clavícula izquierda²⁷⁸.

²⁷⁸ Esta posición es descrita por Geminiani, Francesco: *The art of playig on the violin....* Londres, el autor, 1751, p. 2; y por Brijon, Émile C. Robert: *Reflexions...*, p. 19.

Vídeo 2: Fragmento musical de *The art of playing on the violin*, 1751, Francesco Geminiani, violín a nivel infraclavicular.

<https://youtu.be/vAXBtVS5xUQ>



Ej. 2: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *The art of playing on the violin*. Londres, el autor, Music Collections Hirsch IV.1500.1751, p. 1.

Apoyo supraclavicular del violín

En esta posición, la base de las costillas del violín se encuentra en contacto con el borde anterior del trapecio izquierdo, mientras que la base de la tapa inferior del instrumento descansa sobre la zona superior de la clavícula izquierda.



Figs. 128 y 129: Apoyo del violín contra el cuello.

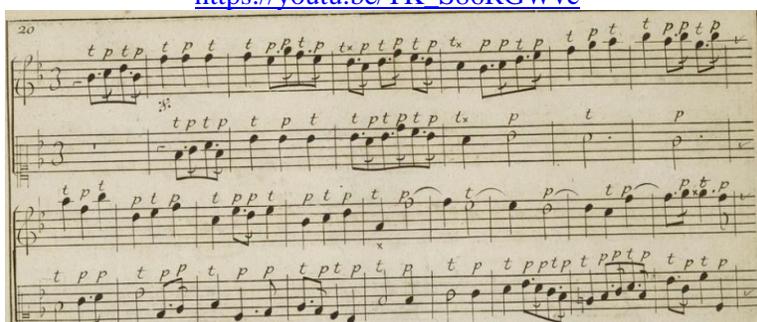
Se vuelve a reducir la superficie de contacto del cuerpo con el instrumento si se compara con la posición anterior, pero al soportar la clavícula gran parte del peso del violín, la mano izquierda no necesita realizar tanta presión como en las posiciones anteriores. De esta forma, el espacio entre el brazo izquierdo y el torso aumenta y el codo izquierdo se somete a una mayor supinación. Si se compara con la posición descrita en el apartado anterior (apoyo del violín contra el espacio infraclavicular izquierdo), aunque visualmente son muy parecidas, se observa que, mientras en la anterior técnica de sujeción el violín solamente presenta un punto de contacto y en términos generales se encuentra en una posición más frontal, en esta,

no sólo el violín apoya contra la base del cuello, sino que también asume una posición más lateral.

Cuando en los tratados aparece descrita esta postura, o se encuentra representada en las fuentes iconográficas, se perciben frecuentemente dos variantes: una, en la que no se utiliza la barbilla y otra, en la que sí. La primera, a pesar de no utilizar la barbilla, ofrece bastante estabilidad, por el doble contacto del instrumento con la clavícula y el cuello.

Vídeo 3: Fragmento musical de *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon*, 1711, Michel Monteclair, violín a nivel supraclavicular con barbilla sobre el cordal (uso intermitente)

https://youtu.be/TK_S86RGWvc



Ej. 3: Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737), *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon*. París, el autor, Pn, département Musique, VM8 C-1, 1711c, p. 20.

Se puede observar la diferencia en la posición del violín con respecto al cuerpo del intérprete al comparar estas tres imágenes'. Ahí ejemplifico cada una de estas técnicas de sujeción. Nótese que tanto el apoyo en el pecho como en el espacio infraclavicular mantienen el instrumento en una posición más frontal que en el caso del apoyo contra la base del cuello.



Fig. 119



Fig. 126



Fig. 128

Apoyo supraclavicular con barbilla

En lo que se refiere a la técnica de sujeción del violín a nivel supraclavicular, si se decide utilizar la barbilla, esta se puede dejar reposar en tres partes distintas de la tapa superior: a la izquierda del cordal, sobre el cordal o a la derecha del cordal.

Cuando la barbilla se apoya a la izquierda del cordal, el violín toma una posición más frontal respecto al músico²⁷⁹.

²⁷⁹ Esta posición aparece descrita en muchos de los textos del siglo XVIII; por citar algunos: Corrette, Michel: *L'École d'Orphée*. París, el autor, 1738, p. 2; Signoretti, Pietro: *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*. La Haya, Frères Williams, 1777, p. 1 de la segunda parte; y, Ferandiere, Fernando: *Prontuario músico*. Málaga, imprenta de la Santa Iglesia, 1771, p. 23.



Figs. 130: Barbilla apoyada a la izquierda del cordal, violín sobre el hombro.

Al quedar ahora el cordal a la derecha de la barbilla, la voluta del instrumento debe asumir una posición más frontal para que la mano izquierda pueda alcanzar con comodidad las cuatro cuerdas que ahora describen un ángulo agudo respecto a la línea recta imaginaria que se forma entre la cabeza y el hombro izquierdo. Por tanto, el brazo izquierdo asume una posición más frontal y torsionada para poder alcanzar la cuarta cuerda del violín. Todo esto tiene implicaciones en la posición del brazo derecho, el cual debe asumir también una posición más frontal para poder dejar su peso sobre las cuerdas. En comparación con la posición infraclavicular, en esta posición es necesario elevar más el brazo derecho, pues el violín también ha adquirido una posición más elevada respecto al cuerpo del intérprete. Para mayor claridad compárense las dos siguientes fotografías; la primera con una posición del violín donde la barbilla se encuentra en contacto con el cordal. En la segunda, la barbilla está en contacto con la parte izquierda del cordal.



Fig. 131: Barbilla apoyada sobre el cordal, violín sobre el hombro.



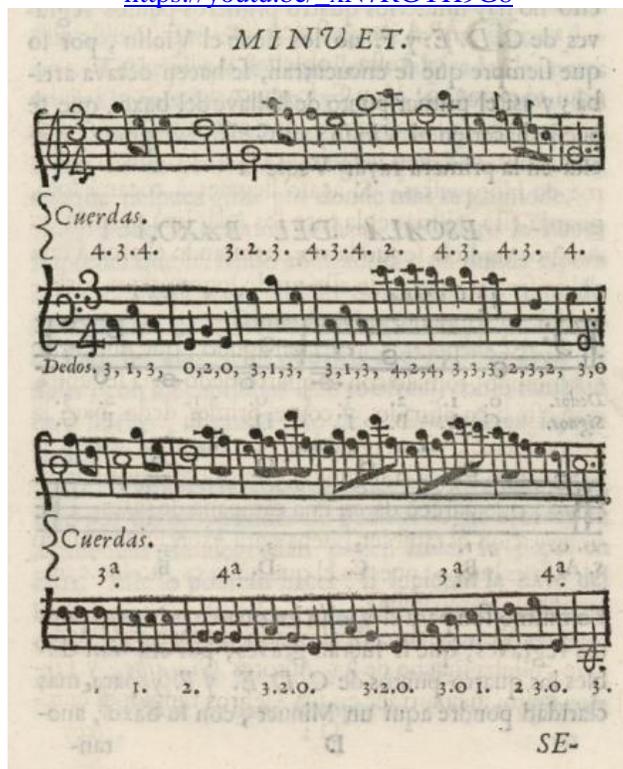
Fig. 130

A continuación, una muestra de la mecánica de la mano izquierda cuando el violín se sostiene sobre el hombro, fijándolo con la ayuda de la barbilla apoyada a la izquierda del

cordal. Interpreto un fragmento musical del tratado de Ferandiere:

Vídeo 4: Fragmento musical de *Prontuario musico*, 1771c, Fernando Ferandiere, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal

[https://youtu.be/ xN7RGYH9G8](https://youtu.be/xN7RGYH9G8)



Ej. 4: Fernando Ferandiere (*1740c; †1816c): *Prontuario musico, para el instrumentista de Violin y Cantor*. Málaga, imprenta de la Sta. Iglesia, Mn, MC/3602/1, 1771c, p. 26.

La posición en la que la barbilla se apoya sobre el cordal, como describe Herrando²⁸⁰, demanda mayor rotación del brazo izquierdo para alcanzar la cuarta cuerda, pero permite que el ángulo de las cuerdas describa un ángulo menos agudo respecto al eje formado entre cabeza y hombro que la posición anterior, por lo que el brazo derecho no necesita adelantarse en exceso para tener acceso a las cuerdas, conservando una posición más natural.

²⁸⁰ Herrando, José: *op.cit.*, p. 2.



Fig. 131

En el siguiente enlace puede encontrar el lector un vídeo donde demuestro cómo se puede interpretar un fragmento de la *Leçon dans le Ton de La Tierce Majeure*, que se encuentra en el tratado *Principes du violon*, de Joseph Barnabé Saint-Sévin, con la técnica de sujeción del instrumento descrita en este mismo tratado.

Vídeo 5: Fragmento musical de *Principes du violon*, 1761c, Joseph Barnabé Saint-Sévin, violín a nivel supraclavicular con la barbilla sobre el cordal.

<https://youtu.be/AdqMrBgqOeo>



Ej. 5: Joseph Barnabé Saint-Sévin [L'Abbé le fils] (*1727; †1803): *Principes du violon*. París, el autor y Le Clerc, 1761c, p. 62, cc. 10-18 de la *Leçon dans le Ton de Fa Tierce Majeure*, Allegro.

Cuando la barbilla se apoya a la derecha del cordal surge una posición contraria a cuando se apoya del otro lado, es decir, parte de la caja del violín queda apoyada sobre el hombro izquierdo y el mango ahora se desplaza ligeramente al frente, apareciendo una posición opuesta a la que surge cuando la barbilla se apoya del otro lado del cordal.



Figs. 132: Barbilla se apoya a la derecha del cordal, violín sobre el hombro.

Esta manera de sostener el instrumento se describe con menos frecuencia que las otras dos, y aparece en publicaciones de la segunda mitad del siglo XVIII²⁸¹.

Vídeo 6: Fragmento musical de *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756, Leopold Mozart, violín a nivel supraclavicular con la barbilla a la derecha del cordal.

https://youtu.be/h2yd2tYV_QQ



Ej. 6: Leopold Mozart (*1719; †1787): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Ausburgo, Johann Jacob Lotter., 1756, p. 151, capítulo VIII.

Las siguientes tres imágenes corresponden a las tres variantes de sujeción del violín en el hombro con apoyo de barbilla: barbilla apoyada al lado izquierdo del cordal, barbilla apoyada sobre el cordal y barbilla apoyada al lado derecho del cordal, respectivamente. Obsérvese que a medida que el violín asume una posición más elevada respecto al cuerpo del intérprete, el brazo derecho ha de elevarse en proporción para poder frotar las cuerdas con el arco.

²⁸¹ Diderot describe esta técnica: "...on porte ensuite en tournant le poignet la partie inférieure du corps de l'instrument sous le menton,". [Traduzco:] "...entonces la parte inferior del instrumento se coloca bajo el mentón". Diderot, Denis: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers*, (voz violín), 1751c, tomo XVII, p.319. Aunque Ferandiere no la recomienda, reconoce que la utilizan algunos: "...y empezando por la del instrumento, digo, que ha de caer el cordal no á la izquierda, como algunos...". Ferandiere, Fernando: *op. cit.*, p. 23.



Fig. 130 (en p.)



Fig. 131 (en p.)



Fig. 132: (en p.)

Para mostrar los distintos ajustes mecánicos que ambos brazos tienen que realizar al asumir cada una de las posiciones aquí descritas he realizado el siguiente vídeo donde muestro un mismo ejercicio interpretado en cada una de las posiciones de la sujeción del instrumento, incluyendo las tres variantes de la posición supraclavicular

Vídeo 7: Ejercicio que muestra los ajustes mecánicos en cada una de las posiciones de sujeción y sus variantes.

<https://youtu.be/L8JmGgvK1VM>

Mecánica de los cambios de posición en cada variante de sujeción

En cualquiera de las posiciones de sujeción del violín descritas en el apartado anterior, siempre y cuando se haya establecido una situación de equilibrio para el instrumento, el intérprete puede tocar en primera posición sin excesiva dificultad. Mientras la mano izquierda se mantenga en primera posición y no tenga que desplazarse por el mástil, el pulgar y el lateral de la base del índice de la mano izquierda pueden cumplir su labor de enarbolar la parte superior del violín sosteniendo este a la altura del inicio del mango y, en ocasiones, ejerciendo una ligera presión proximal hacia el cuerpo del intérprete. La variación del punto

de contacto del otro extremo del violín es lo que genera una situación corporal particular.

Cada posición posee ciertas ventajas: la ‘de pecho’ ofrece poco espacio para la movilidad del brazo izquierdo, aunque este está en una posición más baja, y por lo tanto más relajado; la ‘de clavícula’, mejora la comodidad del brazo izquierdo, aunque altera el ángulo de este respecto a las cuerdas, pero demanda mayor rotación del brazo izquierdo; y, en cuanto a la ‘del cuello’, en su variante ‘sin apoyo de la barbilla’ aumenta la sensación de control del instrumento, por estar este descansando sobre el hombro y encontrarse más cerca de la cabeza. Esta última manera de sostener el instrumento tiene tres variantes que implican el apoyo de la barbilla, a saber: apoyándola contra el cordal, apoyándola a la izquierda del cordal. En cualquiera de estas tres formas de sujeción del instrumento, al implementar el peso de la cabeza sobre la caja del instrumento mediante el contacto de la barbilla, todavía se refuerza más la sensación de estabilidad del instrumento, lo cual repercute favorablemente en la ejecución de ciertas técnicas instrumentales, como los cambios de posición. No obstante, cada una de estas variantes de apoyo de la barbilla da lugar a modificaciones en la trayectoria del brazo izquierdo cuando el hombro izquierdo rota para que los dedos alcancen la primera y cuarta cuerda. Cuando la barbilla se encuentra a la izquierda del cordal el gesto técnico del brazo izquierdo para alcanzar la cuarta cuerda es menor que cuando esta se encuentra a la derecha del tasto, y sucede lo contrario con la primera cuerda, que resulta más cercana con la barbilla a la derecha del cordal y más lejana si está a la izquierda. Esta variación física de la cercanía de las cuerdas distales con respecto al brazo y la mano izquierda es exactamente la misma que experimenta el brazo del arco, que encuentra más cercana la cuarta cuerda cuando la barbilla está a la izquierda del cordal y más alejada cuando está a la derecha.

No obstante, abordar repertorio que requiera del desplazamiento de la mano izquierda a lo largo del mástil del violín, aumenta la complejidad de la mecánica del desplazamiento de la mano izquierda por el mástil. El testimonio de las fuentes escritas e iconográficas presentes en este trabajo indican que las técnicas de sujeción del violín contra el pecho, en posición infraclavicular y supraclavicular fueron utilizadas en los siglos XVII y XVIII, motivo por el cual me refiero a ellas como posturas ‘históricas’. Afortunadamente, el hecho de que muchos de los métodos donde se describen estas maneras de sostener el violín estén acompañados de ejemplos musicales que implican la presencia de cambios de posición, ya sea por un rebasamiento de la tesitura correspondiente a la primera posición, o por una digitación que indica

tal cambio de posición, permite relacionar las técnicas de sujeción con los cambios de posición. Esto implica, por tanto, que, partiendo del supuesto de que el músico utilizara las técnicas de sujeción del instrumento que cada tratado prescribe, al realizar los cambios de posición presentes en cada ejemplo musical habría que hacer las modificaciones pertinentes en cada caso que permitan ejecutar el cambio de posición de manera satisfactoria.

En los siguientes dos apartados realizo una descripción de los movimientos necesarios para llevar a cabo cambios de posición ascendentes y descendentes en cada una de las posturas ‘históricas’, al mismo tiempo que comento las ventajas y desventajas de cada una de ellas²⁸².

Cambio de posición ascendente

En términos generales, los cambios de posición ascendentes son más fáciles de llevar a cabo que los descendentes, pues implican un movimiento proximal de la mano izquierda en su recorrido por el mástil del violín. Teniendo en cuenta que al llevar a cabo este gesto técnico la mano ejerce presión contra el punto de contacto del violín con el cuerpo, la estabilidad del instrumento queda garantizada, aunque sigue siendo menor a cuando la mano izquierda se encuentra en posición fija. Aunque las opciones de digitación que surgen de la combinación entre las distintas posibles digitaciones en la posición de origen antes de iniciar el movimiento –es decir, el dedo que se decide usar como dedo guía del cambio de posición– y el de llegada es amplia, en términos generales se puede afirmar que el traslado de la mano izquierda será más sencillo cuanto más cerca se encuentre la posición de origen de la de llegada. Los desplazamientos a posiciones ‘cercanas’ son los que implican un movimiento a una posición contigua y por tanto a una distancia de tono o semitono de la posición inicial –por ejemplo, de primera a segunda posición– o incluso un desplazamiento a una posición que esté un paso más lejos que la posición inmediatamente contigua, es decir, que esté a distancia de tono y medio o dos tonos de la posición original –de primera a tercera posición–. Como ya indiqué, a mayor distancia que cubrir en el desplazamiento de la mano, más se vulnera la estabilidad del instrumento y mayor dificultad implica; esta circunstancia incide y modifica el ya

²⁸² Cada explicación viene acompañada de un breve vídeo donde ejemplifico el mismo cambio de posición en cada una de las posturas históricas, y donde se pueden ver las modificaciones específicas del ‘gesto técnico’ en función de la posición del violín en cada caso.

comentado aumento de estabilidad que proporciona el desplazamiento proximal. Por tanto, los principales factores que influyen en la realización de un cambio de posición son la distancia por cubrir en el desplazamiento, si el movimiento descrito por la mano y el antebrazo es distal o proximal y la posición en la que esté apoyado el violín.

❖ *Apoyo del violín 'contra el pecho'*

Cuando el cambio de posición se realiza mientras el violín se encuentra apoyado contra la zona del pectoral izquierdo, el brazo tiene menos espacio para contraerse debido a su proximidad al torso, y al estar la palma de la mano izquierda ligeramente en contacto con el mango, hay mayor rozamiento, traduciéndose en un movimiento más torpe y menos eficiente.

Vídeo 8: Cambio de posición ascendente, violín contra el pecho

<https://youtu.be/VH2-3lcc2S4>

❖ *Apoyo 'infraclavicular' del violín*

Comparado con la posición anterior, cuando el violín se sostiene contra la zona infraclavicular, el brazo izquierdo se separa ligeramente del torso lo que aumenta el espacio para que el brazo izquierdo se mueva. Al haber ahora más espacio, la palma de la mano izquierda ya no necesita estar en contacto con el mango, mejorando tanto la precisión como la velocidad del cambio de posición. Sin embargo, ahora la zona del cuerpo en contacto con la base de las costillas del violín es menor, por lo que el instrumento se encuentra en una posición más inestable.

Vídeo 9: Cambio de posición ascendente, violín a nivel infraclavicular

<https://youtu.be/0OxwM8-v-ig>

❖ *Apoyo 'supraclavicular' del violín*

Cuando el 'gesto' técnico del cambio de posición realiza mientras la base de la tapa inferior del violín descansa en la parte superior del hueso de la clavícula, mientras la base de las costillas se encuentra en contacto con la base del cuello, dicha acción se lleva a cabo de forma óptima.

En esta situación no solo el brazo izquierdo se encuentra con más espacio para maniobrar, sino que transita por una superficie considerablemente más estable que en los casos

anteriores, derivada de la estabilidad que logra el instrumento apoyado de esta forma. Esto último es consecuencia de que gran parte del peso de la caja armónica del violín se reparte descansando entre el hueso de la clavícula izquierda y el trapecio anterior izquierdo. Esta posición es la única que tiene dos puntos de apoyo, aunque sufre sutiles modificaciones al alterarse con el apoyo de la barbilla en sus distintas variantes.

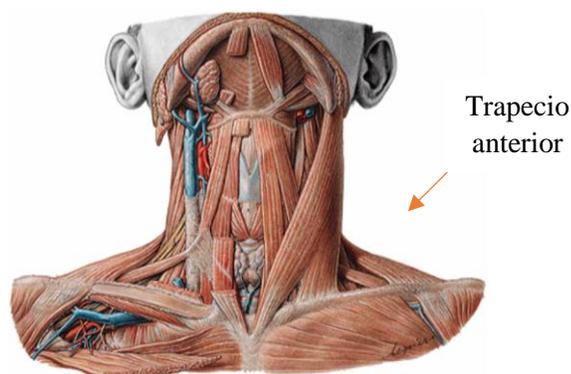


Fig. 133: Sobotta, Johannes: *Atlas der deskriptiven Anatomie des Menschen, I.* Múnich, Lehmann, 1904. [Pabst, Reinhard; Putz, Reinhard V. (eds.): *Johannes Sobotta: Atlas de anatomía humana. Vol. I. Cabeza, cuello y miembro superior.* Barcelona, Ediciones Toray, 1974. 21ª ed.: México D.F., Editorial Médica Panamericana, 2000, p. 231].

Aunado al equilibrio que se obtiene del contacto del violín con la base del cuello y la clavícula, en esta situación el brazo izquierdo se libera de su función de sostener gran parte del peso del instrumento, pudiendo optimizar el movimiento que realiza.

En las variantes de esta técnica –barbilla apoyada a la izquierda del cordal, sobre el cordal o a la derecha del cordal–, en la que el peso de la cabeza del intérprete descansa parcialmente en la tapa superior gracias al apoyo de la barbilla, la estabilidad del instrumento todavía aumenta más²⁸³. La mano izquierda queda prácticamente exenta de la responsabilidad de sostener el violín y puede deslizarse de manera todavía más efectiva.

Es necesario precisar aquí que, como ejemplifiqué en el apartado anterior, la zona de violín en la que se apoya la barbilla modifica el ángulo que describe el mástil respecto al eje

²⁸³ La presencia de la barbilla sobre la tapa superior del violín, ya sea a los lados del cordal o sobre este, disminuye la capacidad de resonancia del instrumento, pero la variación es imperceptible al oído humano, a menos que se realice la comparación utilizando instrumentos científicos de medición.

horizontal que se produce entre el hombro izquierdo y la cabeza. Esta modificación, aunque altera la trayectoria del movimiento descrito por el brazo izquierdo con el arco, en mi opinión, no altera la eficacia de la acción. En el siguiente vídeo se puede observar las modificaciones que se precisa realizar cuando se modifica el punto de contacto del violín con la barbilla en cada una de las variantes:

Vídeo 10: Cambio de posición ascendente, violín a nivel supraclavicular, con cada una de las variaciones en el apoyo de la barbilla

<https://youtu.be/TziXRdnxBgk>

Cambio de posición descendente

En el caso de los cambios de posición descendentes, la mano izquierda debe realizar un movimiento distal respecto al resto del cuerpo en su recorrido descendente por el instrumento (desde la caja armónica hacia la voluta del instrumento).

Para la mano izquierda resulta incompatible realizar este gesto técnico al mismo tiempo que cumple con su función de empujar el violín contra el cuerpo del intérprete, pues se trata de movimientos con fuerzas opuestas.

La problemática descrita está presente en cualquier cambio de posición descendente, cualquiera que sea la manera de sostener el violín contra el cuerpo, ya que cada vez que se intente realizar el deslizamiento descendente de la mano izquierda, ésta, en su trayectoria distal, tirará del instrumento en la misma dirección.

El violín, que se encontraba en un delicado equilibrio a consecuencia de la presión proximal que antaño ejercía la mano izquierda contra el cuerpo, pasa ahora a una situación de inestabilidad, dado que no sólo se dejó de presionar contra el cuerpo del intérprete, sino que además la mano izquierda deja de poder sostenerlo, y se separa del cuerpo.

Existe, sin embargo, una técnica de la mano izquierda que resuelve la situación descrita de forma eficaz. Este mecanismo de cambio de posición descendente sólo lo he encontrado descrito en el tratado de Geminiani publicado a mediados del siglo XVIII ²⁸⁴. Sin embargo, se desconoce si su uso era generalizado o, todo lo contrario, puesto que ni esta ni ninguna otra técnica de cambios de posición son detalladas en las fuentes históricas que perviven en

²⁸⁴ Geminiani, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

la actualidad.

La técnica es conocida actualmente como ‘técnica de pulgar’, o ‘técnica *chin-off*’, y consiste en realizar los cambios de posición descendentes sin utilizar el apoyo de la barbilla contra el violín. Al no contar con la fijación del violín, la mano izquierda deberá al mismo tiempo sostener el mango del instrumento y deslizarse por él descendentemente. Esta maniobra se realiza en dos pasos: estando instalada la mano izquierda en una posición alta, inicialmente el pulgar se estira en dirección a la parte más baja del mango del violín, hasta descansar prácticamente en la parte inferior del mango, la primera falange en contacto con la base del mango. En su nueva posición, el pulgar sostiene él sólo de manera momentánea todo el peso del instrumento, mientras el resto de los dedos, junto con la palma de la mano, quedan libres para iniciar el movimiento descendente, hasta reunirse de nuevo con el pulgar en la nueva posición. De esta forma, siempre hay una parte de la mano que se encarga de sostener el instrumento y evita que este caiga, mientras la mano desciende. María Pámpano López ofrece una contextualización del uso del término en su tesis de maestría:

[...] esta técnica começou a utilizar-se a finais do século XX, a partir dos anos setenta, e pouco a pouco o seu uso estendeu-se à medida que a interpretação historicamente informada ganhava terreno nas salas de concertos e na comunidade académica. Assim foi aparecendo paulatinamente o modo de referirmos a ela, criado por uma necessidade de designar esta maneira particular de interpretação. Num mundo globalizado como o de hoje, é habitual que a aparição de novos termos seja em língua inglesa, considerada como uma língua universal dentro da comunidade científica, educativa e académica. De modo que se reparamos na terminologia obtemos uma clara definição do que significa o uso da técnica *chin-off*. Traduzindo literalmente, *chin* significa: queixo, e *off* significa: sem, fora de...²⁸⁵

Esta técnica permite sostener el instrumento durante toda la maniobra del cambio de posición, pero requiere que el instrumento esté descansando parte de su peso en el extremo opuesto, ya que la mano no está ejerciendo una presión proximal contra el cuerpo. Por este motivo, no resulta posible llevar a cabo esta técnica de cambio de posición descendente

²⁸⁵ [Traduzco:] “[...] esta técnica se empezó a utilizar a finales del siglo XX, a partir de la década de 1970, y poco a poco se extendió su uso, a medida que la interpretación históricamente informada ganaba terreno en las salas de conciertos y en la comunidad académica. Así fue apareciendo la forma de referirse a ella, creada por la necesidad de designar esta particular forma de interpretación. En un mundo globalizado como el actual, es habitual que la aparición de nuevos términos se difunda en inglés, considerada como lengua vehicular de la comunidad científica, educativa y académica. Si nos fijamos en la terminología, obtenemos una definición clara de lo que significa utilizar la técnica *chin-off*. Traduciendo literalmente, *chin* significa ‘barbilla’, y *off* significa ‘sin’, ‘fuera de...’ Pámpano López, María José: *A técnica chin-off. Técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII* (Tesis de maestría). Escola Superior de Música, artes e espectáculo, Oporto, 2014, p. 53.

mientras el instrumento se apoya contra la zona pectoral o la zona infraclavicular izquierda. La hipótesis generalizada al respecto es que los músicos que utilizaron esta técnica interpretaban un repertorio que se restringía a la primera posición, sin embargo, esta hipótesis ha quedado obsoleta a medida que diferentes referencias escritas dan fe de que el apoyo bajo existió también a lo largo del siglo XVIII y que era utilizado también para tocar repertorio que involucraba cambios de posición, aunque estos no fueran, quizás ni muy abundantes ni realizados a gran velocidad.

Bajo mi punto de vista, a juzgar por las fuentes iconográficas y escritas esta técnica que parece haber estado muy extendida en el siglo XVII habría limitado mucho el repertorio de los músicos que la utilizaran. Es posible que estos músicos hubieran desarrollado una técnica de cambio de posición muy compleja que permitiera sostener con el lateral de la mano izquierda o con el pulgar el peso del instrumento, y de esta forma, permitir los cambios de posición, a pesar de que, por ser una maniobra muy compleja limitara la velocidad y el número de cambios de posición.

Vídeo 11: Cambio de posición descendente, violín contra el pecho
<https://youtu.be/0e6saXe1rR8>

Sin embargo, resulta plausible realizar este gesto técnico mientras el violín descansa entre la base del cuello y el borde anterior del trapecio izquierdo, porque la zona supraclavicular constituye una superficie horizontal sobre la que momentáneamente descansa el peso del violín mientras la mano izquierda, mediante la técnica de pulgar, es decir, sosteniendo el otro extremo del instrumento, realiza el cambio de posición descendente

Vídeo 12: Cambio de posición descendente, violín a nivel infraclavicular
<https://youtu.be/2ZE8iF3zjy8>

Como sucedía en los cambios ascendentes, el apoyo extra de la barbilla sobre el cordal o a los lados de este, no hace sino incrementar la estabilidad del instrumento, y, por lo tanto, libera a la mano izquierda de la labor de sostener el instrumento, pudiendo realizar los ‘cambios de posición descendentes de manera fluida.

En las fuentes escritas son frecuentes las recomendaciones de usar la barbilla cuando hay que cambiar de posición, para ganar firmeza. Los siguientes cuatro testimonios, de

compositores de origen alemán, francés, español e italiano, respectivamente, y publicados, el primero en 1677, el segundo, unos sesenta años más tarde, en 1738, el tercero, a mediados del siglo XVIII y el cuarto en sus postrimerías, son prueba de la difusión y uso generalizado, tanto geográfica como cronológicamente, de la barbilla para afianzar los cambios de posición.

Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die kheÿ fassen, damit man den linkhen arm holl gebogen alß wie einen räff auch mit hollgebogener handt den halß oben beÿ den schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der khay die geigen souill fest halte. Daß man nicht ursach hat mit der linkhen handt solche zuhalten, weillen eß sunst unmiglich währe, daß ich darmit balt hoch balt nieder lauffen und rein greiffen khundte, eß seÿer dan daß man mit der rechten handt die geigen halten müße damit sie nicht entfall...²⁸⁶

Il faut necessairement poser le mentón sur le Violon quand on veut dèmancher, cela donne toutte liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire²⁸⁷.

El cordal ha de venir bajo la barba, asegurándole con ella, hechada²⁸⁸ la vista un poco a la mano derecha...²⁸⁹

Il n'y a qu'une seule manière de bien tenir le violon, toutes les autres sont vicieuses. L'expérience, et les leçons des bons maitres, l'ont suffisimment dèmontrée. Il faut poser le bas de l'instrument sur la clavicle, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis la quatrieme corde, lorsque les changements de position de la main²⁹⁰.

Además de la ya analizada y discutida técnica de pulgar o 'chin-off', considero muy probable que al realizar cambios de posición descendentes se haya utilizado una maniobra de sujeción del violín que consistiera en crear una especie de pinza entre el maxilar inferior

²⁸⁶ [Traduzco:] “Si quieres tocar el violín adecuadamente, debes [...] sostener el violín con tanta firmeza con tu barbilla de manera que no haya motivo para sostenerlo con tu mano izquierda; de lo contrario será imposible tocar pasajes rápidos que van arriba y abajo, o tocar afinado de esta forma, a menos que sostengas el violín con la mano derecha para que no se caiga”. Prinner, Johann Jacob: *Musicalischer Schlissl*, Ms., Library of Congress [Music Division], 1677, s.n., cap. XIII.

²⁸⁷ [La traducción es mía:] “Es necesario apoyar la barbilla en el violín cuando uno cambia de posición, lo cual da completa libertad a la mano izquierda, principalmente al regresar a primera posición”. Corrette, Michel: *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁸ Transcripción literal del texto.

²⁸⁹ Herrando, José: *Op. Ci.*, p. 2.

²⁹⁰ [La traducción es mía:] “No existe más que una sola manera de sostener el violín bien, todas las demás son incorrectas. La experiencia y las enseñanzas de los buenos maestros lo han demostrado suficientemente. Se debe colocar la base del instrumento sobre la clavícula, de manera que se pueda apoyar el mentón junto a la cuarta cuerda, cuando se realicen cambios de posición”. Cambini, Giuseppe Maria Gioacchino : *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon...* París, Naderman, 1800c, p. 54. [Este método, a pesar de ser publicado en Francia y estar escrito en francés, es obra de un violinista italiano, que estudió violín con Filippo Manfredi y que residía en Italia durante su período formativo].

izquierdo y la parte superior del hombro del violinista. Este gesto físico, que sólo puede llevarse a cabo si el violín se encuentra en posición supraclavicular, es, en mi experiencia con el instrumento, una reacción casi instintiva que surge de la necesidad de conseguir estabilidad en el instrumento. A pesar de que esta maniobra no aparece descrita en ninguna fuente escrita de la época de la que tenga conocimiento, el hecho de que sea hoy día la técnica de sujeción del violín más utilizada por la mayoría de los violinistas que se dedican a la interpretación histórica confirma la comodidad y practicidad de esta técnica. Sin embargo, este hecho no constituye ningún fundamento para afirmar que se haya usado en el pasado.

Al aproximar estas dos zonas poniéndolas en contacto con la tapa superior e inferior del instrumento respectivamente, el intérprete ejerce una pinza y sostiene momentáneamente una gran parte del peso del instrumento de una manera tan efectiva que la mano izquierda queda casi libre de sostener el mástil.

Este gesto técnico, común hoy en día entre los violinistas adscritos a la corriente HIP²⁹¹, no ha sido documentado ni etiquetado bajo ningún término, sino que se conoce comúnmente como ‘elevación del hombro’.

Vídeo 13: Cambio de posición descendente, violín a nivel supraclavicular, con cada una de las variaciones en el apoyo de la barbilla
<https://youtu.be/zdzeGoM-KIA>

Tabla del contenido musical de las fuentes escritas

Con el fin de realizar un análisis comparativo, y en su caso establecer una relación entre las técnicas de sujeción del instrumento descritas en cada fuente y las características del repertorio musical que contiene cada una de estas, he elaborado una tabla que recoge información relevante sobre cada fuente, así como sobre el contenido musical de cada una de ellas.

Ha sido una herramienta de gran utilidad, pues me ha permitido analizar, catalogar y comparar el contenido, tanto de datos generales como específicamente musical, de cada tratado o método considerado en este estudio. En cada rubro de la tabla describo las características de cada fuente en el siguiente orden: fecha de publicación de la primera edición, nombre

²⁹¹ “...on the present state of the historically inspired performance movement (known as HIP) ...” [Traduzco:] “...sobre la situación actual del movimiento de interpretación históricamente inspirada (conocido como HIP) ...” Haynes, Bruce: *The end of early music*. Oxford, Oxford University Press, 2007, prefacio, p. VIII. Donington, Robert: *The Interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. Kenyon, Nicholas (Ed.): *Authenticity and Early Music*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1988

del autor, la ocupación del autor, título completo en el idioma original, la parte del cuerpo en contacto con el violín, el tipo de fuente –si está dirigida a profesionales, aficionados, o ambos–; el grado de dificultad técnica de los ejemplos musicales, la tesitura más aguda que se alcanza, la presencia de cambios de posición y, finalmente, comentarios relevantes sobre el contenido musical, además de un apartado con ejemplos musicales representativos. Véase a continuación una imagen de la tabla²⁹².

FECHA	AUTOR	OCUPACIÓN DEL AUTOR	TÍTULO	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	TIPO DE FUENTE	DIFICULTAD DE LOS EJEMPLOS	TESITURA MÁS AGUDA QUE SE ALCANZA (expresada mediante el índice registral científico)	CAMBIOS DE POSICIÓN	COMENTARIOS SOBRE EL CONTENIDO MUSICAL
C1690	Roger North (*1653; †1734)	Abogado	<i>Roger North on music: being a selection from his essays written during the years c. 1695-1728. Wilson (editor y traductor)</i>	Pecho (costillas)	*Descripción de una interpretación de Mattei	-	-	-	No hay ejemplos musicales
1693	John Lenton (*1657 c.; †1719)	Compositor, violinista y cantante	<i>The gentleman's diversion</i>	Parte superior del pecho	Específico para violín, con información sobre teoría musical. Aficionados	Básica	C6	Sólo extensión en la primera posición	No se conservan las dos primeras páginas. Las que sí se conservan presentan conceptos básicos de teoría musical e instrucciones elementales de la técnica del violín, como la dirección de las arcaídas. Ni en todo el texto ni en los ejemplos musicales aparecen técnicas avanzadas del violín y no se abandona la primera posición
1695	Daniel Merck (*1657; †1717)	Violinista y compositor	<i>Compendium musicae instrumentalis cheliceae. Das ist: kurze Begriff welcher Gestalten die Instrumental-Musik auf der Violin, Brantchen, Viola da Gamba, und Bass: gründlich und leicht zu</i>	Pecho	Dedicado a jóvenes y aficionados. Explica cómo tocar varios instrumentos: violín, viola de brazo, viola da gamba y bajo	Medía	E6	No se mencionan pero aparecen en los ejemplos musicales	Los ejemplos musicales sobre el violín muestran las digitaciones hasta la cuarta posición, pero no explican la manera de realizarlos
1711	Sébastien Brossard (*1655; †1730)	Clérigo, teórico musical, compositor y coleccionista	<i>Méthode de violon</i>	Hombro	Se trata de fragmentos de un método que nunca se publicó. Es para principiantes: teoría musical, partes del violín, digitaciones, nombres de las cuerdas, cómo afinarlas...	Alta	G6	La última página con texto del manuscrito, en el apartado 5 ^o describe el movimiento de la mano para ascender a segunda y tercera posición. Sin embargo, no incide en el apartado de los cambios de posición descendentes	Aparece un diagrama del mango del violín con digitaciones (de la primera posición en primera cuerda pasa a 5 ^a posición con extensión para llegar al sol). También aparece un pentagrama que muestra el registro hasta G6 sobre la primera cuerda pero aquí no escribe digitaciones. En la figura del diagrama del tasto se puede leer: "en transposant ou deplacant la main ce qui arrive rarement"... En la del pentagrama
1711c	Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737)	Compositor	<i>Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument par M. Monteclair de l'Académie Royale de musique –</i>	Hombro	Muestra los principios básicos sobre el violín	Básica	C6	Se entiende que para tocar el C6 se necesita hacer una extensión del cuarto dedo en primera posición. No hay cambios de posición	En el diagrama del registro de la primera cuerda la extensión del cuarto dedo (C6) es la nota más aguda que muestra. Los ejemplos musicales sirven para mostrar la dirección de las arcaídas y no exceden la primera posición.
1738	Michel Corrette (*1707; †1795)	Organista y compositor	<i>L'École d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût François et Italien; avec des principes de musique et beaucoup de leçons à l et II violons... composée par</i>	Hombro	Método para principiantes y profesionales. 6 primeras páginas dedicadas a la teoría musical. En la página 10 explica el cambio de posición (fig. 1). En las lecciones sobre el gusto italiano y el francés no se excede la primera posición. En la p. 36, los ejemplos de débiles	Alta	A6	Se explica que para cambiar de posición hay que tocar cierta nota con un dedo distinto, pero no se describe el proceso mecánico que realiza la mano izquierda	Hay un apartado en la p37 que muestra las distintas posiciones así como las notas a las que se accede en cada una de ellas en cada cuerda. Es interesante que de cuarta a segunda cuerda solo exponga la segunda tercera y cuarta posición, pero que en la primera cuerda ejemplifique hasta séptima posición. En las siguientes páginas se encuentran ejemplos musicales diversos desde se localizan los cambios de

Fig. 134: Miniatura de la Tabla V del Anexo

La categoría ‘ocupación del autor’ ha sido incluida por la importancia, especialmente en el caso de autores que no eran violinistas, de conocer la ocupación del artífice del tratado con el fin de valorar adecuadamente si la descripción de la técnica de sujeción del instrumento responde a una descripción con conocimiento de causa, o si es meramente aproximativa, basada en la observación o especulación. En un principio se entiende que un violinista ‘de oficio’ está capacitado para dar instrucciones más precisas y realistas sobre cómo sostener el instrumento, basándose en su propia técnica y, quizás, en la utilizada por los músicos de su entorno.

²⁹² Por cuestiones de espacio se presenta aquí un extracto en miniatura de la tabla donde no aparecen algunos de los rubros. Para una consulta detallada, véase ANEXO III.

Otro aspecto de interés sobre una publicación es conocer naturaleza de cada tratado, otra categoría establecida tras valorar el contenido de cada fuente. Muchas de las primeras fuentes que se recogen en este estudio son textos enciclopédicos que resumen la teoría musical y los rudimentos básicos para iniciarse en un instrumento. Esta información tiende a ser de carácter general y parece tener un objetivo más divulgativo, no centrado en la enseñanza del violín, por lo que no se les debería otorgar el mismo valor que a aquellos tratados que de manera pormenorizada explican los fundamentos técnicos de la interpretación del instrumento, y que parecen haber sido diseñados para complementar, cuando no para suplir, la instrucción de un tutor o maestro.

Respecto a la existencia de un contenido musical que acompañe al texto, este adquiere mucho peso cuando se trata de justificar o probar si la técnica de sujeción del violín descrita por el autor es compatible con el repertorio musical que acompaña a la fuente. Cuando está presente en los tratados, el contenido musical aparece como breves ejemplos musicales intercalados en el texto o bien, si se trata de piezas completas, –compuestas *exprofeso* o tomadas de sonatas para violín de otros compositores–, aparecen recopiladas al final del volumen. Por lo general se encuentran en estos libros dos tipos de fragmentos musicales, uno donde el repertorio es monódico, escrito para violín; y otro donde la línea de violín es complementada por un acompañamiento en el estilo de bajo continuo u otra línea de violín que interpretaría el maestro.

Los rubros de la tabla ‘Registro más agudo alcanzado’, ‘Cambios de posición’ y ‘Dificultad de los ejemplos musicales’, hacen referencia específicamente al contenido musical de las fuentes estudiadas.

El registro más agudo que alcanza la línea del violín en cada una de las fuentes ha sido expresado utilizando una versión traducida al español del índice acústico germano²⁹³. Al ser este el principal indicador de si se requiere realizar cambios de posición, resulta esencial identificar la nota más aguda para determinar hasta qué posición es necesario subir para poder interpretarla, y, puesto que hay una relación directa entre el uso de las posiciones más agudas del violín y la dificultad técnica exigida, esta puede ayudar a entender el nivel del contenido musical. No obstante, otro factor que incide sobre la dificultad general es la frecuencia con

²⁹³ Este índice es el utilizado por la organización RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). El Do₅ del índice registral de Hugo Riemann modificado, que es el que se utiliza en México, equivale al ‘Do’.

la que aparecen los cambios de posición, consecuencia del número de veces que se excede el registro correspondiente a la primera posición.

En lo relativo a los cambios de posición, estos se encuentran de forma más abundante a medida que avanza el siglo XVIII. En ocasiones aparecen especificados por el compositor mediante un valor numérico que hace referencia a la combinación de dedos que deben bajar la cuerda, llamada digitación; y, en otras, no constan por escrito, sino que su necesidad se infiere del registro de la línea melódica, quedando a la elección del intérprete el uso de una de las distintas combinaciones de digitación que suelen existir para llegar a esas notas.

La presencia de los cambios de posición en tratados donde se sugiere una colocación del violín contra el pecho o infraclavicular son indicios de una práctica interpretativa histórica en la que se realizaban mientras el violín se encontraba en posiciones distintas a la supraclavicular. Sin embargo, al ir aumentando en las composiciones el número de cambios de posición a lo largo del siglo XVIII se acentuó más la tendencia a utilizar técnicas de sujeción del violín en las que éste tuviera más estabilidad para privilegiar el amplio movimiento de la mano izquierda a lo largo del mango del instrumento.

Por otro lado, he integrado un apartado donde se cataloga la dificultad de los ejemplos musicales de cada fuente, con base en la frecuencia con la que aparecen en la música ciertas destrezas técnicas que son consideradas de gran complejidad, como los cambios de posición, el uso del registro que excede la primera posición, las dobles cuerdas, la técnica de arpegiado, golpes de arco y, figuras rítmicas rápidas, así como términos agógicos que sugieren que todos estos ‘gestos técnicos’ requieren de gran velocidad. Es precisamente el tempo de ejecución de una pieza el que determina muchos aspectos sobre los cambios de posición y el lugar donde se coloca el instrumento puesto que cuando una pieza es rápida hay menos tiempo entre las notas para realizar los desplazamientos de la mano izquierda y esto puede significar que determinada digitación de un cambio de posición, que era viable en una velocidad moderada, resulte ahora, poco eficiente o demasiado lento para la velocidad requerida. Del mismo modo, las elevadas velocidades que implican algunos términos agógicos incrementan la inestabilidad general de la posición del instrumento, pues el movimiento veloz de la fricción del arco y los movimientos de la mano izquierda pueden desestabilizar todavía más la posición del instrumento. Por este motivo, es posible que ante partituras que demandaban un gran despliegue de medios técnicos y gran velocidad de ejecución, preponderara de manera

general entre los violinistas la elección de la posición del violín sobre el hombro con la barbilla apoyada, pues esta ofrece a priori mucha más estabilidad del violín.

El grado de dificultad de los ejemplos musicales ha sido determinado en función de tres parámetros: el registro más agudo que se alcanza, la frecuencia con la que los ejemplos musicales alcanzan dicho registro y los valores rítmicos y agógicos utilizados. Para medir la demanda técnica en cada caso he utilizado los términos dificultad ‘básica’ –registro correspondiente a primera posición, valores rítmicos y agógicos elementales–, ‘media’ –cambios de posición poco frecuentes para alcanzar el registro de segunda y tercera posición, aunados a figuras rítmicas más avanzadas y agógicas veloces–, y finalmente ‘alta’ –figuras rítmicas y agógica muy demandante combinada con abundante frecuencia de los cambios de posición para alcanzar el registro agudo, que a menudo va más allá de quinta y que requiere permanecer en posiciones agudas para interpretar ciertos pasajes–. A pesar de que esta clasificación es poco precisa e inevitablemente subjetiva, sirva al lector para atisbar el tipo de contenido musical que se encuentra en los tratados y cuáles son las destrezas técnicas que un violinista debe controlar para poder interpretarlos.

Este apartado se complementa con el de los ejemplos musicales, donde he recopilado varios fragmentos significativos de cada fuente escrita, pues son representativas del tipo de dificultad de sus ejemplos musicales, especialmente haciendo énfasis en la presencia de los cambios de posición.

Análisis del contenido musical²⁹⁴

El análisis del contenido musical y otras características de cada fuente reflejada en la Tabla III del Anexo, me ha llevado a generar una serie de conclusiones que expongo a continuación.

En primer lugar, aquellos documentos de la segunda mitad del siglo XVII –de los cinco, tres se produjeron en el área germana y dos en Inglaterra–, a excepción del texto de Lenton²⁹⁵,

²⁹⁴ Parto aquí de la base de que los tratados que aparecen en este estudio son los que he podido consultar y estudiar, y son los que, en términos generales, se conocen actualmente. Quiero decir con ello, que soy consciente de que mi estudio ha podido desconsiderar algunas fuentes (alejándose así de una exhaustividad difícil de garantizar), pero que, al mismo tiempo, el criterio de trabajo y estudio aplicado ha procurado, intencionadamente, atender a los materiales principales al respecto, ofreciendo una visión que fuera de aplicación generalizada o, cuando menos, que fuera de utilidad para su práctica totalidad.

²⁹⁵ *The Gentleman's diversion* es un tratado breve para violín, con una gran parte dedicada a piezas para uno y dos violines y explicaciones básicas sobre el instrumento, todo precedido por un apartado sobre teoría musical. Lenton, John: *The gentleman's diversion*. Londres, el autor, 1693.

son publicaciones de carácter divulgativo o enciclopédico. Coinciden, además, en que sus artífices no son violinistas²⁹⁶, a excepción en este caso de la obra de Merck²⁹⁷, que era violinista y compositor. Al compararlos, se aprecia que todavía presentan más coincidencias; y es que todos ellos prescriben el apoyo del violín contra el pecho, salvo en el caso de la publicación de Prinner, que da testimonio del uso de esta técnica en su entorno, pero muestra su preferencia por la sujeción del violín sobre el hombro. Finalmente, otro aspecto en el que coinciden cuatro de estos cinco documentos, es en el hecho de que sus ejemplos musicales no exceden el ámbito de la primera posición²⁹⁸, si bien algunos la expanden mediante el uso de la extensión del cuarto dedo para alcanzar el sonido “Do”²⁹⁹, y otros como Falck describen mediante la palabra los cambios de posición, pero no los muestran en sus ejemplos musicales. Por tanto, parece que se establece aquí una relación entre autores legos en el ámbito del violín prescribiendo una posición baja de este junto a una producción musical que no requiere de movimientos de la mano izquierda a lo largo del mástil. Este tipo de textos que parecen haber sido ideados a modo de introducción al aprendizaje del violín no aspiran a mostrar destrezas propias de los violinistas más avanzados, como el dominio de los cambios de posición. Por tanto, no pueden tomarse los parámetros sobre cambios de posición y registro de estos documentos como representativos del desempeño a nivel profesional con los violinistas de la época en estas regiones³⁰⁰.

Al hilo de este tema conviene hablar del libro de Falck³⁰¹, quien, aunque apenas dedica unas páginas a tratar sobre el violín y, como ya mencioné, a pesar de que el único ejemplo musical que complementa este apartado corresponde al registro de la primera posición del violín, en sus líneas, ya a finales del siglo XVII concilia dos elementos aparentemente

²⁹⁶ En orden cronológico me refiero aquí a los tratados de Playford, John: *An introduction to the skill of musick in two books...* Londres, Christoph Simpson, 1655. [Editor y compositor]; Prinner, Johann Jacob: *op.cit.* [Organista, teórico y compositor]; y Falck, Georg: *Idea Boni Cantoris*. Núremberg, Wolfgang Moritz Endter, 1688. [Compositor, cantante, organista y musicógrafo].

²⁹⁷ Merck, Daniel: *Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Bratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye...* von Daniel Mercken, Stadt-Musico in Auspurg. *Erster Theil*. Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695.

²⁹⁸ La excepción a esta aseveración la constituye la obra del violinista Daniel Merck, quien en su capítulo VIII se aventura hasta la cuarta posición.

²⁹⁹ Se usa en este trabajo índice acústico germánico [que es el que utiliza el RISM] para designar la altura de los sonidos.

³⁰⁰ Estas publicaciones de la segunda mitad del siglo XVII son todas inglesas o del área germánica, y por tanto, publicaciones que se extendieron por Europa pero que no alcanzaron a influir a los territorios de habla hispana.

