

Meritxell Genís

DE LA VIÈLE AL VIOLÍN:

Estudio sobre los antecesores del violín desde la
edad media hasta el renacimiento

MMIA. 2016

Disertación para la obtención del grado de Máster en Música
- Interpretación Artística – Área de especialización: Música
Antigua

Profesor orientador: Pedro Sousa Silva

A todos aquellos que, a lo largo de mi vida, me han transmitido el amor por la música

AGRADECIMIENTOS:

A mi orientador, Pedro Sousa, por su lectura atenta y valiosas sugerencias, que espero haber reflejado en esta disertación.

A Thiago Vaz, por atender pacientemente mis consultas y animarme a concluir este proyecto.

A André Alegre, por esclarecer mis dudas acerca términos organológicos y procesos constructivos.

A Ignasi Despuig, por el asesoramiento informático.

A Pepe Luna, por el intercambio de opiniones y artículos, que han enriquecido este trabajo.

A mi familia, por estar siempre a mi lado.

A Oriol, por su apoyo incansable.

RESUMEN

Entre los siglos XII y XVI, el instrumento de arco *da braccio* ejerce un papel relevante en el acompañamiento instrumental de las voces. En ese momento, junto con el gran desarrollo de la música instrumental, emerge un nuevo instrumento, el violín, que recoge las principales características organológicas y musicales de sus antecesores. En el presente trabajo veremos el recorrido de este tipo de instrumento en relación a su contexto y repertorio, de acuerdo con el análisis de las fuentes, eso es, la iconografía, la documentación de la época, los restos materiales, así como la experimentación práctica con los instrumentos reconstruidos, sin olvidar su transformación organológica.

Para ello, esta disertación se divide en tres capítulos: 1) Tipología de fuentes 2) La Edad Media 3) El Renacimiento.

PALABRAS CLAVE

Violín, instrumentos de arco, *da braccio*, Europa, norte de Italia, reconstrucción, organología, práctica interpretativa, *vièle*, rebec, lira *da braccio*

ABSTRACT

Between the 12th and 16th centuries, the bowed *da braccio* instrument played a significant role in the instrumental accompaniment of voices. At that time, along with the great development of instrumental music, a new instrument, the violin, appeared, which included the main organological and musical features of its predecessors. In the present work, we will join these instruments on a journey with regard to their context and repertoire, in accordance with an analysis of their sources, *i.e.* iconography, historical documents, material remains, as well as practical experience with reconstructed instruments, including their organological transformation.

To that end, this work will be divided into three chapters: 1) Typology of sources 2) The Middle Ages and the 3) Renaissance.

KEYWORDS

Violin, bowed instruments, *da braccio*, Europa, north of Italy, reconstruction, organology, interpretative practice, *vièle*, rebec, *lira da braccio*

Índice

INTRODUCCIÓN	13
ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
CAPÍTULO I. TIPOLOGÍA DE FUENTES	18
1.1 LA ICONOGRAFÍA.....	18
1.2 FUENTES DOCUMENTALES.....	20
1.2.1 <i>Los tratados</i>	20
1.2.2 <i>Los testimonios de la época</i>	21
1.3 LOS RESTOS MATERIALES.....	22
1.4 LA TRADICIÓN POPULAR.....	23
1.5 INVESTIGACIÓN EMPÍRICA	24
CAPÍTULO 2. LA EDAD MEDIA	25
2.1 LOS INSTRUMENTOS.....	25
2.1.1 <i>La vièle</i>	26
2.1.2 <i>El rebec</i>	34
2.2 REPERTORIOS.....	35
2.2.1 <i>Acompañamiento de la monodia</i>	35
2.2.2 <i>Voces instrumentales en la polifonía</i>	37
2.2.3 <i>Música instrumental</i>	38
CAPÍTULO 3. EL RENACIMIENTO	40
3.1 LOS INSTRUMENTOS	41
3.1.1 <i>El rebec</i>	41
3.1.2 <i>Lira da braccio</i>	42
3.1.3 <i>Renaissance fiddle o vièle renacentista</i>	45
3.1.4 <i>El primer violín: 1520-60</i>	47
3.2 LOS TRATADOS	53
3.2.1 <i>Teóricos</i> :.....	53
3.2.2 <i>Prácticos</i>	55
3.3 EL REPERTORIO	57
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA:	63
APÉNDICE A: GLOSARIO	I
APÉNDICE B: FIGURAS	IV

INTRODUCCIÓN

Mi interés por este tema surge, en primer lugar, del asombro por la relevancia y la envergadura del repertorio violinístico, así como del deseo de descubrir si existe un hilo conductor desde sus ancestros (*vièle*, rebec, lira *da braccio*)¹ hasta el violín. En caso de ser así, descubrir cuáles son las conexiones existentes entre ello y qué relación tienen las modificaciones organológicas con las exigencias del repertorio. De acuerdo con Boyden (2002, p.8), creo que conocer los ancestros del violín no es sólo un tema de interés histórico sino que es vital para comprender los elementos principales de su construcción y desarrollo en sus usos musicales, técnicos e interpretativos.

Parto de una idea que tendré que confrontar con el resultado de este estudio: un instrumento y los cambios que sufre a lo largo del tiempo responden a alguna necesidad musical, no en un sentido evolutivo de “mejora”, sino más bien de cambio estético y funcional de la música. Creo que para afrontar un trabajo como éste es importante despojarnos del racionalismo y la teoría del progreso que han marcado la civilización occidental a partir del s. XIX. Es decir, no voy a partir de la idea que la música para violín es “mejor” que la música medieval o renacentista, o esa idea tan concurrida entre violinistas de que la música medieval es “fácil” o que el papel de la *vièle* es simple, poco interesante. Son mundos diferentes, funciones diferentes, que requieren de unas habilidades que en ambos casos hay que desarrollar y que para mí, tienen absolutamente el mismo valor.

A lo largo de este trabajo veremos cómo evolucionan las tipologías *da braccio*, que a lo largo de varios siglos ejercen una función de acompañamiento de la voz, con bordones y frases improvisadas entre las estrofas o doblando las melodías (voces cantadas), y que en un relativamente breve espacio de tiempo, pasa a ser un instrumento con un desarrollo tan increíble tanto a nivel de repertorio, de construcción y de técnica interpretativa. Este desarrollo tiene mucho que ver, por supuesto, con la evolución del lenguaje instrumental.

Ante tal proceso, me propongo rehacer el camino inverso, no del violín hacia atrás, sino de atrás hacia delante, para no partir de los prejuicios creados a partir del “resultado” final, sino recorrer el proceso que origina el violín, centrándome en los períodos para mí más desconocidos y en los que más necesito adentrarme para comprender cada paso, siempre teniendo en cuenta el contexto musical del instrumento. Por ello me pregunto por

¹ Todos los términos específicos serán definidos en el glosario del *Apéndice A*, al final de este trabajo.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

las características y el contexto de los cordófonos *da braccio*, en Europa, a partir del medievo, que es cuando su presencia, sobretudo en la iconografía, se convierte en una constante. Me pregunto también cuál fue su función en cada período, qué cambios organológicos se fueron produciendo y qué relación tenían con el repertorio para el que eran concebidos, así como qué originó el nacimiento del violín, instrumento que, a diferencia de la mayoría de sus predecesores, siguió interpretándose y formando parte del *instrumentarium* del presente, sin interrupción.

Para ello, esta disertación se divide en tres capítulos. En el primero describiré las tipologías de fuentes, que nos permitirán rastrear el proceso de evolución del instrumento *da braccio*. En el segundo capítulo abordaré los instrumentos y repertorios medievales, punto de inicio del recorrido que propongo. Por último, en el tercer capítulo, veremos el contexto en el surgen los primeros violines, así como su convivencia con sus antecesores, trazando un hilo conductor con respecto los capítulos anteriores.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar que la idea que originó este trabajo no surgió de una lectura sino de la práctica de varios de estos instrumentos, una vez tomada la decisión de adentrarme en la historia del violin y sus ancestros, era de obligada lectura la obra de Boyden (2002), *The history of violin playing from its origins to 1761*. Esta obra monumental casi me hizo desistir de mi proyecto, pues hace un recorrido exhaustivo en todos los aspectos que implican la evolución del instrumento *da braccio*, sobretodo por lo que se refiere a documentación y a aspectos técnicos. Resultó imprescindible para establecer un marco general, a la vez que me ayudó a definir mis objetivos, centrándome más en los ancestros y primeros violines, que es sobre lo que Boyden pasa de forma menos intensiva. Es una obra de referencia de tal magnitud que aparece casi en todo el resto de la bibliografía consultada para esta disertación.

Por otro lado, los artículos de Rault me adentraron en el aspecto más organológico y metodológico, permitiéndome confirmar algunas ideas que ya tenía, y poner en cuestión muchas otras. Su artículo "Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa" (2004) plantea la nueva metodología de la organología medieval, enfoque multidisciplinar que corresponde con mi idea de partida acerca del análisis de las fuentes. En su artículo "Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVIè siecle" (1997) expone de manera clara y documentada la evolución de la *vièle* medieval hasta el violín, haciendo hincapié en el aspecto organológico, siendo ampliado en "How, when and where the specific technological features of the violin family appeared" (2007). De referencia son también, aunque no coincida en todos sus aspectos, sus artículos sobre instrumentos medievales y especialmente, su relación con la tradición árabe. De todos los autores consultados, el valor añadido de la obra de Rault es su condición de constructor de instrumentos, hecho que le otorga un conocimiento práctico que completa con un profundo conocimiento teórico e iconográfico.

Si seguimos con la bibliografía sobre los ancestros medievales, son de obligada referencia los artículos de Christopher Page y Mary Remnant, como su disputa en "The diversity of medieval fiddles" (1975) acerca de las interpretaciones de las imágenes medievales. Christopher Page, en "An aspect of medieval fiddle construction", plantea la relación entre las prácticas tradicionales actuales como una fuente de información para la reconstrucción histórica de la música, así como clarifica las propuestas de afinación y práctica interpretativa de Moravia en "Jerome de Moravia on the rubeba and viella" (1979).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Con respecto al rebec me ha sido de ayuda el artículo de Remnant para Oxford Music Online (2016), nutrido de datos y referencias a contrastar con Rault, contrario a la idea de un rebec medieval europeo. Por último, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500)*, de J. Ballester (2000), representa una importante aportación sobre los instrumentos de esta zona, especialmente por lo que respecta al origen de un tipo de *vièle* que tendrá gran influencia en la aparición del violín y la viola *da gamba*, que en esta disertación he nombrado "modelo aragonés".

Con respecto al Renacimiento, recurrí a la obra de E. Panofsky *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1997) para cuestiones sobre la interpretación de la iconografía y el uso de la perspectiva, ya que de ello pueden variar nuestras deducciones sobre las medidas y uso de los instrumentos antiguos. Para trazar un marco general de la música medieval y renacentista, destacaría la obra de Isabelle Handy, *Histoire de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance* (2009). De lectura amena y sólidamente documentada, no se limita a transcribir datos sino que dibuja ambos mundos, conectando la historia musical con otros aspectos de la historia, el arte, la literatura, la filosofía y la sociedad, de forma que comprendemos el porqué de cada estilo musical, así como la transición de uno al otro. En esta misma línea pero ejemplificado en un caso concreto, el ducado de Ferrara, ha sido de gran utilidad *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, de Lewis Lockwood (2009).

Sobre el instrumento renacentista por antonomasia, la lira *da braccio*, debo destacar la obra de Scott Jones, *The lira da braccio* (1995), el único monográfico que encontré sobre el tema, y que aborda todos sus aspectos, incluyendo una tabla de tipologías. En este sentido, el libro del CD *Sulla lira* (2014), de Romain Baptiste, me puso sobre la pista sobre la vinculación entre el auge de ese instrumento y su relación con el pensamiento humanista y con él, la recuperación del mito de Orfeo.

Del mismo autor debo destacar *The birth of the violin* (2013), una de las pocas aproximaciones al repertorio de los primeros violines. El libro que acompaña el CD aporta valiosas informaciones sobre estos primeros violines, para los que no hubo material escrito. En este punto he retomado el primer capítulo de Boyden (2002), en el que revisa los ancestros del violín, interesante por el modo como relaciona la documentación aparecida en toda Europa en relación a los inicios del instrumento. Sobre este mismo período, U. Ravasio, en *Gasparo da Saló e la liuteria a Brescia* (2009), recopila varios artículos que tratan sobre los primeros violines y sus constructores, de entre los cuales destaco dos escritos por el mismo Ravasio, en los que aporta muchísima documentación sobre lutiers, músicos e

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

instrumentos de arco, registrando al mismo tiempo los cambios acontecidos con respecto a la terminología en la zona de Brescia entre 1520 y 1600.

Por último, y continuando con la terminología, debo mencionar una obra muy presente también en gran parte de la bibliografía consultada, P. Bec, *Vièles ou violes?* (1992), tanto por su interpretación de los términos en su contexto histórico y geográfico, así como su concepto de continuidad organológica. En el mismo sentido fue relevante el artículo de Rault, "Les pièges des textes littéraires" (1999b), en el que pone de relieve las dificultades que el polimorfismo y polisemantismo que caracteriza los instrumentos objeto de este estudio suponen para definir tipologías y nomenclaturas.

Capítulo I. TIPOLOGÍA DE FUENTES²

A lo largo de este trabajo voy a remitirme a cinco tipologías de fuentes con el objetivo de obtener la información necesaria para trazar el recorrido del instrumento *da braccio* en todos los aspectos posibles, superponer cronológicamente los datos e ir siguiendo las evoluciones (Rault, 2004). Obviamente, en cada período habrá unas fuentes más disponibles o relevantes que otras, por ello voy a utilizar en cada caso las que considere más oportunas, o a las que haya tenido acceso o conocimiento. Son las siguientes:

- 1) la iconografía
- 2) fuentes documentales
- 3) los restos materiales
- 4) la tradición popular
- 5) la investigación empírica

1.1 La iconografía

Como ya he comentado, la iconografía es la principal fuente de información contemporánea en lo que respecta a la organología de los instrumentos medievales y renacentistas. La enorme diversidad de representaciones del instrumento cordófono de arco muestra su importancia y presencia constante en Europa, sin interrupción desde la época medieval, a diferencia del instrumento *da gamba*, que desaparece de la iconografía durante el s. XIV.³ No en vano P. Bec (1992, p.357) habla de “continuidad organológica” del instrumento *da braccio* del medieval al Renacimiento. Es gracias a la iconografía que podemos tantear las fechas del primer violín, al mismo tiempo que nos permite rastrear el proceso de transformación desde sus antecesores (*vièle*, *rebec*, *viola da braccio*), así como su difusión por toda Europa.

² En este capítulo hago una propuesta propia en relación a las fuentes, aunque tomo de referencia la idea de Rault (2004) acerca de la superposición de las mismas como elemento diferenciador de la metodología propia de la organología medieval.

³ Entre la *giga* románica y las primeras violas del s. XV hay un vacío iconográfico con respecto al instrumento *da gamba*, aunque eso no implica que no hubiese instrumentos de ese tipo.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

La iconografía, en todas sus formas (pintura, escultura, miniaturas), nos ofrece distintos tipos de información. Nos muestra el contexto de la interpretación, es decir, qué situaciones eran acompañadas por música. Nos da pistas sobre los conjuntos instrumentales de cada época, de modo que podemos recrear el efecto musical buscado, así como la asociación de ciertos instrumentos a un tipo de repertorio. Nos permite también deducir, hasta cierto punto, la técnica instrumental, mostrando la sujeción del instrumento, la posición, la colocación del arco, la digitación, u otros aspectos. Por último, nos ofrece un testimonio de los instrumentos en sí, de cuya observación podemos extraer no sólo datos sobre su medida y forma, sino sobre detalles de construcción que afectan, lógicamente, al resultado sonoro. Esta información es especialmente importante en aquellos instrumentos más lejanos en el tiempo, pues como nos advierte Rault (1999a), es muy tentador proyectar los propios conocimientos técnicos en instrumentos antiguos, consiguiendo un resultado anacrónico.

Por otra parte, con respecto a los períodos que nos ocuparán, deberemos tener en cuenta también que la imagen medieval y renacentista es un idioma que no pretende representar simplemente la realidad. En el caso medieval, la imagen tiene una función simbólica y en muchos casos, pedagógica, de modo que de lo que se trata es de poner de relieve el mensaje, básicamente religioso. Como nos advierte Christopher Page (julio 1974), lo que nos muestran las imágenes medievales puede ser impracticable, pues no pretenden reflejar una práctica real, sino que son fruto del proceso de iluminación. Debemos tener en cuenta que, en el período medieval, la música natural era la música de las esferas, reflejo de la armonía celeste, divina, mientras que la música creada por el hombre debía servir para acceder a la anterior. La teoría musical es, por tanto, una guía hacia la perfección divina, como ocurre en la peregrinación (Medina, 1998, pp.66-80). En este contexto, el instrumento es una referencia material, tal vez un símbolo, de esa ascensión espiritual (Villanueva, 2005, pp. 313-325).

En el período renacentista sí observamos un grado mayor de realismo en la estética del arte, con la recuperación de la perspectiva, pero eso no significa que la mayor parte de las representaciones no sigan teniendo un carácter simbólico, alegórico, que no realista (Panofsky, 1997, p.195).

Este es un problema que se presenta a la hora de reconstruir instrumentos, ya que son frecuentes dos extremos: reproducir exactamente las imágenes, sin tener en cuenta su funcionalidad (arcos enormes, con curvaturas imposibles), o bien el otro extremo, la reconstrucción anacrónica, que aplica a los instrumentos medievales y renacentistas los

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

mismos criterios constructivos que a un violín moderno o barroco (medidas, alma, barra armónica, cuerdas metálicas, clavijero).

1.2 Fuentes documentales

Dentro de este apartado vamos a incluir todas las fuentes documentales, ya sean tratados musicales, documentos administrativos, testimonios de la época y textos literarios. Este tipo de fuentes nos ayudan a crear una imagen del contexto histórico, social y musical más completo, a pesar que, como nos advierte Christian Rault (1999b), en el caso de los textos literarios, nos confrontan también con una gran ambigüedad con respecto a la terminología de estos instrumentos. Es cierto que, hasta la segunda mitad del s. XVI, no hay una designación específica para un objeto específico, sino que conviven una gran variedad tanto en la terminología del instrumento cordófono frotado, como en sus formas, dificultando la asociación del término con el objeto (Rault, 1999b, p.18)⁴: “la polisemia, en efecto (un solo término que designa aparentemente varios instrumentos) y el polimorfismo (varios términos que remiten a un mismo instrumento) parecen endémicos de esta época”.

1.2.1 Los tratados

En este apartado nos referimos a las fuentes primarias, de entre las cuales vamos a distinguir dos tipos; los tratados organológicos y los tratados técnicos.

Los tratados organológicos aparecen en el Renacimiento, fruto de la mentalidad racionalista humanista y posiblemente, y transmiten una voluntad de poner orden en las nuevas familias de instrumentos. Este tipo de tratados nos permiten rastrear los cambios en la nomenclatura de los instrumentos, establecer relaciones entre las tipologías descritas, el lugar y fecha de publicación y su expectativa de uso, o deducir, por su ausencia, cuándo habían caído en desuso. Nos dan herramientas, también, para establecer una relación entre los instrumentos existentes y el repertorio, y en el caso que nos ocupa, son fundamentales para reseguir la transformación del instrumento *da braccio* hasta llegar al violín, así como testimoniar la dificultad que entraña para la sistematización, la emergencia de un nuevo instrumento por lo que atañe a su terminología y características.

⁴ “La polysémie en effet (un seul terme désigne en apparence plusieurs instruments) et le polymorphisme (plusieurs termes renvoyant au même instrument) semblent en effet endémiques à cette époque”. Todas las traducciones de las citas en lengua extranjera son propias.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Los tratados teóricos nos ayudan a conocer cuál era la práctica musical adecuada al instrumento, y cómo ésta evoluciona, cosa que nos permite establecer una conexión entre el instrumento y su uso, dentro de un contexto filosófico. En el período medieval pero, el instrumento pocas veces es un tema en sí, de modo que los tratados nos dan muy pocos detalles técnicos. No era así en los tratados árabes que, como veremos, tuvieron gran influencia en el principal tratado medieval, *Tractatus de Musica*, de Jêrome de Moravia (s. XIII). Los tratados teóricos renacentistas tienen un componente más filosófico que práctico, por lo que nos dan mucha información sobre afinaciones y temperamentos, aunque no sobre el modo de tocar. Esto último si aparece en los tratados de diminución.

A diferencia de los instrumentos *da braccio* anteriores, la permanencia del violín a lo largo del tiempo implica una práctica y evolución técnica ininterrumpida, motivo por el cual somos herederos tanto de un número infinito de métodos hasta la actualidad, como de una herencia viva de la práctica violinística.

1.2.2 Los testimonios de la época

En este apartado distinguiremos varios tipos de testimonios. En general no nos ofrecen información técnica o interpretativa, pero si reflejan el contexto de uso, el gusto de la época, el contexto musical, así como la presencia o ausencia de ciertos instrumentos.

Los documentos administrativos dejan constancia oficial de los instrumentos de cada época, ya sean facturas de compra, contratos, pagos, inventarios de bienes, dándonos una valiosa información sobre el contexto en el que se desarrolla el instrumento, su presencia y uso a nivel público y privado, y también de su valor en cada momento, ya sea del instrumento en sí o de los servicios de sus constructores e intérpretes.

En los textos literarios, así como en la correspondencia y las memorias personales, aparecen referencias y opiniones sobre la forma de tocar o cantar de sus coetáneos, junto con sus preferencias e intereses personales, como es el caso de Isabella d'Este quien, hacia el 1500, deja constancia de su interés por el nuevo instrumento español, la *viola d'arco* o *viola alla spagnola*, o la afición de Leonardo da Vinci por la *lira de braccio* descrita por Vasari en *Le Vite*, de 1564 (Scott Jones ,1995).

En la época medieval son muy frecuentes las referencias meta-literarias en poemas de trovadores donde se comenta el buen o mal hacer de algún contemporáneo, e incluso existen referencias a algunos de ellos donde se comentan prácticas interpretativas, como las *Vidas* (ver p.35).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

En el período medieval e inicios del Renacimiento, en los que la mezcla entre lengua culta (latín) y lengua vulgar está al orden del día, es especialmente complejo saber a qué instrumento se refiere cada término. Como bien expresa Rault (1999b, p.18) junto con el “polimorfismo”, nos encontramos con el “polisemantismo”: “estas dialécticas latín-lengua vulgar (diría para simplificar, aquella del clérigo y la del trovador)”⁵, afectan especialmente estos instrumentos nuevos, los cordófonos de arco, inexistentes en la Antigüedad. A esta confusión con respecto a la nomenclatura de los instrumentos se añade el hecho de que en los textos, en ocasiones, forman parte de un contexto, un *topos literario*, que impone una retórica descriptiva en la que los instrumentos son un elemento más.

A pesar de ello, la presencia abundante de instrumentos cordófonos en la literatura, e incluso el hecho de que formasen parte de *topos literarios*, nos indica tanto su relevancia como su presencia a lo largo de los siglos, al mismo tiempo que, a pesar de la diversidad terminológica, sus descripciones, sean organológicas, o bien del contexto en el que sonaban y los comentarios acerca del efecto o calidad de su música, así como las opiniones críticas, son útiles para rastrear su evolución a lo largo del tiempo y las sociedades que los hacían sonar.

1.3 Los restos materiales

Los restos materiales son el único testimonio tangible de todo lo que vemos en la iconografía y sobre lo que nos hablan los tratados y la documentación en general, el único modo de comprobar cómo fue aplicado todo aquello descrito por la organología. Esto es especialmente importante en el caso de instrumentos que cayeron en desuso y de los que solamente podemos hacer reconstrucciones, aunque en proporción a la inmensidad de testimonios iconográficos, son muy pocos los instrumentos conservados. Como nos advierte Rault (2004, p.15), los que lo han hecho, por su condición excepcional, tal vez no sean lo suficientemente representativos. Por otro lado, algunos de ellos han sufrido tales modificaciones hasta nuestros días que es difícil o casi imposible valorar su estado original. De todos modos, sí nos es útil saber qué maderas se utilizaban, o poder observar detalles que pueden pasar desapercibidos en la iconografía, y que no son mencionados en los tratados, que dan muy pocos detalles tecnológicos (Figura 1).⁶

⁵ “cette dialectiques latin-langue vulgaire (je dirais pour simplifier celle du clerc et du troubadour”.

⁶ Todas las figuras, junto con su descripción, se encuentran al final de este trabajo, en el *Apéndice B*.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

1.4 La tradición popular

Empiezo este apartado con una cita de Christopher Page (1974, p.167), que coincide con una idea que me había aparecido observando músicos de arco de otras culturas:

la investigación más reciente ha establecido que las prácticas de ciertas músicas populares de Europa y Asia –congéneres de tipos de *vièles* medievales aún en uso- representan una fuente de valor comparativo para las técnicas interpretativas. Intérpretes y constructores deben, como mínimo, hacer un pequeño esfuerzo para incorporar los resultados de estas investigaciones en su propio trabajo.⁷

Las tradiciones folklóricas que aún perviven, sobretodo en el arco mediterráneo, nos dan pistas sobre la interpretación de los períodos más antiguos. Estas tradiciones de transmisión oral nos ofrecen valiosa información, sobretodo, con respecto a las prácticas interpretativas de los instrumentos medievales, puesto que existen aún instrumentos en estas tradiciones que no distan constructivamente y musicalmente de los más antiguos, especialmente de los medievales. Podemos tomar ideas sobre la colocación, la técnica de arco, recursos de improvisación, acompañamiento, o incluso sobre el rol del instrumento dentro de un conjunto. Las técnicas constructivas tampoco distan mucho con lo que respecta a los instrumentos medievales, sin alma ni barra armónica, y generalmente, vaciados según la técnica monóxil, de una sola pieza de madera. No es casual que muchos de los constructores de instrumentos medievales son, inicialmente, músicos y/o constructores de instrumentos tradicionales. En contrapartida, tal vez esta proximidad ha llevado con frecuencia a confundir la música medieval con el *folk*, resultando de ello una cierta confusión con respecto a la interpretación de la música medieval, convirtiéndola en el acompañamiento de ferias pseudo-medievales y mezclas nada históricas.