³⁰¹ Falck, Georg: *op. cit.*: 189-190.

incompatibles; a saber: una sujeción del violín contra el pecho y el uso de posiciones más altas de la primera posición. No sólo menciona la posibilidad de colocar la mano más allá de la primera posición, habla de la necesidad de subir hasta quinta y sexta posición. A continuación, el pasaje del que hablo:

... 2. Darnach daß er die Violin auf der lincken Brust ansetze doch also daß sie ein wenig gegen der Rechten abwärts sehe. [...] 5. Was man in einem Musicalischen Stück Noten welche auf der Quint-Saiten höher als Mans mit denen Vier Fingern ordinariè erreichen kan gesetzt seynd so muß man die Hand hinein rucken und an statt deß Dritten Fingers den vorderen auf das a setzen: Solten aber sich Noten finden die über das d diß etwan in das f oder g hinauf steigen so muß man die Hand noch weiter hinein rucken und den vorderen Finger auf das d setzen. Und so viel hat die lincke Hand zu observieren und zu verrichten³⁰².

Algo similar sucede con el tratado de Daniel Merck³⁰³, publicado a una distancia de siete años del de Falck. Ambos son testimonio del uso de los cambios de posición aunados al apoyo del violín contra el pecho. En el caso del texto de Merck, aunque no es un tratado específico para violín, compila instrucciones básicas sobre cómo tocar varios instrumentos, entre ellos el violín, e introduce al hablar de él la idea de tocar en posiciones distintas a la primera, mostrando un ejercicio de transposición de un motivo a la segunda, tercera y cuarta posición.

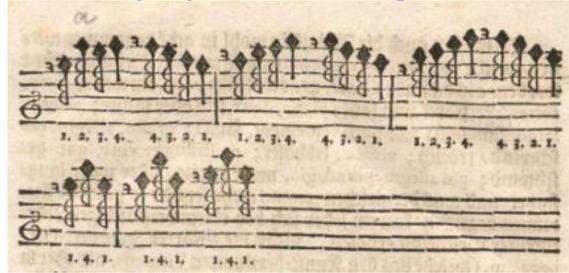
Tanto el libro de Falck como el de Merck, el primero de manera descriptiva y el segundo mediante un ejemplo musical, tratan los cambios de posición ascendentes. Como ya expliqué en el segundo y tercer apartado de este capítulo, los cambios de posición ascendentes se pueden llevar a cabo en cualquiera de las técnicas de sujeción del instrumento descritas en este trabajo, debido a que la fuerza proximal que la mano izquierda aplica sobre el instrumento lo comprime hacia el cuerpo del intérprete.

En el siguiente vídeo interpreto el extracto musical de Merck que llega a la cuarta posición apoyando el violín contra el pecho, como el autor indica.

³⁰² [Traduzco]: "... 2. El instrumento se coloca contra el pectoral izquierdo de manera que se incline hacia el lado derecho [...] 5. Cuando en una pieza musical una nota esté más allá del alcance del cuarto dedo en la primera cuerda, uno habrá de subir la mano y poner el índice en el "La en lugar del tercer dedo. Si la nota está encima del "Re, quizás hasta el "Fa o el "Sol, uno deberá llevar más arriba la mano y colocar el índice en el "Re. La mano izquierda debe observar esto y realizar su tarea". *Ibid.*, pp. 189-190.

³⁰³ Merck, Daniel: *Compendium musicae instrumentalis chelicae...* Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695.

Vídeo 14: Fragmento musical de *Compendium musicae instrumentalis chelicae*, 1695, Daniel Merck, violín contra el pecho
<https://youtu.be/b413RUgwE8E>



Ej. 7: Daniel Merck (*1657; †1717), *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, capítulo VIII, s.n.

Ahora bien, la presencia de los cambios de posición ascendentes descritos por estos dos autores, indica la existencia lógica y necesaria de los cambios descendentes, puesto que en la mayoría de los casos a un cambio ascendente le sigue uno descendente, el cual permite a la mano regresar a la primera posición, que es el lugar natural de la mano en este tipo de repertorio.

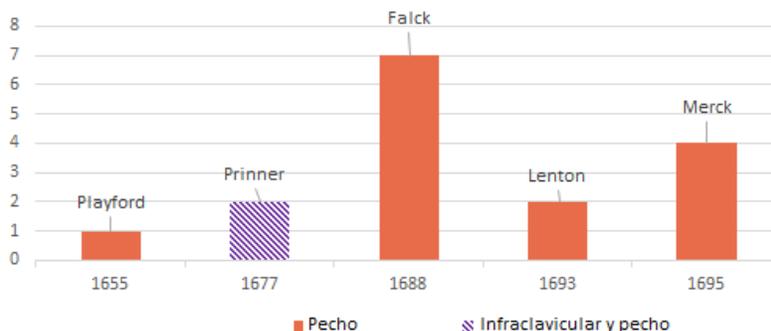
El problema en este caso deriva del hecho de que, con el violín apoyado contra el pecho, mientras la mano izquierda realiza el movimiento distal para descender de posición, se anula su función de sostener el violín y este pierde estabilidad.

Desgraciadamente, ninguno de estos autores ofrece instrucciones sobre cómo realizar esta acción sin comprometer el equilibrio del instrumento.

El siguiente gráfico pone en relación el registro más agudo alcanzado en el contenido musical de los tratados, con la técnica de sujeción del instrumento que cada uno de ellos preconiza. Los tratados de Falck y de Merck, que son los que utilizan el registro agudo de la primera cuerda del violín, obligando al violinista a abandonar la primera posición, describen el apoyo del violín contra el pecho. Playford, Prinner³⁰⁴ y Lenton también recomiendan esta misma técnica contra el pecho, aunque puesto que los ejemplos musicales de ambos no exceden la primera posición con extensión del cuarto dedo, esto no supondría ningún problema.

³⁰⁴ Prinner relaciona el apoyo del violín contra el pecho con una técnica “virtuosa” que él ha visto utilizar, pero que cree que es más propia de las representaciones de violinistas en la pintura que una opción cabal para el verdadero violinista.

Gráfico 16: Registro más alto y tipo de sujeción.
Fuentes (1650-1700)



La segunda de las observaciones tiene que ver con que se produjo cierta especialización en la tratadística musical a comienzos de siglo. Si bien las publicaciones anteriores habían sido de carácter más generalista, a partir de este momento se convierten en libros más técnicos y enfocados exclusivamente en un tema. Consecuentemente pasan a ser los propios maestros o especialistas en la materia, en este caso en violín, los autores de estos métodos. Como vestigio de la tendencia generalista del siglo anterior, muchas de estas nuevas publicaciones vienen precedidas por un apartado de extensión diversa donde se exponen principios básicos sobre teoría musical y, en algunos casos, como en el tratado de Leopold Mozart, incluso una breve historia de la música.

Estos ‘nuevos’ métodos de violín tendían a abarcar un amplio espectro de la técnica del instrumento, desde los principios básicos a técnicas avanzadas o elaboradas, como los cambios de posición, las dobles cuerdas, los armónicos o la técnica de arco conocida como *arpeggiato*.

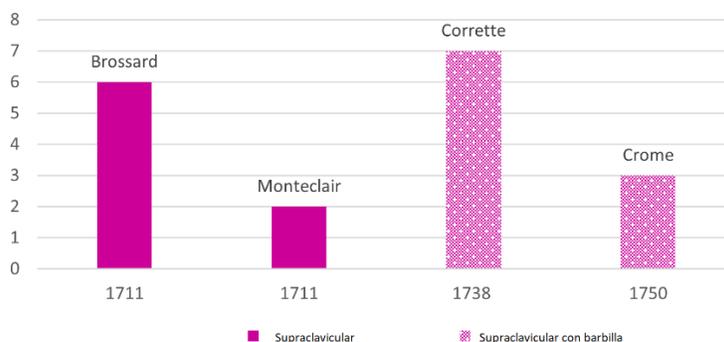
Dado que estos volúmenes contenían información útil tanto para ‘amateurs’ y principiantes como para estudiantes avanzados e incluso profesionales, un mayor número de ventas estaba garantizado³⁰⁵. Esto se puede apreciar si se analiza el registro más agudo que alcanzaban los ejemplos musicales de estos métodos, puesto que Brossard, Corrette y Crome, a diferencia de Monteclair (que decidió mantener su método en un nivel básico), exploraron el registro más allá de la primera posición, aunque combinaron esa destreza de nivel avanzado con ejercicios y melodías más sencillas, lo cual los hacía aptos para los distintos niveles

³⁰⁵ A pesar de que el principal objetivo de estas publicaciones era el pedagógico, y que comenzaron a llamarse métodos de violín, los libros que llegaron a la imprenta tuvieron mucha más difusión tanto por número de ejemplares como por alcance, que aquellos que mantuvieron el formato manuscrito.

técnicos. A pesar de la complejidad y la especificidad de los temas tratados en las cuatro fuentes datadas en los primeros diez lustros del siglo, es notable que todas ellas fueron elaboradas por músicos cuya ocupación principal no era la de violinista³⁰⁶. Esto no quiere decir, necesariamente, que no se hubieran instruido como violinistas, pues es sabido que la formación de los compositores incluía generalmente el dominio básico de varios instrumentos; o que no fueran asesorados en la redacción de sus métodos de violín por compañeros que sí fueran violinistas de profesión.

En el gráfico que a continuación presento, se analiza, de manera análoga a la anterior, el registro más agudo de cada tratado publicado durante la primera mitad del siglo XVIII y la técnica de sujeción del violín que cada uno describe. La lectura de esta permite ver que, de manera opuesta a lo que sucedía con las publicaciones de la segunda mitad del siglo XVII, todos estos métodos optan por la sujeción del instrumento contra el hombro, aunque Brossard y Monteclair no mencionan el uso de la barbilla, y los métodos de Corrette y Crome (el único de la lista que no es francés sino inglés) hacen énfasis en la importancia del apoyo de la barbilla. En el caso de Corrette, incluso especifica que su uso es de suma importancia en la realización de los cambios de posición descendentes, aunque no especifican contra qué parte del violín debe esta estar en contacto.

Gráfico 17: Registro más alto y tipo de sujeción.
Fuentes (1700-1750)

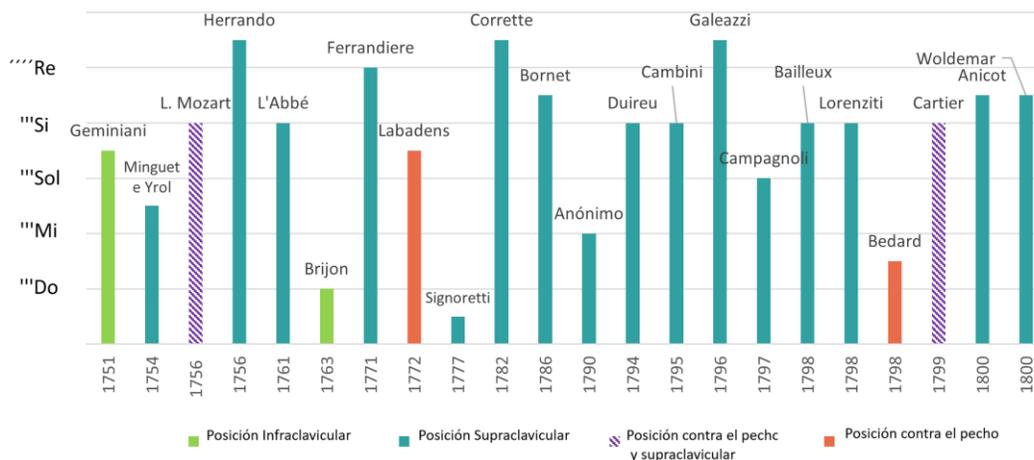


Me dedicaré ahora a estudiar mediante dos gráficos la relación entre el registro más alto

³⁰⁶ Brossard, 1711, clérigo, teórico musical, compositor y coleccionista; Monteclair, 1711c, compositor; Corrette, 1738, organista y compositor; Crome, 1730c, de cuya vida se conoce poco, salvo que aparentemente su único libro publicado sea *The Fiddle New Model'd*, del que se hicieron múltiples reimpressiones durante los cincuenta años que siguieron a la primera edición.

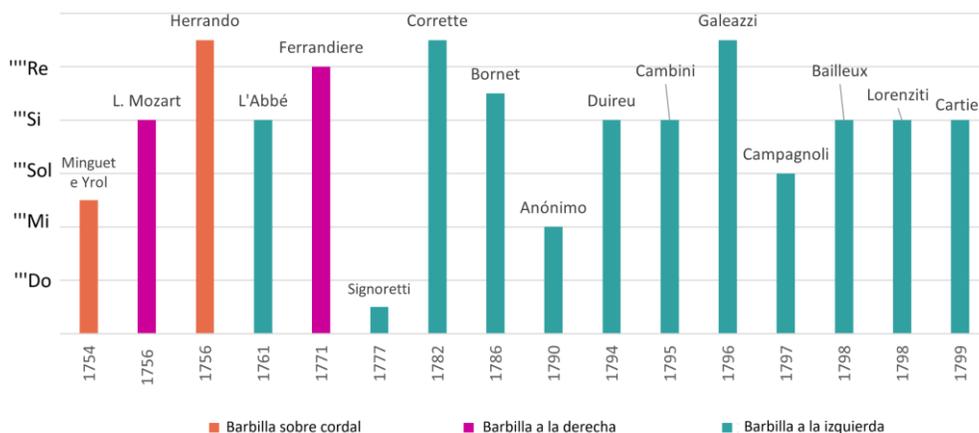
de la música publicada entre 1750 y 1800 y la técnica de sujeción prescrita en cada caso. He considerado necesario dividir esta información en dos gráficos para facilitar su lectura. El primero sólo distingue las tres colocaciones del violín básicas (contra el pecho, infraclavicular y supraclavicular); el segundo se centra en las variantes de la posición supraclavicular (con barbilla, barbilla a la izquierda, barbilla sobre o barbilla a la derecha del cordal). De esta forma, en el primer gráfico no se hace distinción entre las variantes de las posiciones supraclaviculares; a todas se les asigna el mismo color. Para consultar estas variantes es necesario acudir al segundo gráfico³⁰⁷.

Gráfico 18: Registro más alto y tipo de sujeción. Fuentes (1750-1800)



³⁰⁷ He utilizado un código bicolor para los dos métodos que describen la posición del pecho y la supraclavicular (L. Mozart y Cartier).

Gráfico 19: Registro más alto y variantes de sujeción supraclavicular. Fuentes (1750-1800)



Del primer gráfico, lo primero que se observa es que, existía una gran diversidad de técnicas de sujeción del violín, si bien la técnica descrita con más frecuencia y con presencia a lo largo de todo el período es la supraclavicular. Igualmente, es heterogénea la naturaleza de los fragmentos musicales que acompañan a los tratados, alternándose con frecuencia publicaciones acompañadas de música de las mayores exigencias técnicas con otros que apenas abandonan la primera posición o sólo suben a posiciones cercanas a esta.

Atendiendo ahora a la técnica de sujeción del instrumento recomendada en las publicaciones donde la música alcanza un registro superior, encontramos variantes de una misma técnica; los cuatro métodos que alcanzan el ‘registro’ más agudo son los de Herrando (1756), Ferrandiere (1771), Corrette (1782) y Galeazzi (1796), y todos ellos describen el apoyo supraclavicular usando la barbilla sobre el cordal, a la derecha del cordal, y, los últimos dos, a la izquierda, respectivamente.

Si se consideran ahora los tres tratados que presentan el repertorio con el registro más bajo, escritos por Brijon (1763), Signoretti (1777,) y Bedard (1798), se observa, a diferencia de lo que sucedía anteriormente, que cada tratado describe el apoyo del violín con una zona diferente del cuerpo: infraclavicular, supraclavicular (barbilla a la izquierda) y contra el pecho. Por otro lado, el otro tratado que prescribe la técnica de apoyo del violín contra la clavícula, escrito por Geminiani, alcanza en sus ejemplos musicales el ‘registro’ ‘‘La, correspondiente a la octava posición en el violín, lo cual parece indicar que, con esta técnica de sujeción, al menos el autor podía fácilmente realizar deslizamientos de la mano izquierda a

lo largo de casi todo el mástil.

De igual manera, uno de los tres métodos que enuncian que el violín se debe apoyar contra el pecho, el tratado de Labadens, alcanza en sus ejemplos musicales también la nota “La, que, si bien no es el registro más alto que aparece en estas publicaciones, para tocarla, el violinista tiene que ascender, al menos, a séptima posición usando una extensión o a octava posición, lo cual implica un alto grado de destreza técnica. Este hecho, a mi parecer, como confirma la iconografía y las fuentes escritas, es un indicio de que en el siglo XVIII no se relacionaba exclusivamente el uso de las posiciones altas del violín con la sujeción supraclavicular, sino que parece que se podía también lograr realizar cambios de posición al menos sosteniendo el violín en el área infraclavicular y contra el pecho. Incluso el método de Leopold Mozart, con abundante presencia de pasajes más allá de la primera posición, advierte que, con mucho estudio, el violín se puede controlar incluso apoyado contra el pecho.

Para concluir con el análisis de las gráficas, me gustaría resaltar una tendencia que salta a la vista en el segundo gráfico, y es la propensión de las fuentes a homogeneizar la posición de la barbilla a la izquierda del cordal en los últimos veinte años del siglo XVIII. Sin embargo, se observa como durante los treinta primeros años hay una mayor inclinación hacia el apoyo de la barbilla sobre y a la derecha del cordal.

Pasando ahora a una perspectiva más global sobre las publicaciones del siglo XVIII, se observa, una preferencia por los métodos de violín, aunque no sin encontrarse algunas excepciones. Entre los treinta y un métodos dieciochescos recopilados, sólo cuatro de ellos son publicaciones de carácter enciclopédico que contienen un apartado dedicado al violín, y los cuatro vieron la luz en la segunda mitad del siglo. Entre ellos, un método español: de 1754³⁰⁸; dos franceses: 1761³⁰⁹ y 1780³¹⁰; y uno italiano publicado por primera vez en 1790³¹¹. Como no es de extrañar, los autores de estos cuatro tratados tenían profesiones distintas a la de

³⁰⁸ Minguet e Yrol, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, 217omposi, cythara, clavicordio, 217ompos, harpa, psalterio, bandurria, violín, ...*

³⁰⁹ Garsault, François-Alexandre-Pierre de: *Notionnaire, ou Mémorial Raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les conoissances aquisées depuis la Création du Monde jusqu'à présent*. París, Guillaume Desprez, 1761.

³¹⁰ Laborde, Jean-Benjamin de: *Essai sur la musique Ancienne et Moderne*. 3 vols.; París: Imprimerie de Ph.-D. Pierres, chez Eugene Onfroy, 1780.

³¹¹ Rangoni, Giovanni Batista: *Op.Cit.*

violinista³¹².

En lo que refiere a estos cuatro tratados, salvo en el caso de Minguet, los demás no incluyen contenido musical, de manera que no se pueden vincular las técnicas de sujeción del instrumento que sus autores prescriben con un repertorio específico. Sin embargo, cabe puntualizar que en el caso de Rangoni, que dedica su volumen a hablar de los violinistas Nardini, Lolli y Pugnani, si las descripciones que hace de la técnica violinística las hizo en referencia a la manera de tocar de cada uno de estos célebres violinistas italianos, no quedaría más que asumir que la forma de tocar de estos violinistas era diversa, pues Rangoni recomienda que cada músico debe definir su manera de tocar³¹³. Respecto a las *Reglas y advertencias* de Minguet, los escuetos ejemplos musicales que recoge son muestra de una práctica instrumental bastante desarrollada, con la presencia de posiciones agudas, un registro alto de la primera cuerda (hasta “Fa) y la presencia de dobles cuerdas.

El siguiente ejemplo muestra una escala que asciende hasta la quinta posición, que además va acompañada de una tablatura de violín que recoge las digitaciones y las cuerdas a emplear. A pesar de que en este ejemplo se presenta el uso de la quinta posición como parte del registro ‘posible’ del violín, en el ámbito del compositor al menos, las digitaciones que sugiere esta tablatura sólo cumplían una función ilustrativa, descriptiva o pedagógica y no eran de uso común en un contexto más práctico, salvo que se tratara de músicos profesionales.

³¹² Pablo Minguet e Yrol (*1715c; †1801) era grabador, impresor y editor; François-Alexandre-Pierre de Garsault (*1691; †1778) fue un destacado artista ilustrador, pteridólogo, botánico, y zoólogo francés; Jean-Benjamin de la Borde (*1734; †1794), aunque estudió violín, fue compositor, historiador, mecenas y agricultor; y el marqués Giovanni Batista Rangoni (*1714; †1793) fue un escritor musical y apasionado de la música.

³¹³ “Per questo non si potrebbe prescrivere una regola generale, riguardo alla maniere di tenere lo strumento musicale, qualunque sia, per la ragione evidente che ciascuno non ha una stessa struttura nella forma esterna, e che le leggi dell’equilibrio dipendono molto da essa per eseguirlo”. [Traduzco:] “Por esto, no se podría prescribir una regla general respecto a la manera de sostener el instrumento, cualquiera que sea, por la razón evidente de que cada uno no tiene la misma estructura en la forma externa, y que las leyes del equilibrio dependen mucho de esta”. Rangoni, Giovanni Battista: *op. cit.*, p. 59.

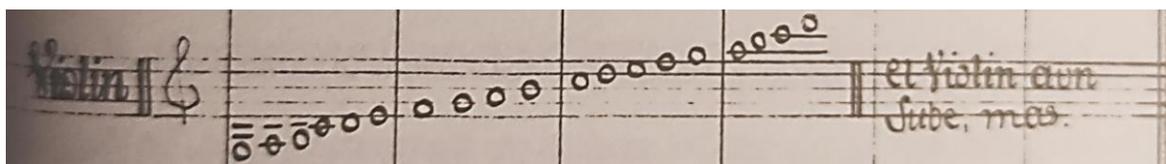
Vídeo 15: Fragmento musical de “Reglas y advertencias generales para tañer el violín”, 1754, Pablo Minguet, violín a nivel supraclavicular, con la barbilla sobre el cordal

<https://youtu.be/5R3GSua18-M>



Ej. 8: Pablo Minguet, anexo al capítulo: “Reglas y advertencias generales para tañer el violín”. Madrid, Joachim Ibarra, 1754, s.p.

En su gran mayoría, los tratados de violín del siglo XVIII contienen ejemplos musicales que sobrepasan el ‘registro’ de primera posición del violín. Un ejemplo de esto se encuentra en el tratado español *Guía para los principiantes*³¹⁴ de Pedro Rabassa³¹⁵, en el que, después de escribir una escala que llega hasta el ‘Re’, el autor indica que “el violín aun sube más”, es decir, que es este un testimonio de lo que se consideraba en la España de 1725 un registro común para el violín, ‘Re’, y quizás el uso de posiciones todavía más agudas se consideraba algo posible pero no tan común como para considerarlo la extensión de registro habitual del violín.



Ej. 9: Rabassa, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Ms, s.f. [1725c], p. 508.

Los que no lo hacen es porque, o no contienen ejemplos musicales o están dirigidos a aficionados y principiantes. A este último grupo pertenecen, por orden cronológico, los

³¹⁴ Rabassa, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Ms, s.f. [1725c]. [Este tratado no se contempla en el presente estudio por no hacer mención a las técnicas de sujeción del violín]. Bonastre i Bertran, Francesc; Martín Moreno, Antonio; y Climent Barber, José (eds.): *Pedro Rabassa: Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

³¹⁵ Compositor y teórico musical (discípulo de otro compositor y teórico, Francisco Valls), que estuvo al cargo del magisterio de las capillas de las catedrales de Vic, Barcelona (1713), Valencia (1714) y Sevilla (1724-1755).

trabajos de Monteclair (1711c), Brijon (1763), Signoretti (1777), y Demar (1797)³¹⁶.

Es evidente que el uso de las posiciones en el violín es una práctica que se rastrea desde el siglo XVII, y aunque no haya tratados específicos para violín de la época, se encuentran referencias a las posiciones del violín en tratados que se ocupan de la música en general como *El melopeo y maestro* (1613), y la segunda parte de *l'Harmonie Universelle* (1637). Ambas fuentes mencionan la posibilidad de ir más allá de la primera posición en el violín, si bien tanto Cerone como Mersenne precisan que esto sólo lo hacen los violinistas más destacados.

[...] «Los Rabeles ó Violines»—dice en la página 103 de la citada obra — «suben 17 voces, comenzando desde G sol re-ut (sol) hasta B fa-mi añadido por arriba de la Mano» (de la Mano musical, esto es, hasta el sí sobre una línea adicional superior de la clave de sol): «además de estas voces—añade—se pueden formar otras por artificio y habilidad del tañedor»³¹⁷.

[...] car outre les trois Quintes qu'elle fait à vuide, elle monte encore d'une Quinte par le moyen du manche que l'on touche. Et les excellens Violons qui maistrisent cet instrument peuvent faire monter chaque chorde iusques à l'Octave par le moyen du manche [...]³¹⁸

A lo largo de todo el siglo XVIII hay tratados con fragmentos o piezas musicales, incluso dibujos esquemáticos, que indican la extensión comúnmente utilizada en el violín en la época³¹⁹. El primero de ellos, el manuscrito que no se llegó a publicar de Sebastian de Brossard sobre el violín³²⁰. Aunque carente de fragmentos musicales, contiene un dibujo del

³¹⁶ Monteclair, Michel Pignolet de: *Méthode facile pour aprendre à joüer du violon avec un abrégé des principes de musique...* París, l'auteur, 1711c. Brijon, C. R.: *Reflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. París, l'auteur, chez Prudent, M. Vaudemont, 1763. Signoretti, Pietro: *Methode contenant les principes de la Musique et du Violon*. 3 partes. La Haya, chez les frères Williams, 1777. Demar, Sébastien: *Méthode abrégée pour le violon ...*

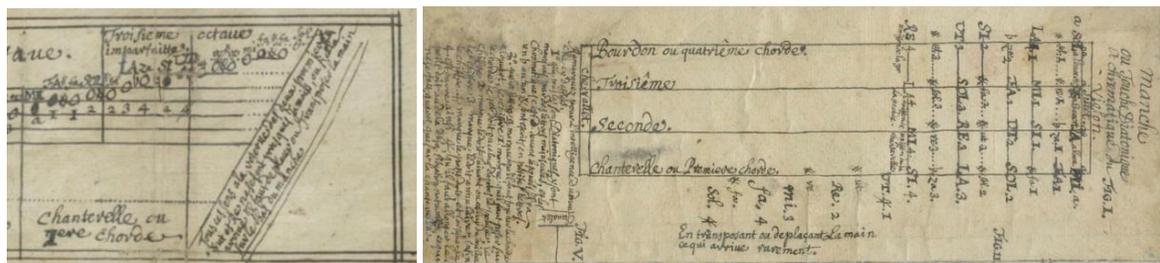
³¹⁷ Cerone, Pietro: *El melopeo y maestro*. Nápoles, Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 1063.

³¹⁸ [Traduzco:] “porque además de las tres quintas que suenan al aire, sube otra quinta tocando por el diapason. Y los excelentes violinistas que dominan este instrumento pueden subir en el mástil por cada cuerda hasta la octava”. Mersenne, Marin: *Seconde Partie de l'Harmonie Universelle: Livre quatriesme, des instrumens au chordes*. París, Pierre Ballard, 1637, p. 179.

³¹⁹ También aparecen otro tipo fuentes que, siendo obras no musicales, tocan de soslayo el tema de la música y en ocasiones ofrecen testimonios sobre la práctica del violín contemporánea a ellos. Un ejemplo de esto, que raya en lo hiperbólico, es un fragmento del Teatro Crítico Universal de Feijoo: “Y por mí digo, que los Violines son improprios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, [...] especialmente en este tiempo, que los que componen para Violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos”. Feijóo, Benito Jerónimo: “Música de los Templos, (discurso XIV” en pp. 288-313). *Teatro critico universal, o Discursos varios en todo genero de materias, para desengaño de errores comunes*. Tomo primero, párr. 43 del apartado XI. vol. 1. Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726 y vols. 2-9, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1728, 1729, 1730, 1733, 1734, 1736, 1739 y 1740.

³²⁰ Brossard, Sébastien de: *Méthode de violon*. Ms., 1711.

mástil del violín con anotaciones de las digitaciones de segunda, tercera y cuarta cuerda en primera posición, pero en la primera cuerda marca las digitaciones de primera hasta quinta posición, además de una extensión del cuarto dedo para alcanzar el '''Sol, que es la nota más aguda que representa el dibujo. Aunque junto a esta parte de la ilustración hay una nota que aclara que son excepcionales las ocasiones en las que se debe desplazar la mano: “en transposant ou deplaçant la main ce qui arrive rarement”³²¹. Este dibujo aparece junto a un pentagrama con una escala que indica la extensión de registro de cada cuerda. En la primera cuerda, coincidiendo con las indicaciones del dibujo del mástil del violín ya descrito, la notación musical se extiende hasta '''Sol, solo que esta vez advierte el compositor que los sonidos más agudos que el '''Re no se suelen tocar, y si se tocan, es necesario cambiar de posición: “Tous ces sons a la reserve des deux premier #ut et re ne se font presque jamais, ou si cela arrive il faut de placer ou transposer la main sur le bas du manche”³²². Brossard no era violinista, pero como compositor, debía ser conocedor del registro más usado en cada uno de los instrumentos.



Ejs. 10 y 11: Brossard, Sébastien de: *Méthode de violon*. Ms., 1711 F-Pn. [Ambas imágenes se encuentran en la última página del manuscrito, que no está numerada].

Los métodos publicados después del manuscrito de Brossard y que no están dirigidos a principiantes, coinciden en hacer uso frecuente del registro agudo del violín, siendo necesario abandonar la primera posición, y demandando del intérprete el conocimiento y dominio de los cambios de posición. Si bien es cierto que en comparación con lo que testimonian las fuentes del siglo XVII, las dieciochescas muestran un uso mucho más frecuente de los cambios de posición y del uso del registro alto del violín, al haber contemplado en este estudio

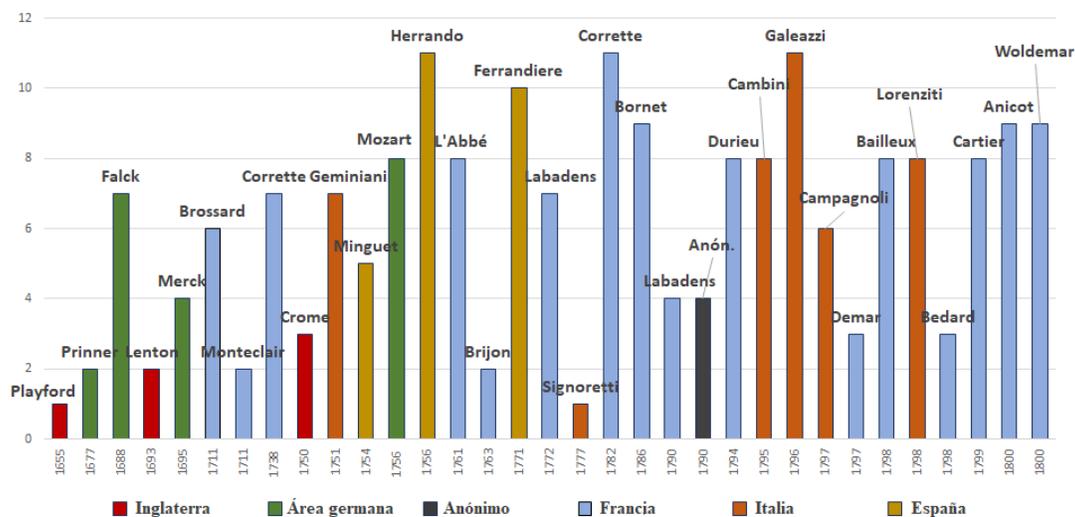
³²¹ [Traducción personal:] “Transportando o desplazando la mano, lo que rara vez sucede”. *Ibid.* s.n.

³²² [Traduzco:] “Todos estos sonidos, excepto los dos primeros #Ut y Re, casi nunca se tocan, o si eso sucede, debes deslizar o transponer la mano a la parte superior del mango”. Leyenda que acompaña el pentagrama en la última página del tratado de Sébastien de Brossard. *Ibid.* s.n.

tanto publicaciones para aficionados como para profesionales, no es posible observar en los gráficos una línea creciente en el uso de las posiciones agudas.

En el siguiente gráfico, se puede comparar el registro más agudo usado en pasajes musicales en los tratados objeto de estudio³²³.

Gráfico 20: Registro más agudo y origen del autor de cada fuente (en orden cronológico)



El análisis del gráfico³²⁴ revela la ausencia de una tendencia hacia la ampliación del registro agudo máximo con el paso del tiempo. Esto se debe posiblemente a que este gráfico contempla todos los tratados del estudio, tanto los que iban dirigidos a profesionales, como aquellos otros pensados para principiantes o aficionados, de un nivel técnico básico. Si se considera que la altura máxima de sonido de cada fuente se ha tomado como parámetro para determinar el nivel de dificultad de estas, se observa que los métodos para principiantes se siguieron publicando en distintos países a lo largo todo el espectro temporal contemplado.

Centrándonos ahora en las publicaciones dedicadas a profesionales, el gráfico permite

³²³ En el eje de valores aparecen expresados mediante el índice germánico y en orden ascendente, el registro del sonido más agudo en los ejemplos musicales, desde la nota *'''Do* (correspondiente todavía a la primera posición usando la extensión del cuarto dedo para alcanzar el *'''Do*) hasta *''''Fa*, que es un sonido más agudo que el sonido más alto utilizado en estos ejemplos, es decir, *''''Mi*. Cada columna representa uno de los tratados, ordenados cronológicamente según su año de publicación e identificables por la etiqueta del apellido de su autor, salvo en el caso de la fuente anónima. En el eje horizontal aparecen los tratados de este estudio, que ya se presentaron en el primer capítulo, aunque han sido descartados todos aquellos que no incluían ejemplos musicales en sus páginas. Los colores de las barras cuyo significado aparece en la leyenda del gráfico, permiten distinguir la nacionalidad del autor de cada tratado.

³²⁴ El código de colores de las columnas, especificado en la leyenda, hace referencia al país de origen del autor.

percibe que desde principios del siglo XVIII está presente de manera constante el uso del registro medio-alto del violín, correspondiente con el uso de la quinta hasta la décima posición. Sin embargo, si se compara el número de cambios de posición de estas publicaciones de principios y finales del siglo, se observa claramente un incremento severo en el uso de los cambios de posición y en la cantidad de tiempo que permanece la mano izquierda en posiciones distintas a la primera, de manera que se logra percibir la evolución de la técnica respondiendo a necesidades musicales.

Si se atiende a los datos según áreas geográficas, se percibe la propensión de las publicaciones inglesas a mantenerse en posiciones bajas (tan sólo el tratado de Crome alcanza la tercera posición). Estos tres tratados pueden catalogarse atendiendo a su contenido como libros dedicados a principiantes del violín. Si bien los textos de Playford y Lenton se refieren al violin con el término ‘violin’, el hecho de que el método de Crome lo haga mediante la palabra ‘fiddle’ puede relacionar las prácticas descritas con las del violín de la música folclórica. Actualmente no se tiene noticia de ninguna publicación inglesa de finales del siglo XVIII que pueda servir como referencia sobre el uso del registro del violín en esta región en las últimas décadas del siglo.

Los tratados de la región de Alemania y Austria, presentes en la segunda mitad del siglo XVII, en los que era frecuente el uso de cambios de posición, son representados en el siglo XVIII por una única pero muy importante publicación: la *Escuela de violín* de Leopold Mozart, a mediados de la centuria. Dicha fuente, además de dedicar treinta y cuatro páginas a los pormenores relacionados con los cambios de posición, y de presentar ejemplos musicales con digitaciones que representan el epítome de una técnica instrumental de alto vuelo, muestra un uso de los cambios de posición muy familiar cuyo registro más agudo establece en la nota ””Si.

Respecto a las publicaciones hispanas (Minguet, Herrando y Ferandiere), los tres ejemplares fueron publicados en un lapso temporal comprendido entre 1750 y 1771. Aunque son libros de naturaleza diferente –el libro de Minguet y el de Ferandiere manuales básicos dirigidos a amateurs y el Herrando exhibe un dominio del instrumento propio del más experimentado profesional–, en los tres casos, la presencia del registro que excede la primera posición es reflejo de una escuela de violín muy desarrollada. A pesar de que no contamos actualmente con fuentes del siglo XVII que perfilen la curva evolutiva de la técnica del violín

hispano hasta llegar a esas páginas de exuberancia y virtuosismo que se encuentran en el tratado de Herrando, no se debe presuponer por su ausencia que el violín no fuera un instrumento importante en la escena musical ni que sobrarian los intérpretes y compositores que explotaran todo su potencial.

En el caso de las fuentes francesas, estas son las más abundantes del total de casos, además de tener presencia constante en cada tramo del lapso temporal que nos ocupa. Entre las dieciséis publicaciones seleccionadas, se encuentran ejemplos de todo tipo; tanto tratados para principiantes que no abandonan la primera posición, como casos que usan el registro medio y algunos que alcanzan el registro alto.

Finalmente, sobre las fuentes italianas se puede concluir que, de un total de seis, cuatro de ellas se aglutinan en las postrimerías del siglo dieciocho³²⁵, y que exploran el diapason del violín de manera diversa, oscilando entre el uso del registro medio-alto (Campagnoli), el alto (Cambini y Lorenziti), y el extremadamente agudo (Galeazzi)³²⁶. Los dos otros tratados son el de Signoretti, un método de nivel básico que no se aventura más allá de la primera posición, y el famoso tratado de Geminiani³²⁷, que hace un uso ostensible de los cambios de posición, pero que no indaga más allá de la séptima posición, al igual que muchas de las publicaciones contemporáneas de la misma naturaleza. En términos generales, es notorio que, al restringirse la bibliografía estudiada por áreas geográficas a lapsos definidos, no se pueden considerar paradigmáticas de una tendencia general, sino que constituyen ejemplos individuales y aislados que dan una idea de la expansión en el uso del registro agudo del violín.

Los tres tratados que alcanzan el registro más agudo de este estudio, las publicaciones de Herrando³²⁸, Corrette (la segunda de sus publicaciones)³²⁹ y Galeazzi³³⁰, y fueron publicados a mediados de siglo, en la década de 1780 y a finales de siglo respectivamente. Quizás

³²⁵ Publicadas en 1796, Galeazzi; 1797, Campagnoli, 1798, Lorenziti y 1800c, Cambini. Dos de ellas, Lorenziti y Cambini fueron publicadas en Francia. Galeazzi, Francesco: *Elementi teorico-pratici di Musica*. Roma Pilucchi, 1796. Campagnoli, Bartolomeo: *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino, Op. 21*. Milán, Ricordi, 1797. Lorenziti, Bernard: *Principes ou nouvelle méthode de musique pour apprendre à jouer facilement du violon, suivis de douze duos progressifs*. París, Naderman, 1798 y 1800. Cambini, Giuseppe Maria: *Nouvelle méthode*. París, chez Naderman, 1800c.

³²⁶ Signoretti, Pietro: *Methode contenant les principes de la Musique et du Violon*. 3 partes. La Haya, chez les frères Williams, 1777.

³²⁷ Geminiani, Francesco: *op. cit.*

³²⁸ Herrando, José: *op.cit.*

³²⁹ Hago alusión aquí a la segunda publicación de Corrette, Michel: *L'Art de se perfectionner dans le Violon où l'on donne à étudier* París, l'auteur, 1782.

³³⁰ Galeazzi, Francesco: *op. cit.*

esto puede dar una idea de que, al menos desde mediados de siglo, algunos intérpretes, posiblemente los profesionales y alumnos avanzados, tenían dominio de prácticamente todo el rango del diapasón de la primera cuerda, y lo usaban a voluntad cuando los requerimientos musicales y expresivos lo solicitaban.

Un estudio de las fuentes desde su interpretación

Tras analizar el contenido de los tratados objeto de estudio, consideré muy enriquecedor estudiar desde el punto de vista de la interpretación del violín algunos de los que considero más interesantes o que suscitan más preguntas. Seleccioné los siguientes tratados: *Geminiani 1751*, por el interés de poner en práctica la técnica ‘chin-off’ del autor en pasajes con abundantes cambios de posición; *Leopold Mozart, 1756*, para intentar abordar los pasajes musicales que implican cambios de posición desde las dos técnicas de sujeción que su autor plantea; *Corrette 1782*, con el fin de comparar el contenido musical de este tratado con su anterior tratado de violín, publicado casi cincuenta años antes; *Galeazzi 1786*, para comentar su extenso apartado teórico sobre los cambios de posición y relacionarlo con los escasos pero virtuosos ejemplos musicales que incluye su Apéndice; y, finalmente, *Cartier, 1799*, obra publicada en el último año del siglo XVIII y que hace una recopilación de música para violín de las escuelas italiana, francesa y alemana durante todo el siglo, basándose en la dificultad técnica y beneficios pedagógicos de cada una de las piezas seleccionadas.

De cada uno de estos tratados he escogido un fragmento significativo, que refleje el nivel técnico requerido para poder llevar a cabo los cambios de posición de manera satisfactoria. En el siguiente apartado, planteo una serie de consideraciones derivadas del estudio práctico de algunos de estos fragmentos.

Geminiani: The art of playing on the violin... 1751

El tratado de Geminiani resulta emblemático porque ha causado siempre una gran polémica respecto a las técnicas de sujeción y cambios de posición. El violinista italiano es el único autor –en el listado de cuarenta y un tratados que he revisado– que describe el contacto del violín con la clavícula, y también es el único que explica la técnica de pulgar para realizar

cambios de posición. Ninguno de los demás autores trata el tema de los cambios de posición más que de soslayo, dando un par de consejos sobre cuándo realizarlos, pero nunca dándose a la labor de describir el movimiento adecuado para realizarlos.

La polémica sobre si esta técnica de pulgar era una destreza conocida y usada comúnmente por los violinistas, o una habilidad personal de Geminiani, es todavía más compleja si se considera la personalidad tan peculiar de violinista, quien, aun habiéndose formado en Italia, tenía un estilo muy particular de componer, e incluso creó su propio código de ornamentación, con algunos giros que son exclusivos de él.

Lo que sí está claro es que, con el uso de la ‘técnica de pulgar’ en los cambios descendentes de posición, la mano izquierda siempre sostiene el instrumento, incluso mientras está en movimiento. De esta forma, el apoyo de la barbilla es innecesario, aunque en comparación con la ‘técnica de apoyo de la barbilla’, procedimiento que tantos autores dieciochescos aconsejan, ciertamente es más libre, pero carece de la estabilidad de la otra.

En el siguiente vídeo interpreto el inicio del *Esempio XI* de *The art of playing on the violin*. Este estudio es muestra del enfoque didáctico y enciclopédico de todo el volumen.

Vídeo 16: Fragmento musical de *The art of playing on the violin*, 1751, Francesco Geminiani, violin a nivel infraclavicular.
<https://youtu.be/vbp5FFDk8h8>

14

Esempio XI



The image shows a page from a music book with the page number '14' in the top left. The title 'Esempio XI' is centered at the top. Below the title is a musical score for violin and bass. The violin part is on the top two staves, and the bass part is on the bottom two staves. The score consists of an ascending scale followed by a descending scale. Various fingering options are indicated by numbers 1-5 above the notes. Two orange arrows point to specific fingering choices: one on the violin part pointing to a fingering for a descending scale, and another on the bass part pointing to a fingering for an ascending scale.

Ej. 12: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument*. Londres, el autor, 1751, p. 14.

Geminiani muestra aquí las distintas opciones de digitaciones de los cambios de posición, para ejecutar la escala de Re Mayor ascendente y descendente. Los cambios de posición más cortos, es decir, los que transportan la mano a una posición más cercana a la de

origen –en el primer ejemplo señalado, de quinta a tercera–, son más fáciles de realizar que los largos –como en el segundo ejemplo muestra un cambio de quinta a primera posición–, y esto se evidencia más al utilizar la técnica de pulgar, pues estos últimos implican mayor flexibilidad de la mano izquierda y prolongan la situación de inestabilidad del cambio de posición por más tiempo.

Aunque esto último es cierto tanto en los cambios de posición ascendentes como en los descendentes, la situación de inestabilidad es mucho más notoria en los movimientos descendentes, que requieren de la anticipación del movimiento descendente del pulgar. Por ello, tocar la escala descendente con la opción de digitación del compás catorce (cambio de posición, de quinta a primera señalado con la segunda flecha) ILUSTRAR MEDIANTE VÍDEO 15. es significativamente más complejo que hacerlo con la digitación propuesta en el compás cinco (de quinta a tercera marcado con la primera flecha). ILUSTRAR MEDIANTE VÍDEO 16. Parece demostrar aquí una intención didáctica, utilizando este ‘estudio’ para mostrar y trabajar distintas opciones de cambios de posición de un mismo pasaje, aunque en una situación performativa de concierto, los cambios de posición a posiciones correlativas o cercanas serían puestos en práctica con más frecuencia que las combinaciones que impliquen desplazamientos más lejanos.

El trabajo interpretativo de este ejemplo musical utilizando la técnica de pulgar y apoyando el violín contra la clavícula| (paradigmático del nivel técnico general expuesto en el método), es prueba de que (al menos para el nivel de virtuosismo requerido para interpretar la música de Geminiani) es totalmente posible interpretar esta música mediante dicha técnica de sujeción. No obstante, es importante enfatizar que, dada la poca familiaridad que se tiene actualmente con ella, es necesario darse a la tarea de estudiarla hasta que se tenga cierto grado de dominio de esta.

Mozart: *Versuch...*1756

La ‘escuela de violín’ de Mozart, además de ser uno de los tratados con mayor contenido escrito de los métodos dieciochescos, dedica treinta y cuatro páginas a reflexionar acerca de los cambios de posición. Desgraciadamente, en ninguna de ellas aborda el tema de cómo realizar los desplazamientos de la mano izquierda cuando el violín se encuentra apoyado

contra el pecho³³¹, postura que él admite como válida, aunque mucho más complicada que la del violín sobre el hombro apoyado con la barbilla³³².

Los ejemplos musicales que acompañan al capítulo VIII, *Von den Applicaturen*, presentan en su mayoría un importante reto en lo que se refiere al desplazamiento de la mano izquierda a lo largo del mástil del violín. De las dos alternativas de sujeción del instrumento que ya fueron analizadas en el primer capítulo, sobre la primera forma ya advierte Mozart de su inestabilidad y de que se requiere de mucha práctica para dominarla, ya que el violín carece de estabilidad durante los cambios de posición³³³.

Al llevar a la práctica las instrucciones de la primera manera de sostener el violín, se vuelve evidente que este método no sólo produce inestabilidad, sino que, como explicaba en el apartado de los cambios de posición, a mi juicio, resulta inviable realizar un cambio de posición descendente teniendo el violín apoyado contra el pecho, puesto que cuando la mano izquierda inicia el movimiento distal que le permite descender a una posición inferior en el mástil, se lleva consigo todo el instrumento, al no tener este un lugar sobre el cual reposar durante el tiempo en que la mano izquierda no puede hacerse cargo.

Aunque Mozart indica que es la labor del índice y el pulgar sostenerlo³³⁴, resulta imposible ejecutar esta acción: índice y pulgar no pueden al mismo tiempo sostener el mango y deslizarse descendentemente por este. En el siguiente vídeo hago una muestra del cambio de posición descendente que acabo de describir.

³³¹ Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinshule*. Augsburgo, Johann Jacob Lotter, 1756, pp. 53-54.

³³² Consúltense nota al pie 68 de este mismo estudio.

³³³ Consúltense nota al pie 109 de este mismo estudio.

³³⁴ “und zeigefinder zu halten, eroberet wird”. [Traduzco:] “y al sostener el dedo índice, se consigue”. *Ibid.*, pp. 53-54.

Vídeo 17: Fragmento musical de *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756, Leopold Mozart, violín contra el pecho y violín a nivel supraclavicular con la barbilla a la derecha del cordal

<https://youtu.be/2j5K4Ms91Ms>



Ej. 13: Leopold Mozart (*1719; †1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756, p. 156, ejemplo 19.

Sin embargo, considero que al indicar “Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der höher der Brust seitwärts”³³⁵, es posible que se refiera a apoyarlo sobre la clavícula. Si fuera este el caso, el término *Brust*³³⁶, en lugar de referirse específicamente a la zona del pectoral, habría sido aquí usado de manera más general, designando al cuadrante superior izquierdo del torso. En este supuesto, el violín seguiría en una posición de inestabilidad al no tener el apoyo de la barbilla para sostenerlo, pero sí sería posible que el violín apoyara sobre la clavícula al tiempo que el índice y el pulgar izquierdos realizaran el deslizamiento descendente. La descripción misma remite a la Fig. II del tratado de L. Mozart³³⁷, en la que el violín está sobre el hombro, pero sin el resguardo de la barbilla. En el siguiente vídeo, muestro cómo se podría llevar a cabo este cambio de posición descendente.

No sería el único caso en el que en un tratado se usa de manera vaga y confusa el término pechoín. Michel Corrette, por ejemplo, en su segundo método de violín, describe de esta manera la sujeción del violín³³⁸.

Colocar el violín en la parte superior del pecho y apoyar la barbilla no es algo fisiológicamente posible, por lo que se entiende que por *dessus de la poitrine*³³⁹ Corrette hace referencia al espacio anterior del trapecio. Si el término *poitrine* designa en este caso un área tan amplia del cuerpo, bien podría ser que lo mismo sucediera en el caso del término *Brust* presente en la descripción de Mozart, y que él también se estuviera refiriendo a una zona amplia

³³⁵ *Ibid.*, pp. 53-54. [Traduzco:] “O sea, que el violín se vuelve completamente libre en el lado superior del pecho”.

³³⁶ [Traduzco:] “Pecho”.

³³⁷ Véase página 147 de este trabajo.

³³⁸ Véase nota al pie 231.

³³⁹ [Traduzco:] “Por encima del pecho”.

de la parte alta del pecho.