Un caso cercano es el rabel asturiano (Figura 2), heredero de la *vièle* medieval que acompañaba la monodia, y cuyo uso pervive y se está revitalizando. El músico de rabel practica el canto auto-acompañado por bordones e interludios, en posición tanto de brazo como *da gamba*, sin adaptación organológica. A nivel constructivo, no ha sufrido

⁷ “The most recent research has established that the practices of certain folk musical cultures of Europe and Asia –where congeners of medieval fiddle types are still in use- represent a valuable comparative source for playing techniques. Performers and manufacturers have, as yet, made little attempt to incorporate the results of this research into their work”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

prácticamente modificación alguna, cosa que nos permite ver en el presente una práctica medieval (Moreno, 2011). Es el mismo caso que el *rebâb* magrebí.

1.5 Investigación empírica

Una vez recopilada la información iconográfica, los testimonios escritos y las tradiciones musicales que creemos que beben de modelos herederos de la tradición más antigua, no debemos olvidar la praxis. Al fin y al cabo, un instrumento está concebido para ser tocado, y al músico le toca explorar las posibilidades que ofrece el instrumento, sus recursos y potencialidades. El instrumento es, al fin y al cabo, la realidad material, definida por un ámbito, una potencia, unas posibilidades técnicas y un espectro armónico, que definen su color y timbre (Rault, 2004).

Este es un trabajo complicado para el músico, ya que debe distanciarse de su bagaje musical (sobretudo de nuestra formación moderna) para estar receptivo a lo que el instrumento y el repertorio le ofrece y le demanda. Es frecuente que el músico busque las mismas respuestas que ya conoce del instrumento moderno, sin tener en cuenta que el instrumento antiguo responde a otras necesidades, e incluso, a otra expectativa sonora. La pregunta es, ¿qué me ofrece este instrumento para afrontar un determinado repertorio? ¿Cuáles son los recursos del instrumento?

Capítulo 2. LA EDAD MEDIA

Una vez descritos los tipos de fuentes, vamos a iniciar un recorrido a través de los instrumentos de arco y sus repertorios desde la época medieval hasta la aparición de los primeros violines. Tomaremos los instrumentos medievales como el punto de partida pues es el período más antiguo del que tenemos constancia a nivel musical y organológico, y que inicia un proceso a través del cual podemos trazar un hilo conductor hasta los primeros violines, último eslabón de este trabajo.

En ese recorrido descubrimos un elemento especialmente importante, que es la existencia de dos familias de instrumentos *da braccio* de cuerda frotada, unos destinados a acompañar la monodia, y otros destinados a la polifonía. A pesar de ser, el violín, un instrumento eminentemente melódico, cabe destacar, en el desarrollo de su propio lenguaje, el papel de la melodía acompañada (las dobles cuerdas), herencia lejana de la práctica de la lira *da braccio*, que a su vez, recoge la técnica del auto-acompañamiento de la *vièle* medieval. También constataremos que el vínculo existente entre los inicios del violín y la voz humana es una herencia lejana de la función del instrumento *da braccio* en la época medieval y renacentista, así como la presencia de la disminución renacentista en el primer repertorio violinístico

2.1 Los instrumentos

En el caso de los instrumentos medievales⁸, por ser los más lejanos, apenas nos han llegado restos materiales, ni tampoco una práctica interpretativa directa, aunque sí podemos establecer paralelismos, como ya hemos dicho, con prácticas musicales tradicionales actuales.

De este período se han conservado dos rebecs de los siglos XII y XIV, en Novgorod, la famosa *vièle* del Mary Rose (1504, Figura 1)⁹, y la *violetta* de Sta Caterina de Vigri (mediados del s. XV), en perfecto estado de conservación junto al cuerpo incorrupto de la santa, en Bologna. Estos restos nos sirven para conocer de primera mano materiales y técnicas constructivas, así como contrastar la información que recabamos de las iconografía

⁸ Puesto que el período medieval es muy extenso, me voy a referir aquí a los instrumentos comprendidos entre el s. XI y finales del s. XV.

⁹ A pesar que según mi propia cronología esta fecha pertenece ya al período renacentista, incluyo aquí este instrumento porque aún tiene características medievales.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

y los documentos. En el caso de la *violetta* de Sta Caterina (Figura 4), por ejemplo, la iconografía nos ayuda a interpretar un elemento que observamos en el resto material; el puntal que tiene en la parte inferior aparece también en una pintura aragonesa de mediados del s. XV en la que claramente vemos cómo sirve para apoyar el instrumento y tocarlo *da gamba* (Figura 3), aunque sea lo suficientemente pequeño para tocarse *da braccio*.

En definitiva, estamos en un período en el que podemos encontrar un mismo modelo tocado *da braccio* y *da gamba*, aunque no todos –la *giga* se toca siempre *da gamba* por ser de mayor tamaño– así como puede tener varias denominaciones, e incluso un mismo término puede referirse a distintos instrumentos. Como muestra de ello cito un ejemplo de Rault (1999b, p.18): en *Évangélienbuch*, 863-871), aparecen los términos *lyre* y *fidula* como instrumentos de cuerda pulsada, a pesar que en general, *fidula* siempre se refiere al instrumento de arco: “la lira y la fídula (...), los instrumentos provistos de cuerdas, que se tocan con las manos”.¹⁰

A pesar del ya mencionado polimorfismo y polisemantismo referidos a los instrumentos del medievo, la presencia regular de ciertas tipologías en la iconografía y en las fuentes documentales es suficiente para trazar una clasificación.

2.1.1 La *vièle*

Nomenclatura:

A todo intérprete de estos instrumentos le habrá pasado que ha tenido dificultad en nombrar su instrumento medieval o renacentista ante la aparente inocente pregunta; “qué instrumento tocas?”. En español es frecuente recurrir al término “fídula” como denominación genérica del instrumento medieval, e incluso renacentista, *da braccio*, pero no es el término más presente y permanente. Dado que necesito escoger un término, voy a escoger *vièle* porque es uno de los que se repite en la bibliografía para referirse tanto al instrumento medieval como renacentista, reflejando esa continuidad organológica, pero al mismo tiempo, sin ser tan genérico, como el término inglés *fiddle*, ni conducir tan fácilmente a la confusión con los instrumentos *da gamba* como los términos *viol* o *viola*, aunque a veces también se aplican al instrumento *da braccio*.

¹⁰ “la lyre et la fidula (...), les instruments pourvus de cordes et que l’on touche avec les mains”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Los tratados:

Aunque hemos visto que no existe un modelo único de instrumento *da braccio*, ni uniformidad en su nomenclatura, sí podemos afirmar que se trataba de una tipología con identidad propia, con unas funciones musicales definidas y muy apreciadas, como atestigua este comentario Johannes de Grocheo (*De Musica*, ca 1300)¹¹:

De entre todos los instrumentos de cuerda la *viella* ostenta el primer lugar. Para nosotros (...) la *viella* incluye en sí misma todos los otros instrumentos (...) en ella todas las formas musicales son distinguidas de forma más precisa. Un buen artista toca en la *viella* tanto el *cantus* y la *cantilena* como cualquier otra forma musical en general.

Este testimonio nos da una idea del porqué de la enorme presencia de la *vièle* en la iconografía, gracias a una característica que compartirá con el violín, y que –creo- es el fundamento de su éxito y permanencia: su versatilidad.

En un aspecto más teórico-práctico, debemos citar el *Tractatus de música* de Jérôme de Moravia (1272), la principal referencia con respecto a la afinación e interpretación del instrumento *da braccio* en el período medieval. En este tratado propone tres posibles afinaciones (sólo una con bordón) e indica que el bordón puede tocarse con pizzicato de mano izquierda o bien con el arco, así como describe la práctica de la monodia acompañada, destinando las cuerdas agudas a la melodía, y el resto al acompañamiento con bordones, una práctica muy similar a la descrita posteriormente para la lira *da braccio*. La distribución de las distancias entre las cuerdas estará en función de la afinación elegida (Rault, 1997, p.234).

En este caso es especialmente relevante disponer de esta información, puesto que la práctica del instrumento medieval *da braccio* desapareció cuando cayó en desuso y por tanto, disponemos de muy pocas fuentes para una reconstrucción fiable. Debemos suponer que Moravia describe la práctica que se desarrollaba en el París del s. XIII, y no sabemos si ésta era presente en toda Europa, pero es la fuente más detallada que nos ha llegado. También tratan de afinación los tratados de Tinctoris y el ms. de Berkeley, y la idea común en todos ellos es una afinación que potencie las consonancias perfectas, es decir, 4as, 5as

¹¹ "Among all stringed instruments seen by us the fiddle appears deserving of first place. For us (...) the fiddle include within itself all other instruments. (...) on a fiddle all musical forms are more precisely distinguished (...). A good artist plays on the fiddle every cantus and cantilena and every musical form in general".

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

y 8as (o unísonos). Como nos advierte Ballester (2000, p.118), se trata de afinaciones relativas, es decir, que hay que adaptar a las medidas de cada instrumento.

Por otro lado, el tratado de Moravia confirma la existencia del bordón, elemento que con frecuencia, no se consigue observar de forma clara en la iconografía medieval. El hecho de incluirlo en una de las tres afinaciones nos indica su importancia. Además, nos ofrece un apunte técnico: puede tocarse con el pulgar de la mano izquierda o bien con el arco, práctica que explicaría algunas posiciones de mano izquierda que vemos en la iconografía (Figura 6).

Estructura básica:

A pesar de la gran diversidad de forma y detalles, debido a las transformaciones y cambios tecnológicos que acompañan su larga existencia, todas las *vièles* parten de una misma concepción. Vamos a comentar los aspectos comunes y/o generales antes de entrar en cada tipología para evitar reiterar informaciones. Estos aspectos, en su mayoría, serán vigentes también en las *vièles* renacentistas.

El elemento principal que caracteriza la *vièle* y que la diferencia del rebec es la distinción entre la caja de resonancia y el mango (Remnant, enero 1975, p.47). Con respecto a la caja de resonancia, veremos algunas evoluciones pero básicamente consiste en una tapa y un fondo unidos (mediante distintas técnicas) por aros laterales que inicialmente serán redondeados, que se irán aplanando a partir del s. XV. El ángulo entre la caja y el mango también se irán acentuando.

Generalmente observamos diapasón, para facilitar la articulación de los dedos, aunque en algunas *vièles* de puente plano o barra cordal, está ausente, posiblemente porque en estos casos, la función del instrumento era de acompañamiento. Según Remnant, (2016), el uso de trastes fue habitual a partir de finales del s. XIII, aunque no consigo apreciarlo en la iconografía.¹² Técnicamente, los trastes no tienen mucho sentido en instrumentos de mango corto, en los que no se debía practicar el cambio de posición. Sí que aparecen en los instrumentos que siguen el modelo de la vihuela, aunque creo que se debe más a la influencia del modelo de cuerda pulsada que una funcionalidad, ya que por mi experiencia, me parece casi impracticable que se hicieran cambios de posición en los instrumentos *da braccio*. El grueso del mango, así como el peso del cuerpo del instrumento, hacen realmente difícil un cambio de posición, pues además, el fondo bombeado sumado a

¹² Esta hipótesis es ampliamente desarrollada en Remnant, M. (1968), pp.146-51.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

la altura de los aros, no permiten desarrollar una técnica de cambio de posición. Musicalmente, creo que uno de los objetivos de las alturas relativas de la música escrita es, precisamente, la adaptabilidad a las tesituras de los instrumentos y voces disponibles.

Las cuerdas se observan sujetas a un cordal, o bien a botones fijos o a una barra cordal, como los laúdes. El cordal, como los violines barrocos, está sujeto con una cuerda que se fija a un botón o a una protuberancia del propio instrumento con un agujero por donde pasa esa cuerda, mientras que el clavijero se presenta de diversas formas; plano y con clavijas frontales, o bien con forma falciforme con clavijas laterales. El modelo aragonés a menudo tiene un clavijero como el de los laúdes.

Los agujeros sonoros son muy diversos, y son uno de los elementos que se modifican de manera clara a lo largo de la evolución del instrumento. Inicialmente tienen forma de C, B o D, que progresivamente se van estilizando y acercándose a la F, con excepción del modelo aragonés, que presenta una roseta circular (elemento que permanecerá en las violas *da gamba*), por influencia del laúd, a partir del s. XV. Esta roseta puede ir acompañada de otro tipo de oberturas sonoras (Figura 22).

Otro elemento destacable es la forma del puente, pues de su curvatura dependerá una práctica monódica o polifónica. Según la iconografía, las *vièles* pueden tener tres tipos de puente: plano, arqueado o un cordal triangular que hace de puente.¹³ Observamos también gran diversidad de opciones con respecto a la ubicación del puente (más o menos arriba con respecto a las oberturas sonoras), hecho que implica una modificación del tiro de las cuerdas y por tanto, de las tesituras. Remnant (1986, p.26) nos habla del doble puente, que produciría una vibración adicional, o que podría actuar como cejilla, aunque no he logrado observarlo en la iconografía.¹⁴

Finalmente nos referimos a la posición y técnica instrumental. Generalmente vemos las *vièles* apoyadas delante el pecho, el hombro, otras más perpendiculares al suelo. No se observan sujeciones externas, aunque sí, en ocasiones, vemos cómo los intérpretes sujetan el instrumento con el mentón. La posición perpendicular podría ser posible sólo para el acompañamiento o bordones, ya que no permite gran movilidad de la mano izquierda, aunque no es descartable que algunas de estas colocaciones del instrumento se deban a una solución para mostrar el instrumento de frente, o para dar más visibilidad al instrumento.

¹³ Este tipo de puente consiste en un cordal con dos patas en su reverso, levantándolo de forma que puede actuar de puente.

¹⁴ Sobre los tipos de puente, ver el artículo de Mayer, H. (1989).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Las imágenes frontales deberían mostrar el instrumento en escorzo, técnica que no es propia del período medieval (Panofsky, 1997).

Tipologías:

La tarea de establecer tipologías de instrumentos de arco previos al violín es realmente ardua, y según Rault (2007), no tiene mucho sentido pues, por ejemplo, considera que no existe un rebec medieval europeo, de modo que, según su criterio, todos los instrumentos *da braccio* son *vièles* de distintas formas. En este caso pero, creo que hay suficientes elementos comunes y distintivos como para hacer una aproximación a una distinción entre *vièle* y rebec, idea que por otro lado, también es compartida por otros estudiosos de referencia como Christopher Page (1974) y Mary Remnant (1975, 2016).

Asimismo, tanto la dilatada presencia de la *vièle* en el contexto musical europeo, como la continuidad organológica del instrumento *da braccio* medieval y renacentista, así como la gran variedad de modelos (Bec, 1992, p.357), dificultan la clasificación por períodos, ya que tratamos de procesos, y no de hechos puntuales.

Más allá de estas dificultades y opiniones, voy a abordar esta aproximación a una tipología asumiendo que no hay estándares cerrados dentro de la organología medieval, y que algunas tipologías pueden estar a caballo de dos períodos. A pesar de ello, también creo que puede ayudar a orientarnos en este recorrido a través del instrumento *da braccio*. Por último, con tipología me refiero al conjunto de elementos básicos comunes que aparecen de manera regular, así como a una misma función musical y tipo de sonido.

La *vièle* oval

Esta tipología de instrumento tiene un largo recorrido que se inicia en el s. XI y, aunque se va transformando, sigue presente en la iconografía hasta el s. XVI. Los modelos más extendidos en nuestro imaginario corresponden al instrumento que aparece en el Pórtico de la Gloria (Figura 5), o también en las miniaturas del manuscrito de las Cantigas de Santa María (s. XIII), pero en realidad, la *vièle* oval está presente, aunque en menor medida, en la iconografía hasta el s. XV, momento en que termina transformándose en la lira *da braccio*. A medida que avanzamos en el tiempo, observamos cómo le afectan las innovaciones tecnológicas, por el que podemos encontrar *vièles* de este tipo en el que sobresalen las tapas respecto los aros, siendo éstos más planos que en los primeros ejemplos (Figura 21).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

La *vièle* oval tiene un cuerpo ancho y abombado, dos oberturas en forma de B o C, forma oval, sin ninguna escotadura. El clavijero es frontal, y las cuerdas pasan por detrás, presentando generalmente 5 clavijas y 5 cuerdas, una de ellas exterior (el bordón, como se observa en la Figura 6). El cordal está esculpido y fijado por otra cuerda dentro del instrumento (sin botón). Como es un instrumento destinado al acompañamiento de la monodia, los puentes son casi o totalmente planos, de modo que permite tocar melodías en las cuerdas agudas, y bordones en el resto, además del bordón exterior, que se puede tocar con pizzicato de mano izquierda o con el arco. La disposición de las distancias entre las cuerdas, así como la afinación, están concebidas para que suenen las perfecciones disponibles (unísono, 4as, 5as y 8as).

La técnica constructiva de este instrumento es monóxil, es decir, todo el instrumento se extrae de un mismo bloque de madera, que se vacía con una sola herramienta (la azuela) hasta obtener fondo, laterales, mango y clavijero, todo de una pieza. Sólo se añade la tapa, aunque también hay reconstrucciones en las que se encolan las dos tapas. Aún en ese caso, se sigue obteniendo todo el instrumento de una misma pieza de madera. A diferencia de las *vièles* renacentistas, las tapas no sobresalen por encima de los aros. Este instrumento, por su método constructivo, no tiene alma ni barra armónica (Rault, 1997, p.232).

***Vièle* en forma de 8¹⁵**

Esta tipología (Figura 7) es una evolución de la anterior, aunque ambos modelos conviven. Dada la larga trayectoria de la *vièle*, a lo largo del tiempo fue incorporando las mejoras técnicas en el tratamiento de la madera, así como se fue adaptando a nuevas necesidades. Este tipo de *vièle* es el resultado de los logros técnicos que se producen a partir del s. XII, momento en el que se recuperaron útiles olvidados desde la antigua Roma, como el cepillo y la sierra, al mismo tiempo que mejoraron las colas. Todo ello facilitó la evolución constructiva de los cordófonos, extendiéndose una nueva técnica, el *chantournage*, que a diferencia de la técnica monóxil, permitía tallar madera con formas curvas y de mayor tamaño. Esta nueva técnica facilita la construcción en forma de 8 y del mango de sección cuadrada, así como la producción de instrumentos de mayor tamaño, y por tanto, de registro más grave. Ello implica algunos cambios en la forma del instrumento *da braccio*, como la posibilidad de construir el fondo totalmente plano. Ambas técnicas se combinan, y la forma en 8 dejará de ser hegemónica a lo largo del s. XIII, a favor de

¹⁵ Sobre los procesos constructivos, ver Rault, C. (1997), p.236.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

tipologías con escotaduras más pronunciadas, aunque el proceso constructivo será vigente hasta inicios del s. XVI.

El modelo aragonés¹⁶

Añado esta tipología aunque no suele estar presente en la bibliografía, porque creo que su presencia iconográfica y documental es importante, así como su papel en el desarrollo de la viola da gamba y del violín. Tiene un origen muy concreto, pues es la forma que tomó la *vièle* en la Corona de Aragón a mediados del s. XV, caracterizada por unas escotaduras muy marcadas, y algunos elementos propios de los instrumentos de cuerda pulsada (laúd, vihuela). De acuerdo con Ballester (2000, p.116), cabe destacar esta tipología por la influencia que ejercerá en el instrumento de arco renacentista y por ello, en los primeros violines y violas *da gamba*. En cambio, para Boyden (2002, p.12), esta tipología entra dentro del concepto de “híbridos” que no debemos tener demasiado en cuenta.

Según la iconografía, aparece en la década 1430'-1440' en la Corona de Aragón (Figura 8). Rápidamente se difundió por el resto de Europa, sobretodo en Italia, en su versión de mayor tamaño (generalmente tocada *da gamba*, como la Figura 9) pero con frecuencia en versión *consort* y también *da braccio*, que es la modalidad que nos ocupa.

Debido a su ubicación inicial, tiene una nomenclatura más unánime: *viola d'arc* (catalán). Es destacable la aportación de esta tipología también a nivel terminológico, ya que su equivalente italiano, *viola de arco* (italiano), así como sus derivados (*violette*, *violis*, *violone*, *violinis*), servirán para designar el instrumento de arco en general hasta la aparición de los primeros violines, siendo definitivo en el caso de la viola *da gamba*. En este mismo sentido, la *viola d'arc* significa también la introducción en la terminología del cómo se toca el instrumento como elemento diferenciador, en este caso, en oposición a la *viola de mà* (o vihuela). Este proceso evolucionará hacia la distinción entre *da gamba* y *da braccio*, o bien entre *con* o *senza tasti*, términos que a partir del s. XVI nos ayudarán a identificar el proceso hacia los primeros violines y que será fundamental para el nacimiento de las dos familias, los violines y las violas.

Otra aportación importante de esta tipología radica en el cambio que se produce en el proceso constructivo del instrumento de arco.¹⁷ Tomando de la vihuela las tapas delgadas

¹⁶ Esta nomenclatura es propia, pero recojo esta tipología por su influencia y de acuerdo con los estudios de Ballester, J. (2000), en los que me baso para este apartado.

¹⁷ Sobre el proceso constructivo, ver Rault, C. (1997), p. 238.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

y dobladas al fuego, así como del laúd la construcción por piezas, se aplican las mismas técnicas constructivas al instrumento de arco, cambio vital para la elaboración de los aros de los violines. Estas maderas más débiles requieren de tacos o refuerzos, elemento clave para la típica forma del violín, con sus aristas. Este es un paso importante hacia la construcción por piezas que requerirá el violín.

Con respecto a su forma, hay algunos elementos que no son muy lógicos en relación a la técnica interpretativa, y parecen más un préstamo estético (para parecerse a los instrumentos de moda) que no una cuestión práctica. En este punto, la *vièle* adopta el mango largo y con trastes, el clavijero plano y doblado hacia atrás, las clavijas laterales, y aparecen rosetones en lugar de oberturas sonoras, aunque en ocasiones se presentan ambas opciones en un mismo instrumento (Figura 22). Pero es sobretudo la obertura que aparece en sus laterales lo que determinará el paso organológico hacia las violas y violines, de acuerdo con Ian Woodfield (1999).

Para concluir este apartado me parece interesante plantear una cuestión, muy debatida, acerca de la relación - o no - entre la pronunciación de las escotaduras y la necesidad de pasar el arco. Aunque esta forma ya aparece en instrumentos punteados de civilizaciones antiguas, es decir, que no precisan de dejar paso al arco, creo que no es incompatible con la posibilidad que la recuperación de esa forma tenga que ver con la necesidad de dejar paso a un arco que se desplaza por un puente cada vez más curvo. No en vano observamos una evolución cronológica con respecto a los cambios organológicos, siendo el modelo oval el más arcaico, mientras que a medida que avanzamos en el s. XVI y XVII, aparece la forma en 8 y con escotaduras, a pesar de convivir con el modelo oval. Creo que es una hipótesis coherente relacionar este proceso organológico con el desarrollo de la música instrumental polifónica, que requiere del uso de cuerdas independientes.

A pesar de que sólo puedo respaldar mi hipótesis en la práctica, creo que tiene sentido pensar que la aparición de la forma en 8, y posteriormente las escotaduras, puede tener relación con la necesidad de adaptar el instrumento para la polifonía. Esta forma aparece junto al *Ars Nova* y el *Ars Subtilior*, estilos polifónicos en los que el instrumento debe tocar una sola cuerda. Ello implica puentes más curvos, y un mayor espacio en las escotaduras para permitir el paso del arco. Por otro lado, este repertorio requiere una afinación sin octavas ni unísonos, con el fin de facilitar la ejecución de frases musicales con una altura de las notas determinada y afinadas entre si por 4as o 5as, sobretudo en el caso del virtuosismo de algunas piezas que podemos encontrar en el *Codex Faenza*. Si tomamos como referencia las afinaciones propuestas por Moravia, el instrumento quedaría afinado

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

con unas distancias que no permitirían la ejecución de frases melódicas, o notas sin bordones. Para poder interpretar un repertorio polifónico se requiere de una distancia intercordal mayor que para la monodia, así como una ordenación de las cuerdas de grave a agudo, para el desarrollo de melodías o frases.

2.1.2 El rebec¹⁸

El rebec europeo tiene dos precedentes, el *rebâb* árabe y la *lûra* bizantina. Todos comparten la forma piriforme, sin una clara distinción entre la caja de resonancia y el mango, de construcción monóxil, mientras que otros aspectos, como el material de la tapa, la presencia del diapasón, o el número de cuerdas, son variables.

El *rebâb* árabe (Figura 10), que influirá en el rebec del sud de Europa, se caracteriza por una tapa de dos partes, mitad madera, mitad pergamino. Presenta también uno o dos agujeros de resonancia en la parte inferior. La *lûra* bizantina, que influirá en el modelo de rebec del norte europeo, tiene la tapa de madera, de una sola pieza, con un agujero en la parte inferior. Ambos instrumentos están presentes en la iconografía europea entre los s. X y XII.