El problema principal surge con los cambios de posición descendentes, pero, si se presta atención a los consejos que a lo largo del capítulo sobre cambios de posición da Mozart, el panorama se aclara. El autor advierte que hay que poder hacer estos cambios de posición ‘con mucha agilidad y velocidad’, por lo que la ejercitación es de suma importancia para que se logre minimizar estos movimientos y evitar que se escuchen en la interpretación, o, de no ser posible, que se noten lo menos posible. Al hablar de los cambios de posición, explica que estos deben realizarse, para que no se escuchen, preferentemente en los siguientes escenarios: mientras se toca una cuerda al aire, cuando una nota se repite dos veces o tiene un puntillo, mientras el arco sale de la cuerda, aprovechando la presencia de silencios o en un pasaje donde haya grados conjuntos³⁴⁰. En la mayoría de estos casos el arco necesita realizar una pausa y se aprovecha ese momento para deslizar la mano izquierda silenciosamente³⁴¹.

Las otras dos situaciones recomendadas serían: al tocar una cuerda al aire, y en un pasaje de grados conjuntos; ambas situaciones serían igualmente adecuadas; la primera, porque la mano izquierda queda libre para desplazarse; la segunda, porque el desplazamiento de la mano a una posición consecutiva es más discreto que cuando se cubre una mayor distancia. Aunque estas recomendaciones son de utilidad para los cambios en general, ayudan particularmente a los cambios de posición descendentes, al ser estos más complicados de realizar cuando el violín no se encuentra fijado por la acción de la barbilla. En un gesto tan súbito y preciso como un cambio de posición, la mínima concesión de tiempo facilita que estos movimientos se escondan y no afecten a la métrica ni al ritmo de las piezas. Por eso es tan importante, dice Mozart, escoger bien el momento de realizarlos, pues un silencio, una cuerda al aire, una nota repetida, un puntillo, el final de una ligadura o un grado conjunto, generan el momento idóneo; los unos generando cesuras y los otros disimulando en el discurso el gesto técnico del cambio de posición.

Si bien las recomendaciones de Leopold Mozart son de gran utilidad, en los ejemplos musicales que acompañan a este tratado, aparecen con mucha más frecuencia los ejemplos de cambios de posición ascendentes que los descendentes³⁴². Este fenómeno se observa no

³⁴⁰ Mozart, Leopold: *op. cit.*, pp. 155-156.

³⁴¹ [También Galeazzi recomienda cambiar de posición en los momentos en los que hay silencios en el discurso musical] Galeazzi, Francesco: *op. cit.*, p. 132, regola III.

³⁴² Mozart, Leopold: *op. cit.*, pp. 184-185.

sólo en esta fuente primaria, sino que también es común a los demás documentos que este estudio analiza.

En todo caso, aun si se escoge estratégicamente el momento para hacer los cambios de posición, los que tienen dirección descendente seguirán sin ser posibles, puesto que sigue sin ser posible que la mano izquierda se mueva en dirección contraria al cuerpo del intérprete y sostenga al mismo tiempo el instrumento. Por lo tanto, se puede concluir que la información que aparece en el tratado es insuficiente para dilucidar cómo realizar este gesto técnico de manera satisfactoria sin necesitar apoyar la barbilla.

No queda más que espacio para las conjeturas. La mía se basa en que la técnica de pulgar que Geminiani describe en su método era ampliamente conocida y utilizada en el siglo XVIII, pero no aparece en las fuentes escritas, puesto que era algo que se enseñaba de acuerdo con la tradición oral en las lecciones de instrumento. Cualquier estudiante avanzado o profesional del violín, para serlo, requería clases con un maestro, y cualquier *dilettante*, o bien podía acceder también a las instrucciones de un maestro, o tenían que limitarse a tocar composiciones de escasas exigencias técnicas, carentes de cambios de posición.

Corrette: L'Art de se perfectionner...1782

El segundo libro de Corrette, que el mismo autor anuncia en su título como continuación de *L'École d'Orphée*³⁴³, constituye un testimonio muy valioso sobre las prácticas interpretativas del violín de finales de siglo. Publicado en 1782, su contenido es de dificultad más avanzada que *L'École*³⁴⁴. Este último había sido publicado cuarenta y cuatro años antes y ya presentaba en el plano teórico una técnica de violín muy desarrollada, con cambios hasta cuarta posición en la segunda, tercera y cuarta cuerda, y con un ámbito sobre la primera cuerda que alcanza la séptima posición. Sin embargo, el uso de cambios de posición en las lecciones musicales del método es mucho más moderado y aunque los cambios de posición están presentes en algunas lecciones, ni aparecen en exceso, ni llevan al intérprete a los límites de las posibilidades del violín. Esto último, me aventuro a decir, posiblemente para que el método fuera accesible a un público de nivel variado y tuviera mejor venta.

³⁴³ “*Cet ouvrage fait la suite de l'École d'Orphée*”. [Traduzco:] “*Esta obra es la continuación de l'École d'Orphée*” Corrette, Michel: *L'art de se perfectionner ...*

³⁴⁴ Corrette, Michel: *L'École d'Orphée...*

En el caso del segundo volumen, *L'art de se perfectionner*³⁴⁵, como su nombre permite intuir, está dirigido a violinistas que buscan un alto dominio del instrumento, lo cual se corrobora al analizar la dificultad del repertorio musical que se encuentra en sus páginas. En el prólogo advierte el autor que perfeccionarse en el violín consiste, entre otras cosas, en desenvolverse en todas las posiciones en las cuatro cuerdas y realizar los cambios de posición con facilidad³⁴⁶. Y continúa diciendo que en su volumen ha escrito las digitaciones más comunes y útiles para tener éxito subiendo y bajando por el mástil. Resulta, pues, constituyen un testimonio de excepción al permitirnos estudiar las opciones de digitado propuestas en los cambios de posición, pues, según el autor, son muestra de la práctica común de la que él fue testigo.

Si se comparan la extensión en el registro del violín que presenta cada uno de los 'métodos' del mismo autor, se observa que en *L'art de se perfectionner* amplía el uso de las posiciones, incluyendo el registro agudo extremo, no sólo de la primera cuerda, sino de cada una de ellas. En *l'École d'Orphée* aparece, en el apartado llamado *toutes les differentes positions du violon*, la segunda, tercera y cuarta posiciones, mientras que en la primera cuerda presenta todo el espectro desde la primera hasta la séptima posición.

Las imágenes siguientes muestran algunos de los apartados de los dos métodos donde se puede ver el uso de las posiciones. Aunque basándose en lo que dice en el prólogo de *L'art* se esperaría que los ejemplos musicales exploraran los desplazamientos de la mano izquierda a posiciones más allá de la cuarta, en las cuerdas cuatro, tres y dos, estos son escasos, explorando sólo la región sobreaguda de la primera cuerda, llegando al menos hasta la novena posición, como se puede ver en el ejemplo.

³⁴⁵ Corrette, Michel: *L'art de se perfectionner* ...

³⁴⁶ Corrette, Michel: *Ibid.*, p. 1 del prólogo.

Exemple sur la Chanterelle.

2^e position 3^e posit^{on} 4^e posit^{on} 5^e posit^{on} 6^e posit^{on} 7^e posit^{on}
 Ainsi pour monter à l'ut dessous la Chanterelle il faut
 mettre le premier doigt sur le sol et pour aller au Ré
 le premier doigt sur le La. La même observation pour
 les autres positions.

Ej. 14: Michel Corrette (*1707; †1795),
L'École d'Orphée... Paris, el autor, 1738, p. 37.

Ej. 16: Michel Corrette (*1707; †1795),
L'art de se perfectionner dans le Violon....
 Paris, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 15.

Premiere octave
 dans La moitié de la corde.
 2^e octave
 dans les 3
 quarts de
 la corde

Ej. 15: Michel Corrette (*1707; †1795),
L'art de se perfectionner dans le Violon....
 Paris, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 5.

Ej. 17: Michel Corrette (*1707; †1795),
L'art de se perfectionner dans le Violon....
 Paris, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 8.

Al analizarse esta información a la luz de las técnicas de sujeción del instrumento mencionadas en ambos ‘tratados’, se puede decir que, básicamente, Corrette mantiene su predilección por una misma manera de sostener el instrumento, con algunas variantes. Así como en *L'École* recomienda usar el mentón exclusivamente mientras se realizan los cambios de posición y no es claro sobre el lado en el que esta debe apoyarse³⁴⁷, en *L'art de se perfectionner* indica que el apoyo de la barbilla debe ser constante, y que ésta se coloca del lado de la cuarta cuerda, es decir, del lado izquierdo de la tapa armónica desde la perspectiva del violinista³⁴⁸.

Si bien cualquiera de los dos métodos de sujeción otorga mucha estabilidad al violinista, el segundo produce tensión sobre la musculatura posterior del cuello al demandar el

³⁴⁷ “Il faut prendre le manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main... Il faut necessairement poser le menton sur le Violon quand on veut demancher, cela donne toute liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire”. [Traduzco:] Es preciso tomar el mástil del violín en la mano izquierda y sostenerlo con el pulgar y el índice sin agarrarlo con la mano.... Es necesario apoyar la barbilla en el violín cuando uno cambia de posición, lo cual da completa libertad a la mano izquierda principalmente al regresar a primera posición. Corrette, Michel: *L'École d'...*, p. 7.

³⁴⁸ “Il doit etre posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la 4e corde” [Traduzco:] “[El instrumento] debe colocarse entre la barbilla y la parte superior del pecho, [con] la barbilla girada del lado de la cuarta cuerda”. Corrette, Michel: *L'art de se...*, p. 2.

estiramiento permanente de dichos músculos, o, en su defecto, la elevación del hombro izquierdo con tal de aproximar las dos partes del cuerpo (barbilla y hombro), para que estas estén en contacto con el instrumento actuando como pinza.

Sin embargo, a pesar de que no es deseable ni la tensión de un hombro elevado de manera constante, ni someter al cuello a un continuo estiramiento, la estabilidad que esta técnica de sujeción confiere al violín es grande y continua, pues al no alterar la posición, el instrumento tampoco sufre ninguna modificación que pueda desestabilizarlo mientras se toca.

Por el contrario, la técnica basada en el uso intermitente de la barbada, aunque más natural y orgánica para el cuerpo, puede perturbar el equilibrio del instrumento por estar modificando constantemente las presiones que se le están aplicando.

En las siguientes grabaciones, muestro dos ejemplos musicales que contienen frecuentes cambios de posición, uno de cada método, y en cada uno de ellos he interpretado la música utilizando la técnica que cada uno propone. Con ambas técnicas, el violín se encuentra en una posición de mucha estabilidad al encontrarse la barbilla apoyada siempre que hay un cambio de posición.

Vídeo 18: Fragmento musical de *L'École d'Orphée*, 1738, Michel Corrette, violín a nivel supraclavicular, barbilla sobre el cordal
<https://youtu.be/OzVvfCdMxo>

Exemple sur la Chanterelle.



2^e position 3^e posit^{on} 4^e posit^{on} 5^e posit^{on} 6^e posit^{on} 7^e posit^{on}

Ainsi pour monter à l'ut dessous la Chanterelle il faut mettre le premier doigt sur le Sol et pour aller au Ré le premier doigt sur le La, La même observation pour les autres positions.

Ej. 14: Michel Corrette (*1707; †1795), *L'École d'Orphée...* París, el autor, 1738, p. 37.

Vídeo 19: Fragmento musical de *L'art de se perfectionner dans le Violon*, 1782, Michel Corrette, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal

<https://youtu.be/Mjox91GRJN8>



Ej. 16: Michel Corrette (*1707; †1795), *L'art de se perfectionner dans le Violon*.... París, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 15.

Galezzi: Elementi Teórico-Pratici...1786

Galezzi dedica el ‘Articolo VIII’ a los cambios de posición. Nos encontramos aquí ante el primer volumen de los métodos estudiados que se ocupa durante catorce páginas a hablar sobre los desplazamientos de la mano izquierda a lo largo del mástil. Es este un texto largo dividido en secciones temáticas, que no es interrumpido por ejemplos musicales, sino que cada vez que quiere ilustrar el texto con música hace puntualmente referencia a las tres páginas del anexo donde se encuentran reunidos todos los fragmentos musicales del tratado³⁴⁹.

En el primero de estos ejemplos, escribe todas las escalas que se pueden hacer teniendo en cuenta el rango natural de cada una de las posiciones fijas en el violín, que según él van desde la primera a la décimo primera. Se observa aquí que el autor pretende alcanzar un dominio de las posiciones completas, es decir, sobre las cuatro cuerdas, y que no reserva las posiciones agudas exclusivamente a la primera cuerda. No en vano Galeazzi advierte al inicio del capítulo que “Non si può giungere al possesso di una perfetta eguaglianza, se per intiero non si conosce tutta la tastatura dell’istromento, [...]”³⁵⁰.

³⁴⁹ Se ha consultado en este trabajo la edición de Roma, M. Puccinelli, 1796, Tomo Secondo; y no la segunda edición, que es a la que se tiene acceso digital.

³⁵⁰ [Traduzco:] “No se puede pretender poseer un perfecto dominio [del violín] si no se conoce completamente todo el mástil del instrumento”. Galeazzi, Francesco: *op. cit.*

ES. I. Tavola di tutti li Portamenti del Violino cominciando dal Secondo. Denominazione

	Cordone	Terza	Seconda	Cantino	Estensione	Denominazione
II.						Portamento di C
III.						Portamento di D
IV.						Portamento di E
V.						Portamento di F
VI.						Portamento di G
VII.						Portamento di A
VIII.						Portamento di B
IX.						Portamento acuto di C
X.						Portamento acuto di D
XI.						Portamento acuto di E

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Portamenti col primo Dito. Portamenti col terzo Dito. Portamenti col quarto Dito. Portam.^o VIII 8^a alt.^a Portamenti col primo Dito. Portam.^o IV Ar. buono Ar. Ar. Ar. licenza errore buono 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

TAVOLA 1

Ej. 18: Francesco Galeazzi (*1758; †1819), *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. Roma, M. Puccinelli, 1796, pp. finales (tabla IV).

Acompañando a estas escalas, escribe ejercicios breves de cambios de posición. Todos estos ejemplos son muy concisos y escasos si se compara la dimensión de la obra con el anexo de fragmentos musicales, pero ya en el prólogo advierte Galeazzi que entiende que la escasa presencia de ejemplos musicales es una carencia de su obra, pero no sin argumentar que ésta hubiera adquirido unas dimensiones excesivas y un precio demasiado elevado de haberlos incluido:

Ma per tornare al propósito, essendo gli esempi ciò che maggiormente può esservi di utile in un opera di questa natura ho procurato d'arricchierla del maggior numero possibile. E' vero che dal più dei Suonatori, gente più alla pratica, che alla teorica avvezza, mi verrà fatto un delitto di non aver loro date delle lezioni pratiche, onde esercitare, ed aver campo di porre in esecuzione le regole che in questo Saggio ho loro presentate. Conosco pur troppo, che questa è una vera, e reale mancanza, poiche avrei dovuto per lo meno accrescere il già copioso numero degli esempi, con delle Sonatine da eseguirsi tutte del secondo, e nel terzo portamento, ed anche altre per i portamenti più avanzati. [...] Chi non vede infatti, a quale voluminosa mole, e per conseguenza a quale eccedente prezzo sarebbe l'opera mia giunta? Ciò che forse l'avrebbe resa inutile allo scopo principale a cui essa è destinata, di firare cioè per le mani de' Professori, che pur troppo non suol essere la gente più facoltosa del Mondo. Ma, come già dissi, se quest'opera verrà dal Pubblico benne accolta, forse supplirò a tali mancanze con un terzo tomo, che si potrà dispensare a parte, ed in cui si conterrà quasi tutta Musica Pratica...³⁵¹

³⁵¹ [Traduzco:] “Pero volviendo al tema, dado que los ejemplos son lo que puede ser de mayor utilidad en un trabajo de esta naturaleza, he intentado enriquecerlo con el mayor número posible. Es cierto que la mayoría de los intérpretes, gente más acostumbrada a la práctica que a la teoría, creerá que he cometido un delito al no haberles dado lecciones prácticas, donde ejercitarse y tener campo para implementar las reglas que he expuesto en este ensayo. Desgraciadamente sé que esto es una verdadera y real carencia, ya que debí haber aumentado al menos la ya copiosa cantidad de ejemplos, con sonatinas para practicar la segunda y tercera posición, y también otras para los cambios de posición más avanzados. [...] En efecto, ¿quién no ve a qué voluminoso

Si bien el argumento de Galeazzi para excusarse por ofrecer un tratado con mínimos atisbos prácticos y muchas explicaciones, es un argumento utilizado por muchos autores de este tipo de publicaciones, también es cierto que a lo largo de tres tomos que suman más de seiscientas páginas en su conjunto, podría haber incorporado un mayor número de fragmentos musicales, si no, incluso algunas sonatas o piezas. Que el autor no restringiera la longitud de su texto en aras de ilustrarlo o complementarlo con música, puede haberse debido a diversos motivos de índole comercial, estratégico, personal... En cualquier caso y sin más pistas al respecto, no queda más que elucubrar.

Otra de las recomendaciones más significativas del capítulo consiste en realizar los cambios de posición con el menor movimiento de la mano y con los menores saltos interválicos posibles. También comenta, como lo hizo Mozart en su momento, que cuando se trata de hacer desplazamientos a posiciones que se encuentran a gran distancia física entre sí, es mejor hacerlos aprovechando una cuerda al aire, un silencio, o un salto interválico grande. También advierte de la velocidad con la que se tiene que hacer el cambio para que no se escuche y sobre el hecho de que el pulgar ha de abandonar su posición común y colocarse bajo el mango a medida que se alcanza la región aguda del mástil³⁵². Y más adelante, en el mismo párrafo, cuando recomienda llevar el pulgar al lateral izquierdo de la caja de resonancia en los momentos en los que se alcanza el registro sobreagudo, recuerda a los temerosos de la falta de estabilidad de dicha posición y la posible caída del instrumento, que esto no sucederá “si usi l’avvertenza di stringerlo col mento alquanto piu dell’usato”³⁵³. Este comentario no es de extrañar, ya que en el tercer párrafo de su ‘Articolo V’, ya advertía el autor que el violín debía sostenerse sobre el hombro, apoyando la barbilla junto al cordal, del lado de la cuarta cuerda.

Las reglas que siguen son recomendaciones sobre las digitaciones de los portamentos, reduciendo la cantidad y la longitud de los movimientos; y sobre el lugar de la melodía en el

tamaño, y en consecuencia a qué excesivo precio, llegaría mi obra? Lo que quizás lo hubiera hecho inútil para el principal fin al que está destinado, que es ir a manos de los Profesores, que por desgracia no suelen ser las personas más ricas del mundo. Pero, como ya he dicho, si esta obra es bien recibida por el público, quizás compense estas carencias con un tercer tomo, que se puede ofrecer por separado, y que contendrá casi exclusivamente música práctica...”. *Ibid.*, pp. 16-17 del prólogo.

³⁵² “A misura, che si porta la mano negli acuti, si deve levare il pollice dal suo ordinario sito, e fargli descrivere una porzione di spirale (a) facendolo passare sotto il manico stesso”. [Traduzco:] “Cuando se lleva la mano a los agudos, el pulgar debe quitarse de su lugar habitual y hacer que describa parcialmente un movimiento en espiral (a), pasándolo por debajo del mismo mango”. *Ibid.*, p. 133.

³⁵³ [Traduzco:] “se use la advertencia de apretarlo con la barbilla algo más de lo acostumbrado”. *Ibid.*, p. 134.

que hacerlos, y la cuerda más adecuada, según el registro de la melodía. El ‘Articolo’ termina reconociendo que las posiciones impares generan sonidos más brillantes que las pares y que es tarea del profesor decidir qué posición es adecuada para cada cambio, valiéndose de “pratica, intelligenza, e buon gusto”³⁵⁴. Parece que, además de ser un gran pedagogo, Galeazzi daba gran importancia a la ejecución de los cambios de posición con mucha precisión, limpieza y relajación, así como la elección consciente del mejor momento para relizarlos. Las largas y detalladas explicaciones que aparecen tratando cuestiones muy específicas de la técnica del violín hacen ver no sólo la gran capacidad de autoobservación y reflexión, sino también el deslumbrante nivel técnico del autor. La publicación de este método a finales de siglo (1796), así como la presencia de breves, pero altamente demandantes ejemplos musicales lo relacionan con un repertorio de violín muy virtuoso, en el que la presencia de los cambios de posición es constante y cuantiosa.

Considerando el amplio uso de las posiciones altas en cuerdas graves, que aparecen con frecuencia en los ejemplos musicales de este volumen, he decidido grabar un *Minuetto sopra il Cordone*, presente en la segunda página del Anexo, para corroborar que, efectivamente, este breve ejemplo musical de alta exigencia técnica por la reiterada aparición de cambios de posición en la cuarta cuerda, puede ejecutarse satisfactoriamente sosteniendo el violín con mayor presión de la barbilla, apoyada del lado izquierdo del cordal.

Véase bajo estas líneas el ejemplo musical y un enlace donde se puede visualizar el vídeo donde interpreto el siguiente fragmento sosteniendo el violín sobre el hombro y apoyando la barbilla del lado izquierdo del cordal.

Vídeo 20: Fragmento musical de *Elementi Teorico-Pratici di Musica*, 1796, Francesco Galeazzi, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal

<https://youtu.be/G60L-8pGt0s>



Ej. 19: Francesco Galeazzi (*1758; †1819), *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. Roma, M. Puccinelli, 1796, pp. finales (tabla V).

La grabación del ejemplo musical del *Minuetto sopra il Cordone* me ha permitido

³⁵⁴ [Traduzco:] “Práctica, inteligencia y buen gusto”. *Ibid.*

experimentar la importancia del uso de la barbilla para sostener el violín en esos casos en los que abundan los cambios de posición en cuerdas graves. Casi como un gesto intuitivo, el cuerpo busca darle estabilidad al violín que, en un caso donde son tan abundantes los movimientos de la mano izquierda a lo largo del mástil, se encuentra en una situación de extremo desequilibrio, lo que conlleva mucha más incertidumbre sobre el lugar donde se encuentran las notas en el mango.

Cartier: L'art du violon...1799

El interés que suscita el tratado de Cartier tiene que ver tanto con el alto nivel técnico de exigencia de sus fragmentos musicales como con el hecho de que rescata la obra de los grandes violinistas del siglo XVIII de las distintas escuelas (italiana, alemana y francesa) y utiliza selecciones de dicha obra para trabajar los aspectos técnicos que introduce en su tratado.

De hecho, previo al prólogo de la primera edición se encuentra el *EXTRAIT DES RÉGISTRES DES DÉLIBÉRATIONS DE L'ADMINISTRATION DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE*, donde los entonces maestros de violín del Conservatorio de París determinan el grado de utilidad de dicho volumen, considerándolo de gran valor pedagógico:

[...] nécessaire pour poser, d'une manière précise, les bases de l'enseignement du Violon, et propre à développer le germe du talent de ceux des Elèves qui se trouvent dans le cas de les sentir et de les apprécier³⁵⁵.

En el prólogo, explica que ha seleccionado 140 piezas de autores de las tres escuelas, y que, del mismo modo, cita los preceptos y ejemplos musicales de Geminiani³⁵⁶ para la

³⁵⁵ “[...] necesarios para sentar, de manera precisa, las bases de la enseñanza del violín, y adecuados para desarrollar el germen del talento de los alumnos que se encuentran en el caso de sentirlos y apreciarlos”. Cartier, Jean Baptiste: *L'art du violon*. París, Decombe, 1798.

³⁵⁶ Es conveniente puntualizar aquí que la edición de *The Art of Playing on the Violin* que Cartier cita no es la primera edición del tratado [Londres, el autor, 1751], sino la edición francesa, que no está datada [Paris: Sieber, s.f] y que tiene como título *L'Art du Violon... ou Méthode Raisonnée pour apprendre a bien jouer de cet Instrument*. Geminiani, Francesco: *L'Art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre a bien jouer de cet Instrument. Composée primitivement par le Célèbre F. Geminiani, et nouvellement Redigée, Augmentée, Expliquée et enrichie de nouveaux exemples, Préludes, Airs et Duos gradués pour éclaircir et faciliter l'instruction et mettre évidemment en pratique les principes de cet excellent maître. Nouvelle édition. Mise au jour d'après les Conseils, les Soins, les Exemples et les productions des plus habiles maîtres de Violon, Français, Italiens et Allemans*. Paris, Sieber, s.f. [Esta edición francesa conserva poco del texto original de Geminiani, apenas la mitad, y se le han añadido escalas y duos, aunque se conservan algunas de las composiciones y ejemplos musicales de Geminiani].

escuela italiana, de Mozart para la alemana. y de Tarade y ‘L’abbé le fils’ para la francesa. Sobre su método, afirma que las cuestiones relativas a la sujeción del violín y el arco deben de ser supervisadas por el maestro:

[...] à l’émulation des Artistes comme à l’instruction des Elèves ; ceux-ci ont besoin d’être dirigés par un maître intelligent qui doit lire cette première partie avec eux et à laquelle ils reviendront immédiatement après, pour procéder à la bonne tenue du Violon et de l’archet...³⁵⁷.

Es esta una de esas publicaciones que recopilan el conocimiento violinístico de todo un siglo citando a los más importantes autores y algunas de sus piezas más representativas. Sin embargo, recorriendo sus páginas se observa un elemento común en la mayoría de las piezas, que es la exigencia al intérprete de una exuberante técnica que le permita sortear con solvencia los pasajes de un virtuosismo acentuado. En cuanto a las exigencias técnicas de la mano izquierda, se requiere de esta que sea capaz de transitar con total libertad por el mástil, al menos hasta la octava posición. Queda al juicio del lector decidir con qué técnica de sujeción del instrumento abordar esta empresa, puesto que Cartier, evitando dar su propia descripción, cita las palabras de Mozart en el apartado de cómo sostener el instrumento. De esta decisión del autor se infiere que él mismo asume como propios los postulados sobre las técnicas de sujeción del instrumento prescritas por L. Mozart casi cincuenta años antes. Puesto que esta cita de Mozart describe dos técnicas de sujeción del instrumento muy distintas, he decidido experimentar interpretando un pasaje de alta exigencia técnica como es el fragmento de la Sonata I, N° 14, Allegro, cc. 1-5, compuesto por Jean-Pierre Guignon, que aparece en la selección de Cartier.

A continuación, ofrezco mi interpretación de dicho fragmento tocado con el violín apoyado a nivel supraclavicular con el apoyo de la barbilla a la derecha del cordal³⁵⁸.

³⁵⁷ “...a la emulación de artistas, así como a la instrucción de estudiantes; estos necesitan ser dirigidos por un maestro inteligente que debe leer con ellos esta primera parte, a la que volverán inmediatamente después, para proceder a la buena sujeción del violín y del arco”. *Ibid.*, p. 2 del prólogo.

³⁵⁸ Debido al alto grado de dificultad técnica que presenta el pasaje del tratado de Cartier grabado en el vídeo y a la propensión de los métodos de finales del siglo XVIII a recomendar el apoyo del violín sobre el hombro, decidí grabar el fragmento exclusivamente con la técnica supraclavicular.

Vídeo 21: Fragmento musical de *L'art du violon*, 1798, Jean Baptiste Cartier, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la derecha del cordal

<https://youtu.be/VmCODMIQHt8>



Ej. 20: Jean Baptiste Cartier (*1765; †1841), *L'art du violon*. París, Decombe, 1798, p. 59, Sonata I, N° 14, Allegro, cc. 24-28, compuesto por Jean-Pierre Guignon

Bajo mi punto de vista, Cartier cita a Mozart como una fuente de autoridad, en una obra que se concibe como una recopilación de las técnicas y música de violín de todo el siglo; por tanto, ¿qué mejor referencia sobre cómo se había tocado el violín hasta entonces que dos de las técnicas más importantes? Sin embargo, no debe entenderse esta cita como prueba de que el mismo Cartier o sus contemporáneos, que parece que en esa época ya utilizaban distintas variantes del apoyo del violín sobre el hombro, usaran la técnica del violín contra el pecho; y si lo hicieran de manera puntual, no parece muy razonable que fuera cuando se enfrentaban a un repertorio que está plagado de cambios de posición y dobles cuerdas y requiere de una colocación del violín que aumente su estabilidad.

La técnica del pulgar y Geminiani

En su famoso método de violín³⁵⁹, Geminiani presenta de manera ordenada y metódica, casi con el rigor de la casuística, todas las opciones de digitación que hay en el mástil del violín para tocar una misma nota, y todas las combinaciones de cambios de posición que se derivan de estas. Sin embargo, en las pocas ocasiones donde se conservan digitaciones

³⁵⁹ Geminiani, Francesco: *The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord &c.* Londres, el autor (John Johnson), 1751.

escritas de puño y letra de Geminiani, se puede ver que las decisiones de digitados responden a la mecánica del instrumento y los lugares donde los cambios de posición tienen lugar no son muy diferentes de los lugares recomendados por otros compositores en sus tratados. El violinista de Lucca muestra así una exhaustividad única en este tipo de publicaciones, tanto por su labor pedagógica y explicativa como por su necesidad de explotar las ricas alternativas que se presentan en el violín usando la técnica de pulgar. De esta forma una técnica que posiblemente se originara en el contexto de la música popular se lleva aquí a su máxima expresión, permitiendo acercarse a un repertorio exigente y lleno de cambios de posición.

El opus 1 del autor, colección de *12 sonate a violino e basso*, que vio por primera vez la luz en Londres, en 1716³⁶⁰, fue reimpressa veintitrés años más tarde en Londres³⁶¹, y en este caso reeditada por el mismo Geminiani y con *diligenza corrette, aggiuntevi ancora per maggior facilita le grazie, agli adagi ed i numeri per la trasposizione della mano*³⁶². La excepcional presencia de anotaciones en esta edición permite entender mejor qué tipo de digitaciones funcionales eran los que el mismo violinista consideraba más cómodos, útiles y efectivos cuando se trataba de interpretar sus sonatas.

Resulta totalmente enriquecedor para esta investigación el acercarse a las digitaciones sugeridas por Geminiani y analizarlas minuciosamente, dado que precisamente Geminiani constituye uno de estos casos excepcionales de violinistas que a mediados del siglo XVIII tocaba el violín sin el apoyo de la barbilla³⁶³.

En esta colección, la presencia de cifras colocadas en la parte superior de las notas en la voz del violín, indicando la digitación de la mano izquierda, son de un valor incalculable, pues dan al violinista de hoy una idea precisa de con qué frecuencia, por qué motivos y específicamente cómo el autor usaba los cambios de posición. Sería un error, sin embargo, tomar la parte por el todo y aseverar que esta era la manera de utilizar los cambios de posición

³⁶⁰ Geminiani, Francesco: *Sonate a violino, violone e cembalo*. Londres, Thomas Cross [grabador], editor sin identificar, 1716. [primera edición].

³⁶¹ Geminiani, Francesco: *Le prime Sonate a Violino, e Basso di F. Geminiani nuovamente ristampate, e con diligenza corrette, aggiuntovi ancora per maggior facilita le grazie agli adagi, ed i numeri per la trasposizione della mano*. Londres, el autor, 1739.

³⁶² [Traduzco:] “corregidas con diligencia, añadiéndoles, para mayor facilidad todavía, los ornamentos a los adagios y los números para el transporte de la mano”. *Ibid.*, página de la portada de la colección.

³⁶³ He expuesto a continuación de algunos de los ejemplos sobre digitaciones que se presentan con más frecuencia en el volumen, mi análisis y conclusiones personales sobre cada uno de ellos. No pretende este breve muestrario ofrecer un estudio exhaustivo de las digitaciones presentes en esta publicación, pues un trabajo de esta naturaleza sería merecedor de una investigación independiente.

a mediados del siglo dieciocho, en Italia o en términos generales. Si se toma esta información no obstante, como una aproximación a los cambios de posición que podría haber utilizado el mismo Geminiani, se puede llegar a repensar la manera de interpretar su producción musical para violín; tanto en lo referente a cambios de posición como a ornamentación, ya que ésta se ve fuertemente determinada y limitada por la anterior.

En términos generales, la ausencia de una digitación sobre una nota que puede tocarse o bien como extensión o en otra posición, puede indicar dos cosas opuestas: o bien, que en ese caso particular no se realizaría un cambio de posición (sino que el compositor se decantaría por la extensión) y, puesto que la mano permanece en su lugar, que se omite escribirlo; o bien, que se deja al gusto o necesidades técnicas del intérprete elegir la digitación.

El siguiente ejemplo es uno de estos casos donde hay libertad para decidir la digitación, aunque, a todas luces subir a segunda posición al empezar el compás diez es la opción más fácil y segura:



Ej. 21: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 1, Sonata I, *Presto*, cc. 9-14.

Este pasaje se puede tocar cómodamente tanto en segunda como en tercera posición, o de una manera menos cómoda, permaneciendo en primera posición y haciendo uso de la extensión del cuarto dedo en la primera cuerda para alcanzar el '''Do. La primera opción resulta cómoda, salvo por tener que subir a segunda posición; la segunda implica muchos cambios de cuerda, y la tercera supone un esfuerzo muscular importante para el dedo más débil de la mano. Ya sea por considerar evidente la opción más conveniente, o por preferir no pronunciarse al respecto, dando la libertad al intérprete para que escoja la opción más conveniente para él, Geminiani no anotó aquí nada.

Hay en esta colección una buena cantidad de fragmentos musicales en los que la ausencia de digitaciones está más que justificada, especialmente en aquellos lugares donde el desarrollo de la música y la mecánica del violín hacen casi necesario o evidente recurrir a una

digitación específica. En el siguiente pasaje queda de manifiesto:



Ej. 22: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 1, Sonata I, *Adagio*, cc.1-2.

Las dobles cuerdas de la segunda mitad del compás dos, requieren ser interpretadas en tercera posición, y aunque se podría utilizar la segunda posición y posteriormente subir a tercera, por un motivo de eficacia y efectividad, se realiza sólo un cambio de posición en lugar de dos. La bajada de la tercera posición a la primera sí es especificada mediante una digitación. En este caso, habría otra opción distinta a la elegida, igualmente efectiva, que consistiría en digitar la doble cuerda Mi-Sol aprovechando la cuerda al aire, Mi y el cuarto dedo, de manera que el dedo dos quedaría momentáneamente libre de pisar una de las cuerdas y el desplazamiento de la mano izquierda a primera posición sería algo más fluido. Sin embargo, Geminiani prefiere aquí regresar a primera posición, indicada mediante el número dos de la digitación y que implica necesariamente que la otra nota de la doble cuerda ha de ser pisada por el dedo cuatro – aunque esta indicación está suprimida en la partitura –. Si bien esta opción es más exigente que la anterior, confiere una cualidad tímbrica más cerrada y más homogénea al pasaje que la que le hubiera dado la cuerda al aire.

Hay ocasiones en que el cambio de posición es necesario porque tocando cierta figura musical en esa posición, se evita el cambio de cuerda que se produciría si se mantuviera la primera posición. Esta regla de evitar cambios de cuerda dentro de una misma arcada³⁶⁴, se encuentra prescrita en algunos tratados cercanos a la época de Geminiani y que dan fe de la práctica interpretativa de la época. Es el caso del tratado de Johann Friedrich Reichardt (*1752; †1814) que habla de las obligaciones del violinista ‘ripienista’ en la orquesta³⁶⁵.

³⁶⁴ “Arqueada, comúnmente Arcada. Efecto propio de los instrumentos de cuerda y de arco, que consiste en producir los sonidos de un acorde, todas las notas ligadas de un pasaje, etc., con una sola arcada”. Pedrell, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, p. 29 [primer tomo].

³⁶⁵ Reichardt, Johann Friedrich: *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlín-Leipzig, George Jacob Decker, 1776.

Entre las estrictas y muy específicas normas que describe la obra, se encuentra una que hace referencia al uso de las digitaciones en pasajes donde hay cambios de cuerda:

Die Noten, die auf Einen Bogenstrich kommen sollen, müssen auch so viel als möglich auf einer Saite gegriffen werden. Ich sage, so viel als möglich, denn es giebt Fälle, wo es ohne die allergrösste Schwierigkeit nicht geschehen kann³⁶⁶.

En los compases dos y tres del siguiente *Adagio*, encontramos dos soluciones opuestas. Ante la problemática de un ‘gesto musical’ que quedaría entre dos cuerdas si se interpretara en primera posición, en el compás dos se decidiría hacerlo en tercera posición, para que todo el gesto quedara en la tercera cuerda, evitando así un cambio de cuerda en la ligadura. El caso del tercer compás es análogo al del segundo; sin embargo, aquí Geminiani decide conservar la tercera posición para favorecer la ejecución del trino, que se realiza con el tercer dedo, en detrimento de la integridad de la figura amparada por la ligadura, que queda aquí entre dos cuerdas.



Ej. 23: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, Sonata I, segundo *Adagio*, cc. 2-3.

Si se analizan los digitados de este volumen teniendo en cuenta no tanto las digitaciones elegidas en cada caso particular, sino los puntos del discurso musical en los que se decide realizar el cambio de posición, se puede observar que, en líneas generales, se hacen cambios de posición aprovechando notas repetidas, como en los siguientes ejemplos:

³⁶⁶ [Traduzco:] “Las notas que vienen en un mismo arco, también deben tocarse en una sola cuerda tanto como sea posible. Digo tanto como sea posible, ya que hay casos en que esto no se puede hacer sin encontrar gran dificultad”. *Ibid.*, pp. 29-30. [A partir de este párrafo, Reichardt especifica en qué casos concretos se puede llevar a cabo esta norma y en cuáles no es posible].



Ej. 24: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 5, Sonata II, *Grave*, cc.3-4.

En las páginas de esta edición se encuentran con frecuencia ejemplos de digitaciones que concuerdan con las recomendaciones que ofrece Leopold Mozart en el capítulo VIII de su *Versuch*³⁶⁷ sobre los momentos más adecuados en la música para realizar cambios de posición; es decir, cuando una nota se repite, al final de una ligadura o puntillo, al aparecer una cuerda al aire o utilizando un patrón de digitación si un pasaje consiste en una progresión melódica. A continuación presento un ejemplo de cada uno de los casos citados en orden de aparición.

Después de un silencio, para cambiar de posición:



Ej. 25: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 7, Sonata II, *Allegro*, cc. 41-42.

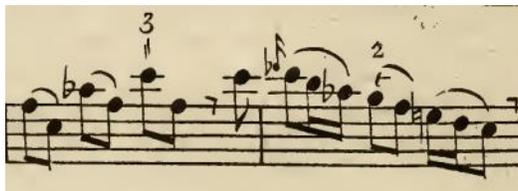
Después de una nota repetida:

³⁶⁷ Mozart, Leopold: *op. cit.*, pp. 184-185.



Ej. 26: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 9, Sonata II, segundo *Allegro*, cc. 45-46.

Después de una ligadura:



Ej. 27: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 24, Sonata VII, primer *Allegro*, cc. 11-12.

Después de una cuerda al aire:

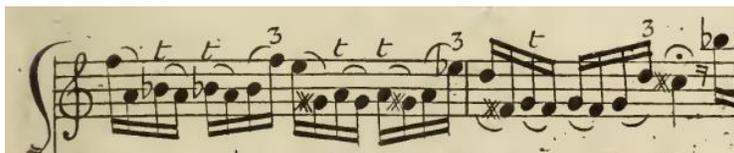


Ej. 28: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 28, Sonata VIII, *Vivace*, cc. 41-43.

El siguiente ejemplo es muy particular y merece atención. En los tres casos en los que se cambia de posición con el tercer dedo (inicialmente para subir a la tercera posición, posteriormente para bajar de tercera a segunda, y finalmente, para regresar a la primera posición), el desplazamiento de la mano se realiza dentro de una ligadura.

La decisión de cambiar sistemáticamente en la última semicorchea de cada ocho —a pesar de que esta dificulte la limpieza del sonido en la ligadura y genere un portamento—, parece haber sido una decisión deliberada que tiene sus ventajas: se produce un patrón en el

cambio de posición, al ser consistente en la digitación y en el momento de realizar el cambio.



Ej. 29: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 5, Sonata II, *Grave*, cc. 9-10.

En el ejemplo anterior, la presencia del cambio de posición dentro de una ligadura da lugar, casi inevitablemente, a un portamento. Este recurso aparece en ocasiones contadas a lo largo de las páginas de la colección. A continuación presento otro caso semejante al recientemente expuesto:



Ej. 30: Francesco Geminiani (*1687; †1762), *Le prime Sonate a Violino, e Basso...* Londres, el autor, 1739, p. 11, Sonata III, *Tempo Giusto*, final del segundo movimiento.

La aparición del portamento³⁶⁸ está documentada desde mediados del siglo XVII, y, a pesar de que Antonio Salieri (*1750; †1825) atribuía al violinista italiano Antonio Lolli (*1725c; †1802) el haber sido el primero en usarlo y ponerlo de moda; según Clive Brown, esta herramienta expresiva debió haber surgido en el momento en que los cambios de posición comenzaron a utilizarse de manera frecuente en la literatura del violín:

On bowed string instruments portamento is a natural outcome of position changing, and it had probably been employed to some extent as an artistic effect ever since

³⁶⁸ “The term ‘portamento’ or portamento di voce [...] was used in a number of different senses during the period 1750–1900, although all of these, except the English, contain the central meaning of ‘carrying’ the sound. [...] there is every reason to believe that portamento [...] already played a significant part in musical performance during the later decades of the eighteenth century. It seems particularly to have been cultivated by Italian singers and violinists”. [Traduzco:] “El término *portamento* o *portamento di voce* [...] se usaba con distinto significado en el período 1750–1900, aunque todos ellos, salvo el término en inglés, contenía el significado central de ‘conducir’ el sonido [...] hay muchas razones para creer que el portamento [...] ya desempeñaba un papel importante en la interpretación musical durante las últimas décadas del siglo XVIII. Parece haber sido particularmente cultivado por cantantes y violinistas italianos”. Brown, Clive: *Classical & Romantic Performance Practice. 1750-1900*. Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 558-559.

violinists began to make regular use of shifting in the early eighteenth century³⁶⁹.

Reflexiones sobre el capítulo III

Desde un punto de vista práctico, tocar el violín sosteniéndolo con cada una de las tres técnicas abordadas en este estudio implica realizar importantes adaptaciones y modificaciones, aun cuando la mano izquierda permanezca en primera posición. A los ojos de un violinista que se haya formado bajo los estándares del violín ‘moderno’, el apoyo del violín contra el cuello resulta el más familiar, aunque, las otras dos técnicas de sujeción también tienen sus ventajas.

Cuando el instrumento descansa contra el pecho, la base del instrumento tiene una amplia superficie de contacto con el cuerpo del músico, el brazo izquierdo se eleva menos y los músculos de hombros y cuello están menos involucrados, por lo que se tensan menos. En el caso de la técnica de apoyo del violín contra el espacio infraclavicular izquierdo, la superficie de contacto disminuye, el brazo izquierdo se levanta más y los músculos de hombro y cuello siguen menos involucrados. Esta posición, aunque todavía ajena al violinista ‘moderno’, se acerca más a las sensaciones de su técnica habitual.

Si se tiene en cuenta el punto de fricción del arco con las cuerdas, hay que concretar que en cada una de estas técnicas la ubicación física de este punto varía respecto a la distancia a la que se encuentra del cuerpo del violinista en cada caso, siendo la técnica contra el pecho la que más lo aleja y la del hombro la que más lo acerca.

Finalmente, la sujeción supraclavicular del violín, aunque mucho más familiar, se diversifica en cuatro variantes, una que no involucra la barbilla y tres que sí, a saber: **1)** sin barbilla, **2)** con la barbilla apoyada al lado izquierdo del cordal, **3)** sobre el cordal y **4)** a su lado derecho. De todas estas opciones, la más alejada de la visión académica actual es aquella en la que no participa la barbilla; le sigue la que apoya la barbilla a la derecha del cordal y, finalmente, las otras dos técnicas, que colocan la barbilla en dos lugares donde habitualmente encontramos la barbada en la técnica moderna: sobre el cordal y a su izquierda.

Con mayores o menores ajustes, después de un cierto número de horas de estudio, resulta posible acostumbrarse a estas técnicas históricas si se ha de tocar en primera posición, o si se

³⁶⁹ [Traduzco:] “En los instrumentos de cuerda, el portamento es el resultado natural del cambio de posición, y probablemente se empleara hasta cierto punto como un efecto artístico ya desde que los violinistas comenzaron a hacer uso regular del cambio de posición a principios del siglo XVIII”. *Ibid.*, p. 560.

llevan a cabo cambios de posición ascendentes. Aunque es necesario matizar que al realizar estos últimos, el movimiento es menos fluido, independiente de cuestiones asumidas por un aprendizaje y apoyo determinados continuados, es decir, desde un estricto punto de vista anatómico, si el violín descansa contra el pecho, y va ganando agilidad a medida que el instrumento está más cerca del cuello, siendo incluso más ágil este movimiento cuando la barbilla sostiene el violín.

Por el contrario, cuando surge la necesidad de realizar cambios de posición descendentes, los resultados obtenidos difieren notablemente. Cuando la mano izquierda describe un movimiento descendente (si el violín está apoyado contra el cuello reforzada su sujeción con la ayuda de la barbilla), éste se realiza con facilidad y destreza. Se vuelve una acción algo más complicada, sin embargo, si el violín descansa sobre el cuello sin involucrar a la barbilla. En este caso, la mano izquierda deberá hacer uso de la técnica de pulgar para compensar la inestabilidad a la que se somete el instrumento, mientras la mano izquierda se desliza descendentemente. Realizar el cambio de posición descendente resulta incluso más difícil es cuando el violín se encuentra en el espacio infraclavicular izquierdo, porque el violín ya no puede descansar el violín sobre la clavícula mientras se realiza la técnica de pulgar. Finalmente, la experiencia práctica demuestra que el cambio de posición descendente se realiza con pulcritud con el apoyo de la barbilla. Sin embargo, se complica cuando el violín se mantiene, bien en posición supraclavicular sin barbilla, o bien en posición infraclavicular, para lo cual es conveniente aplicar la técnica de pulgar ‘chin-off’. Este mismo cambio de posición descendente se convierte en una maniobra casi impracticable cuando el violín permanece contra el pecho, puesto que la mano izquierda tiene una peor capacidad de maniobra para utilizar la técnica de pulgar.

Con el fin de obtener una comprensión más profunda del contenido musical presente en los tratados estudiados en el primer capítulo de esta investigación, realicé un análisis de dicho contenido, que he dejado plasmado en una tabla. Esta tabla (consúltese Anexo III) evidencia los elementos musicales y extra musicales más relevantes de las fuentes, o que inciden directamente sobre las técnicas de sujeción del instrumento. En ella se detallan los siguientes aspectos: la ocupación del autor, la parte del cuerpo en contacto con el violín, el grado de dificultad técnica de los ejemplos musicales, el registro más agudo que se alcanza, la presencia de cambios de posición y, de manera complementaria, se aportan breves comentarios sobre

su contenido musical, consecuencia de un estudio práctico con el violín.

Después, he estudiado en profundidad la información recabada en la tabla, mediante gráficos de elaboración propia que abarcan cincuenta años, el análisis de los cuales ha permitido llegar a una serie de conclusiones que expongo en los siguientes párrafos.

La mayor parte de fuentes de la segunda mitad del siglo XVII son de carácter divulgativo, fueron escritas por compositores, no violinistas, y preconizan el apoyo del violín contra el pecho, aunque dos de ellos, Merck y Falck, utilizan ejemplos musicales que exceden la primera posición, sin ni tan siquiera mencionar la técnica de cambio de posición.

A partir de principios del siglo XVIII comienzan a proliferar las publicaciones de tratados específicamente diseñados para la enseñanza del violín (i.e., ‘métodos’), aunque generalmente precedidos de un apartado de teoría musical, más o menos extenso según el caso, y con contenido musical de muy distinto nivel, ampliando así su posible público receptor. Los cuatro tratados publicados durante la primera mitad de siglo tienen en común que recomiendan el contacto del violín con el hombro, aunque solo los últimos dos especifican que se debe utilizar la barbilla para sostenerlos, si bien no concretan en qué lugar ponerla. Sería de esperar que los dos tratados que usan la barbilla fueran los que alcanzan los registros más agudos, pero lo cierto es que solo uno de ellos, el método de Corrette, lo hace. Esto, además de ser prueba del hecho de que no todos los compositores se atrevieron a explorar el registro más agudo del violín, indica por otra parte que independientemente de la zona del mástil en los que se realizara el cambio de posición, algunos violinistas consideraban fundamental tener el instrumento sujeto con la barbilla, es decir, sin importar la distancia que recorriera la mano, ni cuánto se alejara de la primera posición, se consideraba importante dar más estabilidad al instrumento mediante el apoyo de la barbilla.

El tercer gráfico, que recoge datos sobre la segunda mitad del siglo XVIII, pone de manifiesto que hubo un crecimiento vertiginoso en la publicación de tratados: seis veces más tratados que en la primera mitad de siglo. Muchos cambios de índole político, social y cultural pueden explicar este cambio tan notorio. Probablemente el hecho de que las orquestas, , respondiendo a una demanda social creciente, se estuvieran expandiendo en número y en volumen, por lo que requerían cada vez más violinistas en sus filas fue un factor influyente. Por otra parte, la institucionalización de la enseñanza del violín en los conservatorios y la inauguración de este tipo de centros formativos por todo el continente creó una inmediata

necesidad de material didáctico que utilizar en las lecciones. En cualquier caso, lo más notorio de este gráfico es que muestra una amplia diversidad en cuanto a las técnicas de sujeción del instrumento y en cuanto a los registros más agudos alcanzada en cada uno. No hay que perder de vista que la presencia del registro más agudo del violín da fe de un uso amplio y frecuente de los cambios de posición, lo que seguramente fue determinante para que justo a finales de siglo se comenzara a privilegiar la posición supraclavicular del violín. Si bien cabe mencionar que, en líneas generales abundan las tesituras agudas y que la técnica más representada es la del violín sobre el hombro en cada una de sus variantes. De hecho, los cuatro tratados que alcanzan el registro más agudo del violín usan, todos ellos, técnicas de apoyo del violín sobre el hombro.

Regresando a una lectura más global de los tratados dieciochescos, es importante mencionar que la presencia de las publicaciones de carácter general, respecto a los métodos específicos de violín, es mínima, habiéndose ocupado sus autores en profesiones distintas a la de violinista, por lo que no es de extrañar que tres de ellos (Rangoni, Laborde y Garsault) no incluyan contenido musical; por no hablar del hecho de que la presencia de dicho contenido hubiera encarecido y dificultado la publicación.