De la mezcla de sus características resulta el rebec europeo, que empieza a aparecer en la iconografía a partir del s. XIII, aunque hay discrepancias acerca de si son rebecs o *vièles*.¹⁹ Mantiene la forma piriforme, aunque la tapa es mayoritariamente de madera, tiene tres cuerdas, clavijero falciforme y clavijas laterales, terminado con frecuencia por una talla zoomórfica. El cordal es triangular y en general, no presenta trastes, con excepciones, como en la Corona de Aragón. También puede tener bordón (Figura 11).

Con respecto a su presencia documental, las primeras referencias aparecen en tratados cuyos autores son conocedores de la tradición árabe, como Jêrome de Moravia y Aegidius de Zamora (*Ars Musica*), ambos del s. XIII, y Petrus de Abano, en el 1310.

Posteriormente, Tinctoris hace mención del rebec (1487), pero sólo Jêrome de Moravia (s. XIII) y Martin Agricola (1529) hablan de su afinación. Ambos coinciden en la afinación por quintas, aunque el primero se refiere a un instrumento de dos cuerdas (eventualmente más), con una concepción más melódica que de acompañamiento, mientras que el segundo habla de un instrumento de tres cuerdas, y especifica opciones de afinación

¹⁸ Para este apartado me baso en Remnant, M. (2016) y Ballester, J. (2000).

¹⁹ Como ya he comentado, Rault considera que no existe el rebec medieval europeo y que hasta entonces, todos los instrumentos de arco son *vièles* (Rault, 2007, p.36).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

para todo el *consort*. El hecho de que Moravia hable de la *rubeba* y no de *rebec* es uno de los argumentos de Rault en contra de la existencia del rebec europeo, aunque parece lógico que Moravia, que se inspira en el tratado árabe de Al-Farabi, utilice el término disponible para designar un instrumento nuevo en Europa, pero derivado del *rebâb*, a diferencia de la *viella*, que sí tenía ya un término propio (Page, mayo 1997, p. 79). El término *rebec* (sin reminiscencias árabes) aparece por primera vez en 1379, en *Le bon berger* (El bon pastor) de Jean de Brie. También el abat de Moissac cita, en su *Chronicon* (1407) un instrumento llamado *rebecam* (Bec, 1992, p.225).

Con respecto a la técnica, el rebec es uno tipo de instrumento cuya iconografía nos muestra ejemplos tanto *da gamba* como *da braccio*. Por su peculiar forma y tamaño reducido, creo que es el único instrumento medieval que podía requerir el uso de apoyos externos. En el caso del rebec *da gamba*, se tocaba sobre la pierna o soporte externo (Figura 3), mientras que, según Ballester (2000, p.78), hay alguna imagen que atestigua el uso de correas para tocarlo *da braccio* sin que resbale. Aunque no he encontrado esa imagen, sería lógico pues la forma piriforme, si es muy acusada y el instrumento es pequeño, hace muy difícil sostenerlo de forma estable. El arco se sujeta con el pulgar por debajo de la nuez, del mismo modo que los intérpretes actuales de rebec o rabel.

2.2 Repertorios

En la edad media podemos distinguir tres tipos de intervención instrumental en el repertorio, distinción que tendrá mucho que ver con la tipología de los instrumentos. Estos tres tipos son: el acompañamiento de la monodia, las voces instrumentales de la polifonía y la música instrumental.

2.2.1 Acompañamiento de la monodia²⁰

Uno de los grandes repertorios medievales en los que, gracias a las fuentes indirectas, sabemos que intervenían los instrumentos, es la monodia profana: trovadores y troveros (y sus equivalentes franceses y alemanes: troveros y *minnesinger*), y la poesía latina o canción goliarda. Hablamos de fuentes indirectas porque esta intervención instrumental no se refleja directamente en las partituras, sino en la iconografía, como por ejemplo en las representaciones de trovadores y juglares, que aparecen en las *Vidas* (Figura

²⁰ Para este apartado ver Hoppin, R. (2000), pp.297-299.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

12),²¹ en referencias documentales y literarias, y en los tratados. A modo de ejemplo, la *Vida* de Perdigon empieza así (Riquer, 1995, p.214): “Perdigon fue juglar y supo bien tañer la vihuela y trobar”.²²

En este repertorio, la función del instrumento es el acompañamiento del canto monódico mediante bordones, frases improvisadas entre las estrofas, el doblaje de la melodía y la creación de interludios y postludios, como nos describe Jérôme de Moravia en el *Tractatus de música* (1272). Es relevante destacar especialmente la práctica del doblaje de voces (vocales), pues será una función que se mantendrá incluso en los inicios del violín. Este es el rol del instrumento en el *Ars Antiqua*, y el instrumento que coincide cronológicamente con esta práctica es la *vièle* oval de puente plano o semi-plano. En palabras de Rault (1997, p.234)²³:

Este género de técnica musical permite fácilmente a la *vièle*, principal instrumento de la música profana, ser idóneo para acompañar(se): un desarrollo necesario en un período en el que la mayoría de los músicos tocaban solos.

Según las fuentes escritas conservadas, los principales instrumentos utilizados en estos menesteres eran instrumentos de cuerda: la *vièle*, entre los instrumentos de cuerda frotada, y la cítola, entre los instrumentos de cuerda pulsada, aunque en la iconografía aparecen también muchos otros instrumentos.

En este período, el uso de los instrumentos en la monodia está reservado casi exclusivamente al repertorio profano, pues no es clara la intervención instrumental en la música litúrgica hasta el s. XIV, cuando empezamos a encontrar voces sin texto en dicho repertorio. El único instrumento que parece entrar en este contexto con antelación sería el órgano, cuyo papel como acompañante del canto litúrgico viene de tiempos muy remotos. Además, el organista era un clérigo, por lo que no se le podía juzgar con el mismo rasero que a los otros instrumentistas. No en vano, al inicio de la polifonía hablamos de *organum* como sinónimo de polifonía (Cattin, p.153).

²¹ Las *Vidas* son apuntes biográficos de los trovadores redactados entre los s. XIII y XI. Entre las anécdotas de sus vidas aparecen detalles sobre sus prácticas musicales, eventualmente ilustradas, como observamos en la Figura 22.

²² “Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar”.

²³ “Ce genre de technique musicale permet facilement à la *vièle*, principal instrument de la musique profane, de devenir idéal pour s'accompagner: un développement nécessaire à une période où la plupart des musiciens jouaient tout seul”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Existe un debate abierto sobre la inclusión de los instrumentos en la música medieval, sobretodo de tipo religioso, con dos bandos claros: la musicología anglosajona, que apuesta por una interpretación totalmente vocal vs la musicología continental, que es más favorable la introducción de instrumentos. Aunque por motivos de espacio no puedo profundizar en este debate, me gustaría apuntar que se centra en tres ámbitos: las características estilísticas de la música, la iconografía y la documentación escrita (Hoppin, p.297).

De manera breve, voy a hacer dos apreciaciones personales al respecto. El análisis de las obras litúrgicas no nos llevan a una conclusión clara sobre la participación o no de instrumentos, pero los escritos de las autoridades eclesiásticas de los Padres de la Iglesia dejan testimonio del rechazo, hasta la baja edad media, hacia los juglares y tañedores en la iglesia. Hablamos pero, de instrumentistas improvisadores, estos que acompañaban la monodia profana. Con respecto a la iconografía, es una obviedad que las obras artísticas de temática religiosa representan gran cantidad de instrumentos (el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, por ejemplo) pero no debemos olvidar que estas representaciones tienen una voluntad representativa y/o pedagógica, no realista, para explicar temas litúrgicos, de modo que posiblemente, los instrumentos son atributos de ciertos personajes. Algunas de las representaciones más recurrentes con presencia instrumental son: el rey David componiendo los salmos (tocando el arpa o la *giga*), la coronación de la Virgen (acompañada por música celestial) o los 24 ancianos del Apocalipsis, cada uno con su instrumento (como en el Pórtico de Ripoll o de Santiago de Compostela).²⁴

El rechazo manifiesto por parte de la Iglesia parece un factor bastante definitivo para descartar la presencia instrumental en la liturgia, de modo que no será hasta el florecimiento de la polifonía que se empezará a aceptar la entrada de la música instrumental en la iglesia.

2.2.2 Voces instrumentales en la polifonía

Uno de los cambios importantes de la música del s. XIV será la aparición, cada vez más presente, de voces sin texto en las composiciones polifónicas. En la primera mitad del s. XIV en Francia, los *tenores* de los motetes, a diferencia del s. XIII, se escribirán sin texto. Esta práctica se difundirá rápidamente sobre la música profana europea, en especial en el *Ars nova* francés.

²⁴ Sobre la iconografía musical, ver González, R. (1998)

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

A mediados de siglo XIV no será extraño encontrar composiciones a cuatro voces, por ejemplo en Guillaume de Machaut, con solamente una voz textada (*cantus*), mientras que el resto, sin texto, podrían estar destinadas a la interpretación instrumental (*triplum*, *contratenor* y *tenor*), aunque no lo podamos afirmar totalmente, ni tampoco lo contrario. A pesar de ello, sí podemos observar que algunas de estas voces tienen una concepción musical que las aproxima mucho a la interpretación instrumental. Me refiero, por ejemplo, a los *contratenores*, cuya idea musical es rellenar los espacios libres entre el *cantus* y el *tenor* con una voz, demasiado compleja rítmica y melódicamente como para ser interpretada de forma vocal. Al mismo tiempo, algunos *tenors*, por la extensión de sus ligaduras, nos hacen pensar en una interpretación instrumental, ya que raramente es posible meter todo el texto del *cantus* en estas voces sin texto.

Esta hipotética práctica interpretativa, en la que algunas de las voces serían instrumentales, la empezaremos a encontrar entre finales del s. XIV e inicios de s. XV en la música litúrgica. Un ejemplo: el *Gloria Micinella* de Zacharias de Teramo a cuatro voces, donde *tenor* y *contratenor* no están textados, siendo casi imposible meter todo el texto (Figura 13). Además, estas voces empiezan más tarde que los dos *cantus*, exactamente en el *Laudamus*.

No podemos determinar qué instrumentos se encargaban de la interpretación de estas voces, pues lo más probable es que no hubiese un instrumento pre-determinado para cada voz, pero sí podemos encontrar en cada pieza, características más apropiadas para uno u otro instrumento.

Desafortunadamente no existen tratados de interpretación sobre los que respaldar esta teoría. Para ello me baso en la práctica, y en las propuestas de grupos y músicos con un amplio conocimiento de este repertorio. Diferente es el caso de piezas pensadas explícitamente como música instrumental, que veremos en el siguiente punto.

2.2.3 Música instrumental

Con respecto a la música puramente instrumental, tenemos cuatro fuentes importantes: el *Chansonnier du Roi*, el *Codex Faenza*, el ms. *Londres Addittional* y el *Codex de Robertsbridge*. En el contexto de este trabajo me parece relevante destacar que la danza y la diminución serán, a lo largo de todo el trayecto de la *vièle* al violín, un campo de experimentación fundamental en el desarrollo del lenguaje para instrumento de arco, y por ende, del lenguaje violinístico.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

El *Chansonnier du Roi* (ms. F-PN 844) recoge más de 600 cantos compuestos, en su mayor parte, entre finales del s. XII e inicios del s. XIII, por trovadores y troveros como Guiot de Dijon o Richard de Fournival. Este manuscrito (Figura 14) es importante también por contener la primera muestra conservada de música instrumental del medievo, un conjunto de *estampies* y danzas reales. Las *estampies* constan de cuatro a siete secciones, llamadas *puncta*, cada una de las cuales se repite dos veces con diferentes finales, *ouvert* (abierto) y *clos* (cerrado).

Del s. XIV conservamos *estampies* italianas (*istampita*), recogidas en el ms. de *Londres Additional* (GB-Lbl Add. MS 29989) y conservadas en la British Library, así como dos *estampies* polifónicas completas y otra fragmentaria en una tablatura para órgano del *Codex de Robertsbridge* (GB-Lbl Add MS 28550), también en la British Library.

El origen de estas danzas aún no está muy claro pero no hay duda que debemos ubicarlas en un contexto culto, ya sea por el mero hecho de haberlas encontrado escritas en un momento en el que la escritura musical requería de una gran preparación y medios económicos, así como por las informaciones secundarias, como la referencia a estas danzas que aparece al inicio de la Jornada Quinta del *Decamerón* de Boccaccio (p.333), en relación a las costumbres de cortesía y buenas maneras de la época.

La otra gran fuente de música instrumental del medievo es el conocido *Codex Faenza* (I-FZc 117), copiado a inicios del s. XV, que contiene 50 piezas instrumentales (Figura 15). Este repertorio consiste en diminuciones de piezas vocales italianas y francesas de finales del siglo XIV, obra de compositores tan conocidos como Francesco Landini, Guillaume de Machaut o Jacopo de Bolonia, así como de otros compositores anónimos.

En la década de 1960' predominaba la idea que este manuscrito era un recopilatorio de música para teclado debido a la disposición diastemática de las voces. En cambio, estudiosos como Roland Eberlein (1992, pp.460-66) plantean la posibilidad de que no sea así, ya que en varias piezas hay cruzamientos de voces (que no sería viable tocar en un teclado), o notas articuladas (al mismo tiempo) de distinta manera y al unísono en ambas voces. Timothy J. McGee (1986, pp.480-90) va más lejos y atribuye la obra al laudista Pietro Bono.

Seguramente el *Codex Faenza* no es un compendio de música para un solo instrumento ni para una formación concreta. Algunos errores de copia nos llevan a la hipótesis de que tal vez no esté copiado de un original con dos pentagramas, tal como está

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

dispuesto en este manuscrito. Basándonos en características específicas, nos podrían indicar orígenes diversos de las diminuciones y posibles grupos de piezas para instrumentos determinados.

Lógicamente, en este primer estadio de la música instrumental aún no podemos hablar de un repertorio específico para los instrumentos de cuerda frotada, pero el estudio de las piezas de dicho manuscrito nos permite diferenciar algunas piezas con un lenguaje musical más cómodo para interpretar con instrumentos de arco, de otras más adecuadas para los instrumentos de plectro, por ejemplo.

Capítulo 3. EL RENACIMIENTO

A finales del s. XV, la música se convierte en un elemento de prestigio personal, así como continúa siendo un intensificador del significado poético y religioso de los textos. Para la nobleza, estar dotados de buenos músicos es un signo de prestigio social, idea que empieza con la corte francesa pero que se extiende a las cortes italianas. Un ejemplo de ello es la corte de Ferrara, donde Ercole I d'Este, hacia 1470 (fecha en la que se convierte en duque de Ferrara), amplía tanto la capilla como el número de músicos y cantantes a su servicio, de tal modo que éstos constituyen una elevada porción de su corte. Este vínculo entre la música y la devoción es especialmente relevante en su caso, que se ve a sí mismo como un "príncipe cristiano" (Lockwood, 2009, p. 149), aunque convertir Ferrara en el principal centro cultural de Europa fuese también, una estrategia política para resarcirse de las derrotas militares.

Esta gran vitalidad musical en las cortes da lugar a un hervidero de músicos, entre ellos los violistas, que convierten Ferrara en el principal centro de intérpretes de instrumentos de cuerda frotada. No es casual que las primeras iconografías del violín aparezcan en esta zona, así como los primeros constructores. Por otro lado, la contratación de los servicios de los músicos franco-flamencos, así como del resto de Europa, supone tanto la entrada del *Ars Nova* en Italia como de las últimas novedades por lo que respecta a estilos musicales e instrumentos.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Junto con esta efervescencia musical, la aparición de la imprenta permitirá una difusión de la música inédita hasta el momento que contribuirá a la creación de un nuevo sector de consumidores y practicantes de música, los *amateurs*.

3.1 Los instrumentos

En este período veremos cómo llega a su fin el reinado de la *vièle* ante la aparición de un nuevo instrumento, el violín. A inicios del s. XVI convivían los rebecs, la lira *da braccio* y la *vièle* renacentista, instrumentos que, en la segunda mitad del siglo, fueron progresivamente relegados por el violín, que combinaba en un solo instrumento y en una sola familia organológica, todas las virtudes musicales y técnicas que hasta entonces, estaban repartidas entre varios instrumentos (Boyden, 2002, p.8).

Con respecto a la interpretación de la iconografía, vale la pena hacer un pequeño inciso. En el renacimiento se recupera el uso de la perspectiva y se persigue una imagen realista en su forma, pero no hay que confundirlo con su contenido, que sigue siendo religioso o mitológico. Por ello, aunque la imagen en sí es realista y nos permite observar muchos más detalles, no implica que su significado sea lo que la imagen representa, sino que ésta sigue formando parte de un lenguaje trascendente, en gran medida religioso y filosófico, motivo por el cual observamos una cristianización de personajes y contextos mitológicos.

3.1.1 El rebec

Este instrumento de origen medieval sigue vigente en el renacimiento. En este período, tal como ocurre con el resto de instrumentos, se configura el *consort* con los registros soprano, alto y bajo, tal como vemos en Praetorius. A nivel estructural, el rebec renacentista es igual que el medieval, sólo que en este período, también debido al mayor realismo de las pinturas, podemos observar más detalles y percibir un mayor refinamiento, como en la talla del diapasón (presente en todas las imágenes), la voluta bien definida, generalmente con 3 cuerdas. Podemos observar la sujeción del cordal con otra cuerda, así como el puente con más precisión (Figura 16). Sigue tocándose, generalmente, sin trastes y colocado bajo el cuello o encima el pecho, práctica que seguiremos viendo en la iconografía y en los tratados para violín, hasta entrado el s. XVII. No tiene alma ni barra armónica, con lo cual su sonido es un poco más pequeño que el de un violín, aunque penetrante, debido al rebote del sonido en la caja pequeña y periforme, cosa que lo hace adecuado para danzas y música popular. Con respecto a su contexto musical, lo encontramos casi siempre

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

acompañado de instrumentos de cuerda pulsada, y con menos frecuencia por *vièles*, así como tampoco observamos en la iconografía la práctica de *consort* de rebecs, a pesar que Agricola lo describe en su tratado. Iconográficamente, está muy presente como atributo de los ángeles que acompañan las imágenes de la Virgen y el Niño (Figura 16).

3.1.2 Lira *da braccio* ²⁵

La lira *da braccio* es por antonomasia el instrumento de arco renacentista, dado que su trayectoria está prácticamente restringida a este período y responde plenamente al espíritu e ideales humanistas.

Es el único instrumento de arco que recupera una nomenclatura de la Antigüedad, asociada a la recitación y a la poesía, así como a la figura de Orfeo²⁶, aunque a diferencia de la lira clásica, aquí se presenta como instrumento de cuerda frotada y no pulsada, como pone de relieve Galileo Galilei. En el s. XV, bajo el impulso de Marsilio Ficino y Camerata Fiorentina, la lira se convierte en instrumento de moda entre la nobleza, incluso Lorenzo de Medici la tocaba. Todo lo que sabemos de ella es a través de la iconografía y un tratado de digitación, conservándose poquísimos repertorio, hecho que podría ser consecuencia de una práctica basada fundamentalmente en la improvisación. Dada su aura humanística, no podía estar ausente de la literatura. Aparece en *Il libro del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione (1528), donde habla de *cantare alla viola* como sinónimo de recitar acompañado por la *viola da braccio*, y también en *Le Vite* (1564), de Giorgio Vasari, donde aparece Leonardo da Vinci y su afición a la lira *da braccio* (Scott Jones, 1995, pp.7-8).

A nivel iconográfico, como el resto de instrumentos, es frecuente encontrarlo como atributo de los ángeles que acompañan a la Virgen con el Niño, pero también es el único instrumento de arco presente en los cuadros de temática clásica. Aparece con frecuencia junto con liras clásicas (punteadas) o *khitaras* (lira con mayor caja de resonancia), en contextos clásicos de recitación y celebración de la naturaleza (Figura 17).

Tiene la forma más similar al violín pero sus medidas son más variables, y en general, de mayor tamaño. De acuerdo con Rault (1997), la lira es el último paso en la evolución de la *vièle* medieval, ya que estructuralmente es muy similar a la del s. XII, pero con la novedad de las aristas en la caja de resonancia, que también vimos en la *vièle* aragonesa. En el caso de la lira, normalmente sólo presenta una punta por lado, y no dos

²⁵ Para este apartado me baso sobretodo, en la obra Scott Jones, S. (1995), así como en Baptiste, R. (2014)

²⁶ Personaje mitológico de gran éxito en la época, como atestigua el estudio de Thiago Vaz, que recuenta unas 20 obras musicales escritas sobre el mito a lo largo del s. XVII.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

(como el violín). La parte inferior de la caja aumenta el tamaño de la parte inferior, y con frecuencia toma forma de corazón, elemento bastante recurrente en las reconstrucciones de *vièles* renacentistas (Figura 18).

Con respecto al proceso constructivo, hay algunas discrepancias, así como respecto al uso de alma y barra armónica. Según Rault, la lira se construye aún con la técnica de las *vièle* en 8, el *chantournage*, es decir, cortando los aros según la forma externa, sin doblar la madera al fuego, con lo que resulta un instrumento bastante grueso que no necesita alma ni barra armónica²⁷, mientras que Boyden (2002) opina que sí las lleva. En este sentido, creo que la iconografía no nos da suficiente información como para hacer una afirmación rotunda. Lo que sí podemos observar son una tapa y un fondo bombeados, como el violín, pero con clavijero frontal, como la *vièle*.

Por lo que respecta a la afinación de las cuerdas, tenemos constancia de la presencia de los bordones, tanto en la iconografía como en los tratados. A diferencia de la *vièle*, la lira tiene siete cuerdas (dos de ellas bordones), cuya afinación, según Praetorius (1619) es: g g' d' a' d'', y los bordones d d', que recoge la propuesta de Giovanni Maria Lanfranco en *Scintille Musica* (1533), de la que solamente modifica la cuerda aguda (e''). Curiosamente, la afinación de Lanfranco coincide con la que será la afinación definitiva del violín.

En este período hay cierta confusión con respecto a la diferenciación entre la lira y los primeros violines. Según Scott Jones (1995, p. 4), a veces es imposible establecer una distinción, aunque hay elementos no compartidos entre ambos instrumentos, como el clavijero en forma de hoja o espada (lira), el número de cuerdas y bordones exteriores (el violín ya no los tiene), la forma del cuerpo del instrumento (la lira suele tener dos aristas en lugar de cuatro), así como la forma del puente, más plano en la lira (Figura 19).

Otro elemento fundamental para definir la función musical y el tipo de repertorio de la lira –a diferencia del violín– es el puente más o menos plano, como la *vièle* medieval destinada a la monodia, con la que comparten una misma función musical. Lejos del nuevo estilo del *Ars Nova*, la lira sirve a esta estética arqueológica que recupera la práctica del canto o recitado acompañado, no de estilo medieval sino clásico. Aunque en este caso, la lira fue un instrumento de moda entre las clases educadas, también acompañaba la

²⁷ Ver la reconstrucción de la lira *da braccio* en: www.christianrault.com.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

representación de historias épicas y laudas, por lo que podemos establecer una lejana conexión con el trovador medieval (Baptiste, 2014).

Una de las pocas piezas conservadas es una *Romanesca* (ms. de Pesaro), un ejemplo del uso del instrumento: las cuerdas agudas, que son las únicas que pueden tocarse aisladamente, llevan la melodía, mientras que las graves, que no pueden tocarse solas, hacen sonar los acordes. Según la curvatura del puente y la separación entre las cuerdas, podemos deducir qué cuerdas podían sonar individualmente o en acorde. Es decir, el funcionamiento descrito es exactamente igual al que hemos visto en las primeras *vièles* medievales, aunque en este caso, a nivel organológico, se produzca en un instrumento con escotaduras.

A medida que avanzamos hacia el s. XVII, la presencia de la lira disminuye hasta desaparecer. Con algunas modificaciones inventadas por un alumno de Leonardo da Vinci, Atalante Migliorotti, se transforma en el *lirone*, un instrumento de mayor tamaño y con trastes que aún se usará en el siglo XVII. De ello podemos deducir que el instrumento desaparece porque desaparece la práctica para la que está concebido, es decir, su limitación lo es con respecto a la posibilidad de tocar las cuerdas de forma aislada. Este punto me parece interesante porque nos hace reflexionar sobre si la presencia, la transformación, o la desaparición de un instrumento se debe a un cambio en el gusto musical. Es decir, el instrumento existe en la medida que hay una música o práctica musical que lo hace necesario.

El sonido de la *lira da braccio*, pero, debió quedar en el imaginario, pues Biagio Marini le dedicó un *Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di lira*, en el que el violín hacía las veces de lira, dentro de un recopilatorio publicado en Venecia en 1629.²⁸

Para recrear la práctica propia de la lira, el violín combina los pasajes de acordes (*con tre corde*, a diferencia de la Sonata Cuarta, *con due corde*), con algunos *passaggi* en las dos cuerdas agudas, aunque en este caso está acompañado por el bajo continuo, y requiere un ajuste del instrumento para tocar las dobles cuerdas.

Como hemos visto, la distancia entre las cuerdas no era simétrica en la lira, sino que las más graves estaban más juntas y las agudas más separadas, para poder sonar aisladamente. Para imitar esa disposición en el violín, Marini aconseja que las dos cuerdas

²⁸ Marini, B. (R/2010).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

graves estén más juntas -“requiere que las dos cuerdas graves estén cerca”²⁹, suponemos que para facilitar las quintas con dedo que requieren algunos acordes.

Curiosamente, esta pieza fue escrita al mismo tiempo que la lira estaba en desuso, pero tal vez, “su sonido aún era recordado”³⁰ (Scott Jones, 1995, p.4). El hecho que Marini escribiese una obra para violín “al modo de lira” nos indica una consciencia del parentesco entre ambos instrumentos, un deseo de resucitar el sonido en ese momento, arcaico, de la lira, en el nuevo instrumento de moda, el violín. Aunque en el mismo recopilatorio hay otras sonatas que no son específicamente para violín, sino para *Canto primo*, o *per il Cornetto o Violino solo* (como la sonata prima), justamente el *Capriccio* debía ser para violín, por ser el instrumento más cercano y el que mejor podía imitar la melodía acompañada característica de la lira *da braccio*.