He incorporado un último gráfico, que relaciona el registro más agudo de los tratados con las nacionalidades de sus autores. Su análisis pone a la luz el hecho de que a lo largo del siglo el registro más agudo de los fragmentos musicales, y por ende las exigencias técnicas de cada tratado, son muy diversos, por estar pensados para distintos tipos de público. Por otro lado, se observa que desde inicios de siglo [XVIII] se utiliza ya con mucha familiaridad el registro medio-alto del violín, hecho que incidió decisivamente sobre la decadencia de las sujeciones contra pecho e infraclavicular a favor de las variantes supraclaviculares. En cuanto a la relación nacionalidad-registro más agudo, se observa que los tratados ingleses se mantienen en posiciones bajas, probablemente debido a que los violinistas ingleses, geográficamente aislados del continente y en menor relación con las novedades relacionadas con la técnica del violín, ostentaban una técnica más modesta, con escasos cambios de posición y que está muy ligada también a su producción musical para violín de la época, también somera en artificios y osadías. Todo lo contrario, estaba sucediendo en la región de Alemania y Austria, donde abundaba el uso de cambios de posición a lo largo del mástil. Esto denota la presencia de un repertorio para violín con un alto grado de complejidad y muy exigente en

sus requerimientos técnicos, como lo es la música de esta región en la segunda mitad del siglo XVII, con compositores como Heinrich Ignaz Franz von Biber (*1644; †1704), Johann Jacob Walther (*1650; †1717) y Johann Paul von Westhoff (*1656; †1705). Sobre las fuentes españolas, poco abundantes, se percibe un uso muy virtuoso del violín en cuanto al manejo del registro de este, al igual que sucede con las fuentes francesas, aunque, a diferencia de las anteriores, de estas se conserva en la actualidad una abundante colección. Es importante tener en cuenta que los escasos testimonios del uso del violín en España están ligados a un ámbito elitista, como es el caso del tratado de Herrando, y, por lo tanto, nos dan una visión del instrumento parcial, en tanto que describen las prácticas de los mejores músicos del país. Las fuentes escritas italianas aparecieron en la segunda mitad del siglo XVIII. El repertorio expuesto en ellas constituye un verdadero reto técnico por la abundancia de sus cambios de posición y la exploración del registro agudo y sobreagudo –incursión frecuente en posiciones más allá de la quinta–. Las fuentes inglesas, localizadas en la primera mitad del período estudiado no se aventuran a abandonar la primera posición salvo en casos muy específicos. Denotan un uso modesto de las posibilidades técnicas del instrumento, al menos hasta mediados de siglo XVIII, cuando posiblemente circularan a nivel internacional los muchos métodos franceses e italianos que se imprimían en gran volumen.

Del estudio práctico del contenido musical de cuatro de los tratados del siglo XVIII, se pudieron extraer las siguientes conclusiones:

- Geminiani, 1751: El estudio del repertorio seleccionado, que presenta un nivel medio de dificultad y es representativo de todo el volumen, pone de manifiesto que es totalmente posible interpretar la música del autor apoyando el violín contra la clavícula y usando la técnica de pulgar, aunque no sin antes trabajar esta técnica hasta dominarla.

- L. Mozart, 1756: El alto grado de dificultad técnica en los cambios de posición de sus ejemplos musicales, especialmente los cambios de posición descendentes, se puede abordar con cierta comodidad cuando se interpretan estos apoyando el violín sobre el hombro y fijándolo con la ayuda de la barbilla. Sin embargo, la empresa de interpretar el mismo fragmento apoyando el instrumento contra el pecho, aumenta exponencialmente la proeza, como el mismo autor advierte. A pesar de esto, si se utilizan las instrucciones que L. Mozart da sobre los lugares más adecuados para realizar los cambios de posición, se tiene más tiempo para realizar el desplazamiento de la mano izquierda.

- Corrette, 1782: su tratado *L'École d'Orphée* presenta una dificultad técnica menor respecto a los cambios de posición (más moderada en el plano práctico) que su siguiente método, *L'Art de se perfectionner ...*, publicado a una distancia de casi cuarenta años. Este segundo método hace gala de un virtuosismo exacerbado, tanto por el número de cambios de posición como por el uso de gran parte de la extensión del mástil del violín, incluyendo un elemento poco frecuente en los tratados contemporáneos, como es el uso del registro alto de la segunda, tercera y cuarta cuerda del violín, aunque éste es mencionado de manera teórica y se encuentra escasamente en los ejemplos musicales. Otra mención importante sobre las diferencias entre estos dos métodos es que, aunque en ambos se sugiere el apoyo del violín sobre el hombro, en *L'École* se sugiere usar la barbilla cuando aparezca un cambio de posición, sin dar más detalles, mientras que en *L'Art*, se sugiere un uso constante del apoyo de la barbilla a la izquierda del cordal. Esto es totalmente congruente con el tipo de material musical de este método, donde los cambios de posición son mucho más frecuentes que en su predecesor.

- Galeazzi, 1786: En el *Articolo VIII* de su tratado dedica catorce páginas a hablar extensamente de los cambios de posición, aunque los ejemplos musicales que refiere en su texto se encuentran en el breve anexo. Galeazzi argumenta que los ejemplos musicales son breves por motivo de espacio, pero es notorio el alto grado de dificultad técnica que demuestran. El hecho de que el autor se haya detenido a dar explicaciones tan minuciosas y concretas demuestra su afán pedagógico; un interés en pulir ciertos aspectos técnicos del violín que quizás observaba que en su entorno eran deficientes. En cualquier caso, las abundantes explicaciones sobre cada uno de los aspectos mecánicos del instrumento bien podrían sustituir la presencia de un maestro. En su tabla de escalas en posición fija, presenta hasta la decimoprimer posición y declara que no se puede tener dominio del violín sin dominar el mástil del instrumento. Algunos de los consejos que se pueden extraer de este texto sobre cambios de posición son similares a los ya expuestos por Leopold Mozart; otros, como la posición del pulgar a lo largo de su recorrido por el mástil, o la velocidad de los cambios de posición, son un testimonio único y muy valioso, demostrando un alto grado de reflexión del autor sobre cuestiones técnicas. Ya en su *Articolo V*, Galeazzi recomendaba sostener el violín sobre el hombro, con la barbilla apoyada a la izquierda del cordal, y en este capítulo vuelve a mencionarlo, pues esta técnica confiere estabilidad al violín para que el pulgar izquierdo pueda descansar sobre la caja armónica. La grabación del ejemplo musical del *Minuetto sopra il Cordone*, me

ha permitido reflexionar sobre la importancia del uso de la barbilla para sostener el violín en esos casos en los que abundan los cambios de posición en cuerdas graves, donde el brazo izquierdo tiene una rotación más extrema y disminuye su capacidad para sostener el instrumento.

- Cartier, 1799: Presenta una selección de la música para violín, interesante desde una perspectiva pedagógica y de enriquecimiento técnico. Este tratado es doblemente representativo, en tanto que reúne a los mejores compositores del siglo, pero también realiza una selección del contenido musical capaz de nutrir la técnica y el virtuosismo del intérprete. Todo el repertorio reunido se caracteriza por hacer uso de todo el mástil del violín. Advierte en el prólogo que, al hacer frente a este repertorio, el alumno debe estar acompañado del experto maestro, quien lo guiará en asuntos como la sujeción del arco y el violín. Sobre este último tema, Cartier no emite su propia opinión, sino que cita a L. Mozart en su ya conocido pasaje que describe el apoyo del violín en el hombro y en el pecho, aunque en mi opinión posiblemente esta cita responde más a la pregunta sobre cómo se había estado tocando el violín a lo largo del siglo, más que a cómo lo estaban tocando en las postrimerías del siglo. Por otra parte, el hecho de que Cartier, más de treinta años después de la publicación del tratado de Mozart todavía lo cite, indica la supina importancia que éste método tuvo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y, aparentemente, no sólo en Austria, sino en toda Europa.

El caso excepcional que constituye la reedición del opus 1 de Geminiani incluyendo entre otras cosas algunas digitaciones del autor, permite poner a la luz de la práctica interpretativa algunas consideraciones sobre digitaciones, que, en la mayoría de los casos, se suelen encontrar en el contexto teórico de un tratado. Dicho de otra forma: el análisis de estas digitaciones permite reconstruir de manera más honesta la manera de pensar las digitaciones, y con ello, los cambios de posición del violinista italiano.

En esta edición anotada, la omisión de digitaciones puede generar incertidumbre. No es posible saber en qué caso su ausencia se debe a que el compositor considerara irrelevante su presencia o en cuáles se omitieron por ser evidentes. Hay casos en los que el autor prefiere las digitaciones más eficaces por encima de las que son más fáciles. En general, si un digitado te ahorra cambios de posición, Geminiani lo prefiere, antes que otro más cómodo o sencillo de afinar. Otro escenario común es el de elegir digitaciones que cambien abruptamente el

timbre de la línea melódica, o que eviten los cambios de cuerda dentro de ligaduras. Aunque en ocasiones, este último precepto se sacrifica a favor de una digitación que facilite la velocidad y control en la ejecución de un trino.

Otras situaciones que figuran con frecuencia en esta edición confirman el uso generalizado de las recomendaciones para realizar cambios de posición que cita Leopold Mozart en su *Versuch*. Se encuentran digitaciones que corroboran estas prácticas, como, por ejemplo, realizar los cambios de posición en notas repetidas, al final de una ligadura o puntillo, al aparecer una cuerda al aire o utilizando un patrón de digitación si un pasaje consiste en una progresión melódica. Este tipo de recomendaciones denotan, no sólo el alto nivel de dominio técnico del violín que poseía Leopold Mozart, sino también un afán comunicativo y didáctico de todos los secretos del instrumento.

Resulta también interesante el hecho de que aparezcan unas cuantas digitaciones que sugieren realizar un cambio de posición dentro de una ligadura, acción que favorece que se escuche un portamento. Aunque las ocasiones en las que aparece este efecto son limitadas, quizá son prueba de que se comenzaba (o quizá solo la ocurrencia de unos pocos violinistas), a usar de manera excepcional y con una intención expresiva este recurso, el cual se considera un elemento práctico más vinculado con la interpretación de la música de los compositores de finales del siglo XVIII, época en la que los cambios de posición comenzaban a aparecer de manera más recurrente.

Conclusiones

Como resultados principales de la investigación, podemos concluir que, aunque existe una tendencia general hacia la estandarización de la posición supraclavicular a medida que avanza el siglo XVIII, el estudio de las fuentes escritas ofrece pruebas de que coexistieron entre 1650 y 1800 tres técnicas de sujeción del instrumento: violín contra el pecho, posición infraclavicular y posición supraclavicular.

Del período estudiado, el número de publicaciones cada cincuenta años, que mantenía una cantidad modesta y más o menos constante (entre cuatro y seis), se multiplica por cinco en la segunda mitad del siglo XVIII (veintisiete). A principios del período definido son más abundantes los testimonios que describen el apoyo del violín contra el pecho (seis de siete) y a finales de este lapso temporal la posición supraclavicular violín (veintiuno de veintisiete). La presencia de la posición infraclavicular es reducida en todos los períodos, con sólo una mención en el primer segmento, no siendo nombrada entre 1700 y 1750 y solo con tres métodos que la recomiendan entre 1750 y 1800.

En el período final, hay una tendencia a usar más a menudo la barbilla, aunque tampoco se había tipificado una posición fija de esta sobre el instrumento. Las tres variantes de apoyo son: a la izquierda del cordal, sobre el cordal y a la derecha del cordal. La mayor parte de las fuentes a favor de la posición supraclavicular entre 1750 y 1800 son francesas. Entre ellas, una mayoría se decanta por el apoyo de la barbilla a la izquierda del cordal (siete) mientras que ninguna nombra el uso de la barbilla sobre el cordal y sólo tres recomiendan el apoyo de la barbilla a la derecha del cordal.

Las tendencias observadas en las fuentes escritas revelan que tanto en Francia como en España hubo una predilección por la posición supraclavicular durante el siglo XVIII (en España todas las fuentes, aunque son escasas, indican la posición supraclavicular con sus variantes; en Francia, de los dieciocho testimonios publicados durante el siglo XVIII, tan sólo tres prescriben el apoyo contra el pecho –Labadens, Bedard y Cartier–, y dos –Garsault y Brijon– el infraclavicular), Italia no asumió esta moda hasta finales de siglo, siendo más común encontrar la posición contra el pecho e infraclavicular en sus fuentes. Los testimonios del ‘área germana’ muestran gran heterogeneidad en la sujeción del violín.

Con la escueta información que aparece en las fuentes escritas sobre el uso de la barbilla, y la realización de los cambios de posición no se puede determinar si el uso de la técnica

chin-off descrita por Geminiani fue un fenómeno aislado o una técnica extendida entre los miembros de la escuela italiana (como podría entenderse de los comentarios de Prinner, la descripción de Matteis y las representaciones iconográficas de Corelli). Las fuentes escritas son tan parcas en sus descripciones (seguramente porque en muchos casos no sustituyeron las instrucciones de un maestro) que de ellas no se puede inferir cómo se realizaban los cambios de posición cuando el violín se encontraba contra el pecho o en posición infraclavicular, ni qué papel desempeñaba la barbilla en aquellos casos en los que no se menciona su uso en posición supraclavicular.

En el estudio de las representaciones iconográficas se han desestimado más de la mitad de los testimonios por no alinearse con los criterios de fiabilidad. De las aproximadamente quinientas fuentes doscientas cincuenta y cinco carecían de toda la información necesaria para el estudio, y de las cuatrocientas cuarenta y cinco restantes, tras aplicarse un filtro según criterios de fiabilidad, sólo se conservaron doscientas. Tras analizar estos elementos he podido corroborar que las mismas tres técnicas de sostener el violín descritas en las fuentes documentales –contra el pecho, infraclavicular y supraclavicular– aparecen representadas en la iconografía.

La existencia de representaciones iconográficas donde conviven varias técnicas de sujeción refuerza la hipótesis de la heterogeneidad en la práctica interpretativa.

Existen una serie de contextos o lugares comunes que frecuentemente enmarcan la iconografía de violinistas, estas son: escenas de taberna, compañías musicales y compañías felices. Los formatos de representación más comunes son las caricaturas y los retratos. Finalmente, he podido encontrar muchas de estas fuentes iconográficas en publicaciones musicales, ya fuera planchas en tratados y métodos o grabados que acompañan partituras.

También he podido vincular las tres técnicas históricas de apoyo del violín con sus equivalentes actuales presentes en la interpretación de música tradicional de distintas áreas de Latinoamérica.

En cuanto a la iconografía se refiere, existe un gran número de representaciones de violinistas en la pintura holandesa del siglo XVII (setenta y siete) que no se puede vincular a ninguna fuente escrita. De las fuentes iconográficas he reunido un gran número de imágenes de Francia (cuarenta y cinco) y el Área Germana (cuarenta y cuatro), una muestra menos significativa proveniente de Italia (veinticinco) e Inglaterra (cuarenta y cuatro), y pocos

testimonios españoles (seis). Del total de estas fuentes, la mayoría representan la posición supraclavicular, ciento cuarenta y cinco; su presencia se va incrementando hacia la segunda mitad del siglo XVIII, al igual que sucedía con los casos de las fuentes escritas. La posición del violín contra el pecho aparece cuarenta y ocho veces, y a nivel infraclavicular lo hace cincuenta y cinco veces. La representación de la posición del violín contra el pecho también es más frecuente en el primer segmento del período estudiado, y se va diluyendo hacia el final. Esta técnica de sujeción está además estrechamente vinculada con las representaciones iconográficas neerlandesas.

Respecto a la aplicación práctica de las tres variantes de sujeción del violín, mi estudio práctico con el violín de repertorio seleccionado entre las fuentes escritas me permite afirmar que es posible utilizar cada una de ellas al tocar el repertorio que las acompaña. Incluso en aquellos casos en los que hay que realizar cambios de posición sosteniendo el violín contra el pecho o a nivel infraclavicular, es posible realizarlos usando la técnica de pulgar. Es importante recalcar que dado el largo bagaje de cualquier violinista usando la posición supraclavicular del violín, y teniendo en cuenta que el dominio de la técnica *chin-off* requiere de años de trabajo, resulta mucho más demandante e inestable realizar los cambios de posición cuando el violín se encuentra contra el pecho y en posición infraclavicular. Tocar en primera posición, así como realizar cambios de posición ascendente es compatible con cada una de las variantes de apoyo, aunque resulta más incómodo en la posición contra el pecho realizar los desplazamientos por la falta de espacio. Sin embargo, los desplazamientos descendentes se vuelven más complicados en la ausencia del apoyo de la barbilla. Estos son más sencillos de realizar cuando el violín se encuentra en posición infraclavicular que cuando se apoya contra el pecho.

Teniendo en cuenta el uso del registro ‘agudo’ del violín (aquel que obliga a abandonar la primera posición), su presencia ya es notable a mediados del siglo XVII. Aunque no se aventuran hasta el final del mástil, sí lo hacen por el registro medio. La presencia de fuentes en las que se recomiendan posiciones bajas del violín (contra el pecho e infraclavicular) y que muestran ejemplos musicales que rebasan la primera posición es prueba de que las variantes de apoyo contra el pecho e infraclavicular no estaban relacionadas exclusivamente con el uso de la primera posición.

El uso del registro más agudo (último tercio del mástil) comienza a acentuarse en el transcurso del siglo XVIII. La presencia del registro más agudo del violín se encuentra en las distintas áreas geográficas, a excepción de Italia. En el área germana se observa más temprano el uso del registro sobreagudo, en España Francia e Inglaterra no se hace notar hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

En los casos en los que los ejemplos musicales de un método alcanzan el registro que superan la primera posición al mismo tiempo que prescriben una sujeción del violín infraclavicular o contra el pecho, la dificultad de realizar los cambios de posición se incrementa considerablemente –es el caso de Merck, Geminiani, Mozart, Brijon, Labadens, Bedard y Cartier–. En estos casos se ha visto necesario aplicar la técnica ‘chin-off’ para ejecutar los cambios descendentes e incrementar el tiempo de estudio, pues el equilibrio del violín se encuentra en una posición comprometida y requiere de muchas horas de experiencia.

En definitiva, la presente investigación ha supuesto una primera aproximación a los distintos apoyos del violín en Europa entre 1650 y 1800, así como a las correspondientes técnicas aplicadas a la mano izquierda. He abordado esta aproximación a partir de tres vías: 1) el estudio de las fuentes escritas; 2) el estudio de las fuentes iconográficas; y 3) el trabajo empírico con las distintas técnicas de sujeción del instrumento, a partir, fundamental aunque no exclusivamente, de la interpretación de fragmentos musicales, extraídos, más que del repertorio, de los propios tratados de violín, fuente primordial en los actuales intentos de reconstrucción de la denominada ‘música antigua’. La extracción de múltiples y variadas conclusiones, abre sin duda un nuevo terreno para la investigación, el cual espero poder seguir abonando, sirviendo tal vez, los resultados de este estudio, para su aplicación práctica, tanto en las aulas como en los escenarios, así como para la mejora o el perfeccionamiento futuro, tanto humanístico como técnico, en el camino que supone la búsqueda ‘interpretación de la música históricamente informada’.

BIBLIOGRAFÍA

Agricola, Martin (1529). *Musica instrumentalis deutsch, ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*. Wittenberg, Georg Rhau.

Allsop, Peter. (1996). “Violinistic Virtuosity in the Seventeenth Century: Italian Supremacy or Austro-German Hegemony?”, *Il Saggiatore musicale*, 3, pp. 233-258, en Walls, Peter (2011) *Baroque Music* (299-324). Londres: Routledge.

Andrijeski, Julie. (2012). Historical Approaches to Playing the Violin. *A Performer's Guide to Seventeenth Century Music* (184-209). USA: Indiana University Press.

Anicot, Louis Joseph [L'ainé] (1800c). *Principes de violon rendus assez clairs et assez détaillés pour apprendre en peu de tems. Par Anicot l'ainé*. París, Frère.

Anónimo: *The Modern Musick-Master or the universal musician...*, Londres, 1730 (ed. Peter Prelleur).

Baillot, Pierre; Rode, Pierre & Kreutzer, Rodolphe (s.f). *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot, Adoptée par le Conservatoire pour servir a l'Etude dans cet Etablissement*. París, Faubourg. (después de 1793).

Bardet, Bernard. (2016). *Les violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*. París, Publications de la société française de musicologie.

Beckmann, Gustav. (1918). *Das Violinspielen in Deutschland vor 1700*. Leipzig: N. Simrock. Consultado en https://archive.org/details/bub_gb_KYsIAQAAMAAJ, el 22/11/2019.

Bedard, Jean-Baptiste (1800). *Nouvelle méthode de violon courte et intelligible précédée d'un abrégé des connaissances essentielles de la musique en général. Et suivie de douze petits airs de différents opéras avec l'indication de la manière de tirer et de pousser l'archet à propos par Bedard*. París, Decombe.

Benito Temprano, Irene Victoria. (2018). *Methodische Ansichten im Violinunterricht vor 1795: Eine komparative Lektüre der pädagogischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts* (Tesis de maestría), Hochschule der Künste Bern: Berna. Consultado en https://www.academia.edu/37546086/Methodische_Ansichten_im_Violinunterricht_vor_1795, el 13/01/2020.

Bonastre i Bertran, Francesc; Martín Moreno, Antonio; y Climent Barber, José (eds.). (1990). *Pedro Rabassa: Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Música*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

Boyden, David. (1959). “Geminiani and the First Violin Tutor”, *Acta Musicologica*, 31/3-4, pp. 161-170.

Boyden, David. (1950). “The Violin and Its Technique in the 18th Century”, *The Musical*

Quarterly, 36/1, pp. 9-38.

Boyden, David. (1960). "A Postscript to 'Geminiani and the First Violin Tutor'", *Acta Musicológica*, 32/1, p. 40-47.

Boyden, David. (1990). *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*. Londres, Oxford: University Press.

Boyd, Malcolm. & Rayson, John. (1982). "The Gentleman's Diversion. John Lenton and the first violin tutor", *Early Music*, 10, pp. 329-332.

Braña, Mario. (2016). *El arte de aprender a tocar el violín; Una lectura comparativa de los tratados para violín entre 1645 y 1782* (Tesis de maestría), Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Oporto: Oporto

Brendstrup, Mogens. (1980). "Danish Violin Testimony", *Early Music*, 8/3, pp. 429-430.

Brijon, Émile C. Robert (1763). *Réflexions sur la Musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. París, el autor, M. Prudent, M. Vaudemont

Brown, Clive (2016): *Physical parameters of 19th and early 20th century violin playing*. Collection of Historical Annotated String Editions. Consultado el 11/02/2022 en: <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/physical-parameters-of-19th-and-early-20th-century-violin-playing-clive-brown/#>

Brossard, Sébastien: *Méthode de violon*, Ms. BNF.

Brown, Clive. (1999). *Classical & Romantic Performance Practice. 1750-1900*. Oxford, Oxford University Press.

Brown, Howard Mayer; Lascelle, Joan. (1972). *Musical iconography, a manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800*. Cambridge, Harvard University Press.

Cafiero, Rosa (2009). "La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani", G. Stella (Ed.) *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento, Rivista di analisi e teoria musicale*, 15/1.

Cambini, Giovanni Giuseppe (1800c). *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon divisée en trois parties. Dans laquelle l'auteur traite de tous les principes indispensables pour bien jouer de cet instrument...suivis de différents petits airs...avec les explications nécessaires au sujet qu'il traite propes à former les élèves...par M. Cambini*. París, Naderman.

Campagnoli, Bartolomeo. (1797). *Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino diviso in cinque part*. Milán, G. Ricordi; Florencia, G. Ricordi, Pozzi.

Campbell, Murray; Greated, Clive & Myers, Arnold. (2004). *Musical instruments: history, technology & performance of instruments of western music*. Oxford, Oxford University Press.

Cartier, Jean-Baptiste (1798). *L'art du violon ou collection choisie dans les sonates des*

écoles italienne, française et allemande précédée d'un abrégé des principes pour cet instrument...par J.B. Cartier... Paris, Decombe.

Cerone, Pietro. (1613). *El melopeo y maestro*. Nápoles, Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci.

Ceulemans, Anne-Emmanuelle. (2011). *De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle*. Bégica, Brepols.

Corrette, Michel (1738). *L'Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien; avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I et II violons ... composée par M. Corrette. Oeuvre XVIIIe ... Paris, el autor, Boivin et Le Clerc.*

Corrette, Michel. (1782). *L'Art de se perfectionner dans le violon, ou l'on donne à étudier des leçons sur toutes les positions des quatre cordes du violon et les différens coups d'archet. Cet ouvrage fait la suite de l'Ecole d'Orphée, methode pour le violon. Par M. Corrette*. Paris, Melle Castagnery.

Criscuolo, Retano. (2010). "Criteri per un 'esecuzione filológica", *2 sonate per violone et b.c...*, Giovanni Lorenzo Lulier. Italia, Musedita.

Crome, Robert (1740c). *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues, by Robert Crome...* Londres, J. Thyther.

Cross, Thomas (Ed.). (1695). *Nolens Volens or, You shall learn to play on the violin whether you will or no'*. Ms., Bodleian Library, Oxford.

David, Ferdinand (1863). *Violinschule*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

De Beer, Esmond Samuel. (Ed.). (1955). *The Diary of John Evelyn, vol. IV: Kalendarium, 1673-1689*. Oxford, Oxford University Press.

Girolami Cheney, Liana. (1987). "The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism", *Artibus et Historiae*, 8/15, pp. 135-158.

De la Laurencie, Lionel. (1752). *L'École française de violon*, vol. III. Paris, Librairie Delagrave.

Demar, Joseph (1797 c). *Nouvelle methode abrégée pour le violon avec tous les principes indispensables à l'usage des commençans*. Wurtzbourg, el autor.

Diderot, Denis; Alembert, Jean Le Rond d'; Mouchon, Pierre (Eds). (1761-1765) *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences des arts et des métier*. Paris, Antoine-Claude Briasson. Consultado el 14/06/2021 en the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/04021811/>

Donington, Robert .(1963). *The Interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber.

Douglass, David. (2012). *The Violin: Technique and Style. A Performer's Guide to*

- Seventeenth Century Music* (168-183). Bloomington: Indiana University Press.
- Dupont, Pierre. (1740). *Principes de violon...* Paris: el autor, Boivin, Le Clerc.
- Durieu, Louis-Antonine (1796). *Méthode de violon composée par M. Durieu professeur de violon*. París, el autor.
- Einstein, Alfred. (1934). “Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz”, *Studien Zur Musikwissenschaft*, 21, pp. 3-52.
- Ezquerro Esteban, Antonio. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà Fontanals”, Departamento de Musicología.
- Falck, Georg (1688). *I.I.S.S.T. Idea boni cantoris, das ist: Getreu und gründliche Anleitung, wie ein Music-Scholar so wol im Singen, als auch andern Instrumentis musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, dass er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen; aus verschiedenen berühmten Musicis colligirt und der Music-liebenden Jugend zu sonderbahrer Lust-Erweck- und nutzlichen Begreiffung zusammen geschrieben und heraus gegeben von Georg Falcken dem Aelteren... in Rotenburg uf der Tauber*. Nuremberg, Wolfgang Moritz Endter.
- Feijoo, Benito Jerónimo. (1726). *Teatro critico universal, o Discursos varios en todo genero de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726 y vols. 2-9, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1728, 1729, 1730, 1733, 1734, 1736, 1739 y 1740
- Ferandiere, Fernando (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín, y cantor. Por Don Fernando Ferandiere, profesor de música...* Málaga, Ms.
- Ferrari Barrasi, Elena (2005). “Ripensando alle origini del violino: morfología, impiego”, *Un corpo alla ricerca dell'anima ...: Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, Saggi, vol. 2. Cremona, Consorzio Liutai Antonio Stradivari
- Ferrari Barassi, Elena. (2013). *Lo sviluppo della liuteria, Antonio Stradivari, le vicende successive*, «Diverse voci...» Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche Università di Pavia. Pisa, Edizioni ETS.
- Galeazzi, Francesco (1796). Tomo secondo de *Elementi teórico-pratici di música con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto allá música, e specialmente a' principianti, dilettaanti e professori di violino di Francesco Galeazzi torinese...* Roma, Michele Puccinelli.
- Garsault, François-Alexandre-Pierre de (1761): *Notionnaire, ou Mémorial Raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les conoissances aquises depuis la Création du Monde jusqu'à présent...* París, Guillaume Desprez.

Geminiani, Francesco (s.f.). *The Entire New and Compleat Tutor for the Violin containing the easiest and best Methods for Learners to obtain a Proficiency with some useful Directions Lessons Graces &c by Geminiani...*, Londres, John Preston.

Geminiani, Francesco: *Sonate a violino, violone e cembalo*. Londres, Thomas Cross [grabador], editor sin identificar, 1716. [primera edición].

Geminiani, Francesco (1751). *The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord &c. Composed by F. Geminiani... Opera IX*. Londres, el autor, John Johnson.

Geminiani, Francesco. (1770). *The Compleat Tutor for the Violin Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency with some useful Directions, Lessons, Graces & c. by Geminiani*. Londres, C. & S. Thompson.

Geminiani, Francesco: *L'Art du Violon ou Méthode Raisonnée pour apprendre a bien jouer de cet Instrument. Composée primitivement par le Célébre F. Geminiani, et nouvellement Redigée, Augmentée, Expliquée et enrichie de nouveaux exemplar, Préludes, Airs et Duos gradués pour éclaircir et faciliter l'instruction et mettre évidemment en pratique les principes de cet excellent maitre. Nouvelle édition. Mise au jour d'après les Conseils, les Soins, les Exemples et les productions des plus habiles maitres de Violon, Francais, Italiens et Alle-mans*. Paris, Sieber, s.f.

Hargrave, Roger Graham (2000). "The Amati method", *E furono liutai in Cremona*. Chiesa, C.; Dipper, A.; Hargrave, R. G. Mosconi, A. Topham, J.; Gindin. D. Consorzio Liutai & Archettai A. Stradivari Cremona, pp. 35-40.

Haynes, Bruce. (2007). *The end of early music*. Oxford, Oxford University Press.

Herrando, José. (1756). *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfeccion y facilidad, siendo muy útil, para qualquiera que aprenda así aficionado como Professor aprovechándose los maestros de la enseñanza de sus discípulos, con más brevedad y descanso, compuesto por Joseph Herrando... La musica y letra grvada por Melle. Vendôme*. París, Joannes a Cruce.

Holman, Peter (1993). *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford, Oxford University Press.

Honeyman, William Crawford (1890c). *The secrets of violin playing: being full instructions and hints to violin players, for the perfect mastery of the instrument*. Edinburgo, E. Köhler & Son.

Jambe de Fer, Philibert (1556). *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines fleustes d'Allman, fleustes à neuf trous, violes, et violons. Item un petit devis des accordz de musique; par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs, P. et I*. Lyon, Michel Du Bois.

Kenyon, Nicholas (Ed.). (1988). *Authenticity and Early Music*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press.

Kircher, Athanasius (1650). *Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Jesu presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Quà universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque...aperiuntur et demonstrantur*. Roma, Francesco Corbelletti.

Kocevar, Érik. (2015). “Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV: un état dans l'état?”. *L'orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités* (Jean Duron et Florence Gétreau, Ed.), Belgique, Librairie Philosophique J. Vrin.

Labadens, Jean-Baptiste (1772). *Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon, et à lire la Musique; revisée en quatre parties. Savoir Principes de musique, Principes du violon, sujets varies, et l'Art de l'archet. Par J.B. Labadens, professeur de musique à Toulouse*. Paris, De Roullède.

Laborde, Jean-Benjamin de (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Eugène Onfroy.

Lacheze, Cyril. (2013). *La tenue du violon à l'époque baroque* (Tesis de maestría). Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Lacheze, Cyril. (2016). “Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle”, *Arrêt sur scène*, 5, pp.153-159.

Lenton, John. (1693). *The Gentleman's Diversion, or the Violin explain'd*. Londres, vendido por el autor.

Lorenziti, Bernard (1798 y 1800). *Principes ou nouvelle méthode de musique pour apprendre à jouer facilement du violon, suivis de douze duos progressifs*. Paris, Naderman.

Martínez, Jusepe. (1988). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. Julián Gállego, Barcelona.

Merck, Daniel (1695). *Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Bratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye... von Daniel Mercken, Stadt-Musico in Auspurg. Erster Theil*. Augsburg, Johann Christoph Wagner.

Mersenne, Marin (1637). *Seconde partie de l'Harmonie universelle, contenant la pratique des consonances, et d'apprendre à chanter. L'Embellissement des Airs. La Musique Accentuelle. La Rythmique, la Prosodie, et la Metrique FranCoise. La maniere de chanter les Odes de Pindare, et d'Horace. L'Utilité de l'Harmonie, et plusieurs nouvelles Observations, tant Physiques que Mathematiques: Avec deux Tables, l'une des Propositions, et l'autre des Matieres..* Paris, Pierre Ballard.

Meucci, Renato (2010). *Strumentaio il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Venecia, Marsilio Editori.

Meyer, Eve R. (1974). "Turquerie and Eighteenth-Century Music". *Eighteenth-Century Studies*, 7/4, pp. 474-488,

Minguet e Yrol, Pablo (1774). *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, triple, bandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demonstradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, el estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicación de como el autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja*. Madrid, J. Ibarra.

Moens-Haenen, Greta. (2006). *Deutsche Violintechnik im 17. Jh: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*. Graz: Akademische Druck-u. Vlg.

Montclair, Michel Pignolet (1711c) *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument par M.r Montclair de l'Académie Royale de musique*. Paris, el autor.

Moreno Aguado, Emilio. (1998). "El problema de la sujeción del violín como condicionante de la digitación en la música del siglo XVIII", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 11, pp. 84-95.

Moreno Aguado, Emilio. (1988). "Aspectos técnicos del tratado de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de musicología*, 11/3, pp. 555-655.

Moreno Cabañas, Pilar. (2006). "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias", *Anales De Historia Del Arte*. 16, pp. 263-284.

Mozart, Leopold (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart, ...* Ausburgo, Johann Jacob Lotter.

Mozart. Leopold. (1962). *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*. Basilea, W.A.Bauer y O.E.Deutsch.

Navarrete Prieto, Benito. (1997). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Nubel, Jonathan. (2004) "Les représentations du corps dans le jeu sur le violon baroque", *1er Colloque International des jeunes chercheurs en Sciences Humaines - Réalités et représentations: les pistes de la recherche*. Estrasburgo. pp. 157-168.

"Stylistic Influences of Arcangelo Corelli's Music on the Neapolitan Violin Sonata Repertory", *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 37, 2016, pp. 211-236.

Pámpano López, María José. (2014). *A técnica chin-off. Técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII* (Tesis de maestría). Oporto, Politécnico do Porto, ESMAE.

Pascual León, Nieves. (2015). *La escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico. Vol. 1* (Tesis doctoral). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

Pascual León, Nieves. (2016). *La interpretación musical en torno a 1750*. Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca.

Pedrell, Felipe (1894c). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol.

Playford, John (1658). *An introduction to the skill of musick in two books. The first contains the grounds and rules of musick. The second, instructions for viol and also the treble violin*. Londres, W. Godbid. [consultado en su sexta edición, 1671].

Praetorius, Michael (1614c). *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variorum linguarum notatione, hodierni seculi usurpation, ipsius Denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium & tractantium gratiam collectum; et secundum, generalem indicem toti operi praefixum, in quator tomos distributum, à Michaele Praetorio ...* Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter.

Prellieur, Peter. (1730). *The modern musick-master, or, The universal musician, containing, I. An introduction to singing, after so easy a method, that persons of the meanest capacite may (in a short time learn to sinf (in tune) any song that is set to musick. II. Directions for playing on the flute: with a scale for transposing any piece of musick to the properest keys for that instrument. III. The newest method for learners on the german flute, as improv'd by the greatest master of the age. IV. Instructions upon the hautboy, in a more familiar method than any extant. V. The art of playing on the violin... VI. The harpsichord illustrated and improv'd... with a brief history of musick... To which is added a musical dictionary... Curiously adorn'd with cuts representing the manner of performing on every instrument*. Londres, Bow Church-Yard.

Prellieur, Peter. (1746). *The compleat tutor for the violin containing the best and easiest instructions for learners to obtain a proficiency. To which is added a choice collection of the most celebrated Italian, English, and Scotch tunes, with several choice pieces for 2 violins*. Londres, J. Simpson.

Prinner, Johann Jacob. (1677). *Musicalischer Schlissl*. Ms. Graz.

Pulver, Jeffrey. (1923). "Violin-Tutors of the 17th Century", *The Musical Times*, 64/968, pp. 695-697.

Pulver, Jeffrey. (1924). "Violin Methods Old and New", *Proceedings of the Musical Association*, 50, pp. 101-127. [Consultado el 16/07/2020 en <http://www.jstor.org/stable/765783>]

Rangoni, Giovanni Batista de (1790) *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli, e Pugnani, del signor marchese Giovanni Batista Rangoni*. Livorno, Thomas Masi e compagni.

Rausser, Amelia. (2004). "Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni", *Eighteenth-Century*

Studies, Baltimore, vol. 38/1, pp. 101–17.

Reichardt, Johann Friedrich. (1776). *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlín-Leipzig, George Jacob Decker.

Reido, Christoph. (2004). “How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?”, *Music in Art*, 39/1-2, pp. 103-118. Consultado en: https://www-jstor-org.pbidi.unam.mx:2443/stable/90012951?seq=1#metadata_info_tab_contents, el 19/02/2020.

Ritchie, Stanley. (2012) *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style*. Indiana, Indiana University Press.

Rônez-Kubitschek, Marianne. (2012). *Die Violintechnik im Wandel der Zeit. Die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten. Von den Anfängen bis Pierre Baillot 1835*, Münster: LIT.

Roubina, Evgenia. (2010). “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”, *I Simpósio brasileiro de Pós-Graduandos em música*, Rio de Janeiro.

Roubina, Evguenia. (2012). “«Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre»: el problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26/26.

Sadie, Stanley (Ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan.

Saint-Sevin, Joseph-Bernabé (1761). *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible...par M. l'Abbé Le Fils...Ces principes sont suivis de deux suites d'airs d'opéra à deux violons dont le choix lui a paru le meilleur, de plusieurs leCons dans le genre de sonates avec la basse chiffrée pour le clavier, d'exemples analogues à ces loCons, de préludes dans les tons majeurs et mineurs, et d'une suite de jolis airs variés pour un violon seul. París, el autor y Le Clerc.*

Sánchez Guevara, Rafael. (2023). *Violonchelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas*. (Tesis doctoral). México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Scott, Hugh Arthur. (1938). “London Concerts from 1700 to 1750”, *The Musical Quarterly*, 24/2, pp. 194-209, p. 197.

Signoretti, Pietro. (1777). *Methode contenant les principes de la Musique et du Violon*. 3 partes. La Haya, chez les frères Williams.

Skeaping, Kenneth (1955). “Some Speculations on a Crisis in the History of the Violin”, *The Galpin Society Journal*, 8.

Stowell, Robin (1985). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge, Cambridge University Press.

Spohr, Louis (1832) *Violinschule*. Viena, Haslinger.

Tiella, Marco (1990). Primon, Luca: *Strumenti musicali dell'istituto della Pietà di Venezia*. Catalogo edito in occasione della mostra Estro Armónico. Venecia, Istituto provinciale per l'infanzia "S. Maria della Pietà", Venezia e del Centro di coordinamento culturale di Venezia.

Pascal Terrien. (2018). "Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes", en Claudia Fritz & Stéphanie Moraly (dirs.), *Le violon en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Collegium Musicae, col. 'Collection Instrumentarium', pp. 91-111.

Tinctoris, Johannes (1487c). *De invention et usu musice, quos Johannes Tinctoris Brabanti- nus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tintoris, partis eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit*. Ms., Nápoles.

Trichet, Pierre (1640c) *Traite des instruments de musique*. Ms. (1070), París, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Virdung, Sebastian (1511). *Music getutscht und auszgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg und alles Gesang auss den Noten in die Tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu Eren den hoch wirdigen hoch gebornen Fürsten unnd Herren: Herr Wilhalmen Bischove zü Straszburg, seynem gnedigen Herren*. Basilea, M. Furter.

Walls, Peter. (1990). "The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England", *Early Music*, 18/4, pp. 575-584.

Walls, Peter. (1998). "Iconography and Early Violin Technique", *The Consort: European Journal of Early Music*, 54, pp. 3-17.

Walls, Peter (Ed.). (2011). 'Violin Fingering in the 18th Century'. En *Baroque Music (185-200)*. Londres: Routledge.

Wilk, Piotr. (2011). "The violin technique of Italian solo sonata in the 17th century", *Musica Iagellonica*, 5, pp.163-207

Wilson, John. (1959). *Roger. North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years* Londres, Novello.

Winternitz, Emanuel. (1961). "The visual arts as a source of the historian of music", *Report of the eighth congress*, New York.

Winternitz, Emanuel. (1972). "The iconology of music: potentials and pitfalls", *Perspectives in musicology*. Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York, (ed. Brook, Barry S.; Downes, Edward O. D. y van Solkema, Sherman).

Woldemar, Michel (1800c): *Grande méthode, ou, étude élémentaire pour le violon, contenant un grand nombre de gammes, toutes les positions du violon, et leur doigter; tous les coups d'archet anciens et nouveaux l'échelle enharmonique des Grecs, des fugues, des exemples d'après les plus grands maîtres ...* Paris, Cochet.

Webgrafía

<http://www.baroque-violin.info/vhold2.html>

<https://books.openedition.org/obp/1859?lang=es>

<https://db.ridim.org/search.php>

<https://www.earlymusicsources.com/Sources-database>

<https://www.wga.hu/index1.html>

<https://gallerieaccademia.it/il-concertino>

[A Musical Company | Cleveland Museum of Art \(clevelandart.org\)](#)

Índice de Ilustraciones

Fig. 1: Concierto de los ángeles (1534c). Gaudenzio Ferrari (*1475c; †1546). Fresco de la cúpula del Santuario de Santa Maria dei Miracoli de Saronno, Italia.	p. 21
Fig. 2: Coronación de la Virgen (ca.1510-15). Ludovico Mazzolino (*1480; †1528) ó Michele Coltellini (*1480; †1543). Iglesia de Santa Maria della Consolazione, Ferrara (Italia).	p. 21
Fig. 3: Fresco sin título (1505-08). Benvenuto Tisi (Il Garofalo) (*1481; †1559) o su asistente. Techo de la estancia del Tesoro en el Palacio Costabili (conocido como Palazzo de Ludovico il Moro), Ferrara, Italia.	p. 22
Fig. 4: Baile en la Corte de Valois (*1500; †1599). Anónimo. Francia.	p. 23
Fig. 5: Fig II de Violinschule, donde se muestran ilustraciones de la barbada desde distintos ángulos (1832), Louis Spohr (*1784: †1859), pp. 8-9.	p. 32
Fig. 6: Fotografía de Wilhelmine Maria Franziska Neruda (Lady Hallé), (*1838; †1911), 1900c.	p. 33
Fig. 7: Dibujos de cinco modelos de barbada (enumeradas de izquierda a derecha y de arriba abajo): The spoon chin-rest (nº1), The double-ridge chin-rest (nº2), The Spohr Adjustable Chin-Rest (nº3), Voigt's Chin-rest (nº4), y (nº5); extraídas de The secrets of violin playing, 1880c, escrito por William Crawford Honeyman.	p. 34
Figs. 8: Fig IV de la lámina que sigue a la portada de Violinschule de Ferdinand David, 1863.	p. 36
Fig. 9: La lección de danza, 1879c, Edgar Degas (*1834; †1917) The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.	p. 37
Fig. 10: Violines expuestos en el Museo Correr desde 1880. Provenientes de la colección del Ospedale della Pietà, Venecia. Sin etiqueta. Fotografía del catálogo citado en pie de p. 37.	p. 39
Fig. 11: Familia de rebecs. Grabado de Musica Instrumentalis Deudsch, (1529), en Volget die vierde art der Seytenspiel [...] Martin Agricola (1486-1556).	p. 42
Fig.12: "Trumscheit und clein Geigen" Musica getuscht und ausgezogen, 1511, Sebastian Virdung (1465c; s.f.), s.n.	p. 43
Fig. 13: Un ángel vestido de verde con una fídula, 1490c, Francesco Galli (*1401; †1501), National Gallery, UK.	p. 44
Fig. 14: Ángeles músicos, 1485-1489c, Hans Memling (*1430; †1494), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.	p. 45
Fig. 15: Retablo de San Job, 1487c, Giovanni Bellini (*1427c; †1516), Gallerie dell'Accademia di Venezia.	p. 45
Fig. 16: La Virgen entre vírgenes, 1509, Gerard David (*1450 ; †1523), Musée des Beaux-Arts de Rouen.	p. 46

Fig. 17: Detalle del Tabernáculo de los lineros, 1432, Fra Angelico (*1395; †1455c), Museo nazionale di San Marco di Firenze.	p. 46
Fig. 18: Madonna y santos, primera mitad del s. XVI, Francisco Francia (*1447; †1517), San Giacomo Maggiore, Bologna.	p. 46
Fig. 19: Apolo and Marsias, 1540 c, Michelangelo Anselmi (*1492; †1556c), National Gallery of Art (Washington, DC).	p. 47
Fig. 20: Violinista de música popular mexicana. Memoria del Mundo, Fonoteca Nacional.	p. 48
Fig. 21: Modernización del violín.	p. 50
Figs. 22 y 23.: Fotografías de la sujeción del mango de un violín barroco y fotografía de la sujeción del mango de un violín moderno, respectivamente.	p. 51
Figs. 24 y 25: Cambio de posición descendente adelantando el pulgar, en dos pasos.	p. 51
Fig. 26: Apoyo contra el pecho. Un hombre, posiblemente el artista, tocando el violín, 1648. Peter Lely (*1618; †1680), Inglaterra. [Colección privada].	p. 53
Fig. 27: Apoyo Infraclavicular. The violinist, 1626. Gerrit van Honthurst (*1590; †1656), Holanda. [Mauritshuis, La Haya].	p. 53
Fig. 28: Apoyo Supraclavicular. El concierto, 1615c. Leonello Spada (*1576; †1622), Italia. [Museo del Louvre, París].	p. 54
Fig. 29: Retrato de Francesco Maria Veracini (1744), Anónimo. Portada de las Sonatas Académicas de Veracini, p. 1.	p. 55
Fig. 30: Retrato de José Herrando (1757), Luis González Velázquez (1715-1764). Grabado insertado entre la página 2 y 3 de la publicación Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad [...] [Biblioteca Nacional de España].	p. 56
Fig. 31: Retrato de Marie-Alexandre Guénin, premier violon du roi, 1791. François Dumont (*1576; †1622) Museo del Louvre, París.	p. 57
Fig. 32: Violinista, 1700, Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754).	p. 58
Fig. 33 Grabado de Corelli dirigiendo una orquesta en la Piazza di Spagna en 1687, Cristofor Schor (*- : †1725).	p. 82
Fig. 34: Portada de Giovanni Maria Bononcini, Varii fiori del Giardino musicale... con dibujos de Giovanni Pistocchi en la contrportada del Continuo, op. 3 (Bologna: Giacomo Monti, 1669), Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, X.111.	p. 83
Fig. 35: Retrato de Argangelo Corelli, 1670c, Cesare Gennari (*1637; †1688).	p. 83

Fig. 36: Miniatura de la Tabla IV del Anexo.	p. 102
Fig. 37: Miniatura de la tabla IV del Anexo, con criterios de fiabilidad.	p. 104
Fig. 38: El violinista, 1653, Gerard Dou (*1613; †1675). Princely Collections, Vaduz Castle, Liechtenstein.	p. 106
Fig. 39: El perro bailando, 1669, Jacob Ochtervelt (*1634; †1682). Wadsworth Atheneum Museo de Arte.	p. 106
Fig. 40: Joven tocando el violín, 1710, (posiblemente retrato del pintor Donauer). Jan Kupecký (*1667; †1740). Museo de Bellas Artes, Budapest.	p. 106
Fig. 41: Violinista, 1640, Peter Lely (*1618; †1680).	p. 111
Fig. 42: El concierto, 1675, Pieter Cornelisz van Slingelandt (*1640; †1691).	p. 111
Fig. 43: Músico errante, 1648. Adriaen van Ostade (*1610; †1685).	p. 112
Fig. 44: Un violinista y un flautista, 1755, Julius Henricus Quinkhard (*1736; †1776).	p. 113
Fig. 45: Compañía musical napolitana, 1775. David Allan (*1744; †1796). Colección Privada.	p. 114
Fig. 46: El señor y la señora Blizet con el señor Le Roy, el actor, 1765. Louis Carrogis, 'Carmontelle' (*1717; †1806). Galería Nacional de Arte, Washington, EUA.	p. 115
Fig. 47: Un violinista y un cantante de Saboya, 1786, Isaak Bager (*1768; †1797). Instituto de arte Städel, Frankford.	p. 115
Fig. 48: Violinista, 1700. Giovanni Battista Piazzetta (*1683; †1754), colección privada.	p. 116
Fig. 49: Lámina XXI y, su ampliación, que se encuentra al final del Tomo II de Syntagma Musicum, 1619c, Michael Schultze (conocido como Michael Praetorius) (*1571; †1621).	p. 117
Fig. 50: Lámina que representa un poche, en la segunda parte del IV libro de Harmonie Universelle, 1637 de Marin Mersenne (*1588; †1648).	p. 118
Fig. 51: Grabado. Essai sur la musique..., 1780. Jean-Baptiste Laborde (*1730; †1777), p.346.	p. 119
Fig. 52: Tres muchachos divirtiéndose, 1629, Judith Leyster (*1609; †1660), colección privada.	p. 120
Fig. 53: Maistre à Dancer, 1650c, Nicolas Bonnart (*1637; †1718), Biblioteca Pública de Nueva York.	p. 120
Fig. 54: Violinista, 1654c, Caspar Netscher (*1639; †1684c), Galería Nacional de Dinamarca.	p. 121
Fig. 55: Una joven tocando la viola, 1777, Jacobus Perkois (*1756; †1804), colección privada.	p. 121
Fig. 56: Joven músico, impreso por James Watson (*1740c; †1790), 1777, basado en Frans Hals, (*1582; †1666), Museo Británico.	p. 123