Me parece destacable el papel de la lira en todo este proceso. Por un lado, es el último eslabón de la *vièle* medieval, recuperando una práctica propia de *Ars Antiqua*, mientras que por otro lado, es también el último eslabón en relación al futuro, el instrumento tal vez más cercano a los primeros violines.

3.1.3 *Renaissance fiddle* o *vièle* renacentista

Bajo este concepto se designan todo tipo de *vièles* del período, es decir, todos los instrumentos de arco *da braccio* que organológicamente no son ni rebecs ni liras. La *vièle* renacentista es habitualmente designada como *Renaissance Fiddle*, pero como ya dije, el término *fiddle* es, por un lado, muy genérico, y por otro, demasiado asociado al violín.

En este apartado voy a distinguir dos tipos de *vièle*. En primer lugar, me referiré al instrumento definido por la mayor parte de la bibliografía, que no deja de ser una continuación de la *vièle* medieval en forma, pero ubicada cronológicamente a partir del 1500 y con pequeñas modificaciones. Estas *vièles* tienen 5 cuerdas, una de ellas un bordón, están construidas por partes, con el mango y el diapasón encolados, generalmente con trastes. Las encontramos con forma oval (Figura 21) o en forma de 8 (Figura 20). Se observan también modificaciones en la forma de las oberturas sonoras, cada vez más estilizadas y acercándose a la forma de F del violín.

En segundo lugar, retomo la *vièle* aragonesa que introduje en el apartado de los instrumentos medievales. A pesar que esta tipología parece estar más presente en la

²⁹ “bisogna che le due corde gross sino vicine”.

³⁰ “its sounds were still remembered”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

bibliografía o bien específica de la Corona de Aragón, o bien sobre la viola *da gamba*, creo que es pertinente tenerla en cuenta en este trabajo. Quiero apuntar también que este ha sido un punto conflictivo, a nivel terminológico, en mi intento de sistematización del proceso de la *vièle* al violín, puesto que el término *fiddle*, así como *viola de arco*, es usado de distintas, e incluso contradictorias formas en la bibliografía especializada. Uno de los pocos intérpretes de estos repertorios, por ejemplo, utiliza el término *Renaissance fiddle* para referirse al instrumento *da braccio*, mientras que *viola d'arco* designa el instrumento *da gamba* (Baptiste, 2013).

En el período que nos ocupa, mientras que la vihuela de mano desaparecía de la Península, este tipo de *vièle* emigró rápidamente hacia Italia a través de Alfonso Borgia, obispo de Valencia, nombrado Papa en 1492, y sucedido por su sobrino Rodrigo (futuro Alejandro VI). Así se explica la enorme influencia ibérica en el Vaticano (Rault, 1997, p.239), y cómo ésta se expande sobretodo por Italia (Roma, Nápoles, Venecia, Milán y Florencia). La correspondencia entre el canciller de Ferrara e Isabella d'Este deja testimonio de la impresión que causaban estos instrumentos, quien le cuenta a la duquesa que escuchó unos músicos españoles en Roma que tocaban unas "violas casi tan grandes como yo"³¹ (Rault, 2007, p.7). El interés por estos instrumentos hizo que en poco tiempo llegasen a Ferrara por mediación del duque Ercole d'Este, con tal éxito que su hija Isabella d'Este encargó, en 1499, cinco *viòle de archo* a lutiers venecianos, mientras que en Mantua hacía lo propio Alfonso d'Este, que a su vez alimentó el interés por este instrumento sobre los intelectuales que practicaban la lira *da braccio*.

La iconografía atestigua el gran éxito y difusión de esta tipología, que encontramos obviamente primero en la Corona de Aragón e Italia (Figura 22), pero también en otras partes de Europa, como Alemania (Figura 23) o Portugal (Figura 25), especialmente en la segunda década del s. XVI. Se presenta con mucha frecuencia con dos o tres instrumentos del mismo *consort*, hecho lógico si tenemos en cuenta que estamos en pleno desarrollo de la polifonía y que, organológicamente, se están desarrollando las familias de instrumentos (Figura 24). El instrumento *da braccio* de este *consort* sería, lógicamente, el *discantus*.

Debo puntualizar que, según la bibliografía, encabezada sobretodo por Ian Woodfield (1999), la viola de mano o vihuela será el predecesor de la viola *da gamba*, pero lo incluyo aquí porque la viola de arco se presenta en la iconografía tanto como instrumento *da braccio* como *da gamba*. Por otro lado, los elementos técnicos que desarrolla su construcción

³¹ "Viòle quasi grande como mi".

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

(aunque no se generalicen hasta finales del s. XVI), influyen y repercuten sin lugar a dudas, en la construcción de los primeros violines: puente arqueado para tocar las cuerdas de forma aislada, voluta en el clavijero, la construcción de los aros doblados a fuego, el uso de planchas delgadas, modeladas y pegadas, los tacos de refuerzo, el uso de distintas maderas según la pieza, la introducción (no generalizada) de alma y barra harmónica. La construcción por piezas se percibe en la iconografía porque en general, las tapas sobresalen con respecto a los aros, que quedan más hundidos. Curiosamente, este elemento no ha permanecido en las violas *da gamba* pero sí en los violines (Figura 20).

3.1.4 El primer violín: 1520-60

Como hemos visto hasta aquí, el instrumento de cuerda frotada *da braccio* presentó durante el período medieval y renacentista, diversidad de formas, modelos y funciones. El instrumento que conocemos como violín será el resultado de todos ellos, pues todos los tipos de *vièle*, la familia de los rebecs, y la lira *da braccio* constituyen un amplio terreno de experimentación constructiva y musical del que los lutiers, compositores y músicos recogieron los elementos que creyeron más ventajosos para un instrumento soprano, que al mismo tiempo pudiera ejercer un papel polifónico y con unas posibilidades técnicas y expresivas adecuadas a un lenguaje instrumental cada vez más exigente.

A lo largo de esta revisión de los ancestros del violín, uno cae en la cuenta de lo relativo que es el tiempo en el desarrollo de los procesos organológicos. Hemos visto cómo la *vièle* sufre pocas modificaciones importantes desde el s. XII hasta inicios del s. XVI. Por el contrario, entre el encargo de Isabella d'Este, en 1499, de las *viòle d'arco*, y el encargo de un set de violines por parte de Catarina de Medici a Amati en 1564, las modificaciones que experimenta el instrumento *da braccio* son muchas y relevantes. No podría expresar mejor que Rault (1997, p.238) este asombro³²:

Cómo se ha podido producir tan rápidamente el pasaje de un instrumento rústico, tallado con algunas piezas de madera, a un instrumento compuesto de más de 80 piezas, con aros doblados al fuego y encolados con tacos y contra-aros, poseedor de un sistema acústico interno extremadamente sofisticado? Y para servir a qué música?.

³² "Comment le passage d'un instrument rustique taillé dans quelques pièces de bois à un instrument composé de plus de 80 pièces, des éclisses pliées au fer assemblées avec tasseaux et contre-éclisses et possédant un système acoustique interne extrêmement sophistiqué a-t-il pu se faire aussi rapidement? Et pour servir quelle musique?".

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Es inmensa la bibliografía sobre todas las cuestiones que tienen que ver con la aparición de los primeros violines –quién lo “inventó”, en qué fecha y lugar, para qué repertorio- y no es tarea de este trabajo sumar más tinta a estas incógnitas que tal vez nunca serán esclarecidas. Después de leer atentamente la bibliografía de referencia, así como la iconografía, datación y terminología, sólo puedo llegar a una conclusión; que el violín fue construyéndose progresivamente, en un entorno en el que sus predecesores aún estaban en uso, y posiblemente no hubo un único lutier que hizo ese primer violín, sino que en la zona del norte de Italia, sobretudo en Brescia, en esos años cruciales (1530-60), había la suficiente demanda e interés por ese nuevo instrumento como para invertir tiempo y conocimientos en introducir cambios que serían definitorios del violín tal y como hoy lo conocemos. El porqué de esos cambios es lo que más me llama la atención, y creo que tiene que ver con el desarrollo de la música instrumental y las nuevas formas musicales, que requerían de un instrumento solista, con más potencia y proyección de sonido, y que permitiese un desarrollo técnico exigido por un progresivo cambio de paradigma musical. Vamos a analizar las fuentes que nos permiten rastrear este proceso.

La iconografía

La interpretación de las fuentes iconográficas, así como de la terminología de la documentación, nos presenta la necesidad de definir qué rasgos consideramos propios del violín ya que, por ejemplo, si consideramos violines los instrumentos de 3 cuerdas, la datación será anterior. Tampoco quedan suficientes ejemplos materiales en su estado original para determinar a qué estadio corresponden dentro de la evolución del instrumento, ya que son pocos, y algunos de ellos sufrieron transformaciones para adaptarlos a las necesidades de otros períodos. El violín tal como lo entendemos hoy tardó una generación en generalizarse, a pesar que ya encontremos la nomenclatura *violino*.

Otra dificultad añadida es que estos primeros violines conviven con sus antecesores, con los que es fácil confundirlos y complica tanto la interpretación de la iconografía como de la terminología. Esto es lógico si tenemos en cuenta que el violín no aparece de la nada en un momento concreto, sino que va adquiriendo todos sus rasgos a lo largo de un proceso, por lo que no se le atribuye un nombre concreto a partir de una fecha concreta. De acuerdo con el análisis de la terminología, podemos deducir que en un primer momento se aplican a este instrumento emergente, los términos existentes, que servían inicialmente para designar a otros instrumentos de arco, con los que compartían una misma función musical y tesitura (Figura 25).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

A nivel constructivo, este *true violin*³³ descrito por Jambe de Fer se caracteriza por: 4 cuerdas, la cintura que da lugar a las 4 aristas, voluta, clavijas laterales, aros planos y tapas ligeramente bombeadas, que sobresalen de los aros. Esto implica que es un instrumento construido por piezas más delgadas, dobladas al fuego, cuyas tapas van a sostener más presión, motivo por el cual será necesaria la progresiva introducción de la barra armónica y el alma, aunque no vamos a entrar en la datación de estas innovaciones porque requeriría un estudio organológico que no está en mi mano. Sí podemos observar que la colocación del puente en muchos de estos primeros violines está por debajo de las F sonoras, hecho que descartaría la presencia de alma (Ravasio, 2009, pp.120-122).

Lo que sí podemos afirmar es que las evidencias documentales e iconográficas indican la existencia del primer violín en el norte de Italia (Ferrara, Mantua, Milán, Piemonte, Brescia) alrededor del 1520', aunque también lo encontramos en Francia y Polonia, hecho que podemos atribuir a la invasión cultural, por parte de la Italia renacentista, del resto de Europa. En el caso de Polonia, también es posible que se tratase de una modalidad particular de instrumento *da braccio* –el *gusla*– y que por su similitud, se le atribuyera el mismo término.³⁴

Las imágenes más citadas por la bibliografía nos demuestran la presencia del violín de 3 cuerdas en el norte de Italia hacia el 1530, como atestigua *La Madonna degli aranci* (1529-30) que Gaudenzio Ferrari pintó en la iglesia de San Cristóforo en Vercelli (Figura 27). Este instrumento en manos de un ángel ya tiene la forma propia del violín, con las cuatro aristas y todos los elementos, aunque tres cuerdas. En este período, la mayor parte de la iconografía del instrumento de arco está vinculada a los ángeles que acompañan la Virgen y el Niño, aunque socialmente fuese un instrumento más vinculado a las clases populares.

En 1535-6, el mismo Ferrari decora la cúpula de la catedral de Saronno (Figura 28) con la temática de la Asunción de la Virgen, acompañada por una corte de unos 50 ángeles músicos, entre ellos, la familia del violín, siguiendo la tradición renacentista descrita en los tratados (*discantus*, *alto-tenor*, *bassus*). Las interpretaciones de esta imagen, en general, dan por hecho que el violín es la imagen del centro-derecha, que se ve más claramente, aunque de acuerdo con Boyden (2002, pp.7-8), tengo dudas acerca de si el soprano es la imagen del centro-izquierda, a pesar de que no se pueden percibir tantos detalles como los del instrumento frontal. Por sus dimensiones, la imagen más visible podría ser el *altus-tenor*

³³ Tomo este término de Boyden, D. (2002) para diferenciar el violín propiamente de sus antecesores.

³⁴ Me refiero al *Polonische Geigen* de Agricola

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

(viola). En definitiva, pero, estos instrumentos cumplen los parámetros del violín, en su medida con respecto a la figura humana, las F sonoras (y no las C), sin bordones y con más cintura. También tienen voluta y las clavijas laterales. La posición del ángel músico es ya propia del violín, así como la técnica de ambas manos.