Fig. 57: Chico riendo y tocando el violín, impreso por George White (*1684c; †1732), 1732, basado en Frans Hals, (*1582; †1666), Museo Británico.	p. 124
Fig. 58: Xilografía usada para el margen de varias baladas publicadas en Londres, Anónimo, 1700.	p. 124
Fig. 59: Detalle de Familia de músicos, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1756.	p. 124
Fig. 60: detalle de Joven tocando la espineta, Jacob Wilhelm Mechau, 1760.	p. 124
Fig. 61: Chico tocando el violín, Martin Johann Schmidt, 1762.	p. 125
Fig. 62: detalle de Putti con instrumentos musicales, Adam Friedrich Oeser, 1768.	p. 125
Fig. 63: Detalle de Las artes hermanas: poesía, pintura y música, Escuela Británica, 1794.	p. 125
Fig. 64: Dos hombres y una mujer haciendo música en una habitación, Lambertus Antonius Claessens (*1763; †1834), 1792, basado en Adriaan de Lelie (*1755; †1820), Rijksmuseum.	p. 125
Fig. 65: Adriaan de Lelie (*1755; †1820), Colección privada.	p. 126
Fig. 66: Los músicos del príncipe Fernando de Médici, Anton Domenico Gabbiani (*1652; †1726), 1685, Florencia, Galería Palatina (Museo de los instrumentos musicales).	p. 127
Fig. 67: El gran turco dando un concierto a su señora, Charles-André van Loo (*1705; †1765) 1737, The Wallace Collection.	p. 128
Fig. 68: El pequeño concierto, Pietro Longhi (1701; 1785), 1741, Galería de la Academia de Venecia.	p. 130
Fig. 69: Violinista callejero, f.89 de Cris de Paris dessinés d'après nature par C. Vernet, Carle Vernet (*1758c; †1836), 1800, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.	p. 131
Fig. 70: Detalle de la fotografía que retrata a Pascual Mozo, Dempster, Alec, 2015: “Aquí estamos todavía; la supervivencia del violín en el Son Jarocho”, La Manta y la Raya #0, pp.24-29, p.28, consultado en www.lamantaylaraya.org , México.	p. 132
Fig. 71: Detalle de Violinista con dos niños, Jacob Gole (*1660; †1737), 1670c, Rijksmuseum.	p. 132
Fig. 72: Violinista Mojeño [imagen 13, s.p.], Bolivia, “Violines” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá – 2021.	p. 132
Fig. 73: Rolli, el violinista ciego, 1745. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Rvat, MS Ottob. Lat. 3119, f. 4.	p. 132
Fig. 74: Intérprete de violín de las tierras altas bolivianas [imagen 15, s.p.], “Violines” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá – 2021.	p. 133
Fig. 75: Una compañía musical, 1668c. Jacob Ochtervelt (*1634; †1682), The Cleveland Museum of Art.	p. 133
Fig. 76: Intérprete de violín del sur de Bolivia [imagen 15, s.p.], “Violines” tradicionales de América Latina, Parte II. Chile y Bolivia, Edgardo Civallero, Wayrachaki editora Bogotá.	p. 133

Fig. 77: Músico errante, 1648. Adriaen van Ostade (*1610; †1685).	p. 133
Fig. 78: “Sones de Costumbre Nahuas. Sonidos del México profundo”, Blog del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Publicación del 29 de junio de 2020. Consultado el 17/06/2023 en https://www.gob.mx/inpi/articulos/sones-de-costumbre-nahuas-sonidos-del-mexico-profundo .	p. 133
Fig. 79: Detalle de Campesinos en una taberna, Adriaen van Ostade (*1610; †1685), 1671, Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia.	p. 133
Fig. 80: Grabado que aparece en la portada de The Modern Musick-Master or the universal musician...V. The art of playing on the violin, 1730. Peter Prelleur (*1705; †1741), portada, Pn.	p. 135
Fig. 81: Grabado anónimo en V. The art of playing on the violin, que forma parte de The Modern Musick-Master or the universal musician..., 1730. Peter Prelleur (*1705; †1741). BnF, portada del libro V.	p. 136
Fig. 82: Grabado Anónimo. The compleat tutor for the violin..., 1746 anónimo, primera página.	p. 138
Fig. 83: Grabado Anónimo. The compleat tutor for the violin..., s.f., Anónimo, primera página.	p. 138
Fig. 84: Grabado Anónimo. The Entire New and Compleat Tutor for the violin..., s.f., Francesco Geminiani (*1687; †1762), primera página y portada.	p. 140
Fig. 85: Grabado Anónimo. The Compleat Tutor for the violin containing the Best & Easiest Instructions... s.f., Francesco Geminiani (*1687; †1762), primera página y portada, 1770c, British Library.	p. 140
Fig. 86: Grabado en Méthode facile pour apprendre à jouer du violon..., 1711. Michel de Montéclair (*1667; †1737). BnF, portada.	p. 142
Fig. 87: Grabado de la portada realizado por Marie Guérard del método Principes de violon par demandes et par reponce, 1740, Pierre Dupont (*-; †1740), BnF.	p. 143
Fig. 88: Violinista. Grabado de J.P. Le Bas, graveur du roi (*1707; †1783). Contraportada de L'École d'Orphée, 1738. Michel Corrette (*1707; †1796).	p. 143
Fig. 89: Grabado anónimo, contraportada de L'Art de sa perfectionner dans le violon, (1782), Michel Corrette (*1707 ; †1796).	p. 145
Fig. 90: Ilustración, Anónimo. Nouvelle methode...1772. Jean Baptiste Labadens (*1735; †1824).	p. 145
Fig. 91: Ilustración, Anónimo. Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon, 1772. Jean Baptiste Labadens (*1735; †1824).	p. 147
Fig. 92: Retrato de Francesco Maria Veracini en Portada de XII Sonate Accademiche a violino solo e basso ... opera seconda, 1744. Francesco Maria Veracini (*1690; †1768).	p. 147
Fig. 93: Grabado. Nouvelle Méthode... (1797) Bartolomeo Campagnoli (*1751; †1827), Tab.1.	p. 149
Figs. 94 y 95: Figs. II y III de Versuch ..., 1756. Leopold Mozart (*1719; †1787), pp. que siguen a la p. 52 y p. 54 respectivamente.	p. 150
Fig. 96: Grabado de la portada de Versuch einer gründlichen Violinshule, 1756. Leopold Mozart (*1719; †1787), p.1.	p. 151

Fig. 97: Portada de Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos... , 1754, grabado anónimo del tratado de Pablo Minguet e Yrol (*1715c; †1801), Biblioteca Nacional de España.	p. 151
Fig. 98: Retrato de José Herrando (*1720c; †1763). Grabado de Manuel Salvador Carmona, a partir del dibujo de Luis Velázquez. Arte y puntual explicación...1756. [el grabado aparece después de la p. 2, en una página sin numerar].	p. 152
Fig. 99: Portada de la edición francesa del método de Francesco Geminiani publicada en 1752.	p. 153
Fig. 100: Grabado anónimo, Portada de Alte und Neue Musicalische Bibliothec, oder Musicalische Lexicon, Johann Gottfried Walther (*1684; †1748).	p. 154
Fig. 101: Portada de Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor, 1694, grabado anónimo. Johann Jakob Walther (*1650; †1704).	p. 155
Fig. 102: Portada y detalles de portada de The Dancing Master, 1698, grabador anónimo. Impreso por J. Heptinsein para H. Playford, 1698 (2ª edición). Biblioteca del Congreso, Estados Unidos.	p. 155
Fig. 103: Violinista del rey (miembro de les Vingt -Quatre Violons du Roy), 1688. Nicolas Arnoult (*1650; †1722). BNF.	p. 156
Fig. 104: Leopold (1791–1787), and Wolfgang Mozart (1756–1791), 1760c. Escuela austriaca. Royal College of Music, Londres.	p. 157
Fig. 105: Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg, 1756-Vienne, 1791) tocando en París junto a su padre Jean-Georg-Léopold y su hermana Maria-Anna, 1763c, Louis Carrogis Carmontelle(1717 - 1806), Musée Condé.	p. 158
Fig. 106: Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (1756; 1791) tocando en París junto a su padre Jean-Georg-Léopold y su hermana Maria-Anna, 1777, Louis Carrogis Carmontelle (1717; 1806), British Museum.	p. 158
Fig. 107: Retrato de Marie-Alexandre Guénin, primer violín del rey, François Dumont (1751-1831), 1791, Museo del Louvre.	p. 160
Fig. 108: Rolli, el violinista ciego, 1745. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Rvat, MS Ottob. Lat. 3119, f. 4.	p. 162
Fig. 109: Gaetano Pugnani (Grabado), 1749. Pier Leone Ghezzi (1674 – 1755), Museo Británico.	p. 162
Fig. 110: The catgut Macaroni, 1772. Escuela británica. Museo Británico.	p. 163
Fig. 111: Los borrachos felices,1659. Adriaen van Ostade (1610-1685), Mauritshuis Museum, la Haya, Países Bajos.	p. 164
Fig. 112: Interior de una taberna, 1679. Adriaen van Ostade (1610-1685), Museo Británico.	p. 165
Fig. 113: Una compañía musical, 1668c. Jacob Ochtervelt (*1634; †1682), The Cleveland Museum of Art.	p. 166
Fig. 114: Compañía musical, 1681. Frans van Mieris (1635-1681), colección privada.	p. 166
Fig. 115: Compañía musical, 1650, Jan van Bijlert (*1598; †1671), colección privada.	p. 166
Fig. 116: Una compañía feliz,1663c, Jacob Ochtervelt (*1634; †1682) basado en Frans van Mieris (*1635; †1681), Manchester Art Gallery.	p. 167

Fig. 117: Compañía feliz, 1730c, Jan van Bijlert (*1597c; †1671), The Walters Art Museum, Maryland.	p. 167
Fig. 118: Recopilación de detalles cuadros neerlandeses de la segunda mitad del siglo XVII donde aparecen violinistas. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Una boda de campo (1662), Compañía feliz (1663), Fiesta musical (1667), El hogar disoluta (1668), La familia feliz (1668), Una compañía musical (1668), La compañía musical (1670), Campesinos en una taberna (1671), Boda de campesinos (1672), Interior con figuras elegantes... (1672), Familia con gato (1673), El cerdo a la pocilga (1673c), Juerguistas en una pocilga (1674), Interior con pareja (1676), Campesinos celebrando (1676), Granjeros festejando (1679), Interior de una taberna (1679), Interior de una taberna (1679), Compañía musical (1681).	p. 169
Figs. 119 y 120: Apoyo del violín contra el pecho (plano horizontal/ángulo recto).	p. 186
Figs. 121 y 122: Mango descansando en la palma de la mano izquierda mientras el violín está apoyado contra el pecho (plano horizontal/ángulo recto).	p. 186
Fig. 123: Juventud con violín, 1640. Giovanni Martinelli (*1600c; †1659), High museum of Art, Atlanta, EUA.	p. 187
Fig. 124: Violín apoyado contra el pecho, pero describiendo un ángulo oblicuo respecto al plano horizontal.	p. 187
Fig.125: Posición oblicua del violín con arco.	p. 187
Fig. 126 y 127: Apoyo del violín contra el espacio infraclavicular izquierdo.	p. 189
Figs. 128 y 129: Apoyo del violín contra el cuello.	p. 190
Figs. 130: Barbilla apoyada a la izquierda del cordal, violín sobre el hombro.	p. 193
Fig. 131: Barbilla apoyada sobre el cordal, violín sobre el hombro.	p. 193
Figs. 132: Barbilla se apoya a la derecha del cordal, violín sobre el hombro.	p. 196
Fig. 133: Sobotta, Johannes: Atlas der deskriptiven Anatomie des Menschen, 1. Múnich, Lehmann, 1904. [Pabst, Reinhard; Putz, Reinhard V. (eds.): Johannes Sobotta: Atlas de anatomía humana. Vol. 1. Cabeza, cuello y miembro superior. Barcelona, Ediciones Toray, 1974. 21ª ed.: México D.F., Editorial Médica Panamericana, 2000, p. 231].	p. 201
Fig. 134: Miniatura de la Tabla V del Anexo	p. 207

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Cantidad de fuentes publicados cada cincuenta años (1650-1800).	p. 89
Gráfico 2: Cantidad total de fuentes asociados a cada área geográfica.	p. 90
Gráfico 3: Cantidad de fuentes asociados a cada área geográfica cada cincuenta años.	p. 91
Gráfico 4: Variantes del apoyo de la barbilla en las fuentes francesas.	p. 93
Gráfico 5: Cantidad de fuentes que describe cada una de las posiciones de sujeción del violín.	p. 94
Gráfico 6: Número de fuentes iconográficas por área geográfica.	p. 172
Gráfico 7: Posición del violín en fuentes iconográficas entre (1650-1700).	p. 174
Gráfico 8: Posición del violín en fuentes iconográficas entre (1700-1750).	p. 174
Gráfico 9: Posición del violín en fuentes iconográficas entre (1750-1800).	p. 175
Gráfico 10: Posición del violín en fuentes iconográficas del área germana (1650-1800).	p. 176
Gráfico 11: Posición del violín en fuentes iconográficas hispanas (1650-1800).	p. 177
Gráfico 12: Posición del violín en fuentes iconográficas francesas (1650-1800).	p. 177
Gráfico 13: Posición del violín en fuentes iconográficas inglesas (1650-1800).	p. 178
Gráfico 14: Posición del violín en fuentes iconográficas italianas (1650-1800).	p. 178
Gráfico 15: Posición del violín en fuentes iconográficas de los Países Bajos (1650-1800).	p. 179
Gráfico 16: Registro más alto y tipo de sujeción. Fuentes (1650-1700).	p. 215
Gráfico 17: Registro más alto y tipo de sujeción. Fuentes (1700-1750).	p. 217
Gráfico 18: Registro más alto y tipo de sujeción. Fuentes (1750-1800).	p. 218
Gráfico 19: Registro más alto y variantes de sujeción supraclavicular. Fuentes (1750-1800).	p. 218
Gráfico 20: Registro más agudo y origen del autor de cada fuente (en orden cronológico).	p. 224

Índice de Ejemplos musicales

Ej. 1: Georg Falck (*1630; †1689), <i>Idea Boni Cantoris. D-Mbs</i> , Ms, 1688, p. 192.	p. 189
Ej. 2: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>The art of playing on the violin</i> . Londres, el autor, Music Collections Hirsch IV.1500.1751, p. 1.	p. 191
Ej. 3: Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737), <i>Méthode facile pour apprendre à jouer du violon</i> . París, el autor, Pn, département Musique, VM8 C-1, 1711c, p. 20.	p. 192
Ej. 4: Fernando Ferandiere (*1740c; †1816c): <i>Prontuario musico, para el instrumentista de Violin y Cantor</i> . Málaga, imprenta de la Sta. Iglesia, Mn, MC/3602/1, 1771c, p. 26.	p. 195
Ej. 5 : Joseph Barnabé Saint-Sévin [L'Abbé le fils] (*1727 ; †1803) : <i>Principes du violon</i> . París, el autor y Le Clerc, 1761c, p. 62, cc. 10-18 de la <i>Leçon dans le Ton de Fa Tierce Majeure</i> , Allegro.	p. 196
Ej. 6: Leopold Mozart (*1719; †1787): <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> , Augsburg, Johann Jacob Lotter., 1756, p. 151, capítulo VIII.	p. 197
Ej. 7: Daniel Merck (*1657; †1717), <i>Compendium musicae instrumentalis chelicae</i> . Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, capítulo VIII, s.n.	p. 214
Ej. 8: Pablo Minguet, anexo al capítulo: “Reglas y advertencias generales para tañer el violín”. Madrid, Joachim Ibarra, 1754, s.p.	p. 221
Ej. 9: Rabassa, Pedro: <i>Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Música</i> . Ms, s.f. [1725c], p. 508.	p. 221
Ejs. 10 y 11: Brossard, Sébastien de: <i>Méthode de violon</i> . Ms., 1711 F-Pn. [Ambas imágenes se encuentran en la última página del manuscrito, que no está numerada].	p. 223
Ej. 12: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument</i> . Londres, el autor, 1751, p. 14.	p. 229
Ej. 13: Leopold Mozart (*1719; †1787), <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> . Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756, p. 156, ejemplo 19.	p. 231
Ej. 14: Michel Corrette (*1707; †1795), <i>L'École d'Orphée...</i> París, el autor, 1738, p. 37.	p. 235
Ej. 15: Michel Corrette (*1707; †1795), <i>L'art de se perfectionner dans le Violon....</i> París, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 5.	p. 235
Ej. 16: Michel Corrette (*1707; †1795), <i>L'art de se perfectionner dans le Violon....</i> París, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 15.	p. 235
Ej. 17: Michel Corrette (*1707; †1795), <i>L'art de se perfectionner dans le Violon....</i> París, el autor, Mlle. Castagnery, 1782, p. 8.	p. 235
Ej. 18: Francesco Galeazzi (*1758; †1819), <i>Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i> . Roma, M. Puccinelli, 1796, pp. finales (tabla IV).	p. 238

Ej. 19: Francesco Galeazzi (*1758; †1819), <i>Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i> . Roma, M. Puccinelli, 1796, pp. finales (tabla V).	p. 240
Ej. 20: Jean Baptiste Cartier (*1765; †1841), <i>L'art du violon</i> . París, Decombe, 1798, p. 59, Sonata I, N° 14, Allegro, cc. 24-28, compuesto por Jean-Pierre Guignon	p. 243
Ej. 21: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 1, Sonata I, <i>Presto</i> , cc. 9-14.	p. 245
Ej. 22: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 1, Sonata I, <i>Adagio</i> , cc.1-2.	p. 246
Ej. 23: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, Sonata I, segundo <i>Adagio</i> , cc. 2-3.	p. 247
Ej. 24: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 5, Sonata II, <i>Grave</i> , cc.3-4.	p. 248
Ej. 25: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 7, Sonata II, <i>Allegro</i> , cc. 41-42.	p. 248
Ej. 26: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 9, Sonata II, segundo <i>Allegro</i> , cc. 45-46.	p. 249
Ej. 27: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 24, Sonata VII, primer <i>Allegro</i> , cc. 11-12.	p. 249
Ej. 28: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 28, Sonata VIII, <i>Vivace</i> , cc. 41-43.	p. 249
Ej. 29: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 5, Sonata II, <i>Grave</i> , cc. 9-10.	p. 250
Ej. 30: Francesco Geminiani (*1687; †1762), <i>Le prime Sonate a Violino, e Basso...</i> Londres, el autor, 1739, p. 11, Sonata III, <i>Tempo Giusto</i> , final del segundo movimiento.	p. 250

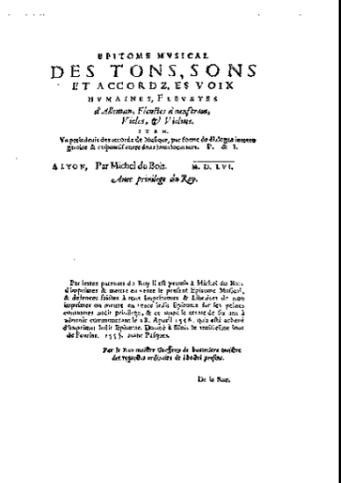
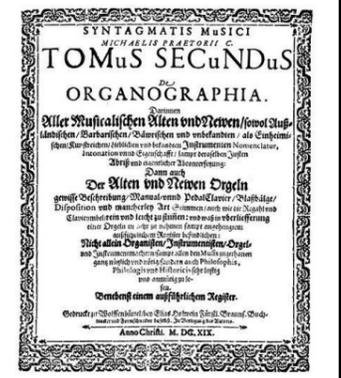
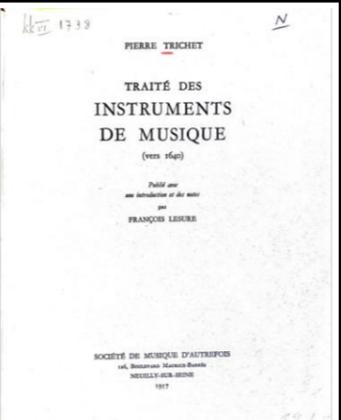
Índice de vídeos

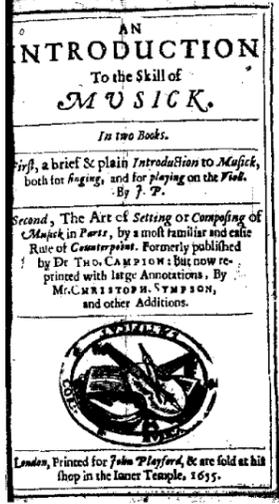
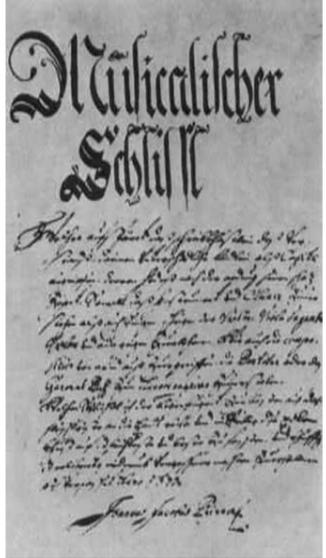
Vídeo 1: Fragmento musical de <i>Idea Boni Cantoris</i> , 1688, Georg Falck, violín contra el pecho. https://youtu.be/jjlgMuYqx9g	p. 189
Vídeo 2: Fragmento musical de <i>The art of playing on the violin</i> , 1751, Francesco Geminiani, violín a nivel infraclavicular. https://youtu.be/vAXBtVS5xUQ	p. 191
Vídeo 3: Fragmento musical de <i>Méthode facile pour apprendre à joüer du violon</i> , 1711, Michel Monteclair, violín a nivel supraclavicular con barbilla sobre el cordal (uso intermitente) https://youtu.be/TK_S86RGWvc	p. 192
Vídeo 4: Fragmento musical de <i>Prontuario musico</i> , 1771c, Fernando Ferandiere, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal https://youtu.be/_xN7RGYH9G8	p. 195
Vídeo 5: Fragmento musical de <i>Principes du violon</i> , 1761c, Joseph Barnabé Saint-Sévin, violín a nivel supraclavicular con la barbilla sobre el cordal. https://youtu.be/AdqMrBgqOeo	p. 196
Vídeo 6: Fragmento musical de <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> , 1756, Leopold Mozart, violín a nivel supraclavicular con la barbilla a la derecha del cordal. https://youtu.be/h2yd2tYV_QQ	p. 197
Vídeo 7: Ejercicio que muestra los ajustes mecánicos en cada una de las posiciones de sujeción y sus variantes. https://youtu.be/L8JmGgvK1VM	p. 214
Vídeo 8: Cambio de posición ascendente, violín contra el pecho https://youtu.be/VH2-3lcc2S4	p. 201
Vídeo 9: Cambio de posición ascendente, violín a nivel infraclavicular https://youtu.be/0OxwM8-v-ig	p. 201
Vídeo 10: Cambio de posición ascendente, violín a nivel supraclavicular, con cada una de las variaciones en el apoyo de la barbilla https://youtu.be/TziXRdnxBgk	p. 203
Vídeo 11: Cambio de posición descendente, violín contra el pecho https://youtu.be/0e6saXe1rR8	p. 205
Vídeo 12: Cambio de posición descendente, violín a nivel infraclavicular https://youtu.be/2ZE8iF3zjy8	p. 205
Vídeo 13: Cambio de posición descendente, violín a nivel supraclavicular, con cada una de las variaciones en el apoyo de la barbilla https://youtu.be/zdzeGoM-KIA	p. 207
Vídeo 14: Fragmento musical de <i>Compendium musicae instrumentalis chelicae</i> , 1695, Daniel Merck, violín contra el pecho	p. 214

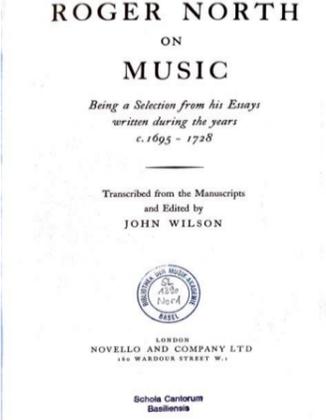
https://youtu.be/b413RUgwE8E	
Vídeo 15: Fragmento musical de “Reglas y advertencias generales para tañer el violín”, 1754, Pablo Minguet, violín a nivel supraclavicular, con la barbilla sobre el cordal https://youtu.be/5R3GSua18-M	p. 221
Vídeo 16: Fragmento musical de <i>The art of playing on the violin, 1751</i> , Francesco Geminiani, violín a nivel infraclavicular. https://youtu.be/vbp5FFDk8h8	p. 229
Vídeo 17: Fragmento musical de <i>Versuch einer gründlichen Violinshule</i> , 1756, Leopold Mozart, violín contra el pecho y violín a nivel supraclavicular con la barbilla a la derecha del cordal https://youtu.be/2j5K4Ms91Ms	p. 231
Vídeo 18: Fragmento musical de <i>L'École d'Orphée</i> , 1738, Michel Corrette, violín a nivel supraclavicular, barbilla sobre el cordal https://youtu.be/0zVvfiCdMxo	p. 236
Vídeo 19: Fragmento musical de <i>L'art de se perfectionner dans le Violon</i> , 1782, Michel Corrette, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal https://youtu.be/Mjox91GRJN8	p. 237
Vídeo 20: Fragmento musical de <i>Elementi Teorico-Pratici di Musica</i> , 1796, Francesco Galeazzi, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la izquierda del cordal https://youtu.be/G60L-8pGt0s	p. 240
Vídeo 21: Fragmento musical de <i>L'art du violon</i> , 1798, Jean Baptiste Cartier, violín a nivel supraclavicular, barbilla a la derecha del cordal https://youtu.be/VmCODMIQHt8	p. 243

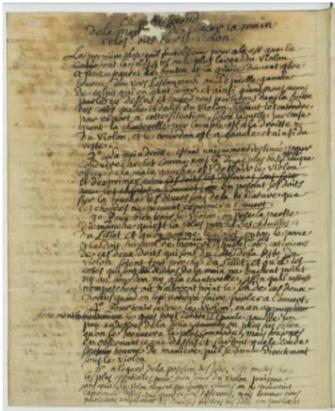
ANEXOS

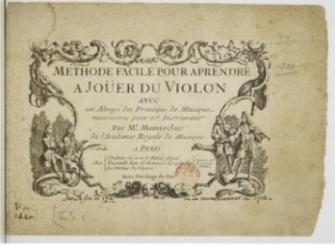
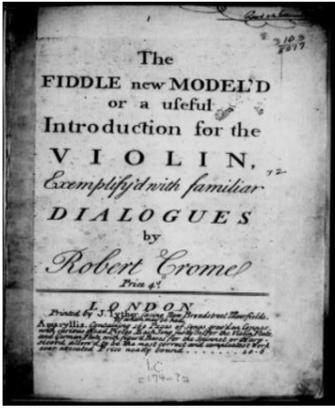
Tabla I: Fuentes escritas

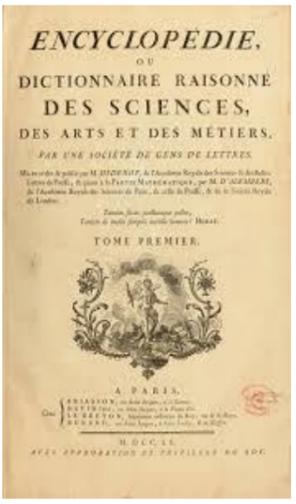
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1556	Philibert Jambe de Fer (*1548; †1564)	<i>Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleutes d'Alleman, fleutes à neuf trous, violes, et violons. Item un petit devis des accordz de musique; par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs</i>	<i>Epítome musical de tonos, sonidos y acordes, voces humanas, flautas alemanas, flautas de nueve agujeros, violas y violines. Además, una pequeña mención de acordes musicales; en forma de diálogo en preguntas y respuestas entre dos interlocutores</i>		Brazo	L'italien l'appelle Violon da braccia ou violone, par ce qu'il se soutient sus les bras, les uns avec escharpe, cordons ou autre chose... Los italianos le llaman violín 'da braccio' o 'violone' porque lo sujetan sobre el brazo, unos con pañuelos, cordones o cintas u otras cosas...	69p.	FRANCIA Lyon, Michel du Bois	p. 63
1619c	Michael Praetorius (*1571; †1621)	<i>Syntagmatis musici: De organographia, darinnen aller musicalischen alten und neuen ... Instrumenten ... dann auch der alten und neuen Orgeln.</i>	<i>Frases musicales: De organografía, incluyendo todos los instrumentos musicales antiguos y nuevos... y luego también, los órganos antiguos y nuevos.</i>		En el brazo (posiblemente hace referencia al pecho)	Violino da braccio; word sonstem eine Geige / vom gemeinen Volck aber eine Fiddel / unnd daher de bracio genennet / daß sie off dem Arm gehalten wird. La viola da braccio, o violino da braccio, en otras palabras, el violín, es conocido por la gente común como fídula". Se le llama de braccio porque se sujeta en el brazo	236p.	ALEMANIA Wolfenbüttel, Elias Holwein	Tomus II, Das XXII. Cap. Violin da braccio (p. 48)
1640c	Pierre Trichet (*1586?; †1644?)	<i>Traité des Instruments de Musique</i>	<i>Tratado de los instrumentos musicales</i>		Supraclavicular	Mais il en est autrement du violon; car on le tient appuié contre l'espaule gauche. Pero es distinto al violín; porque se sostiene apoyado contra el hombro izquierdo.	191p.	FRANCIA París, Bourdelois.	p. 166

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1658	John Playford (*1623; †1686)	INTRODUCTION TO THE SKILL OF MUSICK IN TWO BOOKS. THE FIRST The Grounds and Rules of MUSICK, according to the Gam-vt and other Principles thereof. THE SECOND: Infructions & Leffons for the Bass-Viol: AND Infructions & Leffons for the Treble-Violin.	Introducción a la habilidad musical en dos libros, el primero, con una introducción breve y sencilla a la música, tanto para cantar como para tocar a la viola, por J.P., y el segundo, con el arte de poner o componer música en partes [partichelas], mediante una regla de contrapunto sencilla y conocida.		Pecho	<p>First, the Violin is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder. Secondly, for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers more liberty to move up and down in the several Stops</p> <p>En primer lugar, el violín se toca normalmente [sosteniendo el arco con la palma derecha] en posición pronada, y sosteniendo su mástil con la mano izquierda; su parte inferior, descansa [se apoya] en el pecho izquierdo, un poco por debajo del hombro.</p> <p>En segundo lugar, para la postura de la mano izquierda, coloca tu pulgar en la parte trasera del mástil, opuesto al índice, para que tus dedos tengan más libertad para moverse arriba y abajo en los distintos puntos.</p>	***consultar y sacar portada de la 6a edición	Londres, W. Godbid para J. Playford	s.n. (consultado en su sexta edición, p.-)
1677	Johann Jacob Prinner (*1624; †1694)	Musicalischer Schlissl	Llave musical		Supraclavicular Contra el pecho	<p>Wan man aber dise Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die kheÿ fasßen, damit man den linkhen arm holl gebogen alß wie einen räff auch mit hollgebogener handt den halb oben bey den schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der khay die geigen souill fest halte. Dß man nicht ursach hat mit der linkhen handt solche zuhalten, weillen eß sunst unmiglich währe, dß ich damit balt hoch balt nieder lauffen und rein greiffen khundte, eß seÿer dan daß man mit der rechten handt die geigen halten müße damit sie nicht entfalle und dardurchetliche notten zu streichen verabsaumen wurden, unangesehen ich ansehliche Virtuosen gekhennet, welche solcheß nicht geachtet, und die Violin nur auf die brust gesezet vermeinent eß seÿe schen und zierlich, weillen sie eß etwan von einem gemähl abgenommen, da der Engel dem heÿligen Francisco vorgegeigt, also gemallener gefunden, sie hätten aber wissen sollen daß der selbige maller villeicht woll khünstlich mit dem bembssel aber nicht mit dem geigen bogen gewesen seÿe.</p> <p>Si quieres tocar el violín adecuadamente, debes [...] sostener el violín con tanta firmeza con tu barbilla, de manera que no haya motivo para sostenerlo con tu mano izquierda; de lo contrario, será imposible tocar pasajes rápidos que vayan arriba y abajo, o tocar afinado de esta forma, a menos que sostengas el violín con la mano derecha para que no se caiga. Sin embargo, he conocido a virtuosos de reputación, que sin tener en cuenta esto ponen el violín solamente contra el pecho, pensando que se ve bien y resulta decorativo, porque lo han tomado de un cuadro en el que un ángel está tocando a San Francisco y lo encuentran más pintoresco: pero deberían haber pensado que el pintor era quizás más habilidoso con el pincel de lo que lo hubiera sido con el arco.</p>		Austria (Graz) Ms.	s.n. / capítulo XIII

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1688	Georg Falck (*1630; †1689)	<i>IDEA BONI CANTORIS, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörrffen: Aus Verschiedenen berühmten Musicis colligirt, und der Music-Liebenden Jugend zu sonderbahrer Lust-Erweck- und nützlichen Begreifung zusammen geschriebe</i>	IDEA DE UN BUEN CANTOR, es decir: Instrucciones completas y verdaderas sobre cómo un estudioso de la música, tanto en el canto como en otros instrumentos musicales, puede llegar tan lejos en poco tiempo que sea capaz de cantar o aventurarse a tocar una pieza recopilada de varios músicos famosos, y escritas juntas para los jóvenes amantes de la música, para a una comprensión extraña, útil y que despierta alegría.		Pecho	<p>1. Daß er die Viol zwischen dem lincken Daumen und Ballen deß vorderen Fingers gleichsam eingeschlossen halte jedoch nicht zu fest damit er mit der Hand im Fall der Noth in die Höhe dann auch wiederum zurück fahren könne. 2. Darnach daß er die Violin auf der lincken Brust ansetze doch also daß sie ein wenig gegen der Rechten abwärts sehe. [...] 5. Was man in einem Musicalischen Stück Noten welche auf der Quint-Saiten höher als Mans mit denen Vier Fingern ordinariè erreichen kan gesetzt seynd so muß man die Hand hinein rucken und an statt deß Dritten Fingers den vorderen auf das a setzen: Solten aber sich Noten finden die über das d diß etwan in das f oder g hinauf steigen so muß man die Hand noch weiter hinein rucken und den vorderen Finger auf das d setzen. Und so viel hat die lincke Hand zu observieren und zu verrichten.</p> <p>1. El violín se sostiene entre el pulgar izquierdo y el nudillo del dedo índice, sin embargo, sin apretar mucho, para que sea posible cambiar de posición cuando aparezca una nota alta, y después haya que regresar. 2. El instrumento se coloca contra el pectoral izquierdo de manera que se incline hacia el lado derecho. [...] 5. Cuando en una pieza musical una nota esté más allá del alcance del cuarto dedo en la primera cuerda, uno habrá de subir la mano y poner el índice en el "La, en lugar del tercer dedo. Si la nota está encima del "Re, quizás hasta el "Fa o el "Sol, uno deberá llevar la mano más arriba y colocar el índice en el Re. La mano izquierda deberá observar esto y realizar su tarea.</p>		Wolfgang Moritz Endter, Nürnberg [Núremberg] ALEMANIA	pp.189-190
1690c	Roger North (*1653; †1734)	<i>Roger North on music; being a selection from his essays written during the years c. 1695-1728. Wilson (editor y traductor)</i>	<i>Ensayos de Roger North sobre la música; siendo una selección de sus ensayos escritos durante los años c. 1695-1728.</i>		Pecho (costillas)	<p>He was a very tall and large bodyed man, used a very long bow, and rested his instrument against his short ribs.</p> <p>He was a very robust and tall man, and having long armes, held his instrument almost against his girdle...and I have found very few that will beleieve it possible he could performe as he did in that posture. p.309</p> <p>Era un hombre muy alto y corpulento, usaba un arco muy largo y apoyaba su instrumento contra sus costillas flotantes,</p> <p>Era un hombre muy robusto y alto, y teniendo los brazos largos, sostenía su instrumento casi en la cintura... y he encontrado a muy pocos que creyeran posible que él podía tocar, como lo hacía, en esta postura.</p>		INGLATERRA	p. 309

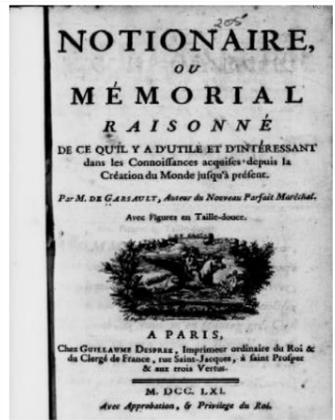
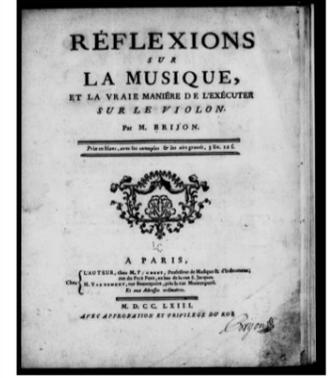
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1693	John Lenton (*1657c; †1719)	<i>The gentleman's diversion</i>	El desvío del caballero		Infraclavicular	<p>As I would have none get a habit of holding an Instrument under the Chin, so I would have them avoid placing it as low as the Girdle, which is a mongrel sort of way us'd by some in imitation of the Italians, never considering the Nature of the Musick they are to perform; but certainly for English compositions, which generally carry a gay lively Air with them, the best way of commanding the Instrument will be to place it somewhat higher than your Breast, your Fingers round and firm in stopping, not bending your joynts inward.</p> <p>De la misma forma que no permitiría que nadie adquiriera el hábito de sostener su instrumento bajo la barbilla, evitaría que lo colocaran tan abajo como a la altura de la cintura, lo cual es una forma híbrida usada por algunos en imitación de los italianos, sin tener en cuenta la naturaleza de la música que han de interpretar; pero ciertamente, para las composiciones inglesas, que generalmente son de carácter vivo y alegre, la mejor manera de controlar el instrumento es colocándolo algo más arriba del pecho, con los dedos redondeados y firmes al pisar la cuerda, sin doblar las articulaciones hacia adentro.</p>	13 páginas de texto seguidas de 17 pp.de música. Total de 30 páginas	INGLATERRA Londres	p. 11
1695	Daniel Merck (*1657; †1717)	<i>Merck, Daniel: Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Bratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye... von Daniel Mercken, Stadt-Musico in Auspurg. Erster Theil. –</i>	<i>Compendio de música instrumental para chelo. Es decir: brevemente, que trata de la música instrumental en el violín, la viola, la viola da gamba y el bajo., y que puede aprenderse completa y fácilmente... por Daniel Mercken, músico de la ciudad, en Augsburgo. Primera parte. –</i>		Pecho	<p>1 Die Geige solle man hübsch gerad unter der lincken Brust halten den Arm nicht auf dem Leib setzen sondern frey halten sich auch zu einer Manierlichen Statur gewöhnen damit man nicht bucklicht krumm oder mit gebogenen Füßen stehe auch keine seltsame Gebärden unter dem Geigen an sich nehmen den Mund Kin oder Nasen nicht krummen noch vil weniger schnarchen oder heulen.</p> <p>Sostén el violín cuidadosamente bajo el pecho izquierdo, el brazo no debe estar levantado, sino que debe mantenerse libre; hay que acostumbrarse también a mantenerse erguido, y a no estar encorvado o con los pies torcidos, así como a no hacer gestos extraños debajo del violín, a no arrugar la boca ni la nariz, ni mucho menos, a roncar o gemir</p>		ALEMANIA Augsburgo, Johann Christoph Wagner, 1695. 12f.	Sección: Folgen Annoch Etliche Immerdungen (penúltima página)
1711	Sebastian Brossard (*1655; †1730)	<i>Méthode de violon</i>	<i>Método de violín</i>		Supraclavicular	<p>La premiere chose qu'il faut observer pour cela est que le bout le plus gros ou le plus large du violon et par consequent le bouton et la queue doivent etre tournes voir l'estomach ou l'épaule gauche de celui qui en veut jouer... (chapitre second, de la maniere de placer la main et les doigts sur le violon)</p> <p>La primera cosa que se tiene que observar para esto es que la extremidad más gruesa o más ancha del violín y, por consiguiente, el botón y la cola, tienen que estar vueltos hacia el estómago o el hombro izquierdo de aquel que lo quiere tocar... (Capítulo segundo, de la manera de colocar la mano y los dedos sobre el violín)</p>		FRANCIA Ms	párr. I, p. 28

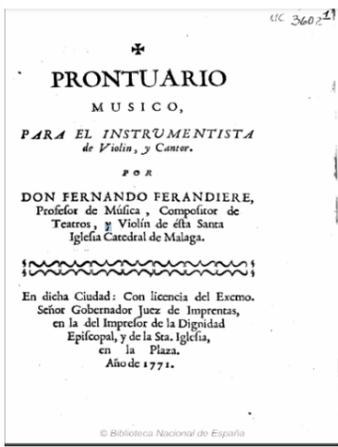
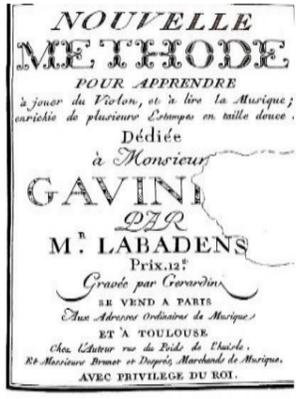
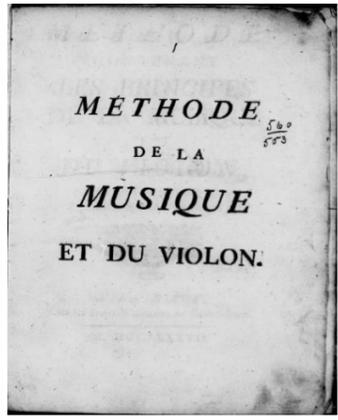
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1711c	Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737)	<i>Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument par M.r Monteclair de l'Académie Royale de musique. –</i>	Método fácil para aprender a tocar el violín con un resumen de los principios de música necesarios para este instrumento del Sr. Monteclair de la Academia Real de música. –		Supraclavicular	Le violon se tient de la main gauche le manche posé entre le pouce et le doigt suivant; il ne faut pas le trop serrer parce que cela roidirait les doigts et le poignet: Pour le tenir ferme et qu'il ne vacile point il faut bien appuyer le bouton qui tient les cordes contre le col sous la joüe gauche. El violín se sostiene con la mano izquierda, con el mástil descansando entre el pulgar y el siguiente dedo. No hace falta sujetarlo muy fuerte, porque eso agarrotaría los dedos y la muñeca. Para sostener el violín firmemente y que no vacile, hay que apoyar el botón del cordal contra el cuello, justo bajo la mejilla izquierda .		FRANCIA París, l'auteur, 24p.	p. 2
1738	Michel Corrette (*1707; †1795)	<i>L'Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien; avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I et II violons ... composée par M. Corrette. Oeuvre XVIIIe ... -</i>	La Escuela de Orfeo, método para aprender fácilmente a tocar el violín al gusto francés e italiano; con unos principios de música y muchas lecciones para uno y para dos violines... compuesta por M. Corrette. Obra 18ª... -		Supraclavicular	Maniere de tenir le violon Il faut prendre le manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main... Il faut necessairement poser le menton sur le Violon quand on veut dèmancher, cela donne toute liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire. Modo de sujetar el violín. Toma el mástil del violín con la mano izquierda y sostenlo con el pulgar y el índice sin agarrarlo con la mano, redondeando el primer, segundo y tercer dedo y manteniendo el meñique estirado. Es necesario apoyar la barbilla en el violín cuando se quiere cambiar de posición, lo cual da completa libertad a la mano izquierda, principalmente al regresar a la primera posición.	43p	FRANCIA París, l'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738. 43p.	p. 7
1740c	Robert Crome (*1705c; †1770c)	<i>The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues</i>	El nuevo modelo de fídula, o Una introducción útil para el violín, ejemplificada con los acostumbrados diálogos		Supraclavicular	Take the Fiddle and hold it in your Left Hand let the Neck lie between your fore Finger and Thumb, turning your Wrist, that your Fingers may lie over the Finger Board to be in readiness when you want them; then let the back part rest on your left Breast, the best way is to stay it with your Chin, that it may remain steady. Toma el violín y sostenlo en tu mano izquierda. Deja que el mástil repose entre tu índice y tu pulgar, girando tu muñeca de manera que los dedos caigan sobre el <i>tasto</i> para estar listos cuando los necesites; después, deja la parte trasera descansar sobre tu pectoral izquierdo. El mejor modo es estabilizarlo con tu barbilla para que se mantenga firme.	70p.	INGLATERRA Londres: J. Tyther, [174-?]	p. 34

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1751-1765	Denis Diderot (*1713; †1784)	<i>Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences des arts et des metier</i>	Voz "Violín", <i>Enciclopedia o Diccionario razonado de Ciencias, Artes y Oficios</i>		Supraclavicular, barbilla a la derecha	<p>...on porte ensuite en tournant le poignet la partie inférieure du corps de l'instrument sous le menton, en sorte que le tasseau où le bouton f est attaché, réponde sur la clavicule gauche, vers laquelle on tourne et on incline un peu la tête pour appuyer avec le menton sur l'endroit où est la lettre E, et ainsi affermir l'instrument.</p> <p>...entonces la parte inferior del cuerpo del instrumento se coloca bajo la barbilla, girando la muñeca, de forma que el listón donde se ensambla el botón f descansa en la clavícula izquierda, hacia la cual se gira e inclina un poco la cabeza, para apoyar la barbilla sobre el lugar donde está marcada la letra E, y así asegurar el instrumento.</p>		FRANCIA París: André le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson	tomo XVII, p. 319
1751	Francesco Geminiani (*1687; †1762)	<i>The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord &c. Composed by F. Geminiani ... Opera IX. –</i>	El arte de tocar el violín; que contiene todas las reglas necesarias para alcanzar la perfección en dicho instrumento, con gran variedad de composiciones, que también serán de gran utilidad para los estudiosos del violonchelo, clavicémbalo, etc. Compuesto por F. Geminiani... Obra IX. –		Infraclavicular	<p>The violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand side of the violin a little downwards, so that there may be no necessity of raising the bow very high, when the fourth string is to be struck. Observe also, that the head of the violin must be nearly horizontal with that part which rests against the breast, that the hand may be shifted with facility and without any danger of dropping the instrument.</p> <p>El violín debe descansar justo debajo de la clavícula, girando el lado derecho del violín un poquito hacia abajo, para que no haya necesidad de levantar el arco muy arriba, cuando se toca la cuarta cuerda. Observa también, que la cabeza del violín debe de estar casi horizontal con la parte que descansa contra el pecho, de manera que la mano pueda deslizarse con facilidad, y sin ningún peligro de que se caiga el instrumento.</p> <p>After having been practised in the first Order, you must pass on to the second, and then to the third; in wich Care is to be taken that the Thumb always remain farther back than the Fore-finger; and the more you advance in the other Orders the Thumb must be at a greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin.</p> <p>Después de haber practicado en la primera posición, debes pasar a la segunda, y después a la tercera; en lo que debes cuidar que el pulgar siempre permanezca atrasado respecto al índice; y cuanto más avances en las demás posiciones, el pulgar deberá estar a mayor distancia, hasta que quede casi escondido bajo el mástil del violín.</p>	51pp	INGLATERRA, Londres ITALIA Londres, el autor (John Johnson), 1751. 51p.	p. 2

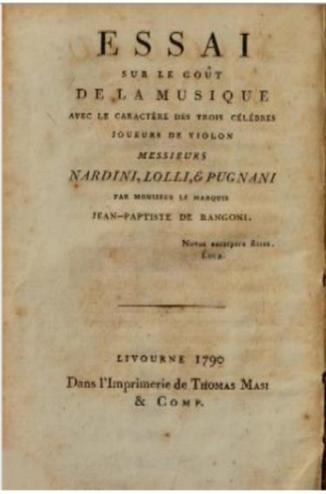
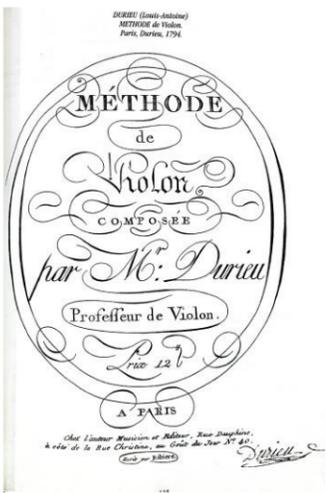
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1754	Pablo Minguet e Yrol (*1715c; †1801)	<i>Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francès ...</i>			Supraclavicular barbilla sobre el cordal	...y la caja se ha de aplicar encima del hombro, y tabla del pecho, de suerte, que quasi esté la mitad debaxo de la barba, y la otra mitad de la parte de afuera.	66pp	ESPAÑA Madrid: Joaquín Ibarra	Reglas y advertencias generales para tañer el violín (§ Regla cuarta de la mano izquierda) s.n.

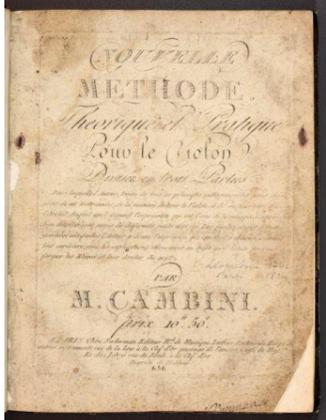
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1756	Leopold Mozart (*1719; †1787)	<i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>	<i>Ensayo sobre una escuela de violín</i>		Contra el pecho y Supraclavicular barbilla a la derecha	<p>Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. Fig. I. Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seite gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen: weil, bei schneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige seinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht burch eine lange Uebung der Borthheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird</p> <p>Die zwote ist eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin so an den hals gesezet, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas auflieget, und jene Seite, auf welcher das (E?) oder die kleinste Sente ist, unter das Kinn kommt: dadurch die Violin, auch bei der stärksten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allezeit unverrückt bleibet. Man muß aber hierbei jederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bei der Führung des Striches nicht zu sehr in die höhe komme; sondern immer etwas nahe zum Leibe gehalten werde. Man besehe den Fehler in der Abbildung. Er läßt sich sehr leicht angewöhnen; aber abgewöhnen läßt er sich nicht so leicht. Fig. III.</p> <p>La primera manera de sostener el violín tiene un aspecto bastante agradable y relajado. Fig. 1. Aquí el violín está bastante libre, sujeto a la altura del pecho, inclinado, y de tal manera que los golpes de arco se dirigen más hacia arriba que de forma horizontal hacia los lados. Esta posición es sin duda natural y agradable a los ojos de los espectadores, pero algo difícil e inconveniente para el intérprete los ejecutantes, ya que, durante los movimientos rápidos de la mano en posiciones altas, el violín no tiene soporte apoyo y por lo tanto se caerá, a no ser que tras larga práctica se adquiriera la habilidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice.</p> <p>La segunda es un método cómodo. Fig. 2. El violín se coloca contra el cuello de tal manera que descansa en cierto modo sobre el hombro y el lado de la cuerda Mi (la más delgada) queda bajo la barbilla; por lo que el violín queda imperturbable en su lugar, incluso durante los movimientos más convulsos de la mano al ascender y descender. Pero, aquí, hay que estar pendiente en todo momento del brazo derecho del alumno: para que el codo no se levante demasiado cuando se está guiando la línea; pero siempre se mantiene algo</p>	264 p.	ALEMANIA/AUSTRIA Augsburgo: Johann Jacob Lotter	pp. 53-54
1756	José Herrando (*1720c; †1763)	<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad</i>			Supraclavicular barbilla sobre el cordal	El cordal ha de venir bajo la barba, asegurándole con ella, hechada la vista un poco a la mano derecha...	35pp.	París: Joannes a Cruce.	p. 2

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1761	Joseph Barnabé Saint-Sévin (L'Abbé le fils) (*1727; †1803)	<i>Principes du violon</i>	<i>Principios del violín</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>De la Manière de tenir le Violon</p> <p>Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de Façon que le Mentón se trouve du côté de la quatrième Corde, il faut abaisser un peu le côté de la Chanterelle; la Main doit être à-peu-près à la hauteur du Col; le Manche doit être tenu sans trop de forcé entre le pouce et la première phalange du doigt Index, la partie du manche qui se trouve en deça du Pouce doit observer de placer le pouce vis-à-vis le La naturel du Bourdon.</p> <p>De la manera de sostener el violín.</p> <p>El violín se debe colocar en la clavícula, colocando la barbilla en el lado de la cuarta cuerda; es necesario bajar el lado de la cuerda superior un poco. La mano debe estar a una altura similar a la clavícula. El mástil debe sostenerse sin apretar, entre el pulgar y la primera falange del dedo índice, la parte del mástil que se encuentre debajo del pulgar, debe colocar el pulgar frente al La natural del bordón.</p>	pp-81	París, el autor	p. 1
1761	François-Alexandre-Pierre de Garsault (*1691; †1778)	<i>Notionnaire ou memorial Raisonne de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent</i>	<i>Compilación de nociones o memorial razonado de que es útil e interesante en los conocimientos adquiridos, desde la creación del mundo hasta el presente</i>		Infraclavicular	<p>On tient le Violon contre l'épaule gauche, le manche en avant, soutenu par la main gauche (p. 634)</p> <p>Se sostiene el violín contra el hombro izquierdo, el mástil hacia delante, sostenido por la mano izquierda.</p>		FRANCIA París: G. Desorez	p. 634
1763	Émile C. Robert Brijon (*1720; †1785)	<i>Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon</i>	Reflexiones sobre la música y la forma de tocarla en el violín		Infraclavicular	<p>On pose le Violon sur la clavicule gauche, en le laissant pancher un peu du côté de l'estomac.</p> <p>Se coloca el violín en la clavícula izquierda, inclinándolo un poco del lado del estómago.</p>		FRANCIA París, l'auteur, chez M. Prudent, M. Vaudemont	p. 19

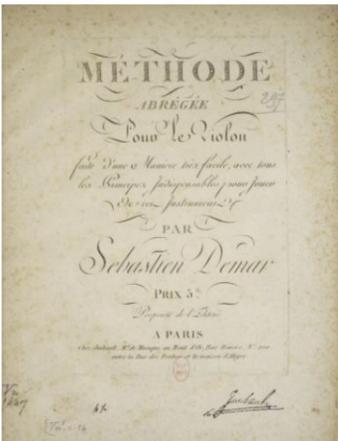
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1771	Fernando Ferandiere (*1740c; †1816c)	<i>Prontuario musico, para el instrumentista de Violin y Cantor</i>		 <p>uc 3602²¹</p> <p>PRONTUARIO MUSICO, PARA EL INSTRUMENTISTA de Violin, y Cantor.</p> <p>POR DON FERNANDO FERANDIERE, Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violin de esta Santa Iglesia Cathedral de Malaga.</p> <p>En dicha Ciudad: Con licencia del Excmo. Señor Gobernador Juez de Imprenta, en la del Impresor de la Dignidad Episcopal, y de la Sta. Iglesia, en la Plaza. Año de 1771.</p> <p>© Biblioteca Nacional de España</p>	Supraclavicular, barbilla a la derecha	...ha de caer el cordal no á la izquierda, como algunos, ni baxo de la barba, porque impide la sujecion para subir, y baxar la mano, sino un poco á la derecha.	36p	En dicha ciudad [Málaga]: en la del impresor de la Dignidad Episcopal, y de la Sta. Iglesia, en la plaza ESPAÑA	p. 23
1772	Jean-Baptiste Labadens (*1735; †1824)	<i>Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon, et à lire la Musique; enrichie de plusieurs Estampes en taille douce.</i>	Nuevo método para aprender a tocar el violín y leer música; enriquecido con varios grabados en huecograbado.	 <p>NOUVELLE METHODE POUR APPRENDRE à jouer du Violon, et à lire la Musique; enrichie de plusieurs Estampes en taille douce.</p> <p>Dédiée à Monsieur GAVINI PAR M. LABADENS Prix. 12^s</p> <p>Gravé par Chevrandin. SE VEND A PARIS Chez Adrien Leclercq, de Musique. ET A TOULOUSE Chez L'Étève rue de Poix de Clauze, Rt. Marianne Bonnet et Dupré, Marchands de Musique. AVEC PRIVILEGE DU ROI.</p>	Pecho	<p>Art. 2. De la maniere de se tenir pour jouer du Violon. La veritable situation pour jouer du violon est de se tenir de bout sans affectation ni roideur, et sans faire aucune contortion. Il faut tenir le violon de la main gauche le poser sur la poitrine de maniere que le bouton où est attache le tire-corde soil vis-à-vis le milieu du corps; il faut tenir le violon incliné de gauche à droite...</p> <p>Art. 2. De la manera de colocarse para tocar el violín La mejor manera para tocar el violín es mantenerse erguido sin artificio ni rigidez, y sin hacer ninguna contorsión. Hay que sujetar el violín en la mano izquierda, poniéndolo contra el pecho, de manera que el botón unido al cordal, esté de cara al centro del cuerpo; es necesario inclinar el violín de izquierda a derecha.</p>		París, aux addresses ordinaires, Toulouse, 1772.	p. 18
1777	Pietro Signoretti (*1731; †1815)	<i>Méthode contenant les principes de la musique et du violon</i>	Método que contiene los principios de la música y del violín.	 <p>METHODE DE LA MUSIQUE ET DU VIOLON.</p>	Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>On passera ensuite le Violon sous le menton, du côté gauche, de sorte que le même se trouve sur le côté droit du Violon, sans déranger les doigts de dessus les cordes, et sans que le menton touche le tire-corde qui est la touche à laquelle sont attachées les cordes, élevant un peu le bas du Violon du côté gauche, de sorte qu'il n'appuie point sur l'épaule</p> <p>Entonces ponemos el violín bajo la barbilla, del lado izquierdo, de modo que el mismo se encuentre en el lado derecho del violín, sin que moleste a los dedos que están sobre las cuerdas, y sin que la barbilla toque el tiracuerdas, que es la pieza a la que están atadas las cuerdas, levantando un poco la base del violín del lado izquierdo, de modo que no se apoye en absoluto sobre el hombro.</p>		ITALIA/FRANCIA La Haya: Frères Williams	p. 1 de la segunda parte

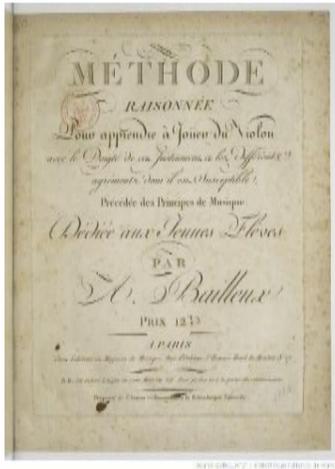
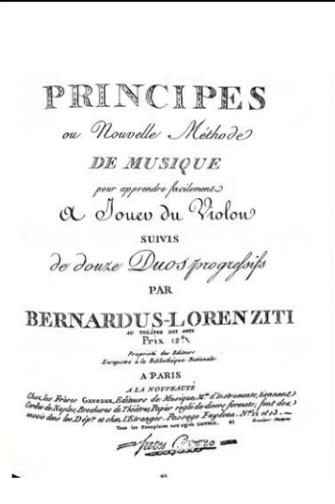
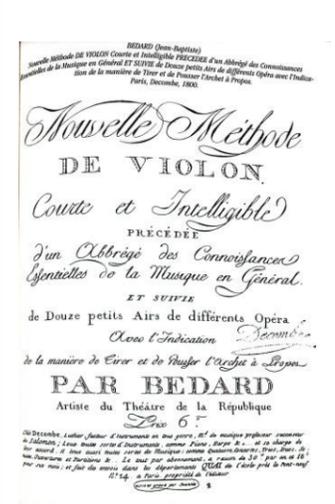
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1780	Jean-Benjamin de la Borde (*1734; †1794)	<i>Essai sur la musique Ancienne et Moderne</i>	<i>Ensayo sobre la música antigua y la moderna</i>		Supraclavicular	On tient le Violon de la main gauche, & l'archet de la droite; on prend par le manche, & on pose sous le menton sa partie inférieure, ensorte que le bouton réponde sur la clavicule gauche. Se sostiene el violín con la mano izquierda y el arco con la derecha; se toma por el mango y se pone bajo la barbilla su parte inferior, de forma que el botón quede sobre la clavícula izquierda.		FRANCIA París: Ph.-D. Pierres	p. 359
1782	Michel Corrette (*1707; †1795)	<i>L'Art de se perfectionner dans le Violon où l'on donne à étudier des Leçons Sur toutes les positions des quatre cordes du Violon et les différens coups d'archet. Ces leçons où les doigts Sont marqués dans les endroits difficiles, Sont tirées des Sonates et Concerto des meilleurs auteurs Italiens et allemands & avec des préludes Sur chaque ton, des points d'orgues, des tours de forces, des Menuet et Caprices avec des Variations et la Basse. Cet Ouvrage fait la Suite de l'Ecole d'Orphée Methode pour le Violon.</i>	El Arte de perfeccionarse en el Violín, donde se dan a estudiar lecciones en todas las posiciones de las cuatro cuerdas del Violín y los diferentes golpes del arco. Estas lecciones donde se marcan los dedos en los lugares difíciles, están tomadas de las Sonatas y Concieros de los mejores autores italianos y alemanes y con unos preludios en cada tonalidad, fermatas, proezas, Minuetes y Caprichos con Variaciones y con el Bajo. Esta obra es la continuación de la <i>Escuela de Orfeo, Método para violín</i> .		Supraclavicular barbilla a la izquierda	Maniere de poser et de tenir le violon Il doit être posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la 4e corde Manera de colocar y sostener el violín Debe colocarse entre la barbilla y la parte superior del pecho, la barbilla girada del lado de la cuarta cuerda.		París, l'auteur	p. 2
1786	Louis Bornet (*1740; †1789)	<i>Nouvelle méthode de violon et de musique dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre ces deux arts ensemble</i>	<i>Nuevo método de violín y música en el que se han observado todas las gradaciones necesarias para aprender estas dos artes juntas</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	Maniere de tenir le violon ...Il faut pose le Violon sous le menton, de maniere que le bouton se trouve à peu pres au milieu du col,...p. 27 Cómo sostener el violín. ...Hay que colocar el violín bajo la barbilla, de manera que el botón se encuentre ubicado aproximadamente en el centro del cuello...		FRANCIA París: Viuda de Bornet	p. 5

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1790	Anónimo	<i>Principes pour apprendre facilement à jouer du violon.</i>	<i>Principios para aprender fácilmente a tocar el violín</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	Manière de poser et tenir le violon. Il doit être posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la 4e corde autrement appelé Bourdon, le manche sur la palme de la main et ... Forma de colocar y sujetar el violín. Debe colocarse entre la barbilla y la parte superior del pecho, con la barbilla girada hacia la 4ª cuerda, también llamada bordón, con el mástil en la palma de la mano y...		París, Imbault, 1790c	p. 2
1790	Giovanni Battista Rangoni (fl. 1790)	<i>Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli, e Pugnani del signor marchese Giovanni Batista Rangoni</i>	Ensayo sobre el gusto de la música con la intervención de los tres famosos violinistas, los Sres. Nardini, Lolli y Pugnani, del marqués Giovanni Batista Rangoni		Depende del músico	Per questo non si potrebbe prescrivere una regola generale, riguardo alla maniere di tenere lo strumento musicale, qualunque sia, per la ragione evidente che ciascuno non ha una stessa struttura nella forma esterna, e che le leggi dell' equilibrio dipendono molto da essa per eseguirle". Sobre esto [en cuanto a la manera de sostener el instrumento musical], no se puede prescribir una regla general, sea ésta la que sea, por la razón evidente de que no todos tenemos la misma estructura en la forma externa, y que las leyes del equilibrio dependen mucho de ella para la ejecución.	91p.	ITALIA: Livorno, Thomas Masi	p. 59
1794	Louis-Antoine Durieu (*1736; †1819)	<i>Méthode de Violon</i>	<i>Método de violín</i>		Supraclavicular, indistinto pero más frecuentemente barbilla a la izquierda	D... Comment doit on tenir le Violon... R...L'on doit le tenir en passant sur le col le Bouton qui tient la queue. D...Comment doit-on poser le menton sur le Violon... R...Indifferement d'un coté ou de l'autre de la queue; Cependant il est plus sur du coté gauche. D...Comment doit-on poser la main?... R...La main gauche doit être placée de manière a tenir le manche entre le pouce et le premier doigt." ~~~~ D... ¿Cómo se debe sostener el violín...? R...Se debe sostener poniendo contra el cuello el botón que ata el tiracuerdas. D...¿Cómo se debe poner la barbilla sobre el violín...? R...Indistintamente de uno u otro lado del tiracuerdas; sin embargo, se pone más a menudo del lado izquierdo. D...¿Cómo se debe poner la mano?... R... La mano izquierda debe colocarse para sostener el diapasón entre el pulgar y el índice".	75p	FRANCIA París: chez l'auteur	p. 2

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1795c	Giuseppe Maria Goacchino Cambini (*1746; †1825)	<i>Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon divisée en trois parties. Dans laquelle l'auteur traite de tous les principes indispensables pour bien jouer de cet instrument, de la manière de tenir le violon et de se servir de l'archet, duquel seul dépend l'expression qui est l'âme de la musique. Ces principes bien détaillés sont suivis de différents petits airs, six duos faciles et six sonates graduées auxquelles l'auteur a donné l'expression qui convient à chacun suivant leur caractère, avec les explications nécessaires au sujet qu'il traite propres à former les élèves et leur donner du gout, par M. Cambini</i>	<i>Nuevo método teórico y práctico para el violín, dividido en tres partes. En el que el autor trata todos los principios esenciales para tocar bien este instrumento, cómo sujetar el violín y cómo usar el arco, del que depende de forma esencial la expresión que es el alma de la música. A estos bien detallados principios siguen y seis sonatas graduadas a las que el autor ha dado la expresión que conviene a cada uno según su carácter, con las explicaciones necesarias sobre el tema que se trata, adecuadas para formar alumnos y darles gusto, por el Sr. Cambini</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>Il n'y a qu'une seule manière de bien tenir le violon, toutes les autres sont vicieuses. L'expérience, et les leçons des bons maîtres, l'ont suffisamment démontrée. Il faut poser le bas de l'instrument sur la clavicle, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis la quatrième corde, lorsque les changements de position de la main.</p> <p>Le manche de l'instrument doit être tenu entre le pouce et l'index, mais de manière à laisser voir un petit jour au dessous, les quatre doigts doivent être arrondis en demi cercle, élevés des cordes au moins de la hauteur de quatre lignes, et toujours prêts à frapper comme des marteaux: en observant que leurs bouts regardent directement la troisième et la quatrième corde, le pouce, qui se trouve placé près de cette dernière doit être toujours élevé pour éviter de la toucher; et ne doit laisser voir aux yeux qu'à la phalange supérieure; le reste du manche, doit être appuyé sur la partie musculieuse de la main attenante au pouce, de façon que la petite queue du manche qui se joint au corps du Violon, touche, et s'appuie à l'extrémité du poignet: ce qui conjointement à l'appui à l'instrument en reçoit du côté du fond par la clavicle, le soutien pour ainsi dire en ainsi dire en équilibre, sans que la main ait aucunement besoin de le tenir serré par ce procédé, la main se trouve libre d'aller et venir à son gré, et prend avec plus de facilité toutes les positions que la diversité de la musique lui rend fréquentes, et nécessaires, on ne sauroit trop recommander cette manière de tenir le manche; autrement, il en résulteroit des difficultés et des inconvénients sans nombre mais, je reviendrai sur cet objet, en me promettant de mettre l'élève sur la bonne voie par des Exemples frappants.</p> <p>***</p> <p>No existe más que una sola manera de sostener el violín bien, todas las demás son incorrectas. La experiencia y las enseñanzas de los buenos maestros lo han demostrado suficientemente. Se debe colocar la base del instrumento sobre la clavícula, de manera que se pueda apoyar la barbilla junto a la cuarta cuerda, cuando se realicen cambios de posición de la mano.</p> <p>El mástil del instrumento debe sujetarse entre el pulgar y el índice, para para dejar ver una pequeña luz debajo. Los cuatro dedos deben</p>	54p	ITALIA/ FRANCIA Ancien possesseur : France. Intendance des Menus Plaisirs et affaires de la Chambre du roi Paris, Noderman 54p.	p. 2

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1796	Francesco Galeazzi (*1758; †1819)	<i>Elementi Teórico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i>	<i>Elementos teórico-prácticos de música, con un ensayo sobre el arte de tocar el violín</i>	<p style="text-align: center;"> E L E M E N T I T E O R I C O - P R A T I C I D I M U S I C A <small>CON UN SAGGIO SOPRA L'ARTE DI SUONARE IL VIOLINO</small> <small>ANALIZZATA ED A DIMOSTRABILI PRINCIPII RIDOTTA,</small> <small>OPERA UTILISSIMA.</small> <small>A chiunque vuol applicare con profitto ALLA MUSICA</small> <small>E specialmente a' principianti dilettanti, e Professori di Violino</small> <small>O F F E R T A</small> <small>AL MISTRO PASTORALISSIMO DEL NOBIL VONDO</small> IL SIGNOR CONTE TOMMASO BALUCANTI PATRIZIO BRESCIANO ec. <small>DA</small> FRANCESCO GALEAZZI TORINESE <small>Compositore di Musica, e Professore di Violino.</small> TOMO SECONDO.  IN ROMA MDCCXCVI. <small>Nella Stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna con licenza de' Superiori.</small> </p>	Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p style="text-align: center;">Regola I.</p> <p>53. Si posa il mento sul lato manco del violino, cioè dalla parte del cordone, precisamente accanto alla cordiera, o codetta, e non dalla parte opposta.</p> <p>(a) Per maneggio dell'istromento, intendo l'arte di tenere il violino in mano, en el modo più propio ad ottenere i fini, che nel segunte paragrafo reggoni indicati.</p> <p>54. E' facile l'osservare, che tenendo il mento dalla parte del cantino, ne nascono sommi inconvenienti trovandosi il violino quasi sulle spalle del suonatore, e fuori del centro del di lui corpo, fa d'uopo alzare eccedentemente il braccio dell'arco per toccare con questo le corde basse, e molto abbassarlo per toccar le corde acute, come se ne può far l'esperienza, il che cagiona al braccio destro un violenteissimo movimento, che molto scompone la macchina, e che difficolta estremamente la prontezza, e l'agilità dell'arco, oltre di che da anche una cattiva vista, cagionando certe ridicole contorsioni, pur troppo famigliari a chi tiene in questo modo il violino: al contrario tenendo il mento, come si è insegnato nella regola, l'istromento è nel centro (dirà così) del suonatore, che facilmente coll'arco, senza molto scomporsi, può percorrerne tutte le corde. L'altro inconveniente, che incorre chi tiene il violino dalla parte del cantino si è, che il suono percuotendo direttamente; e troppo vicino l'orecchio; istupidisce, e stordisce di tal maniera quest'organo, che men'atto lo rende a rettamente giudicate dell' esattezza, e delicatezza dell'intonazione, cosa della massima importanza. Ci siamo un po diffusi su di questa regola per correzione di quelli, che tuttavia si ostinano senza fondamento a fare il contrario di quanto abbiamo insegnato.</p> <p style="text-align: center;">Regla I.</p> <p>53. La barbilla se coloca en el lado izquierdo del violín, es decir, en el lado de la cuarta cuerda, exactamente al lado del cordal, y no en el lado opuesto.</p> <p>(a) Por manejo del instrumento, entiendo el arte de sostener el violín en la mano, de la manera más adecuada para lograr los fines, que se indican en el párrafo siguiente.</p> <p>54. Es fácil observar que al mantener la barbilla del lado de los agudos, surgen grandes inconvenientes, ya que el violín está casi sobre los hombros del ejecutante, y fuera del centro de su cuerpo, por lo que es necesario levantar el brazo del arco para tocar las</p>		ITALIA Roma: M. Puccinelli	pp. 79-80

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1797	Bartolomeo Campagnoli (*1751; †1827)	<i>Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino diviso in cinque parti [...]</i>	<i>Nuevo método de mecánica progresiva para tocar el violín, dividido en cinco partes [...]</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>PARTE CINCO INTRODUZIONE / DEL MECCANISMO / Del modo di tenere il violino e suo maneggiamento. [...]</p> <p>2. Si mette il fondo del violino sulla clavicola, appoggiando leggermente il mento sul coperto piuttosto verso la parte sinistra percisamente vicino alla cordiera.</p> <p>3. Bisogna guardarsi dal serrare troppo il mento contro la clavicola, e di tenere il violino in un modo forzato; ma bisogna dirigerlo in modo che la testa del suonatore resti dritta più che possibile.</p> <p>INTRODUCCIÓN / DEL MECANISMO / Del modo de sostener el violín y su manejo [...]</p> <p>2. La parte inferior del violín se coloca sobre la clavícula, colocando la barbilla ligeramente sobre la tapa más bien hacia el lado izquierdo, cerca del cordal.</p> <p>3. Hay que tener cuidado de no apretar demasiado la barbilla contra la clavícula, y no sujetar el violín de forma forzada; sino de dirigerlo de forma que la cabeza del intérprete permanezca lo más recta posible.</p>		ITALIA Ricordi, Florencia Ricordi, Pozzi	Parte V Introducción, párrafo III
1797	Jakob-Ignaz-Sebastian Demar (*1763; †1832)	<i>Nouvelle Methode abrégée pour le Violon</i>	<i>Nuevo método abreviado para el violín</i>			<p>AUX PROFESSEURS.</p> <p>Je trouve inutile d'expliquer la maniere de tenir le Violon et de conduire l'archet, chaque maître doit savoir les réglemens de nos meilleurs professeurs et je desire seulement pour la facilité des maitres, de mettre au jour ce petit ouvrage qui montre aux élèves, en théorie et pratique toutes breves les principes nécessaires.</p> <p>A LOS PROFESORES.</p> <p>Me parece inútil explicar cómo se sujeta el Violín y cómo se mueve el arco; cada maestro debe conocer las normas de nuestros mejores profesores y sólo deseo, para la tranquilidad de los maestros, sacar a la luz este pequeño trabajo que muestra a los alumnos, en teoría y práctica, todos los principios básicos necesarios.</p>		FRANCIA París: Imbault COMPOSITOR ALEMÁN	p. 1

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1798	Antoine Bailleux (*1720c; †1800c)	<i>Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon</i>	<i>Método razonado para aprender a tocar el violín</i>		Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>Il faut poser le violon de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde, et baisser un peu celi de la chanterelle.... Quand on veut démancher, il faut poser le menton sur le Violon, cela donne une grande liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire, on acquiert cette facilité par un exercice assidu.</p> <p>Es necesario poner el violín de manera que la barbilla se encuentre del lado de la cuarta cuerda, y bajar un poco el de la cuerda superior... Cuando se quiere cambiar de posición, es necesario poner la barbilla sobre el violín, lo que da una gran libertad a la mano izquierda, principalmente cuando hay que regresar a la primera posición, adquiriéndose esta destreza mediante una práctica asidua.</p>		FRANCIA París: el autor	p. 6
1798	Bernardus Lorenziti (*1764c; †1813p)	<i>Principes ou Nouvelle Méthode de musique pour apprendre facilement a jouer du violon suivis de duze duos progressifs</i>	Principios o Nuevo Método de Música para aprender fácilmente a tocar el violín, seguido de doce dúos progresivos		Supraclavicular barbilla a la izquierda	<p>PRINCIPES pour poser et tenir le Violon. Le Violon doit être posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la quatrième corde...</p> <p>PRINCIPIOS para colocar y sostener el violín. El violín debe ponerse entre la barbilla y la parte superior del pecho, el mentón girado la barbilla del lado de la cuarta cuerda...</p>		FRANCIA París, Gavaux frères	p. 2
1798	Jean-Baptiste Bédard (*1765; †1815)	<i>Nouvelle méthode de violon courte et intelligible précédée d'un abrégé des connaissances essentielles de la musique en général. Et suivie de douze petits airs de différents opéras avec l'indication de la manière de tirer et de pousser l'archet à propos par Bedard.</i>	Nuevo método de violín breve e inteligible, precedido de un resumen de los conocimientos esenciales de la música en general. Y seguido de doce arias cortas de diferentes óperas, con una indicación de cómo estirar y empujar el arco adecuadamente, por Bédard.		Contra el pecho	<p>ARTICLE 1er de la manière de tenir le Violon: Posés [le violon] directement contre la poitrine, un peu penché du coté de la chanterelle le menton tourné du coté de la quatrième corde.</p> <p>ARTÍCULO 1º. De la forma de sostener el violín: Pongo directamente contra el pecho, un poco colgado del lado de la cuerda más aguda, con la barbilla girada hacia el lado de la cuarta cuerda.</p>	17p.	FRANCIA París, Decombe, (1800). 17p.	p. 10

FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1798	Jean Baptiste Cartier (*1765; †1841)	L'art du violon ou collection choisie dans les sonates des écoles italienne, françoise et allemande précédée d'un abrégé des principes pour cet instrument... par J.B. Cartier...	El arte del violín o colección escogida de sonatas de las escuelas italiana, francesa y alemana, precedida de un resumen de los principios de este instrumento... por J. B. Cartier...		2 formas: Contra el pecho, Supraclavicular barbilla a la derecha	<p>Article 1er De la maniere de tenir le Violon. Il y a généralement deux manieres de tenir le Violon, la première est de le poser directement contre la poitrine, en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.</p> <p>2e. La deuxième, est plus commode pour le Joueur, on le pose sur la Clavicule, de façon que le Menton se trouve du côté de la quatrième Corde en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.</p> <p>Artículo 1º, De la manera de sostener el violín Existen generalmente dos maneras de sujetar el violín; la primera es ponerlo directamente contra el pecho, bajando un poco el lado de la cuerda más aguda.</p> <p>2º. La segunda es más cómoda para el ejecutante: se pone sobre la clavícula, de forma que la barbilla se encuentre del lado de la cuarta cuerda, bajando un poco el lado de la cuerda más aguda.</p>	287p.	FRANCIA París, Decombe, (1798). 287p	p. 1
1800c	Louis Joseph Anicot, l'Aîné (fl. 1800)	<i>Principes de violon rendus assez clairs et assez détaillés pour apprendre en peu de tems. Par Anicot l'aîné.</i>	Principios de violín, lo suficientemente claros y detallados para aprender en poco tiempo. Por Anicot el Viejo.		Supraclavicular	<p>On doit tenir le Violon entre le menton et le coté gauche de la poitrine, sur le quel il doit poser étant un peu tourné de coté, c'est à dire que le coté gauche du Violon doit être un peu plus élevé que le droit, pour toucher facilement les quatres cordes avec l'archet;</p> <p>Se debe sostener el violín entre la barbilla y el lado izquierdo del pecho, sobre el que se debe apoyar un poco de lado, es decir, que el lado izquierdo del violín debe estar un poco más elevado que el derecho, para tocar fácilmente las cuatro cuerdas con el arco.</p>	13p.	París, chez Frère	p. 3

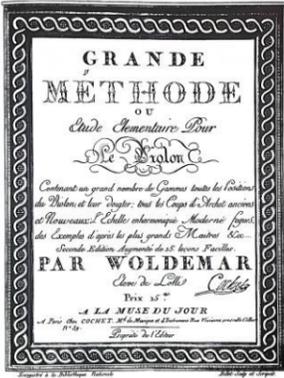
FECHA	AUTOR	TÍTULO EN EL IDIOMA DE LA PRIMERA IMPRESIÓN	TÍTULO TRADUCIDO AL ESPAÑOL	PORTADA	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	EXTRACTO (en idioma original y traducido al español)	Nº Págs	LUGAR DE PUBLICACIÓN / EDITOR	Pag. CITA
1800c (2a edición)	Michael Woldemar (*1750; †1815)	<i>Grande méthode, ou, étude élémentaire pour le violon, contenant un grand nombre de gammes, toutes les positions du violon, et leur doigter; tous les coups d'archet anciens et nouveaux l'échelle enharmonique moderne fugues, des exemples d'après les plus grands maîtres ..</i>	Gran método, o estudio elemental para el violín, que contiene un gran número de escalas, todas las posiciones del violín y su digitación; todos los golpes de arcos antiguos y nuevos, la escala enarmónica moderna, fugas, ejemplos de los más grandes maestros...		Supraclavicular, barbilla	<p>DE LA POSITION DU VIOLON ET DE L'ARCHET</p> <p>Le Violon se tient de la main gauche, appuyé sur la clavicule par dessous et sous le menton par dessus... Il est indifférent de poser le menton sur la partie droite ou sur la gauche du violon...</p> <p>SOBRE LA POSICIÓN DEL VIOLÍN Y DEL ARCO</p> <p>El violín se sostiene con la mano izquierda, apoyado en la clavícula por abajo y bajo la barbilla por arriba... Es indiferente poner la barbilla en la parte derecha o en la izquierda del violín.</p>	69pp	París, chez Hanry	p. 2

Tabla II: Posiciones de colocación del violín en las fuentes escritas

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1556	<i>Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons</i> Philibert Jambe de Fer							Francia	compositor
1619	<i>Syntagmatis musici: De organographia, darinnen aller musicalischen alten und newen ... Instrumenten ... dann auch der alten und newen Orgeln.</i> Michael Praetorius							Alemania	compositor y organista alemán
c.1640			<i>Traité des Instruments de Musique</i> Pierre Trichet					Francia	abogado de burdeos
1655	An Introduction to the skills of music John Playford							Inglaterra	editor y compositor menor
1677	Musicalischer Schlißl Johann Jakob Prinner						<i>Musicalischer Schlißl</i> Johann Jakob Prinner	Austria y Alemania	Organista, teórico y compositor austriaco
1688	Idea Boni Cantoris Georg Falck							Austria y Alemania	Compositor, cantante, organista y musicógrafo

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
c.1690	<i>Roger North on music; being a selection from his essays written during the years c.1695-1728,</i> Roger North (*Costillas flotantes)							Inlaterra	Abogado
1693	<i>The gentleman's diversion</i> John Lenton							Inlaterra	Compositor, violinista y cantante
1695	<i>Compendium musicae instrumentalis chelicæ</i> Daniel Merck							Austria y Alemania	Violinista y compositor
1711	<i>Méthode de violon</i> Sebastian Brossard							Francia	prêtre, théoricien de la musique, compositeur et collectionneur français,
1711			<i>Methode facile pour apprendre de jouer du violon</i> Michel Pignolet de Monteclair					Francia	compositor

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1738							<i>L'École d'Orphèe</i> , Michel Corrette (*Usar la barbilla en el cambio de posición, especialmente cuando es descendente)	Francia	organista y compositor
ca.1750							<i>The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues</i> Robert Crome (*estabilizarlo con la barbilla para que se menatenga firme)	Inglaterra	
1751		<i>The art of playing the violin</i> , Francesco Geminiani						Inglaterra	un compositor, violinista, teórico y pedagogo musical italiano
1754							<i>Reglas, y advertencias generales</i> Pablo Minguet y Yrol	España	fue un grabador en madera y en cobre, impresor y editor español activo en Madrid.
1756	<i>Versuch einer gründlichen Violinshule</i> Leopold Mozart			<i>Versuch einer gründlichen Violinshule</i> Leopold Mozart				Austria y Alemania	Fue un compositor, director, profesor y violinista.
1756					<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad</i> , José Herrando			España	violinista y compositor español

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1761				<i>Principes du violon</i> L'Abbé le fils				Francia	violinista y compositor
1761				<i>Notionnaire ou memorial Raisonn,</i> François-Alexandre- Pierre de Garsault				Francia	fue un destacado artista ilustrador, pteridólogo, botánico, y zoólogo francés.
1763		<i>Réflexions sur la musique</i> C.R. Brijon						Francia	violinista
1771				<i>Prontuario musico</i> Fernando Ferandiere				España	compositor y violinista español o tal vez portugués.2
1772	<i>Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon...</i> Jean-.Baptiste Labadens							Francia	Maître de guitare, violon et harpe. - Actif à Toulouse à partir de 1768
1777				<i>Méthode contenant les principes de la musique et du violon</i> Pietro Signoretti				Francia	Théoricien et violoniste italien
1780							<i>Essai sur la musique Ancienne et Moderne</i> Jean-Benjamin de la Borde (*No es claro)	Francia	est un compositeur, historien, mécène et fermier général français,Il étudie le violon avec Antoine Dauvergne
1786					<i>Nouvelle méthode de violon</i> Louis Bornet			Francia	Compositeur, marchand de musique et violoniste à l'Académie royale de musique entre 1742 et 1762

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1790								Italia	italienischer Musikschriftsteller und Musikliebhaber des 18.
1790				<i>Principes pour apprendre facilement à jouer du violon.</i> Anónimo				Francia	
1790				<i>Méthode de Violon</i> Louis-Antonine Durieu				Francia	Belga, Professeur de violon ; éditeur et marchand de musique
1794				<i>Nouvelle Methode theorique et pratique pour le violon</i> Giovanni Giuseppe Cambini				Italia	un compositore e violinista italiano.
ca. 1795					<i>Elementi Teórico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i> Francesco Galeazzi			Italia	ar ein italienischer Geiger, Musiktheoretiker, Komponist und Wissenschaftler.

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1796				<i>Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino diviso in cinque parti [...] Bartolomeo Campagnoli</i>				Italia	Violinista y compositor
1797					<i>Nouvelle Methode abrégée pour le Violon Joseph Demar</i>			Francia	?
1797				<i>Méthode raisonnée pour apprendre à joüer du violon Antoine Bailleux</i>				Francia	Parisian violinist and music publisher, active from 1761 to 1800 or 1801.
1798				<i>Principes ou Nouvelle Méthode de musique pour apprendre facilement a jouer du violon suivis de duze duos progressifs Bernardus Lorenziti</i>				Francia	violinista italiano
1798	<i>L'art du violon Jean Baptiste Cartier</i>			<i>L'art du violon Jean Baptiste Cartier</i>				Francia	est un violoniste, pédagogue, compositeur et éditeur de musique classique français.

FECHA	PECHO	CLAVÍCULA	HOMBRO sin barbilla	HOMBRO USANDO LA BARABILLA				PAÍS	PROFESIÓN DEL AUTOR
				Izquierda del cordal	Sobre el cordal	Derecha del cordal	No lo especifica		
1799	<i>Nouvelle Méthode de Violino courte et intelligible</i> Jean-Baptiste Bedard							Francia	fue violinista, arpista, guitarrista y compositor
1800				<i>Principes de Violon</i> Anicot l'Ainé				Francia	1er violon au Théâtre des Associés (en 1791)
c.1800								Francia	violinista y compositor

Tabla III: Variantes de la posición supraclavicular del violín

POSICIÓN SUPRACLAVICULAR

IZQUIERDA DEL CORDAL	SOBRE EL CORDAL	DERECHA DEL CORDAL	NO ESPECIFICA
			<i>Reglas, y advertencias generales</i> , Pablo Minguet y Yrol (*no es nada claro)
	<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad</i> , José Herrando (el cordal bajo la barba, asegurando el violín con ella)		
<i>Prontuario musico, Fernando Ferandiere (*ha de caer el cordal un poco a la izquierda)</i>			
			<i>L'École d'Orphée, Michel Corrette</i> (*Usar la barbilla en el cambio de posición, especialmente cuando es descendente)
<i>Principes du violon, L'Abbé le fils</i>			
			<i>Essai sur la musique Ancienne et Moderne</i> , Jean-Benjamin de la Borde (*No es claro)

POSICIÓN SUPRACLAVICULAR

IZQUIERDA DEL CORDAL	SOBRE EL CORDAL	DERECHA DEL CORDAL	NO ESPECIFICA
	<p><i>Nouvelle méthode de violon</i> , Louis Bornet (*sobre el tiracuerdas, aunque es muy ambiguo)</p>		
<p><i>Méthode de Violon</i> , Louis-Antonine Durieu (*Indistintamente de uno u otro lado, pero más frecuentemente del izquierdo)</p>			
	<p><i>Nouvelle Methode abrégée pour le Violon</i> , Joseph Demar</p>		
<p><i>Méthode raisonnée pour apprendre à joüer du violon</i> , Antoine Bailleux (*apoyar sólo el mentón en los cambios de posición)</p>			
<p><i>L'art du violon</i> , Jean Baptiste Cartier</p>			

POSICIÓN SUPRACLAVICULAR

IZQUIERDA DEL CORDAL	SOBRE EL CORDAL	DERECHA DEL CORDAL	NO ESPECIFICA
<i>Principes de Violon</i> , Anicot l'Ainé			
			<i>The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues</i> , Robert Crome
<i>Méthode contenant les principes de la musique et du violon</i> , Pietro Signoretti			
			<i>Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli, e Pugnani del signor marchese</i> , Giovanni Batista Rangoni (*depende del músico)
	<i>Elementi Teórico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i> , Francesco Galeazzi		

POSICIÓN SUPRACLAVICULAR

IZQUIERDA DEL CORDAL	SOBRE EL CORDAL	DERECHA DEL CORDAL	NO ESPECIFICA
<i>Principes ou Nouvelle Méthode de musique pour apprendre facilement a jouer du violon suivis de duze duos progressifs , Bernardus Lorenziti</i>			
<i>Nouvelle Methode theorique et pratique pour le violon , Giovanni Giuseppe Cambini (*sólo se apoya cuando hay cambios de posición)</i>			

Tabla IV: Fuentes iconográficas

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1432c	Fra Angelico (*1395c; †1455)	<i>Tabernáculo de los Lineros</i>			Italia	Contra el cuello	Museo nazionale di San Marco di Firenze	Fecha estimada; (casi contra el maxilar izquierdo)	El museo no cuenta con web oficial
1606	Antonio Mohedano (*1561; †1626)	<i>Anunciación</i>			España	Supraclavicular	Altar mayor de la iglesia de la Anunciación en Sevilla	Características organológicas de violín	https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/antonioMohedano1.html
1617c	Jacques Callot (*1592; †1635)	<i>Violinista</i>			Francia	Infraclavicular	Galería nacional de arte, Washington, Estados Unidos	Fecha estimada	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.36550.html
1617	Diego Velázquez (*1599; †1660)	<i>Tres músicos</i>			España	Contra el pecho	Gemäldegalerie, Berlín	Violín piccolo (3 cuerdas) Fecha estimada	https://recherche.smb.museum/detail/870321/die-dreimusikanten?language=de&question=diego+velasquez&limit=15&controls=attachments&collectionKey=GG*&objIdx=1
1619	Friedrich von Falckenberg (*1675; †1745)	<i>Detalle de la tapa de un virginal</i>			Alemania	Infraclavicular	Desconocido	Características organológicas de violín	Desconocida
1619	Nicolas Vallet (*1583c; †1642c)	<i>Frontispicio de Regia Pietas Hoc Est</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Biblioteca británica	De origen francés, emigró en 1613 a los Países Bajos	No se puede discernir si cumple con todas las características organológicas
1621-1624	Orazio Gentileschi (*1563; †1639)	<i>Mujer joven con violín (Santa Cecilia)</i>			Italia	Contra el pecho	Detroit Institute of Art	Uno de los pocos ejemplos de mujer tocando el violín	https://dia.org/collection/young-woman-violin-saint-cecilia-45747
1622c	Jacques Callot (*1592; †1635)	<i>El violinista</i>			Francia	Supraclavicular (casi contra el maxilar izquierdo)	Galería nacional de arte, Washington, Estados Unidos	Fecha estimada. Es un grabado y está en negativo	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51593.html

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1623	Dirck van Baburen (*1595c; †1624)	<i>Violinista con un vaso de vino</i>			Países Bajos	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art		https://www.clevelandart.org/art/2018.25
1624	Giovan Francesco Barbieri, "Guercino" (*1591; †1666)	<i>Descanso en la huída a Egipto</i>			Italia	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art		https://www.clevelandart.org/art/1967.123
1625	Juan de Roelas, de las Roelas, o Ruela (1570; 1625)	<i>Martirio de San Andrés</i>			España	Contra el pecho	Museo de Bellas Artes de Sevilla	De origen Flamenco pero trabajó en España	
1625	Frans Hals (*1582; †1666)	<i>El violinista</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	
1625	Frans Hals (*1582; †1666)	<i>Niño tocando el violín</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada		
1625	Gerrit van Honthorst (*1590; †1656)	<i>El concurso musical entre Apolo y Marsias</i>			Países Bajos	Infraclavicular	National Gallery, Praga		
1626	Hendrick Terbrugghen (*1588; †1629)	<i>Un chico violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Dayton Art Institute, EUA		AÑADIR ENLACE
1626	Valentin de Boulogne (*1591; †1632)	<i>Compañía musical</i>			Francia	Infraclavicular		Fecha estimada	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1629	Pietro Paolini (*1603; †1681)	<i>Joven tocando el violín</i>			Italia	Contra el pecho	Chazen Museum of Art, Wisconsin, EEUU	Fecha estimada	https://chazen.wisc.edu/collection/10441/young-man-playing-a-violin/?artists[]=2000
1629	Judith Leyster (*1609; †1660)	<i>Tres muchachos divirtiéndose</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada	No es un violín	
1630	Francken, Frans II (*1581c; †1642)	<i>La muerte tocando el violín</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia	Fecha estimada (primera mitad del s. XVII)	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.-paintings/30997
1630	Frans Hals (*1582; †1666)	<i>Pescador tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid	Fecha estimada. Atribuido a Hals. El cuadro parece copiado de una estampa en negativo, por tener el violón en la posición	https://www.museothyssen.org/coleccion/artista/s/hals-atribuido-frans/pescador-tocando-violin
1630c	Anónimo	<i>La Virgen de la Victoria con donantes</i>			España	Supraclavicular	Museo del Prado, Madrid		https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-victoria-con-donantes/34241461-3900-4f43-9467-
1630c	Theodor Matham (*1605; †1676) basado en Adriaen Pietersz van de Venne	<i>Jóven tocando el violín con marco ornamental</i>			Países Bajos	Contra el pecho		Fecha estimada	
1630c	Jan van Bijlert (*1597c; †1671)	<i>Compañía feliz</i>			Países Bajos	Infraclavicular	The Walters Art Museum, Maryland, Estados Unidos de América		https://art.thewalters.org/detail/29814/merry-company/
1630	Anthony Van Dyck (*1599; †1641)	<i>La virgen y el niño con ángeles músicos</i>			Flandes	Contra el pecho		Para la fecha de la obra se encontraba en Flandes, pero había previamente pasado un largo periodo en Italia. Fecha estimada	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1630	Antoine Le Nain (*1588; †1648)	<i>Tres jóvenes músicos</i>			Francia	Contra el pecho	Los Angeles County Museum of Art	Pochette. Fecha estimada	https://collections.lacma.org/node/232572
1631	Rembrandt Harmenszoon van Rijn (*1606; †1669)	<i>El violinista ciego</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Rijksmuseum, Países Bajos		https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=rembrandt+violinist&f=1&p=3&ps=12&principalMaker=Rembrandt+van+Rijn&st=Objects&ii=1#/RP-POB-357,25
1632c	Johannes van Vliet (fl.1610-?)	<i>Mendiga tocando el violín</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Galería nacional de arte, Washington, Estados Unidos	Fecha estimada	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.10842.html
1633	David Teniers el joven (*1610; †1690)	<i>Taberna campesina</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Alte Pinakothek München, Bavarian State Painting Collections		https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Znxw0ZvLXg/david-teniers-d-j/bauernschenke
1634ca	Adriaen Brouwer (*1605c; †1638)	<i>Tavern Scene (The Village Fiddler)</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia	Fecha estimada	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31378
1635	Jan Miense Molenaer (*1609C; †1668)	<i>Autorretrato con miembros de la familia</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Frans Haals Museum, Harlem		https://www.franshaalsmuseum.nl/en/art/self-portrait-with-family-members/
1635	Mattia Preti (*1613; †1699)	<i>El concierto</i>			Italia	Contra el pecho	Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid	Fecha estimada	https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/preti-mattia/concierto
1635	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>La pareja de baile</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Rijksmuseum	Fecha estimada	https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/onderwerpen/dagelijks-leven/objecten#/SK-A-2568,0

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1635	Cornelis Saftleven (*1607; †1681)	<i>El dúo</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Academia de Bellas Artes de Viena	Fecha estimada	
1637	Gerard Dou (*1613; †1675)	<i>Un interior con joven violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	National Gallery of Scotland, Edinburgh		https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/gerrit-dou
1640	Peter Lely (*1618; †1680)	<i>Violinista</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Colección privada		
1640	David Teniers el joven (*1610; †1690)	<i>El hijo pródigo</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Minneapolis Institute of Art		https://collections.artsandsciences.org/art/729/the-prodigal-son-david-teniers-the-younger
1640	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Fiesta rural</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia		https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/44220
1640	Giovanni Martinelli (*1600c; †1659)	<i>Juventud con violín</i>			Italia	Contra el pecho	High museum of Art, Atlanta, EEUU	El violín está excepcionalmente inclinado. Fecha estimada	
1641	Jacob Esselens (*1626; †1687)	<i>Fiesta musical en el jardín</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Británico	Fecha aproximada (1641-1687)	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-1152
1642	Louis Le Nain (*1598c; †1648)	<i>Comida de campesinos</i>			Francia	Contra el pecho	Musée du Louvre	Atravesando el pecho. No descrito en tratados. No parece llevar	https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059565

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1642	Gerard ter Borch el joven (*1617; †1681)	<i>Compañía musical</i>			Países Bajos		Nueva York, Estados Unidos de América	fecha estimada	https://www.theleidencollection.com/viewer/a-musical-company/
1643	Antoine Le Nain (*1588; †1648)	<i>Preparación para la clase de baile</i>			Francia	Contra la clavícula	Museo del Louvre	Pochette	https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059565
1645	David Teniers el joven (*1610; †1690)	<i>Baile de campesinos frente a una casa de campo</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Royal Collection, Buckingham Palace London		https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/405326/peasants-dancing-outside-a-country-house
1645c	Bartolomé Esteban Murillo (*1617c; †1682)	<i>Éxtasis de San Francisco de Asís</i>			España	Infraclavicular	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España	Fecha estimada	https://www.academiacolecciones.com/buscador.php?q=zurban&cat=pinturas#&gid=1&pid=0660
1645c	David Teniers el joven (*1610; †1690)	<i>Fiesta de pueblo</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Staatliche Kunsthalle Karlsruhe		https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/David-Teniers/Dorffest/F9B37080416D37F776F44E9EBBED8440/
1645	Hendrik Martenszoon Sorgh (*1610c; †1670)	<i>Hombre tocando el violín</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Met Museum		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348161
1647	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Dibujo</i>			Países Bajos	Supraclavicular	British Museum	Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1910-0212-168
1647	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Tres campesinos en una taberna</i>			Países Bajos	Contra la clavícula	Dulwich Picture Gallery, Londres		https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/101-150/three-peasants-at-an-inn/

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1648	Peter Lely (*1618; †1680)	<i>Un hombre, posiblemente el artista, tocando el violín</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Colección privada	Formado en los Países Bajos. Fecha estimada	
1648	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Músico errante</i>			Países Bajos	Contra la clavícula	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia		https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/44260
1649c	Jan Havicksz Steen (*1626c; †1679)	<i>Boda campesina</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid		https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/steen-jan-havicksz-atribuido/boda-campesina
1649	Stefano Della Bella (1610–1664)	<i>Varias figuras y un paisaje: un violinista</i>			Italia	Supraclavicular	The Cleveland Museum of Art		https://www.clevelandart.org/art/1945.401.7
1649	Hieronymus Janssens (*1624; †1693)	<i>Compañía elegante bailando y haciendo música en una terraza</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Janssens%2C+Hieronymus&query=&start=45
1649	Hieronymus Janssens (*1624; †1693)	<i>Compañía elegante en un banquete en el patio de un palacio, con un paisaje al fondo</i>			Países Bajos	Contra la clavícula			
1650	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Un músico itinerante</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Kelvingrove Art Gallery and Museum, Escocia	Posición del arco torcida respecto a las cuerdas, pero las manos tienen una posición muy realista	https://artuk.org/discover/artworks/an-itinerant-musician-85556
1650	Jan Gerritsz van Bronckhorst (*1601c; †1681)	<i>Fiesta alegre con violinista</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia	El mango en esta imagen aparece en una posición muy central	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/41864

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1650	David Ryckaert (*1612; †1661)	<i>Música doméstica</i>			Países Bajos	Supraclavicular	LIECHTENSTEIN. The Princely Collections - Vaduz-Vienna	El violín está tapado parcialmente por una figura humana, pero se puede ver la parte que apoya sobre el cuerpo del músico.	https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/domestic-music-making
1650	Frans van Mieris (*1635; †1681)	<i>La lección musical</i>			Países Bajos	Supraclavicular	National Museum of Serbia	Fecha estimada	
1650	Jan van Bijlert (*1598; †1671)	<i>Compañía musical</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	No existe
1650c	Orsola Maddalena Caccia (*1596; †1676)	<i>Santa Cecilia con ángeles músicos</i>			Italia	Contra el pecho	Galleria Sabauda (Torino)	Fecha estimada	https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100373296
1650c	Nicolas Bonnat (*1637; †1718)	<i>Maistre à Dancer</i>			Francia	Infraclavicular	Biblioteca pública de Nueva York	Fecha estimada	https://digitalcollections.nypl.org/items/a974547c-bdde-c9ec-e040-e00a180601cb
1650	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Concierto rural</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia	Fecha estimada	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/45026
1650	Filippo Lauri (*1623; †1694)	<i>El éxtasis de San Francisco</i>			Italia	Supraclavicular	Louvre	Fecha estimada	https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062359
1650	Harmen ter Borch (*1638; †1662)	<i>Niña sentada y una niña tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum, Países Bajos	Arco torcido, pero muchos detalles	https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=ter+borch+seated+child&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-T-1887-A-888_0

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1650	Gesina ter Borch (*1633; †1690)	<i>Niña tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum, Países Bajos	Fecha estimada. El instrumento se percibe de proporciones grandes, pero probablemente por comparación con la figura de la niña	https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=ter+borch&f=1&p=3&ps=12&principalMaker=Gesina+ter+Borch&st=Objects&ii=9#/BI-1890-1950-17,33
1651	François Chauveau (*1613; †1676)	<i>Disfraz de violinista para un Ballet del rey de las fiestas a Baco, Palais Royal</i>			Francia	Supraclavicular	Desconocida	El violín tiene una posición exagerada. Colocado muy lejos de la cabeza	Desconocida
1653	Cornelis Saftleven (atribuido) (*1607; †1681)	<i>Alegoría a la música</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada	Gran parte de la tapa inferior en contacto con el pecho	No existe
1653	Jan Havicksz Steen (*1626c; †1679)	<i>La boda de pueblo</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Boijmans Van Beuningen	Rotterdam	https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3595/the-village-wedding
1653	Gerard Dou (*1613; †1675)	<i>El violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Princely Collections, Vaduz Castle, Liechtenste	Posición del violín muy central	https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/the-violin-player
1654c	Caspar Netscher (*1639 ; †1684c)	<i>Violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Statens Museum for Kunst, Dinamarca	Fecha estimada	No encontrado
1654	Escuela Holandesa	<i>Hombre tocando el violín</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Museo Británico	Grabado mal realizado, posición en espejo	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0714-29
1654	Gesina ter Borch (*1633; †1690)	<i>Pareja de pastores haciendo música</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum	Por sus dimensiones parece una viola. Fecha estimada	https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Muziek+makend+herderspaar+&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/BI-1890-1952-47,0

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1655	Johann Heinrich Schönfeld (*1609; †1684)	<i>El oído</i>			Alemania	Supraclavicular	Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (Pennsylvania)		
1665	Dominicus van Tol (*1635c; †1676)	<i>El violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Colección privada	Fecha estimada	
1658	Karel Du jardin (*1626; †1678)	<i>El saboyano</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Rijksmuseum, Amsterdam	Estampa en negativo	https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Karel+Dujardin+&f=1&p=8&ps=12&principalMaker=Karel+du+Jardin&st=Objects&ii=10#/RP-P-OB-12.513.94
1658	Jan de Bray (*1627; †1697)	<i>Un violinista acompañando a dos jóvenes cantantes</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Colección privada		
1659	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Los borrachos felices</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Mauritshuis Museum, la Haya, Países Bajos		https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/807-the-merry-drinkers/
1660	Murillo	<i>Virgen de la faja</i>			España	Supraclavicular	Colección privada		
1660	Hieronymus Janssens (*1624; †1693)	<i>Figuras elegantes con una dama y un caballero bailando en una terraza</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada		
1660	Johannes Natus (*1658fl; †1662)	<i>Campesinos fumando y haciendo música en una taberna</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada		

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1660	Matthias Scheits (*1630; †1700)	<i>El violinista</i>			Alemania	Contra el pecho	British Museum		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Sheeps-hanks-5488
1660c	Hieronymus Janssens (*1624; †1693)	<i>Carlos II bailando en un baile de la corte</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Royal Collection Trust	Fecha estimada. El autor es neerlandés pero los retratados son ingleses	https://www.rct.uk/collection/400525/charles-ii-dancing-at-a-ball-at-court
1660	Baldassare Franceschini (*1611; †1689)	<i>Un joven violinista tocando el violín</i>			Italia	Infraclavicular	Colección privada		
1661	Christopher Paudiss (*1630; †1666)	<i>Violinista</i>			Alemania	Infraclavicular	Colección privada	Trabajó en Austria y Praga. No se trata de un violín, sino de un pochette	
1662-66	Jan Havicksz Steen (*1626; †1679)	<i>Una boda de campo</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	
1662	Pieter de Hooch (*1629; †1684)	<i>Conversación</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Museo nacional de arte antiguo, Portugal		http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/conversacao
1663c	Jan Havicksz Steen (*1626; †1679)	<i>El hogar desordenado</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Wellington Museum, London	fecha estimada	
1663	Jan Havicksz Steen (*1626; †1679)	<i>Cuidado con la ostentación Beware of Luxury</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Kunst Historisches Museum, Vienna		https://www.khm.at/objektdb/detail/1833/?offset=0&lv=list

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1663	William Vaughan (*1607; †1681)	Portada de Musick's Hand-maid, publicado por J. Playford ()			Inglaterra	Infraclavicular	Biblioteca del Congreso, DC, Estados Unidos	Consultado en una edición de 1678	https://www.loc.gov/item/22013593/
1663	Cornelis Pietersz Bega (*1631c; †1664)	El dúo			Países Bajos	Infraclavicular	Museo nacional de Suecia (Estocolmo)	Fecha estimada	https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&
1663	Pieter de Hooch, (*1629; †1684)	Retrato de una familia haciendo música			Países Bajos	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art		https://www.clevelandart.org/art/1951.355
1663	Jan Steen (*1625c; †1679)	Pareja bailando			Países Bajos	Infraclavicular	National Gallery of Art		https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1220.html
1663	Impreso por Christiani Bergen	Consort de violines: detalle de la portada de 'Missae', de Andreas Hammerschmidt			Alemania	Contra el pecho	Bayerische Staatsbibliothek		https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00053906?page=169
1663	Impresio por Christiani Bergen	Consort de violines: detalle de la portada de 'Missae', de Andreas Hammerschmidt			Alemania	Supraclavicular	Bayerische Staatsbibliothek		https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00053906?page=169
1663	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682) basado en Frans van Mieris (*1635; †1681)	Compañía feliz			Países Bajos	Infraclavicular	Manchester Art Gallery	Fecha estimada	https://artuk.org/discover/artworks/merry-company-205737
1665	Anónimo	Fiesta musical en una galería de cuadros			Países Bajos	Supraclavicular	Cantor Arts Center at Stanford University	Fecha estimada	https://cantorcollection.stanford.edu/objects-1/info?query=mfs%20all%20%22Musical%20party%20at%20a%20gallery%22&sort=0

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1665	Gerard Dou (*1613; †1675)	<i>El violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gemäldegalerie Alte Meister		https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/269547
1666	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Un joven cantando y tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Glasgow Life Museums		http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=166497;type=101
1666	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Violinista cantando</i>			Países Bajos	Contra el pecho	The Leiden Collection, New York	Fecha estimada	https://www.theleidencollection.com/artwork/singing-violinist/
1666	Jan Steen (*1626; †1679)	<i>El concierto familiar</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Art Institute, Chicago	La voluta del violín apunta hacia el suelo. Además el violín está muy ladeado	https://www.artic.edu/artworks/561/the-family-concert
1667	Pieter de Hooch (*1629; †1684)	<i>Fiesta musical</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Royal Collection Trust		https://www.rct.uk/collection/403028/the-music-party
1668	Jan Steen (*1626; †1679)	<i>El hogar disoluto</i>			Países Bajos	Supraclavicular	English Heritage, The Wellington Collection, Apsley House		
1668	Jan Havicksz Steen (*1626; †1679)	<i>La familia feliz</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Rijksmuseum, Amsterdam		https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-229
1668c	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Una compañía musical</i>			Países Bajos	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art	Fecha estimada	https://www.clevelandart.org/art/1991.23

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1669c	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>El perro bailando</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Museum of the Shenandoah Valley		https://thems.v.pastperfectonline.com/Webobject/BD781FD9-4098-489B-8928-122537608544
1669	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>El perro bailando</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Wadsworth Atheneum Museo de Arte	Posición del violín particularmente baja	https://diannedurantewriter.com/archives/13872
1669	Giovanni Pistocchi	<i>Contraportada de Varii fiori del giardino musicale, ovvero Sonate da camera a 2. 3. e 4. col suo Basso Continuo, op. 3 de Giovanni Maria Bononcini (Bologna: Giacomo Monti, 1669)</i>			Italia	Infraclavicular	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, X.111.		
1670	Atribuido a Edwaert Collier (*1640c; †1707c)	<i>El músico</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Shipleigh Art Gallery	Fecha estimada	https://collectionssearchtwmu.seums.org.uk/#details=ecatalogue.309462
1670c	Jacob Gole (*1660; †1737)	<i>Violinista con dos niños</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum	Fecha aproximada	https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/1805650--annsterdam/violins/objecten#/RP-P-2001-40,3
1670	Pieter de Hooch (*1629; †1684)	<i>La compañía musical o el trío</i>			Países Bajos	Contra el pecho			
1671	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Campesinos en una taberna</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia		https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/43142
1672	Jan Steen (*1626c; †1679)	<i>Boda de campesinos</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Rijksmuseum, Amsterdam		https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-388

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1672	Pieter de Hooch (*1629; †1684)	<i>Interior con figuras elegantes haciendo música</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Cook collection, colección privada	Fecha estimada	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter de Hooch - Interior with Elegant Figures Playing Music_345N10007_87IN3.jpg
1673	Jan Steen (*1626c; †1679)	<i>Familia con gato</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Budapest Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary	Fecha estimada	https://www.mfab.hu/artworks/merry-company-in-a-pergola-the-cat-family/
1673-75	Jan Havicksz Steen (*1626; †1679)	<i>El cerdo a la pocilga</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Royal Picture Gallery Mauritshuis	Fecha estimada	https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/736-a-pig-belongs-in-the-sty/
1674	Matthias Scheits (*1630; †1700)	<i>El violinista</i>			Alemania	Infraclavicular	Hamburg Kunsthalle		https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/matthias-scheits/der-geiger?artist=Scheits%2C%20Matthias&get_filter=work_search&offset=2
1674	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Juerguistas en una taberna</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Art Institute, Chicago		https://www.artic.edu/artworks/117476/merrymakers-in-an-inn
1675	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Compañía feliz con un violinista</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Colección privada: Walter P. Chrysler Jr., New York/Povidence/Norfolk (Virginia)	Fecha estimada. Casi contra el brazo	https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=ochtervelt+violinist&start=1
1675	Pieter Cornelisz van Slingelandt (*1640; †1691)	<i>Fiesta musical</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Bristol Museum and Art Gallery, UK	Fecha estimada	
1675	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Mujer tocando el virginal, otra cantando y un hombre tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho	The National Gallery	Fecha estimada	https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacob-ochtervelt-two-women-and-a-man-making-music

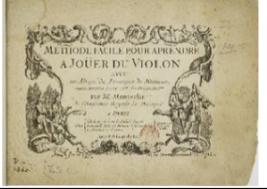
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1675	Michiel van Musscher (*1645; †1705)	<i>Retrato alegórico de una artista en su estudio</i>			Países Bajos	Supraclavicular	The North Carolina Museum of Art	Fecha estimada	https://ncartmuseum.org/events/ncma-recommends-allegorical-portrait-of-an-artist-in-her-studio/
1676c	Jacob Ochtervelt (*1634; †1682)	<i>Interior con pareja haciendo música</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Colección privada	Casi contra el brazo	https://rkd.nl/en/explore/images/247670
1676	Jan Steen (*1626; †1679)	<i>Campesinos celebrando a las afueras de una taberna Previously "Fair at Warmond"</i>			Países Bajos	Infraclavicular	The Leiden Collection, New York		https://www.theleidencollection.com/artwork/peasants-merrymaking-outside-an-inn/
1675c	Hieronimus Janssens (*1624; †1693)	<i>Una pareja elegante bailando con la música de un cuarteto de cuerda en un salón con una gran compañía</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección Privada	Fecha estimada	
1679	Cornelis Dusart (*1660; †1704)	<i>Granjeros festejando</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Frans Haals Museum, Harlem		https://www.franshalsmuseum.nl/en/art/village-feast/
1679	Adriaen van Ostade (*1610; †1685)	<i>Interior de una taberna</i>			Países Bajos	Infraclavicular	British Museum		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1836-0811-443
1679	Egbert van Heemskerck the Elder (*1634c; †1704)	<i>Interior de una taberna con una mujer bailando, músicos y otras figuras divirtiéndose</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada		
1680c	Jacob Gole (*1660; †1737)	<i>Man Playing a Violin and a Woman Singing</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum	Fecha estimada	https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/1805650--annsterdam/violins/objecten#/RP-P-1906-3190,21

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1681	Frans van Mieris (*1610; †1685)	<i>Compañía musical</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Colección privada		
1684	Antoine Watteau (*1684; †1721)	<i>Hombre sentado tocando el violín</i>			Francia	Supraclavicular	Museo Británico	fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1922-1016-1
1684	Caspar Netscher (*1607; †1684)	<i>Violinista</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Galería nacional de Dinamarca		https://open.smk.dk/artwork/image/KMSsp597
1685	Anton Domenico Gabbiani (*1652; †1726)	<i>Los músicos del príncipe Fernando de Médici</i>			Italia	Contra el pecho, Infraclavicular, Supraclavicular	Firenze, Galleria Palatina (Museo degli strumenti musicali)	El segundo violín no se puede ver aunque parece estar contra la clavícula. Fecha estimada	
1685	Cornelis Dusart (*1660; †1704)	<i>Violinista en la posada</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Davison Art Center, Wesleyan University		https://dac-collection.wesleyan.edu/objects-1/info?query=mfs%20any%20%22dusart%22&sort=0&page=2&objectName
1687	Anton Domenico Gabbiani (*1652; †1726)	<i>Retrato de tres de los músicos de la corte de Médici</i>			Italia	Infraclavicular	Galleria dell'Accademia, Florence	Fecha estimada	
1687	Cristoforo Schor	<i>Grabado de Corelli dirigiendo una orquesta en la Piazza di Spagna</i>			Italia	Contra el pecho	Biblioteca nacional de Suecia	Lo esquemático del dibujo no le quita precisión a la posición del instrumento, que claramente se apoya contra el pecho	
1688	Nicolas Arnoult (*1650; †1722)	<i>Violinista del rey (miembro de les Vingt-Quatre Violons du Roy)</i>			Francia	Infraclavicular	BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE Département des Estampes et de la photographie.	Posición del violín alta. Las gorgueras de la camisa le pueden impedir colocar el violín contra el cuello	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409148530.public

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1688	Anónimo	<i>Xilografía de la portada de 'Flora's Fair Garland'</i>			Inglaterra	Infraclavicular			
1688	Jean-Baptiste Monnoyer (*1636; †1699)	<i>Violinista y tañedor de laúd de una colección de cinco grutescos</i>			Francia	Infraclavicular	Met Museum	Fecha estimada	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/229570
1689	Hieronymus Janssens (*1624; †1693)	<i>Compañía ceremonial de danza en el interior de un palacio</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Schloss Weissenstein der Grafen von Schönborn	Fecha estimada	https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Hieronymus+Janssens&start=51
1693	José García Hidalgo (*1646; †1717)	<i>Hombre desnudo tocando el violín</i>			España	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art	El instrumento tiene características organológicas que no corresponden a un violín	https://www.clevelandart.org/art/1991.240
1694	Anónimo	<i>Portada de Hortulus Chelicus, compuesto por Johann Jacob Walther</i>			Alemania	Contra el pecho		Es una viola da spalda? Las costillas son muy anchas. Parece como si estuviera colgada de un pañuelo	
1695c	Giovanni Battista Boncori (*1643; †1699)	<i>El grupo musical</i>			Italia	Infraclavicular	Chrysler Museum of Art, Virginia, Estados Unidos	Fecha estimada	https://chrysler.emuseum.com/objects/12000/the-musical-group
1696	Antoine Trouvain (*1656; †1708)	<i>Grabado de la Chambre du Roi</i>			Francia	Infraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100209i.item
1698	El compendio se atribuye a John Playford (*1623; †1686c), aunque no lo especifica el volumen	<i>Portada de The Dancing Master</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Biblioteca del Congreso, Estados Unidos	Impreso por J. Heptinstein para H. Playford, 1698 (2ª edición)	https://www.loc.gov/item/11030463/

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1700	Anónimo	<i>Xilografía usada para el margen de varias baladas publicadas en Londres</i>			Inglaterra	Contra el pecho		Fecha estimada	
1700	Giovanni Battista Piazzetta (*1683; †1754)	<i>Violinista</i>			Italia	Supraclavicular	Colección Privada	Fecha estimada	
1730?????	Maximilian Blommaert (*1696; †1741)	<i>Interior de una casa de campo con figuras haciendo música, un muchacho bailando y un criado sirviendo vino</i>			Países Bajos	Supraclavicular		Colección privada. Fecha estimada	
1700	Philip van Dijk (*1680; †1753)	<i>Violinista y dama</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Pałac Łazienkowski	Fecha estimada	
1708	Johann Kerseboom (*;-; †1708)	<i>Retrato de un violinista con una partitura de Lane's Maggot</i>			Alemania	Contra el pecho	Colección privada	Fecha estimada. Alemán pero trabajó en Inglaterra Casi apoyando la tapa inferior contra el pecho	
1730c	Jean-Baptiste Pater (*1695; †1736)	<i>Fiesta campestre con violín y gaita</i>			Francia	Supraclavicular	National Gallery of Ireland	Fecha estimada	https://nationalgalleryimages.ie/search/?searchQuery=%22NGI.730%22
1700	Del taller de David Teniers III (*1638; †1685)	<i>Celebración y baile del árbol de mayo</i>			Países Bajos	Contra la clavícula	Colección Privada	Basado en una obra de David Teniers II (1610-1690). Fecha estimada.	
1700	Jan Frans Douven (*1656; †1727)	<i>Retrato de un hombre tocando el violín</i>			Países Bajos	Contra el pecho		Fecha estimada	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1704	Egbert van Heemskerck, el viejo (*1634c; †1704)	<i>Tavern interior with merry making peasants</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada		https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Egbert_van_Heemskerck_%281634c-1704%29_-_Tavern_interior_with_merry_making_peasants.jpg
1706c	Jan Kupecký (*1667; †1740)	<i>Joven tocando el violín (Posiblemente retrato del pintor Donauer)</i>			Chequia	Contra el pecho	Museum of Fine Arts, Budapest	Fecha estimada	https://www.mfab.hu/artworks/young-man-playing-the-violin-portrait-of-the-painter-donauer/
1706	Lorenz Luidl (*1645; †1719)	<i>Ángel músico</i>			Alemania	Supraclavicular	Augsburg Maximilian Museum	Fecha estimada	https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5ccd7ce792c0e
1709	Marco Ricci (*1676; †1729)	<i>Ensayo de una ópera</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Centro para las Artes Inglesas de Yale	Pintor italiano. Pasó gran parte de su vida en Londres. Fecha estimada	https://images.collections.yale.edu/iiif/2/ycba:ff37826f-06ab-4280-b0eb-9b8e5a4b4487/full/full/0/default.jpg
1709	Marco Ricci (*1676; †1729)	<i>Ensayo de una ópera</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Centro para las Artes Inglesas de Yale	Pintor italiano. Pasó gran parte de su vida en Londres. Fecha estimada	https://collections.britishart.vale.edu/catalog/tms:1008
1711	Henri Bonnard (*1642; †1711)	<i>Jean-Baptiste Lully</i>			Francia	Infraclavicular	BNF France	El violinista se encuentra al fondo, pero se ve con claridad que apoya sobre el hombro el violín	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406587k
1715	Peter Jacob Horemans (*1700; †1776)	<i>Una elegante compañía musical junto a las ruinas clásicas</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	https://rkd.nl/en/explore/images/213561
1709	John Vanderbank (*1694; †1739)	<i>Niño sosteniendo un violín y niña con muñeca</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Colección privada	Violín piccolo. Fecha estimada	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1710	Jean-Baptiste Pater (*1695; †1736)	<i>Un hombre sentado tocando el violín y estudio de su mano izquierda y cuello y mano derecha y arco</i>			Francia	Infraclavicular	BritishMuseum	Fecha estimada	
1710	Antoine Coypel (*1661; †1722)	<i>Capilla de Versalles, techo sobre el órgano</i>			Francia	Infraclavicular	Palacio de Versailles, Francia	Fecha estimada	
1710	Anónimo	<i>Coro en la galería de la catedral de Friburgo</i>			Alemania	Supraclavicular	Stadt und Bergbaumuseum Freiberg	Fecha estimada	
1710	Donato Creti (*1671; †1749)	<i>La glorificación de San Bernardino de Siena</i>			Italia	Supraclavicular	Louvre	Fecha estimada	https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063913
1711	Jean-Antoine Watteau (*1684; †1721)	<i>Capitulaciones de boda y baile campestre</i>			Francia	Supraclavicular	Museo del Prado, Madrid		https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/capitulaciones-de-boda-y-baile-campestre/011a63d7-d68a-4806-86a9-c9431e13a5fa
1711	Anónimo	<i>Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes, de Montéclair, Michel de (1667-1737).</i>			Francia	Infraclavicular	Bibliothèque nationale de France		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11636929.image
1716	Jean-Antoine Watteau (*1684; †1721)	<i>Estudio de dos violinistas y un par de manos</i>			Francia	Supraclavicular	Ashmolean Museum Oxford	Fecha estimada	https://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/50/offset/0/sort_by/relevance/object/38256
1720	Johann Christoph Weigel (*1654c; †1726)	<i>Musicalisches Theatrum, Violinista</i>			Alemania	Supraclavicular	Biblioteca estatal de Berlín	Características organológicas	https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1678686166&PHYSID=PHYS0001

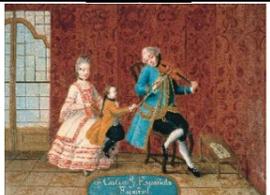
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1720	Jean-Baptiste Pater (*1695; †1736)	<i>Minué en un quiosco</i>			Francia	Supraclavicular	The Cleveland Museum of Art	Fecha estimada	https://www.clevelandart.org/art/1938.392#imageonly
1720	Marcellus Laroon, el joven (*1679; †1772)	<i>Una asamblea musical</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Tate Museum	De padre holandés, vivió y trabajó en Inglaterra Fecha estimada	https://www.tate.org.uk/art/artists/marcellus-laroon-the-younger-329
1723	Escuela alemana	<i>Decoración del Órgano de la Johanniter Kirche, Gross Eichsen</i>			Alemania	Supraclavicular	Johanniter-Kirche Groß Eichsen, Mecklenburg-Vorpommern, Alemania		https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pipe_organ_in_the_Johanniter-Kirche_Gro%C3%9F_Eichsen
1724	Johann Georg Puschner (*1680; †1749), ilustrador del libro	<i>Ilustraciones del Juedisches Ceremoniel</i>			Alemania	Supraclavicular	The Magnes Collection of Jewish Art and Life, UC, Berkeley	Kirchner, Paul Christian: Iüdisches Ceremoniel, oder, Beschreibung dererjenigen Gebräuche, welche die Iüden so wol	http://magnesalm.org/notebook.asp?lang=ENG&dlang=ENG&module=search&page=criteria&rsvr=MUSE&param=%3Cupertino%3Esimple%3C%3E%3Cnob%3E-1%3C%3E%3Crsrv_ser%3E
1728	Pierre Rameau (*1674; †1748)	<i>El maestro de danza</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia	Grabado que antecede a la portada de El maestro de danza	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f10.item
1730	Cornelis Troost (*1696; †1750)	<i>El concierto</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Zanesville Museum of Art (Estados Unidos)		https://www.zanesvilleart.org/adopt-products/the-concert
1730	Anónimo	<i>Grabado en The Modern Musick-Master or the universal musician... V. The art of playing on the violin</i>			Inglaterra	Supraclavicular			
1730	Alessandro Magnasco (*1667; †1749)	<i>Banquete nupcial de bohemios</i>			Italia	Supraclavicular	Museo del Louvre	Fecha estimada	https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066196

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1731	Anónimo	<i>Grabado que precede el apartado "The art of playing on the violin" de The Modern Musick-Master, de Peter Prelleur</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca del congreso, Estados Unidos de América		https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100425/?sp=2&r=-0.306,-0.021,1.639,0.987,0
1732	Anónima	<i>Portada de Musicalische Lexicon, Johann Gottfried Walther</i>			Alemania	Supraclavicular	Biblioteca estatal de Baviera	Editado en Leipzig	https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600439?page=6,7
1733	Marcellus Laroon, el joven (*1679; †1772)	<i>Fiesta musical en la casa Montagu</i>			Inglaterra	Supraclavicular	The Fitzwilliam Museum	De padre holandés, vivió y trabajó en Inglaterra	https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/imagestore/pdp/pdp67/PD_2_1947_CE.jpg
1734	John Theodore Heins (*1697; †1756)	<i>A Music Party at Melton Constable</i>			Inglaterra	Supraclavicular	National Trust, Seaton Delaval		https://artuk.org/discover/artworks/a-music-party-at-melton-constable-170937/search/keyword:a-music-party-at-melton-constable--referrer:global-search
1735	Johann Georg Platzer (*1704; †1761)	<i>Concierto en un palacio</i>			Austria	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	https://www.pinterest.com.mx/pin/432627107937491395/
1736	Marcellus Laroon, el joven (*1679; †1772)	<i>Un concierto en la casa Montagu</i>			Inglaterra	Supraclavicular	British Museum	De padre holandés, vivió y trabajó en Inglaterra	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0708-207
1737	Carle or Charles-André van Loo (*1705; †1765)	<i>El gran Turco dando un concierto a sus señoritas</i>			Francia	Supraclavicular	The Wallace Collection	Posición de clavícula y pecho representadas	
1737	Carle or Charles-André van Loo (*1705; †1765)	<i>El gran Turco dando un concierto a sus señoritas</i>			Francia	Infraclavicular	The Wallace Collection	Posición de clavícula y pecho representadas	https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65385&viewType=detailView

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1737	Philippe Mercier (*1689; †1760)	<i>Compañía musical</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Tate Museum	De origen francés, pero trabajó en Inglaterra.	
1738	Peter Preller, editor (*1705c; †1741)	<i>The compleat tutor for the violin containing the best and easiest instructions for learners to obtain a proficiency. To which is added a</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca del Congreso, Washington DC, Estados Unidos	p.117	https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100838/?sp=3&st=gallery
1738	Nicolas Lancret (*1690; †1743)	<i>Un concierto</i>			Francia	Supraclavicular	Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München		https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ZMLJAWXxJv/nicolas-lancret/konzert-im-salon
1738	Anónimo	<i>Portada de L'école d'Orphée, Michel Corrette (1707 - 1796) p.2</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10076076g
1739	Christophe Huet (*1700; †1759)	<i>Singerie: el concierto</i>			Francia	Supraclavicular	National Gallery of Art (Washington, DC)	Fecha estimada	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43682.html
1739	Christophe Huet (*1700; †1759)	<i>Singerie: la danza</i>			Francia	Supraclavicular	National Gallery of Art (Washington, DC)	Fecha estimada	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43683.html
1740c	Philip Van Dijk (*1680; †1753)	<i>Un violinista y una dama</i>			Países Bajos	Contra el pecho	El Museo Real Łazienki en Varsovia	Fecha estimada	https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-843
1740	Marcellus Laroon, el joven (*1679; †1772)	<i>Una fiesta musical de te</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Royal Collection Trust	De padre holandés, vivió y trabajó en Inglaterra	https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/403544/a-musical-tea-party

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1740	Escuela flamenca	<i>El concierto</i>			Países Bajos	Supraclavicular		Fecha estimada	
1741	Pietro Longhi (*1701; †1785)	<i>El pequeño concierto</i>			Italia	Supraclavicular	Galería de la Academia de Venecia	Venecia	
1741	Pietro Longhi (*1701; †1785)	<i>El pequeño concierto</i>			Italia	Infraclavicular	Galería de la Academia de Venecia	Venecia	https://gallerieaccademia.it/il-concertino#&gid=1&pid=1
1742	Andien de Clermont (fl.1716-1783)	<i>Joven tocando el violín</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Victoria and Albert Museum	De origen francés, trabajó en Inglaterra	https://collections.vam.ac.uk/item/O78665/young-man-playing-the-violin-oil-painting-clermont-andien-de/
1742	Pier Leone Ghezzi (*1674; †1755)	<i>El violinista Giorgio Erba toca para el marqués Ferdinando Raggi</i>			Italia	Infraclavicular	Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano	En MS Ottob. Lat. 3118, f. 80.	https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3118
1743	Louis-Michel van Loo - (*1707; †1771)	<i>Familia de Felipe V</i>			España	Supraclavicular	Museo del Prado, Madrid		https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-felipe-v/ff667d13-323f-48cc-8923-4a6245e02f1f
1743	Pietro Bardellino (*1728; †1819)	<i>Un joven tocando el laud con otros tocando el violín y la zambomba</i>			Italia	Supraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	
1744	Philippe Mercier (*1689; †1760)	<i>El sentido del oído</i>			Inglaterra	Infraclavicular	Yale Center for British Arts	De origen francés, pero trabajó en Inglaterra. Fecha estimada	https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:4987

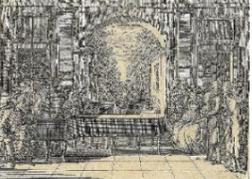
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1744	Anónimo	<i>Portada de 12 Sonate Accademiche, op. 2 de Francesco Maria Veracini [Londres y Florencia: el autor, 1744]</i>			Italia	Supraclavicular	Biblioteca del Congreso, Washington DC, Estados Unidos		https://loc.gov/item/ihas.200182855
1745	Christian Wilhelm Ernst Dietrich (*1712; †1774)	<i>Los músicos errantes</i>			Alemania	Supraclavicular	The National Gallery	The picture is an example of an eighteenth-century German painter imitating a seventeenth-century Dutch artist; in this case, the composition is based on a work by Adriaen van Ostade	https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/christian-wilhelm-ernst-dietrich-the-wandering-musicians
1745	Jacques-Philippe Le Bas or Lebas (*1707; †1783)	<i>El maestro de danza</i>			Francia	Contra el pecho	BNF France/Haags Gemeente Museum	Copia de un cuadro de Ph. Canot	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409085z/
1745	Pier Leone Ghezzi (*1674; †1755)	<i>Rolli, el violinista ciego</i>			Italia	Contra el pecho	Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottob. Lat. 3119, f. 4	https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3119
1745	Johann Christian Fiedler (*1697; †1765)	<i>La alta sociedad de Darmstadt al aire libre</i>			Alemania	Supraclavicular	Hessen State Museum	Fecha aproximada	
1746	Jan van Grevenbroeck (*1731; †1807)	<i>A religious celebration of the canonisation of a saint (Venetian clothing)</i>			Italia	Supraclavicular	Museo Correr	Venecia. Dibujo en acuarela y tinta de un manuscrito Fecha estimada	https://correr.visitmuve.it/en/i-museo/layout-and-collections/venetian-culture/
1749	Pier Leone Ghezzi (*1674; †1755)	<i>Caricatura de Gaetano Pugnani</i>			Italia	Supraclavicular	The British Museum		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0806-138
1750	Fábrica de Porcelana Meissen	<i>Violinista con tricornio</i>			Alemania	Supraclavicular	Museo Británico		https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1923-0314-15-CR

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1750	Anónimo	<i>De castizo y Española, Español</i>			Nueva España	Supraclavicular	Museo De America, Madrid		
1750	Filippo Falciatore (*1718; †1768)	<i>Concierto en un jardín</i>			Italia	Supraclavicular	Detroit Institute of Art	Fecha estimada	https://dia.org/collection/concert-garden-44764
1750 ca.	Anónimo	<i>Concierto en la corte, probablemente en Augsburgo</i>			Alemania	Supraclavicular	Metropolitan Museum of Art New York	Fecha estimada	
1751	Giovanni Battista Tiepolo (*1696; †1770)	<i>Detalle de Apolo y los Continentes (frescos en la residencia Würzburg)</i>			Italia	Supraclavicular	Würzburg Residence		https://www.residenz-wuerzburg.de/englisch/residenz/treppe.htm
1752	Charles-André van Loo (*1705; †1765)	<i>Música</i>			Francia	Supraclavicular	Legion of Honor Fine Art Museum, San Francisco	Fecha estimada	https://www.famsf.org/artworks/music-2
1753	Escuela francesa	<i>El maestro de clavecín</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca estatal de Baviera		https://opacplus.bsb-muenchen.de/discovery/fulldisplay?docid=alma991039643439707356&context=L&vid=49BVB_BSB:VU1&lang=de&searchscope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine
1754	Anónimo	<i>Portada del III Livre. Les amusemens du Parnesse, de Michael Corrette</i>			Francia	infraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia	París	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108709081?rk=107296;4
1754	William Hogarth (*1697; †1764)	<i>Elecciones IV: Nombrando al candidato</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Sir John Soane's Museum	Fecha estimada	http://collections.soane.org/object-p78

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1755	Julius Henricus Quinkhard (*1736; †1776)	<i>Un violinista y un flautista</i>			Países Bajos	infraclavicular	Rijksmuseum		https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-325
1756	Christian Wilhelm Ernst Dietrich (*1712; †1774)	<i>Familia de músicos</i>			Alemania	Supraclavicular	Philadelphia Museum of Art	Estampa en negativo	https://philamuseum.org/collection/object/14649
1756	Anónimo	<i>Portada de "Violinschule", de Leopold Mozart (1716-1787), p. 1</i>			Alemania	Supraclavicular	Biblioteca digital de Mozarteum, Austria		https://digibib.mozarteum.at/smretroverbund/content/pageview/1480762
1756	Anónimo	<i>Capítulo II, Figuras 2 y 3 de "Violinschule", de Leopold Mozart, pp-.54-55</i>			Alemania	Supraclavicular	Biblioteca digital de Mozarteum, Austria		https://digibib.mozarteum.at/smretroverbund/content/pageview/1480762
1757	Grabador: Jean Charles Flipart (1682-1751)	<i>Retrato de Fernando VI, [Maria Barbara de Braganza y personajes de la corte, incluyendo a Domenico Scarlatti y Carlo Broschi Farinelli]</i>			España	Supraclavicular	Galería de arte de la Universidad de Yale	Basado en un dibujo de Jacopo Amigoni (1682-1752)	https://artgallery.yale.edu/collections/objects/27925
1760c	Escuela austriaca	<i>Leopold (1791-1787), and Wolfgang Mozart (1756-1791)</i>			Austria	Supraclavicular	Royal College of Music, Londres	Fecha estimada	https://www.arenapal.com/search/?searchQuery=%40Create+Code%3A+ARP_RCM%2F%2F
1760	Jacob Wilhelm Mechau (*1745; †1808)	<i>Joven tocando la espineta, acompañada por un caballero tocando el violín</i>			Alemania	Supraclavicular	Colección privada. Paradero desconocido	Fecha estimada. Grabado en negativo	http://mozartsmusicoffriends.com/category/illustrations-b/
1762	François Eisen (*1695; †1678)	<i>Músicos callejeros</i>			Francia	Supraclavicular	Colección privada. Paradero desconocido	Nacido en Bélgica	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1762	Martin Johann Schmidt (*1718; †1801)	<i>Chico tocando el violín</i>			Austria	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	
1762	Johann Conrad Seekatz (*1719; †1768)	<i>Niños haciendo música</i>			Alemania	Infraclavicular	Colección privada	Fecha estimada	
1763	Louis Carrogis Carmontelle (*1717; †1806)	<i>Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756-Vienne, 1791) tocando en París junto a su padre Jean-Georg-</i>			Francia	Supraclavicular	Musée Condé	Una copia de esta imagen se conserva en el British Museum, pero esta fue realizada en 1777 y es de escuela francesa. Se ve con	https://www.musee-conde.fr/fr/notice/car-418-mozart-enfant-son-pere-et-sa-soeur-35ebf77d-aeab-4330-99c0-23eedca7b244
1764	Johann Conrad Seekatz (*1719; †1768)	<i>Músicos de pueblo</i>			Alemania	Supraclavicular	Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort, Alemania	Fecha estimada	https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/village-musicians
1764	Johann Conrad Seekatz (*1719; †1768)	<i>Baile al aire libre en un pueblo</i>			Alemania	Supraclavicular	Städel Museum, Frankfurt am Main	Fecha estimada	https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/outdoor-dance-in-a-village
1764	Anónimo. Publicado por Carington Bowles	<i>El chico que tocaba el violín</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico	Basado en un cuadro de Johann Georg Haid. Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-1046
1765c	Atribuido a Sigmund Freudenberger (*1745; †1801)	<i>Duo para violín y clavecín</i>			Alemania	Supraclavicular	Museo de Artes Plásticas, Boston, Estados Unidos	La fecha es incierta, pudiendo haberse producido entre 1765 y 1800	https://collections.mfa.org/objects/168796
1765	Louis Carrogis Carmontelle (*1717; †1806)	<i>El señor y la señora Blizet con el señor Le Roy, el actor</i>			Francia	Supraclavicular	Galería nacional de arte, Washington, Estados Unidos	Fecha estimada	https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70171.html

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1765	Louis Carrogis Carmontelle (*1717; †1806)	<i>Señores Duport, Vachon, Rodolphe, Provers, Vernier</i>			Francia	Supraclavicular	Musée Condé, Château de Chantilly	Fecha estimada (1 765-70)	https://www.musee-conde.fr/fr/notice/car-424-mm-duport-vachon-rodolphe-provers-vernier-d5b1c358-12b4-4070-bdbb-78622001bd8f
1765c	Thomas Gainsborough (*1727; †1788)	<i>Estudio de una fiesta musical</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico	Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1889-0724-371
1765	Johann Joachim Kändler (*1706; †1775)	<i>Banda de monos, violinista</i>			Alemania	Supraclavicular	Art Institute Chicago	(after a work of) Reinicke, Peter (1715-1768) (after a work of) Porzellan-Manufaktur Meissen	https://www.artic.edu/artworks/146686/violinist-for-the-monkey-band
1765	Ferdinand Tietz (*1708; †1777)	<i>Orfeo y Cerbero</i>			Alemania	Contra el pecho	The Cleveland Museum of Art	Fecha estimada. No parece un violín	https://www.clevelandart.org/art/1971.65
1766	Louis Carrogis Carmontelle (*1717; †1806)	<i>Mr et Mlle de Croimare</i>			Francia	Contra el pecho	Musée Condé, Château de Chantilly		https://www.musee-conde.fr/fr/notice/car-143-mr-et-mlle-de-croimare-f1891b57-f652-456d-bbab-21939e5806a2
1767	Luis Paret y Alcáraz (*1746; †1799)	<i>Baile en máscara</i>			España	Supraclavicular	Museo del Prado, Madrid		https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-en-mascara/993b2b5a-c5c7-4938-b315-291986103c2b
1767	Anónimo	<i>Retrato de Niel Gow, tomado de 'Tunes for the Guittar & Harpsichord, 1767' una de las piezas sin catalogar del</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Blair Castle Manuscript	Escocia (ya formando parte del UK)	https://robmackillop.net/guitar/18th-century-wire-strung-guitar/blair-castle-manuscripts/
1767	Jonathan Spilsbury (*1737c; †1812)	<i>El violinista alegre</i>			Inglaterra	Infraclavicular	British Museum		https://www.britishmuseum.org/collection/image/96275600_1

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1768	Adam Friedrich Oeser (*1717; †1799)	<i>Putti con instrumentos musicales</i>			Alemania	Supraclavicular	Philadelphia Museum of Art	Fecha estimada Nacido en Hungría	https://philamuseum.org/collection/object/14260
1769	Daniel Nikolaus Chodowiecki (*1726; †1801)	<i>Música de cámara en salón de jardín</i>			Alemania	Supraclavicular	Biblioteca nacional de Berlín	Grabado que se encuentra en el libro de Johann Bernhard Basedow, <i>Das Elementarwerk für die Jugend und ihre Freunde</i> (Berlin and Dessau, 1774), table XVIIIa.	https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?results_on_page=20&current_page=1&sort_on=relevance&sort_direction=desc
1770	Anónimo	<i>Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart y Thomas Linley en casa de la familia Gavard des Pivets en Florencia en 1770</i>			Alemania	Supraclavicular	Fecha aproximada	Colección privada	https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Anonymous_-_Wolfgang_Amadeus_Mozart_and_Thomas_Linley_in_the_family_of_Gavard_des_Pivets_in_Florence.jpg
1770	Richard Brookshaw (*1736; †1804)	<i>El concierto Harapiento</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Yale Center for British Arts		https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:23148
1770	Anónimo	<i>The Compleat Tutor for the Violin. Containing y best & easiest instructions for learners to obtain a proficiency. With some useful directions, lessons, graces, &c. by Geminiani. [In fact, containing short extracts only from his "Art of Playing on</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca Británica	Fecha estimada	https://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100045903568.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=6&xywh=532%2C0%2C5018%2C2968
1770	Pierre Claude (*1745c; †1792c) y Josef Gabler (*1700; †1771)	<i>Decoración exterior en perspectiva del órgano de la abadía de Weingarthen Delagardette</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia	El grabado se encuentra en El libro « L'Art du facteur d'Orgues », Planche 77, Figure 1, par Dom François Bedos de Celle.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067216j.image
1771	Louis Carrogis, 'Carmontelle' (*1717; †1806)	<i>Mr le chevalier de Dreneux</i>			Francia	Supraclavicular	Musée Condé, Château de Chantilly		https://www.musee-condé.fr/fr/notice/car-65-mr-le-chevalier-de-dreneux-081bd3b6-61c2-4763-9c4d-cecc0914fa5d
1771	James Caldwell (*1739; †1819)	<i>The Cotillion Dance</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Yale Center for British Arts		https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:30709

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1771	Ferdinand Kobell (*1740; †1799)	<i>El violín rural</i>			Alemania	Supraclavicular	The British Museum	Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1879-1011-1249
1772	Louis Carrogis, 'Carmontelle' (*1717; †1806)	<i>M et Mme Lallemand de Nantouillet, leur fils, MM de Damas et de Léviguen</i>			Francia	Supraclavicular	Musée Condé, Château de Chantilly	Fecha estimada	https://www.musee-conde.fr/fr/notice/car-440-m-et-mme-lallemand-de-nantouillet-leur-fils-mm-de-damas-et-de-leviguen-d4984686-7886-4062-bc35-cabe66007c68
1772	Anónimo	<i>Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon, et à lire la musique (1772), Jean-Baptiste Labadens (1735-1824)</i>			Francia	Supraclavicular			
1772	Anónimo	<i>Méthode du Violon, Jean-Baptiste Labadens (1735-1824)</i>			Francia	Supraclavicular			
1772	Gabriel de Saint-Aubin (*1724; †1780)	<i>El dúo musical</i>			Francia	Supraclavicular	Fine Arts Museums of San Francisco	PARECE UNA VIOLA D'AMORE	https://www.famsf.org/artworks/the-musical-duo
1772	British school	<i>El catgut macaroni</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1915-0313-150
1774	Antoine-Jean Duclos (*1742; †1795)	<i>El concierto</i>			Francia	Supraclavicular	Metropolitan Museum of Art New York	basado en un dibujo de Augustin de Saint-Aubin presentado en el Salón de 1773	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360195?when=A.D.+1600-1800&ft=concert&fset=0&rpp=40&pos=4
1775	David Roentgen (*1743; †1807) (ebanista)	<i>Dibujo de cómoda</i>			Alemania	Supraclavicular	Metropolitan Museum of Art New York		https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206989

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1775	Jean Étienne Le Bel (fl. 1767-1774)	<i>Fiesta campestre: música</i>			Francia	Supraclavicular	National Gallery of Ireland		http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10367/fete-champetre--music
1775	David Allan (*1744; †1796)	<i>Compañía musical napolitana</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Colección privada	Nacido en Escocia (ya parte de UK)	
1775	Anónimo	<i>Sociedad musical de Nürenberg</i>			Alemania	Supraclavicular	Museo nacional germano, Nürenberg		
1776	Januarius Zick (*1730; †1797)	<i>Portrait of the Remy Family from Bensdorf near Koblenz</i>			Alemania	Supraclavicular	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg		https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Januarius_Zick_001.jpg
1777	James Watson (*1740c; †1790) basado en Frans Hals	<i>Joven músico</i>			Inglaterra	Infraclavicular	Museo Británico	Nacido en Irlanda; se marchó a Londres desde temprana edad. Esta obra es una copia de un cuadro de Frans Hals	https://www.britishmuseum.org/collection/image/192022001
1777	Jacobus Perkois (*1756; †1804)	<i>Una joven tocando la viola</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección privada		
1777	Johann Rudolf Holzhalb (*1723; †1806)	<i>Concierto con chembalo obligado e instrumentos</i>			Suiza	Supraclavicular		basado en dibujo de John .Rudolf Schellenberg (1740–1806).	https://www.nartexchange.com/product/music-room
1778	J. Pélicier (grabador) (copia de) Pierre Thomas Le Clerc	<i>Galería de moda: un caballero tocando el violín mientras una dama baila</i>			Francia	Contra el pecho	private colección	Pochette. Fecha estimada	

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1779	Pehr Hilleström (*1732; †1816)	<i>Interior en estilo Gustaviano con Fiesta musical</i>			Suecia	Contra le pecho	Galería Nacional Sueca de Retratos, Estocolmo	Solo analizo la postura del violinista que está de frente	https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Collection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Sdetailist&sp=0&
1780	Anónimo	<i>Essai sur la Musique ancienne et moderne, de Jean Benjamin de La Borde (1734-1794) p. 343</i>			Francia	Contra el pecho	Biblioteca Nacional de Francia	Violín piccolo	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h/f450.item.r=la+borde
1780	Anónimo que se hace llamar Tommy, Thomas Bewick (*1753; †1828)	<i>Ilustración de 'Sly Boots' en 'A Collection of Pretty Poems for the Amusement of Children'</i>			Inglaterra	Supraclavicular	London BritishMuseum England		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-3941
1780	José del Castillo (*1737; †1793)	<i>Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín</i>			España	Infraclavicular	Museo del Prado, Madrid		https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-muchachos-uno-solfeando-y-otro-tocando-el/d3f33287-a942-42a0-8d75-dcfd441243e
1781	Martin Johann Schmidt (*1718; †1801)	<i>Músicos</i>			Austria	Infraclavicular	Galería Belvedere		
1782	Tadeusz Kuntze (*1727; †1793)	<i>Decoración de la puerta de la Galeria Borghese</i>			Polonia	Violín hacia abajo		Fecha estimada	
1782	James Gillray (*1756; †1815)	<i>El maestro de danza alemán</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-4819
1782	Anónimo	<i>L'art De Se Perfectionner Dans Le Violon, método de Michael Corrette</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca Nacional de Francia		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108647016/f2.item.r=L'art%20De%20Se%20Perfectionner%20Dans%20corrette

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1782	Francesco Guardi (*1712; †1793)	<i>Concierto de gala de una orquesta y coro femenino veneciano, huérfanas del Ospedale, en honor del heredero al trono ruso en la Sala filarmónica en la antigua Procuratie</i>			Italia	Supraclavicular	Pinacoteca Antigua de Múnich		https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/02LAYo7Lyk/francesco-guardi/venezianisches-galakonzert
1783	Francesco Guardi (*1712; †1793)	<i>Ceremonia Pontificia en los Santos Giovanni y Paolo</i>			Italia	Supraclavicular	The Cleveland Museum of Art	Fecha estimada	https://www.clevelandart.org/art/1949.187
1785	Adam Braun (*1748; †1827)	<i>El recuerdo</i>			Austria	Supraclavicular	Museum with no Frontiers, Viena		https://baroqueart.museumwff.org/database_item.php?id=object;BAR;cz;Mus11;47;en
1785	James Sayers (*1748; †1823)	<i>Concerto coalitional</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Galería Nacional de Retratos, Londres	Caricatura	https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw60439/Concerto-coalitional?search=sp&sText=James+sayers+concerto&firstRun=true&OOnly=true&rNo=0
1785	Joseph Widmann	<i>Silueta de los músicos de la corte de Wallerstein tocando una sonata</i>			Inglaterra	Infraclavicular	Castillo de Wallerstein	Fecha estimada	http://mozartsmusicoffriends.com/widmann-joseph-silhouette-of-wallerstein-court-musicians-playing-a-sonata/
1785	Anónimo	<i>Trío con piano (una imagen utilizada por el editor de música vienés Artaria en la portada de varias de sus publicaciones de mediados de 1780)</i>			Austria	Supraclavicular		Fecha estimada	http://mozartsmusicoffriends.com/fig-1-3-title-page-of-haydn-piano-trio-hob-xv10-vienna-artaria-1798/#
1786	Christoph Haller von Hallerstein (*1771; †1839)	<i>Joven tocando el clavecín</i>			Países Bajos	Supraclavicular			
1788	Francesco Zuccarelli (*1702; †1788)	<i>Músicos y niños en una terraza</i>			Italia	Supraclavicular			

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1789	Anónimo	<i>Le Concert : l'essentielle est d'accorder nos instruments pour que l'harmonie produise son effet</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca nacional de Francia	recuperado de la Colección de Vinck: Un siglo de la historia de Francia a través de la estampa, 1770-1870. volumen 10	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6943279z.r=le%20concert%201789?rk=42918;4
1789	French school	<i>Cantante callejero parisino</i>			Francia	Supraclavicular			
1786	Isaak Bager (*1768; †1797)	<i>Un violinista y un cantante de Saboya</i>			Alemania	Supraclavicular	Instituto de arte Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	Basado en Johann Conrad Seekatz	https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/ein-violinspielender-und-ein-singender-savoyardenknabe
1791	François Dumont (*1751; †1831)	<i>Retrato de Marie-Alexandre Guénin, primer violín del rey</i>			Francia	Supraclavicular	Louvre		https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020034191
1791	British school	<i>La lección de baile</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca de Yale		https://imageserver.library.yale.edu/10732558/guest@quicksearch.yale.edu/0000/1500.jpg?authroot=search.library.yale.edu&ga=2.248671751.128979169.1685254030-2138067815.1662438906
1792	Isaac Cruikshank (*1764; †1811)	<i>Un concierto de música vocal e instrumental, o la nueva generación de Orfeo</i>			Inglaterra	Supraclavicular	The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens	Escocia (ya formando parte del UK)	
1792	Lambertus Antonius Claessens (*1763; †1834) basado en Adriaan de Lelie (*1755; †1820)	<i>Dos hombres y una mujer haciendo música en una habitación</i>			Países Bajos	Contra el pecho	Rijksmuseum	Amsterdam. Fecha estimada	https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-5883
1794	British school	<i>Las artes hermanas: poesía, pintura y música</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca británica	Fecha estimada. Grabado en negativo	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1948-0214-417

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1795	Carl August Ehrensvärd Isaac Cruikshank (*1745; †1800)	<i>Aprendiendo a cantar y tocar</i>			Suecia	Supraclavicular	Museo Nacional de Suecia		https://collection.nationalmuseum.se:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=50988&viewType=detailView
1797	Anónimo	<i>Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino... de Bartolomeo Campagnoli</i>			Italia	Supraclavicular			
1797	Francesco Geminiani (*1687; †1762)	The compleat tutor for the violin containing the easiest and best methods for learners to obtain a proficiency, with some useful directions, lessons, graces, &c.			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca del conservatorio de Oberlin, colecciones especiales		https://ohio5.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15963coll34/id/2476
1798	James Gillray (*1757; †1815)	<i>Un concierto Campestre</i>			Inglaterra	Infraclavicular	Galería Nacional de Retratos, Londres		https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw62256/A-country-concert---or---an-evenings-entertainment-in-Sussex?
1798	Thomas Rowlandson (*1756; †1827)	<i>Comforts of Bath: Private Practice Previous to the Ball</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Yale Center for British Arts		https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:5582
1798	Anónimo, Publicado por Laurie & Whittle basándose en la obra de Louis Léopold Boilly	<i>Una escena en París (lámina 3): el disparate del día</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico	Londres	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-1069
1798	Thomas Rowlandson (*1756 c; †1827)	<i>Comodidades de Bath: coches llegando</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Yale Center for British Arts		https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:5573
1798	Anónimo	<i>Un hombre y una mujer haciendo música</i>			Países Bajos	Infraclavicular	Centro de fuentes de los museos de Glasgow (GMRC)	Copia en el estilo de Cornelis Dusart (1660-1704). Fecha estimada	https://artuk.org/discover/artworks/a-man-and-a-woman-making-music-83856/search/actor:dusart-cornelis-16601704/page/1/view_as_grid

Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1800	German school	Violinista			Alemania	Supraclavicular		Fecha estimada	
1800	Escuela sueca	Pareja de baile folclórico			Suecia	Supraclavicular	Sörmlands museum, Suecia	Fecha estimada	https://sokisamlingar.sormlandsmuseum.se/objects/c24-272624/?sq=Oliem%C3%A5Inng%20fr%C3%A5n%20Brunnsta%C2%20dansande%20allmogepar&offset=0
1800	German school	Violinista			Alemania	Supraclavicular		Fecha estimada	
1800	Carle Vernet (*1758c; †1836)	Violinista callejero, f.89 de <i>Cris de Paris dessinés d'après nature par C. Vernet</i>			Francia	Supraclavicular	Bibliothèque Historique de la Ville de Pari	Fecha estimada	https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001048088/0089?
1800c	Edward Francis Burney (*1760; †1848)	Amateurs of Tye-Wig Music			Inglaterra	Supraclavicular	Yale Center for British Arts	Fecha estimada	https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:12120
1800	James Gillray (*1757; †1815)	El arte de la música: estudio para una sátira			Inglaterra	Supraclavicular	BritishMuseum (1867,1012.618)	Caricatura. Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collection/image/12721730_01
1806	James Gillray (*1757; †1815)	El oso y su domador			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-7452
1812	Neville Butler Challoner (*1784; †1851)	Nueva guía musical para el fortepiano			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca británica		https://explore.bl.uk/primo/libweb/action/display.do?tabs=moreTab&ct=display&fn=search&doc=BLL01000652393&indx=1&reclds=BLL01000652393&recldxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&di

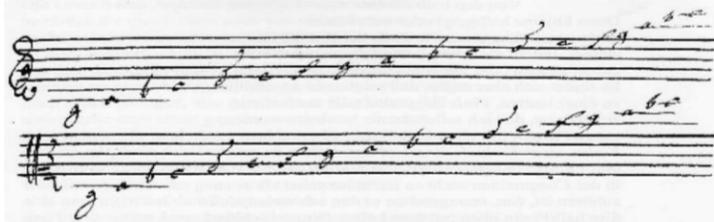
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1813	Francesco Geminiani (*1687; †1762)	<i>The Compleat Tutor for the Violin, editado por John Preston Neale (1780–1847)</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Biblioteca británica		
1819	George Orleans Delamotte (*1788; †1861)	<i>Un irlandés yendo a Cork</i>			Inglaterra	Infraclavicular	Biblioteca nacional de Gales	Del libro "Costumes and characters" de George Orleans Delamotte (fl. 1809-1830)	https://viewer.library.wales/1238283#?xywh=-564%2C0%2C4736%2C3975&cv=22
1820	Escuela inglesa	<i>Una temprana lección de danza</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico		https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1948-0214-881
1824	Louis-Léopold Boilly (1761-1845)	<i>El sueño de Tartini</i>			Francia	Infraclavicular	BnF		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426664g/
1824	George Cruikshank (*1792; †1878)	<i>La lección de baile, lámina 1</i>			Inglaterra	Contra el pecho	Museo Británico	Lección de danza	https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1935-0522-7-249-b
1825	Elis Chiewitz (*1784; †1839)	<i>Juegos de cartas ridículos</i>			Suecia	Supraclavicular	Museo Nórdico, Suecia	Cartas de una baraja. Las proporciones del instrumento están deformadas. Podría ser una viola	https://digitaltmuseum.se/011023451436/spelkort
1834	William Sidney Mount (*1807; †1868)	<i>Después de cenar</i>			EEUU	Supraclavicular	Galería de arte de la Universidad de Yale		https://artgallery.yale.edu/collections/objects/9328
1834	En método de violín de Pierre Baillot	<i>L'Art du Violon, plancha 1, figura 1–3.</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca nacional de Francia		https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11638868/f19.item

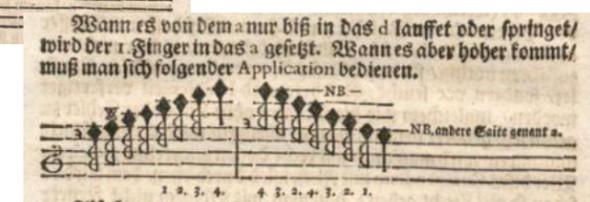
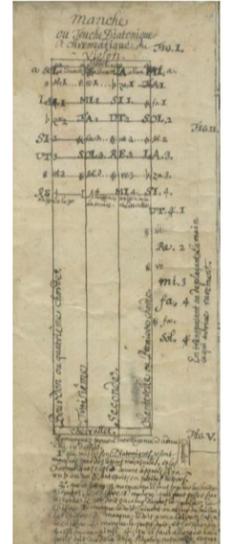
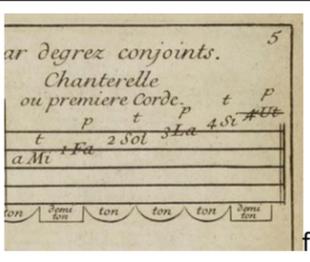
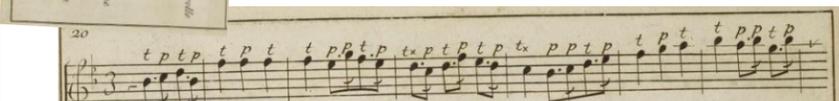
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1836	Louis Gallait (*1810; †1887)	<i>Maternidad</i>			Bélgica	Infraclavicular	Colección privada		
1840c	Escuela inglesa	<i>La primera lección del abuelo</i>			Inglaterra	Supraclavicular	Museo Británico	Fecha estimada	https://www.britishmuseum.org/collect/object/P_2010-7081-7098
1840	Frédéric Bouchot (*1798; †1850)	<i>Las mejores mentes musicales, no 20</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca de Harvard, colección Houghton	Lámina 22	https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:35279622\$49i
1840	Frédéric Bouchot (*1798; †1850)	<i>Las mejores mentes musicales, no 22</i>			Francia	Supraclavicular	Biblioteca de Harvard, colección Houghton	Lámina 20	https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:35279622\$49i
1845	German school	<i>Violinista con niña</i>			Alemania	Supraclavicular	Colección privada		
1847	Camille Saglio (*1804; †1899)	<i>Saltimbanque al violín</i>			Francia	Supraclavicular			
1852	Louis Gallait (*1810; †1887)	<i>El poder de la música</i>			Bélgica	Contra el pecho	The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, Estados Unidos	Fecha estimada	https://art.thewalters.org/detail/17409/power-of-music/#item-modal
1854	Dibujo de Ernest Hardouin, originalmente publicado por C.W.Mieling	<i>Dos violinistas ambulantes</i>			Países Bajos	Supraclavicular	Colección Privada		

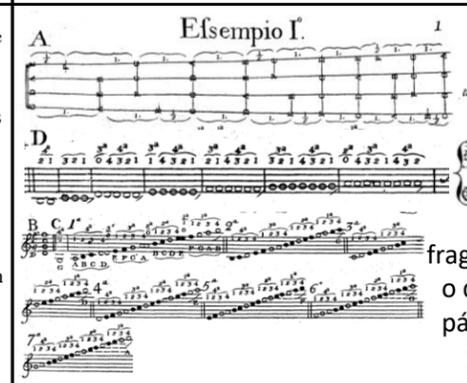
Fecha	Autor	Título	Imagen	Ampliación	País	Posición del violín	Ubicación actual	Comentarios	Página web de consulta
1854	Theodor Hosemann (*1807; †1875)	<i>El joven violinista</i>			Alemania	Infraclavicular	Colección Privada		
1859	Louis Gallait (*1810; †1887)	<i>Arte y libertad</i>			Bélgica	Contra el pecho	The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, Estados Unidos		https://art.thewalters.org/detail/6365/art-and-liberty/
1859	Casimir van den Daele (*1818; †1880)	<i>Pareja haciendo música</i>			Bélgica	Supraclavicular	Colección Privada		
1860	Benjamin Eugène Fichel (*1826; †1895)	<i>El dúo</i>			Francia	Supraclavicular	Colección Privada, París		

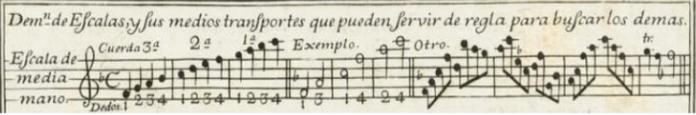
Tabla V: Análisis del contenido musical de las fuentes escritas

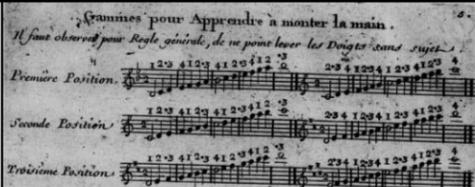
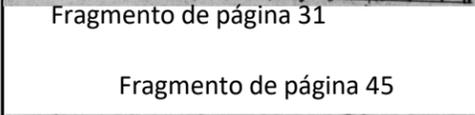
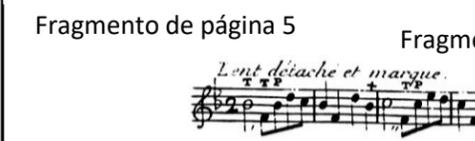
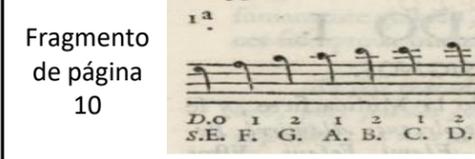
FECHA	AUTOR	OCUPACIÓN DEL AUTOR	TÍTULO	PARTE DEL CUERPO EN CONTACTO CON EL VIOLÍN	TIPO DE FUENTE	REGISTRO MÁS AGUDO ALCANZADO	CAMBIOS DE POSICIÓN	DIFICULTAD DE LOS EJEMPLOS	COMENTARIOS SOBRE EL CONTENIDO MUSICAL	EJEMPLOS MUSICALES
1556	Philibert Jambe de fer (*1548; †1564)	Compositor	<i>Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleutes d'Alleman, fleutes à neuf trous, violes, et violons. Item un petit devis des accordz de musique; par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs, P. et I. –</i>	Brazo	General, habla de las notas, alteraciones...y dedica un párrafo al violín comparándolo con las violas	-	-	-	No hay ejemplos musicales.	-
1619	Michael Praetorius (*1571; †1621)	Compositor y organista alemán	<i>Syntagmatis musici: De organographia, darinnen aller musicalischen alten und neuen ... Instrumenten ... dann auch der alten und neuen Orgeln.</i>		General, dedica un párrafo al violín	-	-	-	No hay ejemplos musicales específicos para el violín, ni tampoco piezas	-
1640 c.	Pierre Trichet (*-; †-)	Abogado	<i>Traité des Instruments de Musique</i>	Supraclavicular	General, dedica tres párrafos a hablar del violín	-	-	-	No aparecen ejemplos musicales	-

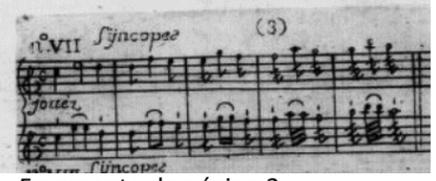
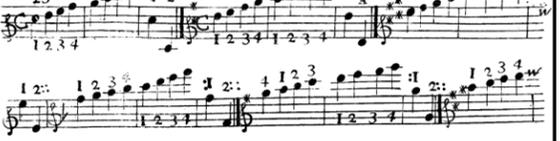
1655	John Playford (*1623; †1686-7)	Editor y compositor menor	<i>An introduction to the skill of musick in two books, first a brief and plain introduction to musick both for singing, and for playing on the viol by J.P., second the art of setting or composing of musick in parts, by a most familiar and easie rule o counterpoint.</i>	Pecho	General, para principiantes.	“Si	-	Básica	No hay ejemplos musicales específicos para el violín. Sólo dedica de la p110 a a 117 a hablar del violín. Los ejemplos musicales no van más allá de la primera posición	Next, when you have any high Notes which reach lower than your usual Frets or Stops, there you are to shift your fingers if there be but two Notes, then the first is stopt with the third finger; but if there be three Notes that ascend, then the first is stopt with the second finger, and the rest by the next fingers, pag. 107
1677	Johann Jacob Prinner (*1624; †1694)	Organista, teórico y compositor austriaco	<i>Musicalischer Schlissl</i>	Supraclavicular barbilla Virtuosos contra el pecho	General, dedica seis párrafos a hablar sobre el violín.	“Do	No hay. Se entiende que se usaría una extensión para alcanzar el c6 con el cuarto dedo, pero no se especifica	-	No hay ejemplos musicales específicos para el violín, sólo una escala que muestra su registro, hasta un C6	
1688	Georg Falck (*1630; †1689)	Compositor, cantante, organista y musicógrafo	<i>IDEA BONI CANTORIS, das ist: Getreu und Gründliche Anleitung, Wie ein Music-Scholar, so wol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit-zusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen: Aus Verschiedenen berühmten Musicis colligirt, und der Music-Liebenden Jugend zu sonderbahrer</i>	Pecho	General, los comentarios sobre el violín están dirigidos hacia los principiantes	“La (primera posición)	No hay.	Básica	Los ejemplos musicales son para explicar la dirección de las arcadas. Alcanzan el A5 como nota más aguda	
C1690	Roger North (*1653; †1734)	Abogado	<i>Roger North on music; being a selection from his essays written during the years c. 1695-1728. Wilson (editor y traductor)</i>	Pecho (costillas)	*descripción de una interpretación de Matteis en las pp.189-190 del manuscrito	-	-	-	No hay ejemplos musicales	

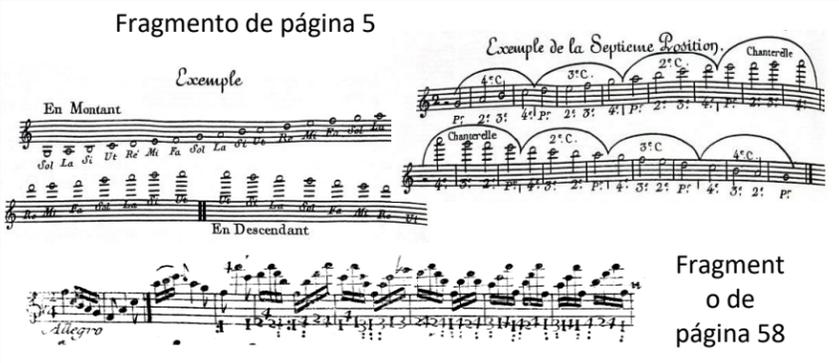
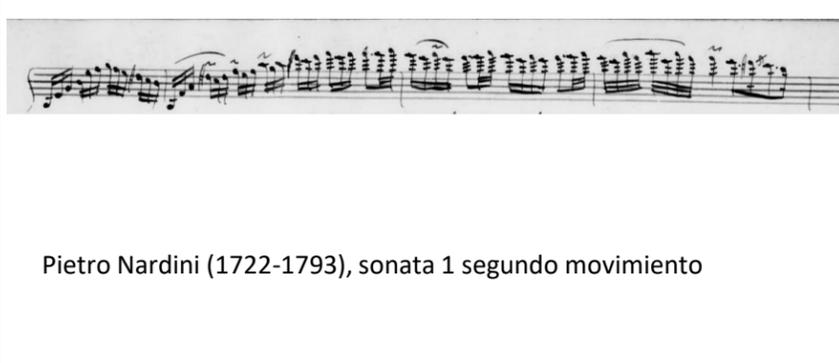
1693	John Lenton (*1657 c.; †1719)	Compositor, violinista y cantante	<i>The gentleman's diversion</i>	infraclavicular	Específico para violín, con información sobre teoría musical. Aficionados	Do	Sólo extensión en la primera posición	Básica	No se conservan las dos primeras páginas. Las que siguen presentan conceptos básicos de teoría musical e instrucciones elementales de la técnica del violín, como la dirección de las arcadas. Ni en todo el texto ni en los ejemplos musicales aparecen técnicas avanzadas del violín y no se abandona la primera posición	
1695	Daniel Merck (*1657; †1717)	Violinista y compositor	<i>Compendium musicae instrumentalis chelicae. Das ist: kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Bratschen, Viola da Gamba, und Bass, gründlich und leicht zu erlernen seye... von Daniel Mercken, Stadt-Musico in Auspurg. Erster Theil. –</i>	Pecho	Dedicado a jóvenes y aficionados. Explica cómo tocar varios instrumentos: violín, viola de brazo, viola da gamba y bajo	Mi	No se mencionan pero aparecen en los ejemplos musicales	Media	Los ejemplos musicales sobre el violín muestran las digitaciones hasta la cuarta posición, pero no explican la manera de realizarlos	 CAPÍTULO VIII, s.n. 
1711	Sebastian Brossard (*1665; †1730)	Clérigo, teórico musical, compositor y coleccionista	<i>Méthode de violon</i>	Supraclavicular	Se trata de fragmentos de un método que nunca se publicó. Es para principiantes: teoría musical, partes del violín, digitaciones, nombre de las cuerdas, cómo afinarlas...	Sol	La última página con texto del manuscrito, en el apartado 5° describe el movimiento de la mano para ascender a segunda y tercera posición. Sin embargo, no incide en el apartado de los cambios de posición descendentes	Alta	Aparece un diagrama del mango del violín con digitaciones (de la primera posición en primera cuerda pasa a 5° posición con extensión para llegar al sol). También aparece un pentagrama que muestra el registro hasta G6 sobre la primera cuerda pero aquí no escribe digitaciones. En la figura del diagrama del tasto se puede leer: "en transposant ou deplaçant la main ce qui arrive rarement"... En la del pentagrama con el registro de la primera cuerda hay una anotación: "Tous ces sons a la RESERVE des deux premier #ut et re ne se FONT presque jamais, ou si cela ARRIVE il faut de plazer ou	 Ambas imágenes se encuentran en la última página del manuscrito, que no tiene números de página 
1711c	Michel Pignolet de Monteclair (*1667; †1737)	Compositor	<i>Méthode facile pour aprendre à joier du violon avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument par M.r Monteclair de l'Académie Royale de musique. –</i>	Supraclavicular	Muestra los principios básicos sobre el violín	Do	Se entiende que para tocar el C6 se necesita hacer una extensión del cuarto dedo en primera posición. No hay cambios de posición	Básica	En el diagrama del registro de la primera cuerda la extensión del cuarto dedo (C6) es la nota más aguda que muestra. Los ejemplos musicales sirven para mostrar la dirección de las arcadas y no exceden la primera posición.	 Fragmento de la página 20  fragmento de la página 5 

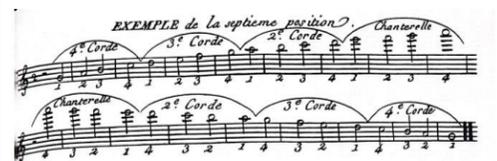
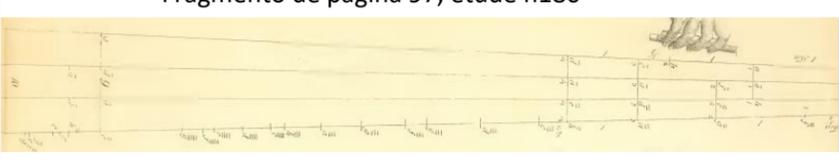
1738	Michel Corrette (*1707; †1795)	Organista y compositor	<i>L'Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien; avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I et II violons ... composée par M. Corrette. Oeuvre XVIIIe ...</i>	Supraclavicular	Método para principiantes y profesionales. 6 primeras páginas dedicadas a la teoría musical. En la página 10 explica el cambio de posición (fig I). En las lecciones sobre el gusto italiano y el francés no se excede la primera posición. En la p 36, los ejemplos de dobles cuerdas utiliza con frecuencia cambios de posición	''La	Se explica que para cambiar de posición hay que tocar cierta nota con un dedo distinto, pero no se describe el proceso mecánico que realiza la mano izquierda	Alta	Hay un apartado en la p37 que muestra las distintas posiciones así como las notas a las que se accede en cada una de ellas en cada cuerda. Es interesante que de cuarta a segunda cuerda solo exponga la segunda tercera y cuarta posición, pero que en la primera cuerda ejemplifique hasta séptima posición. En las siguientes páginas se encuentran ejemplos musicales diversos donde se localizan los cambios de	 <p>fragmento de la página 38</p>  <p>fragmento de la página 36</p>
ca. 1750	Robert Crome (*1705c; †1770c)		<i>The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues</i>	Supraclavicular	En el prólogo explica que está dedicado a jóvenes estudiantes. Establece las bases técnicas. Es un libro extenso (79pp), con muchos ejemplos musicales, pero todos ellos son de dificultad media y con pocos cambios de posición. Está escrito en forma de diálogo entre el maestro y el alumno	''Re	En el último párrafo de la p.18 explica un cambio de posición ascendente y uno descendente, pero se centra en describir los cambios que suceden en los dedos, y no habla sobre los movimientos del brazo y mano izquierdo.	Media: hay pocos cambios de posición y sólo llegan a tercera	<p>todo está en primera posición, pero en los diálogos aparecen varios ejemplos de otras posiciones. También en el diagrama de la p73 resuelve la segunda octava de la escala de do en segunda posición, mientras que en la página anterior lo resuelve cambiando de posición(ver figura I) y en la p75, con la escala de re sucede lo mismo. En la p36 hay una escala con cambio de posición</p>  <p>fragmento de la página 37</p>  <p>fragmento de la página 38</p>	
1751-1765	Denis Diderot (*1713; †1784)		<i>Voix Violon, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers.</i>	Supraclavicular barbilla a la derecha	Al público en general	-	-	-	No hay	
1751	Francesco Geminiani (*1687; †1762)	Compositor, violinista, teórico y pedagogo musical italiano	<i>The art of playing on the violin; containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of compositions, which will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord &c. Composed by F. Geminiani... Opera IX. –</i>	infraclavicular	Inicia con instrucciones muy básicas, como cómo sostener el instrumento, o un diagrama del mástil, pero a lo largo de todo el tratado aparecen con frecuencia los cambios de posición. Esto es un indicativo de que está dirigido a un público variado: tanto principiantes como estudiantes avanzados. Si bien considero importante comentar que los ejemplos musicales son demasiado complejos para los principiantes.	''La	Es el único tratado en mi conocimiento, que describa minuciosamente cómo realizar cambios de posición descendentes	Alta	Ya en el primer <i>Esempio</i> presenta todas las posibles de posiciones en las que se puede realizar una escala, mostrando todas las opciones de cambios de posición y digitaciones en cada una de ellas. Es como un muestrario de todo lo que se puede hacer. Comienza con un diagrama del mástil del violín donde en cada cuerda aparecen las notas hasta la séptima posición, continúa con unos ejemplos musicales	 <p>Estos cuatro fragmentos se encuentran en la página 1</p>  <p>fragmento de la página 12</p>

1754	Pablo Minguet y Yrol (*1715c; †1801)	Grabador en madera y en cobre, impresor y editor español activo en Madrid.	<i>Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas por musica y</i>	Supraclavicular, barbilla	Las reglas y advertencias generales para tañer el violín son un apartado de 12 páginas dentro del compendio de reglas y advertencia para todos los instrumentos (154 pp). En realidad todas estas instrucciones, incluídas las del violín, son muy básicas: cómo se afinan las cuerdas, el nombre de las notas, cómo se pasa el arco, cómo leer tablatura para el violín. En la regla tercera de esta sección el autor se dirige al AFICIONADO. El texto es breve y sin ejemplos musicales intercalados. Estos han sido colocados al final de la sección. Es muy interesante ver cómo ciertas	''Fa	Están implícitos en el registro de los ejemplos musicales y en las digitaciones, pero no se detiene a explicarlos	Alta	Aunque en el texto escrito no se mencionan los cambios de posición, en el primer ejemplo musical, que muestra el rango del violín, el autor indica que se debe subir la mano hasta quinta posición, siendo el F6 la nota más aguda considerada. Todos estos ejemplos musicales vienen escritos también en tablatura, por lo que se puede ver las digitaciones de las nuevas posiciones. La segunda página de	  	s.p., anexo al capítulo: "Reglas y advertencias generales para tañer el violín"
1756	Leopold Mozart (*1719; †1787)	Compositor, director, profesor y violinista.	<i>Versuch einer gründlichen Violinshule</i>	Pecho: mucho estudio Supraclavicular: más fácil	A lo largo de todo el capítulo VIII, durante 34 páginas habla de los cambios de posición	'''Si	Explica que hay tres motivos para hacer un cambio de posición: necesidad, conveniencia y elegancia (timbre). También explica cómo se realiza una extensión. Advierte que hay que poder hacer estos cambios de posición con mucha agilidad y velocidad, por lo que la practica es de suma importancia. En los cambios descendentes comenta que hay que esperar a bajar cuando no se escuche el cambio, esto es: en una cuerda al aire.	muy alta	Primero presenta las posiciones impares y después las pares. Nos informa L.Mozart que en su tiempo era muy común el uso de las notas sobreagudas, y por ende, los cambios de posición. Recomienda tocar en tercera posición (posición completa) piezas enteras escritas en primera.	 <p data-bbox="2231 747 2396 808">Fragmentos de página 163</p> 	
1756	José Herrando (*1720c; †1763)	Violinista y compositor español	<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad</i>	Supraclavicular, barbilla	Explica cuestiones básicas de solfeo y de violín (dónde colocar los dedos en primera posición, cómo hacer las arcadas), pero los ejemplos musicales están llenos de octavas melódicas, dobles cuerdas, cambios de posición al registro sobreagudo del violín, arpeggios sobre cuatro cuerdas. De la p17 a la 24 hay unas lecciones con su bajo que son de nivel básico, pero a partir de la página 25, como si de otro tratado se tratara, los ejercicios de escalas, arpeggios, así como los ejemplos musicales que siguen, son de alto nivel técnico.	'''Mi	muy frecuentes	muy alta	En referencia a los cambios de posición sólo recomienda la naturalidad y el menor número de movimientos: En las mutaciones de mano y media mano se vera la mayor naturalidad para no andar cada instante moviéndola, dando motibo a hacer infinitos gestos, que se pueden excusar, y se demostraran los Pasos, con el modo del gobierno de la mano con facilidad y compostura, por que esta es precisa à todo Aficionado o Professor de Violin... pg24	<p data-bbox="2156 1003 2449 1030">Fragmento de página 178</p>  <p data-bbox="2293 1433 2582 1459">Fragmento de página 180</p> 	

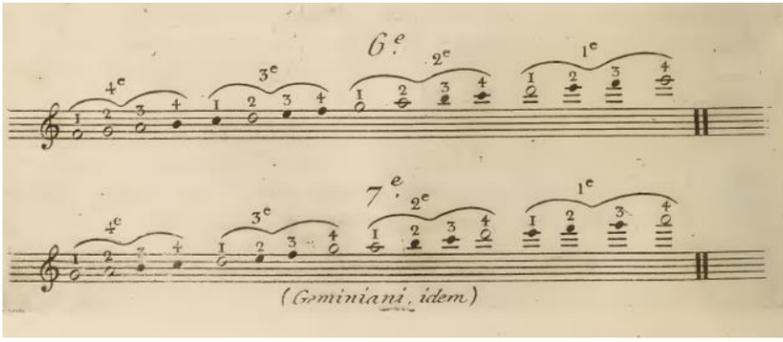
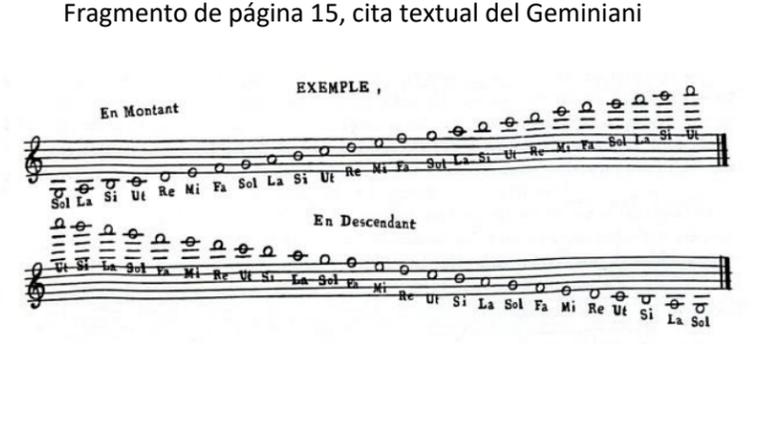
1761	Joseph Barnabé Saint-Sévin (L'Abbé le fils) (*1727; †1803)	Violinista y compositor	<i>Principes du violon</i>	Supraclavicular barbilla a la izquierda	Comienza explicando los rudimentos básicos del violín (desde instrucciones básicas como la sujeción del violín, del arco y observaciones sobre éste; hasta presentar las seis primeras posiciones del violín, ornamentos, dobles cuerdas, arpeggios, rítmicas complejas, golpes de arco...). Del inicio a la página 38 se suceden párrafos con explicaciones y abundante número de ejemplos musicales. Cada fragmento musical está precedido por un título donde el autor explica qué tipo de dificultad técnica sirve para trabajar. A partir de la página 38 se suceden dos <i>Suites d'Airs d'Opéra</i> para dos violines.	""Si	muy frecuentes	muy Alta	Desde la p 44 a la 45 se encuentran ejemplos musicales cuyo propósito es el de <i>apprendre a conoitre les six positions le plus usitees</i> . Desde la p46 aparecen lecciones en distintos tonos que sirven para introducir aspectos técnicos como el arpeggiato o los golpes de arcos, pero que también contienen pasajes donde el registro es muy alto	 <p>Fragmento de página 25</p>  <p>Fragmento de página 31</p>  <p>Fragmento de página 45</p>  <p>Fragmento de página 10</p>
1761	François-Alexandre-Pierre de Garsault (*1691; †1778)	Destacado artista ilustrador, pteridólogo, botánico, y zoólogo francés.	<i>Notionnaire ou memorial Raisonne de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent</i>	infraclavicular	Se trata de un volumen enciclopédico que aglutina conocimiento general de distintas áreas. Dedicar un apartado a los grandes instrumentos de concierto, y en ese apartado, una página a describir los principios básicos del violín. No viene acompañado de música	-	-	-	la única música escrita son unos pentagramas mostrando algunas escalas	
1763	C.R. Brijon (*1720; †1785)	Violinista	<i>Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon</i>	infraclavicular	PRINCIPIANTES Tras realizar unas consideraciones generales sobre la música, a partir del <i>Article III: Des principes de la musique relatifs au violon</i> (p16), comienza a hablar específicamente de los principios básicos para tocar el violín	""Do	No hay cambios de posición, sólo una extensión del cuarto dedo	Básica	Dedica un párrafo a explicar cómo sostener el violín. No habla de los cambios de posición, y a juzgar por la extensión del registro y nivel técnico de los ejemplos musicales y las breves piezas que aparecen después de la página 32, considero que este tratado está pensado para los estudiantes que se inician en el violín. En la primera página del anexo musical, explica el registro de cada cuerda. En la primera cuerda	 <p>Fragmento de página 5</p>  <p>Fragmento de la página 7 del anexo</p>
1771	Fernando Ferandiere (*1740c; †1816c)	Compositor y violinista español o tal vez portugués	<i>Prontuario musico, para el instrumentista de Violin y Cantor</i>	Supraclavicular, barbilla izquierda	Es un método para principiantes de violín y canto, como el mismo autor señala. Comienza explicando la teoría musical y a partir de la página 27 redacta sus <i>Secretos del Violín</i> , aunque el apartado de teoría musical está redactado hacia violinistas. A partir de la página 30 comienza el tratado para canto. En la página 19, Ferandiere explica que su método es para aficionados, y que se consulte el de Herrando para profundizar: <i>Y pues lo referido le baila a el Diletante de Violín, para defenredar los primeros rudimentos; fi quifiere ver mas en la materia. Lea el libro de Herrando</i>	""Re	En las escalas aparece frecuentemente el digitado 1-2, que fuerza a la mano a realizar gran cantidad de cambios de posición. Da una explicación sobre los sonidos armónicos y su ejecución	Son pocos los ejemplos, pero a juzgar por el registro alto del violín, se espera que el intérprete domine gran parte del mástil del violín	breves y sirven para ilustrar las explicaciones del texto. Cuando habla de los signos musicales, escribe escalas en cada una de las cuerdas. Aquí se observa que al escribir las correspondientes a la primera cuerda, describe un amplio registro de esta, del mi 5 al re 7. Las digitaciones propuestas son muy particulares porque no contempla más que los dedos uno y dos para realizar esta	 <p>Fragmento de página 10</p>  <p>Fragmento de la página 1 del anexo</p>

1772	Jean-Baptiste Labadens (*1735; †1824)	Maestro de guitarra, violín y arpa	<i>Nouvelle methode pour apprendre à jouer du Violon, et à lire la Musique; enrichie de plusieurs Estampes en taille douce.</i>	Pecho	Nivel medio. Explora hasta la cuarta posición pero los ejemplos musicales no son muy difíciles ni lleva la técnica del instrumento a sus límites. Inicia con explicaciones básicas de solfeo y violín	“La	Hasta cuarta posición con cierta frecuencia y sube todavía más arriba pero de manera muy puntual	Media	Introduce las posiciones hasta cuarta y las utiliza en los ejemplos con cierta normalidad. Ocasionalmente va más allá de la cuarta	<p>Fragmento de página 9</p>  <p>Fragmento de página 5</p> 
1777	Pietro Signoretti (*1731; †1815)	Teórico y violinista italiano	<i>Méthode contenant les principes de la musique et du violon</i>	Supraclavicular, barbilla, izquierda	Dividido en dos grandes secciones. En la primera parte, de la primera página a la p36, explica nociones de la teoría musical. Dedicó la segunda al violín, con ejemplos musicales de escalas e intervalos, y a partir de la página 42, un anexo musical de tres páginas con ejemplos breves y sencillos.	“Si	No hay	Básica	Ni las escalas de la parte dedicada al violín ni los anexos exceden el rango correspondiente a la primera posición.	<p>Fragmento de página 3</p>  <p>Fragmento de página 7</p> 
1780	Jean-Benjamin de la Borde (*1734; †1794)	Compositor, historiador, mecenas y recaudador de impuestos agrícolas. Estudió violín con Antoine Dauvergne	<i>Essai sur la musique Ancienne et Moderne</i>	Supraclavicular barbilla centro	Dedica cuatro páginas a describir los rudimentos básicos del violín (pp. 356-359)	-	-	-	No aparece ningún ejemplo musical acompañando al texto	
1782	Michel Corrette (*1707; †1795)	Organista y compositor	<i>L'Art de se perfectionner dans le Violon où l'on donne à étudier des Leçons Sur toutes les positions des quatre cordes du Violon et les différents coups d'archet. Ces leçons où les doigts Sont marqués dans les endroits difficiles, Sont tirées des Sonates et Concerto des meilleurs auteurs Italiens et allemands & avec des préludes Sur chaque ton, des points d'orgues, des tours de forces, des Menuet et Caprices avec des Variations et la Basse. Cet Ouvrage fait la Suite de l'Ecole d'Orphée Methode pour le Violon.</i>	Supraclavicular, barbilla izquierda	Un libro para perfeccionarse en el violín. Es interesante que en el prólogo el autor menciona que perfeccionarse en el violín consiste en conocer todos los golpes de arco, poder tocar en todas las posiciones en todas las cuerdas, cambiar de posición fácilmente y tocar limpiamente... El libro es un compendio de música de distintos autores, de alto nivel técnico para el violín. El texto escrito está presente hasta la página 5. Desde la página 6. De la p. 6 a la 9 hay escalas y ejercicios técnicos para la mano izquierda que comprenden intervalos y dobles cuerdas, en las pp. 10 y 11 se encuentran preludios en tonos mayores y menores; y a partir de la p.12 hasta el final del libro se suceden extractos musicales de alta dificultad compuestos por distintos autores	““Mi	Abundantes	muy alto	Esta obra está llena de cambios de posición	<p>Fragmento de página 6</p>  <p>Fragmento de página 23</p> 

1786	Louis Borne (*-1740; †-1789)	Compositor, marchante de música y violinista de l'Académie royale entre 1742 y 1762	<i>Nouvelle méthode de violon</i>	Supraclavicular, con barbilla	Para principiantes y nivel medio	Do	Sólo presentes en las escalas	muy alto	El registro sobreagudo lo utiliza en las escalas que se intercalan entre las piezas, pero estas son de nivel sencillo. En la segunda página muestra el registro del violín hasta C7 y posteriormente, en la p. 26 describe las posiciones hasta la séptima.	<p>Fragmento de página 5</p>  <p>Fragmento de página 58</p>
1790	Jean-Baptiste Labadens (*1735; †1824)	Maestro de guitarra, violín y arpa	<i>Nouvelle méthode pour apprendre à Jouer du violon et à lire la musique divisée en quatre parties. Savoir Principes de musique, principes du violon, sujets varés, et l'art de l'archet</i>	EN ESTE TRATADO NO HABLA DE LA SUJECCIÓN DEL VIOLÍN, PERO EN EL ANTERIOR SÍ, CONTRA EL PECHO	Para principiantes y estudiantes avanzados	Mi	Son poco frecuentes en las lecciones que aparecen en el libro. En la página cinco presenta las posiciones hasta la cuarta	Media	Pequeño resumen de teoría musical, principios básicos del violín y dificultad no muy elevada: sólo explora hasta la cuarta posición del violín y no aparecen con frecuencia ni los cambios de posición ni otros elementos técnicos complejos en las lecciones que incorpora	<p>Fragmento de página 5</p>  <p>Fragmento de página 7</p>
1790	Anónimo	-	<i>Principes pour apprendre facilement à jouer du violon.</i>	Supraclavicular	Para principiantes	Mi	Sólo los que figuran en las escalas en posición fija	Media	Presenta hasta cuarta posición (aunque el autor la cataloga como tercera). En los fragmentos musicales rara vez se utilizan posiciones más allá de la primera	<p>Fragmento de página 2</p>  <p>Fragmento de página 7</p>
1790	Giovanni Battista Rangoni (*-; †-)	Escritor musical y apasionado de la música	<i>Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli, e Pugnani del signor marchese Giovanni Batista Rangoni</i>	Depende del músico		-		-	No aparece ningún ejemplo musical acompañando al texto. Sin embargo, el repertorio para violín de los tres compositores mencionados en el título contiene gran cantidad de pasajes que rebasan la tesitura de la primera posición del violín	 <p>Pietro Nardini (1722-1793), sonata 1 segundo movimiento</p>

1794	Louis-Antoine Durieu (*1736; †1819)	Belga. Profesor de violín, editor y marchante de música	<i>Méthode de Violon</i>	Supraclavicular, a uno u otro lado la barbilla	Para principiantes y estudiantes avanzados	"La	Hasta séptima posición	Alta/Media	A modo de diálogo entre maestro y alumno va explicando los principios básicos. De pronto introduce las posiciones, hasta la séptima, pero aunque las escalas que van intercaladas entre las lecciones exploran todo el registro sobreagudo de la primera cuerda, las lecciones son técnicamente mucho más sencillas, sin incorporar elementos virtuosos Muestra hasta séptima posición fija en todas las cuerdas	  Fragmento de página 175
1795ca.	Giuseppe Maria Goacchino Cambini (*1746; †1825)	Compositor y violinista italiano	<i>Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon divisée en trois parties. Dans laquelle l'auteur traite de tous les principes indispensables pour bien jouer de cet instrument, de la manière de tenir le violon et de se servir de l'archet, duquel seul dépend l'expression qui est l'âme de la musique. Ces principes bien détaillés sont suivis de différents petits airs, six duos faciles et six sonates graduées auxquelles l'auteur a donné l'expression qui convient à l'expression qui convient à</i>	Supraclavicular barbilla izquierda	Al combinar lecciones sencillas con ejemplos muy complicados, parece que trata de llegar a un público más extenso	Si	Sólo presentes en las escalas	Alta combinada con algunos más sencillos	En la primera parte, de la p a la 14 habla de la mano izquierda, en la segunda parte, 15-26 habla del uso del arco. La tercera parte 27 a 40, es una sucesión de aires para dos violines, de diversos autores. A partir de la página 42 presenta 6 sonatas para violín y continuo. Ni en los duos ni en las sonatas que culminan su método hay pasajes en posiciones altas en la primera cuerda, pero sí varios ejemplos de digitaciones en posiciones altas por la segunda, tercera y cuarta cuerda (ver celda de ejemplo musical)	 Fragmento de página 32 
1796	Francesco Galeazzi (*1758; †1819)	Violinista virtuoso, director, compositor y profesor de matemáticas y botánica	<i>Elementi Teórico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i>	Supraclavicular barbilla al centro	Específica para violinistas. Los anexos musicales son de alto nivel técnico, especialmente por el dominio del registro sobreagudo del violín	E7	Muy frecuentes	Muy alta	Tratado muy extenso, la primera parte que habla sobre elementos básicos del solfeo; y la segunda que se centra en resolver dudas sobre el uso del violín. De la Regla I a la XV se dedica a dar consejos referentes a la mano izquierda, muchos de ellos tienen sirven para facilitar los cambios de posición. Describe los cambios ascendentes pero no trata los descendentes.	 Páginas finales o anexo de Elementi Teórico-Pratici, tabla VI
1797	Bartolomeo Campagnoli (*1751; †1827)	Violinista y compositor	<i>Nouvo metodo della mecanica progressiva per suonare il violino diviso in cinque parti [...]</i>	Supraclavicular, barbilla izquierda	Específica para violinistas. Se encuentra dividida en cinco secciones. Las cuatro primeras son fundamentalmente colecciones de ejercicios o estudios musicales para trabajar aspectos técnicos. La música es de alto nivel técnico, con multiples dobles cuerdas, ornamentos, acordes y cambios de posición.	G6		Muy alta	La tercera parte esta dedicada a las posiciones (que él considera 7 principalmente), a la ornamentación y a los golpes de arco. Del estudio 141 al 188 se suceden estudios en posición fija (de 2a a 7a) a los que se intercalan estudios con cambios de posición, que incluyen dobles cuerdas. El nivel técnico de estos estudios es muy elevado. Dedicó la quinta sección de su método a explicar cada uno de los estudios	 Fragmento de página 97, etude n180 

1797	Sébastien Demar (*1763-7; †1832)	Fortepianista, compositor, director, profesor y organista	<i>Nouvelle Methode abrégée pour le Violon</i>	Supraclavicular, barbilla al centro	Como su nombre indica, es un método breve y dirigido al principiante de violín. Los ejemplos musicales son piezas para dos violines donde el maestro acompaña al estudiante con una línea musical más compleja.	D6	No aparecen en los fragmentos musicales, pero sí de manera teórica presenta la segunda y la tercera posición	Básica (aunque con miras teóricas un poco más amplias)	No menciona los cambios de posición ni aparecen ejemplos musicales que excedan el ámbito de la primera posición del violín, pero explica y ejemplifica segunda y tercera		Fragmento de página 15, 'des visitandines'
1798	Antoine Bailleux (*1720c; †1800c)	Violinista y editor de música	<i>Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon</i>	Supraclavicular barbilla a la izquierda	Comienza con la teoría musical, pero explica las posiciones del violín (hasta la octava). Los ejemplos musicales son duetos de dificultad moderada, aunque incorporan acordes, arpeggios y cambios de posición.	B6	Presenta las posiciones pero no explica la manera de cambiar de posición	Medio, con ejemplos de dificultad alta	*Lo que hoy en día consideramos segunda posición es llamado por el autor "primera posición", de manera que la numeración de las posiciones siempre va una cida atrasada respecto a la nomenclatura actual Las lecciones son de dificultad básica-media pero algunos ejemplos son de dificultad alta	Fragmento de página 16 Exemple 	
1798	Bernardus Lorenziti (*1764c; †1813p)	Violinista italiano	<i>Principes ou Nouvelle Méthode de musique pour apprendre facilement a jouer du violon suivis de duze duos progressifs</i>	Supraclavicular barbilla a la izquierda	Para alumnos avanzados y profesionales. Por revisar	B6	Frecuentes, aparecen digitados	Alta	Introduce elementos de alta dificultad en la técnica del violín como las dobles cuerdas combinadas con los cambios de posición y el uso del registro agudo no sólo en la primera sino también en segunda cuerda. Escalas que exploran el registro agudo del violín desde la p12		
1798	Jean-Baptiste Bedard (*1765; †1815)	Violinista, pedagogo, compositor y editor de música	<i>Nouvelle méthode de violon courte et intelligible précédée d'un abrégé des connaissances essentielles de la musique en général. Et suivie de douze petits airs de différents opéras avec l'indication de la manière de tirer et de pousser l'archet à propos par Bedard.</i>	Contra el pecho	Para principiantes y estudiantes básicos	D6	Aparecen primera, segunda y tercera, pero explica que hay más	Básico-medio (depende de los ejemplos musicales)	Muestra hasta la tercera posición, pero explica que hay muchas otras posiciones más altas que no son más que la repetición de las tres primeras. ¡¡¡Y LOS EJEMPLOS MUSICALES? (buscar en Fuzeau)	 <i>Il est encore plusieurs autres positions pour monter plus haut, mais comme elles ne sont que la répétition des trois premières en observant de monter par degré de la même manière, je n'en parlerai pas, a fin de ne pas m'écarter de mon but qui est d'abréger, le plus possible, cette Méthode.</i>	

1799	Jean Baptiste Cartier (*1765; †1841)	Violinista y compositor. Alumno de Viotti y asistente de concertino de la Ópera de París	<i>L'art du violon ou collection choisie dans les sonates des écoles italienne, française et allemande précédée d'un abrégé des principes pour cet instrument... par J.B. Cartier...</i>	2 formas: Contra el pecho, Supraclavicular, barbilla del lado izquierdo	Dirigido a los estudiantes del conservatorio de París Habla de los principios básicos citando los tratados de Geminiani, Mozart, Tarade y L'abbe, pero rápidamente introduce elementos avanzados, como tocar en posiciones o realizar ornamentos, dobles cuerdas o armónicos. Los ejemplos musicales y alguna información, como la de sostener el instrumento, son citas de tratados anteriores o compositores...Geminiani, L. Mozart o Nardini. A partir de la p34 presenta una colección de sonatas para violín de compositores de las escuelas alemana	B6	Cita las escalas de Geminiani	Muy alta	Pasajes que exploran hasta la 8 posición	
1800c	Louis Joseph Anicot, l'Ainé (*; †)	Primer violín del Théâtre des Associés (en 1791)	<i>Principes de violon rendus assez clairs et assez détaillés pour apprendre en peu de tems. Par Anicot l'aîné.</i>	Supraclavicular	Híbrida, con nociones básicas y otras más avanzadas.	C7	Sólo explica cómo tocar en posición fija, no cómo hacer los cambios	Media	Explicaciones de nociones básicas acompañadas de elementos más avanzados, como lo es el registro agudo de la primera cuerda, o el uso de la segunda, tercera y cuarta posición, aunque advierte que existen y se utilizan otras posiciones que sirven tanto para tocar más agudo como para facilitar la realización de algunos pasajes	Fragmento de página 15, cita textual del Geminiani 
1800c	Michael Woldemar (*1750-1757; †1815)	Violinista francés, discípulo de Lolli	<i>Grande méthode, ou, étude élémentaire pour le violon, contenant un grand nombre de gammes, toutes les positions du violon, et leur doigter ; tous les coups d'archet anciens et nouveaux l'echelle enharmonique moderne fugues, des exemples d'après les plus grands maitres ..</i>	Supraclavicular y con barbilla	Combina explicaciones básicas de teoría musical con información muy específica sobre el violín. Tiene en cuenta prácticamente la mayoría de posiciones que se pueden tocar sobre la primera cuerda	C7	Muy frecuentes, en melodías simples y dobles cuerdas	muy alto: octavas y extensiones , tocar en posición fija hasta octava posición, estudios sobre una cuerda,	*Lo que hoy en día consideramos segunda posición es llamado por el autor "primera posición", de manera que la numeración de las posiciones siempre va una cidra atrasada respecto a la nomenclatura actual. Presenta las posiciones fijas completas, a diferencia de los demás métodos, que tienden a subir de posición sólo sobre la primera cuerda	Fragmento de página 3 