Como hemos dicho, encontramos muchos otros ejemplos iconográficos en los que aparecen varios instrumentos de la misma familia, no sólo en el norte de Italia, de modo que tenemos motivos para pensar que el violín, aunque emerge como instrumento soprano (1520'), enseguida lo hace el resto del *consort* (1550').

Esto es lógico si pensamos a nivel de sonoridad; un instrumento con unas características nuevas necesita un contexto sonoro que lo acompañe en otros registros. Es decir, un violín tenía unas características sonoras y unas posibilidades que no encajaría con las *vièles* o liras (que básicamente es un instrumento que acompaña la voz cantada o recitada). De hecho, la iconografía nos muestra los primeros violines acompañados por instrumentos del propio *consort*, por rebecs o por instrumentos de cuerda pulsada, pero no por *vièles*. Recordemos que tanto los rebecs como los primeros violines tenían tres cuerdas y estaban afinados por 5as, además de tener un tipo de sonido semejante, aunque no igual. Lo que también nos muestra la iconografía es la progresiva caída en desuso de rebecs y liras, vacío que ocupaba el violín y los instrumentos de su familia, así como la emergente *viola da gamba*.

Podemos concluir que a lo largo del s. XVI, se combinaron las mejores características de todos los antecesores para obtener un instrumento más sonoro y más eficiente técnicamente, con una afinación estable que permitió desarrollar una técnica más sólida así como un sistema de clavijas más manejable (Boyden, 2002, p.10). Por otra parte, a lo largo de este proceso, el futuro violín convivió con sus antecesores, así como con híbridos que finalmente, fueron descartados.

La documentación de la época

Este tipo de fuente nos informa del auge de la demanda de violines y violinistas a partir de mediados del s. XVI, indicador de la velocidad de su desarrollo. Violines y violinistas empezaron a ser un elemento de valor para cortes y nobleza, activando y alimentando la producción de instrumentos, repertorio y violinistas. Gracias a la correspondencia y a los registros oficiales sabemos de los encargos de Isabella d'Este y de Catarina de Medici, así como la primera aparición documental del violín, en 1523, testimonio

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

de un pago por parte del tesoro de Savoia en concepto de los servicios de *trompettes et vyollons de Verceil* (Boyden, 2002, pp. 21- 22).

A partir de ese momento hay constancia, en registros franceses, del pago por los servicios de violinistas italianos, así como por la compra de instrumentos, hecho que nos informa de la exportación de violines y violinistas italianos hacia Francia. Este tipo de documento nos proporciona también las primeras fechas del cello y la viola: en 1551, en Francia, Lesure cita un inventario donde hay un *taille de violon* (viola, 1553) y en 1570, un cello. El término *violon* aparece, en el s. XVI, en más de un volumen de *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais (Boyden, 2002, p.68 y 88).

Por otra parte, los inventarios y documentos oficiales del ducado de Brescia nos dan una valiosa información acerca de la cronología del instrumento de arco, así como nos permiten establecer una relación entre la datación de la iconografía y la terminología en uso del momento. Del mismo modo en que constatamos el rápido recorrido del instrumento de arco entre el encargo de Isabella d'Este y el de Catarina de Medici, la documentación bresciana es testimonio de la transformación de su terminología.

Aunque la bibliografía nos ofrece una lista inmensa de datos, cito sólo algunas fechas y términos que me parecen relevantes para trazar una cronología, localizadas en la zona de Brescia³⁵, según el estudio de Ugo Ravasio (2009, p.133).

1495 *Maistro de le viole*: entre finales del s. XV y la aparición del violín, las *vièles* aparecen en la documentación bresciana bajo la terminología de las violas, generalmente en formas diminutivas.

1498 *Violetta*: diminutivo que según Ravasio, se aplicará tanto a las *vièles da braccio* como a los primeros violines.

1507 *Violoni*: aumentativo que se refiere a las violas grandes.

1529 *Magister a liriibus*.

1537 *Magister a violonis e violis*.

1558 *Magistro a violinis*: me parece importante este paso de *violonis* a *violinis*, es decir, el término ya se refiere claramente a los violines.

³⁵ Se trata de documentación recabada en inventarios y registros municipales, así como en registros de los propios lutiers brescianos (encargos, compra y venta de instrumentos).

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

1562 Aparece un *sonador de violini*. Este término no podemos asegurar que se refiera a violinistas, pero de acuerdo con la cronología y la referencia que Philibert Jambe de Fer hace a los violinistas profesionales (ver 3.2), es una hipótesis posible.

Como nos hace ver P. Bec (1992, p.356), el tipo de nomenclatura del instrumento *da braccio* deriva, en su inicio, de la viola (con todas sus variantes según la lengua), y tiene que ver con su tamaño, ya que el instrumento enseguida se presenta como *consort (discantus, altus, tenor, bassus)*, no como instrumento aislado. Siguiendo a Bec (1992, p.359)³⁶:

La mutación casi brutal que afecta al conjunto de instrumento de arco (los arcaicos instrumentos medievales como la *vièle* y el rebec caen en declive a favor de los nuevos), hace imprescindible abandonar la polisemia (...) y encontrar nuevos términos para los nuevos instrumentos (...) siendo cada vez más específicos.

Con respecto a la presencia del violín en los tratados, le dedicaré un apartado más adelante.

Los constructores

Aunque no hay acuerdo acerca de la existencia del “inventor” del violín, sí que aparecen referencias a los primeros constructores importantes, todos en el norte de Italia, coincidiendo con las primeras iconografías. Esta presencia indica un cambio en la valorización del trabajo del lutier, así como del instrumento como objeto, que no afecta sólo a los violines –ya que en la documentación hay constancia de otros instrumentos de arco– sino también a sus constructores, abriendo el camino al reconocimiento de los grandes constructores como Gasparo da Saló (1542-1609), Andrea Amati (1505-1577) y Antonio Stradivari (1644-1737).

La cuestión acerca del inventor del violín provoca, sobretodo en Italia, una fuerte disputa iniciada en el s. XIX entre los partidarios de Gasparo da Saló y los partidarios de los lutiers citados por Lanfranco en su *Scintille di Musica* (1533): Giovanni Giacobbo dalla Corna (activo en 1520¹) y Zanello Montichiario (activo en 1527), ambos lutiers en Brescia, que

³⁶ “la mutation quasi brutal qui affecte l'ensemble des instruments à archet (les vieux médiévaux comme la *vièle* et le rebec son en déclin au profit des nouveaux), il devient indispensable de décanter la polysémie (...) et de trouver aux instruments nouveaux des désignations (...) tendent de plus en plus à devenir spécifiques”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

construyen *violini da tasti e da arco*. Fuese quien fuese el primero, la fama de Zanetto se transmitía entre los músicos, como testimonia este encargo³⁷:

(Instrumentos) buenos y loables, completos y barnizados, con todos los accesorios necesarios para que sean tocados, y que sean de esa magnificencia similar a aquella del Sr Costantino Fenaroli, del magnífico Sr Urbano, o aquéllos de Calini (Ravasio, 2009, p. 127).

La conclusión a la que lleva toda la documentación consultada es, básicamente, que no se puede asignar la invención del violín a un constructor, con una fecha concreta, pero sí que su origen está muy en deuda con Zanetto de Montichiario, como opina Ravasio (2009, p.130), así como el hecho de que Brescia, según la documentación e historia, ocupa un lugar privilegiado en la construcción de instrumentos de arco y el período de transición de los instrumentos antiguos al violín, generando la primera dinastía de lutiers reconocidos y las primeras menciones al nuevo instrumento.

3.2 Los tratados

Dentro de este apartado vamos a distinguir dos tipos de tratado, según su función; tratados teóricos y tratados prácticos.

3.2.1 Teóricos:

Como es propio de la nueva mentalidad racionalista del humanismo, los tratados teóricos renacentistas son más habituales que en el período medieval, por lo que se refiere a los instrumentos. A través de ellos podemos rastrear la evolución de la terminología, la afinación y la definición de los instrumentos hasta concluir en el violín. Con respecto a los instrumentos de arco, no hay acuerdo con respecto a dimensiones y formas, pero sí en la afinación y el rol musical. También en el concepto de *consorts*, formados por tres o cuatro miembros: *discantus*, *tenor* y *bassus*. En ocasiones aparece un *altus* con la misma tesitura que el *tenor*. La lira es el único instrumento de arco que se presenta de forma aislada, con una sola medida.

Empezaremos con Martin Agricola y su *Musica instrumentalis* (1528-29), que a su vez retoma algunos planteamientos de Sebastian Virdung (1511). Agricola testimonia la existencia de dos familias de instrumentos *da braccio*: 1) el *consort* de rebecs de tres cuerdas, sin trastes y afinados por quintas, 2) el *consort* violas tipo vihuela, lo que he denominado “modelo aragonés”.

³⁷ “(strumenti) buoni e lodabili, completi e verniciati, con tutti gli accessori necessari affinché possano suonare, e che siano di quella magnificenza pari a quelli del Signor Costantino Fenaroli, del magnifico Signor Urbano, e quelli dei Calini”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

En la reedición revisada de Agricola, publicada en 1545, aparece un instrumento polaco – *polonische Geige* - sin trastes, de 3 cuerdas y afinado por 5as, también citado por Praetorius. En esta edición, Agricola describe la digitación de este instrumento (Boyden, 2002, p.29), que parece ser una técnica más propia de la lira griega que del violín (rozar lateralmente las cuerdas con las uñas en lugar de pisarlas con la carne del dedo, produciendo sonidos armónicos).

El tratado de Lanfranco *Scintille di música* (1533) es un testimonio de la teoría musical del renacimiento, y estaba destinado a enseñar a los cantores de las iglesias, recogiendo la práctica de la polifonía de cuatro voces. Tal como propone Paola Sarcina (1997), el hecho que incluya un apartado a la afinación de los instrumentos nos lleva a pensar que eran utilizados en el servicio religioso, así como es de suponer que los mismos músicos, también tocasen fuera de la iglesia. Lanfranco es el primero en proponer una afinación para la lira *da braccio* (que recogerá Praetorius con sólo una modificación), así como para las *violette d'arco senza tasti* (tocadas *da braccio* y afinadas por 5as), *violoni da tasti e da arco*. Esta distinción nos da pistas acerca de la progresiva diferenciación que conducirá a las dos familias organológicas, violines y violas *da gamba*, los primeros *senza tasti* y en diminutivo (*violette*), frente a los *violoni* (aumentativo) *da tasti*. Como ya hemos comentado, el tratado de Lanfranco es importante también porque cita por primera vez a dos constructores brescianos relacionados con los primeros violines.

En 1556 se publica el *Epitome musical* de Philibert Jambe de Fer, el primer tratado en el que consta la familia de los violines, formada por *discantus*, *alto-tenor*, *bassus*, con sus respectivas afinaciones y características básicas del *true violin* (Figura 29). También deja constancia de la baja consideración de los violinistas profesionales, y del contexto en el que sonaban los primeros violines:

Llamamos violas a aquellos (instrumentos) con los que los señores, mercaderes, y otra gente virtuosa, pasa su tiempo. El otro tipo es el violín: éste es comúnmente usado para la danza (...). No puedo ilustrar lo que acabo de decir porque puede pensar que se parece a la viola, añadido al hecho que hay unas pocas personas que lo usan para vivir de su trabajo (Boyden, 2002, p.4).³⁸

³⁸ "We call viols with which gentlemen, merchants, and other virtuous people pass their time, The other type is called violin; it is commonly used for dancing (...). I have not illustrated the said violin because you can think of it as resembling the viol, added to which there are few persons who use it save those who make a living from it through their labour".

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

En la segunda mitad del s. XVI³⁹ encontramos los tratados de Nicola Vicentino, Giosefo Zarlino, Ludovico Zacconi y Scipione Cerreto. Éste último, ya en el s. XVII, deja constancia de la división entre los instrumentos *da gamba* (*viola da gamba*, *lira in gamba*) vs los instrumentos *da braccio* (*lira in braccio*), así como de su preferencia por la *viola da gamba* y *d'arco* vs la *lira*. En general, todos comparten un interés por los instrumentos limitado a la aplicación de los temperamentos, mostrando en general, preferencia por el laúd (no en vano estamos en su apogeo), excepto Vicentino, que inventó, sin gran éxito, nuevos instrumentos donde aplicar su división de la octava en 31 grados.

El último tratado que voy a citar es el *Syntagma Musicum* de Praetorius (1619), en el que deja constancia de varios instrumentos cordófonos de arco. Con los términos *violino rebecchino*, *fides*, *fidicula* se refiere a los *discantus*, siguiendo con la idea de *consort* que vimos en Agricola. También aparece la *viol da braccio*, en el papel de *tenor*, así como la *viola bastarda*, mientras que el *bassus* es ejercido por el *violone* o *violn da gamba*. Al mismo tiempo, dice del violín (Boyden, 2002, p.1): “Como todo el mundo ya lo sabe todo sobre el violín, no es necesario indicar o escribir nada acerca de él”.⁴⁰

Me llama la atención que Praetorius dedique tanto detalle a instrumentos que en su momento, ya debían caer en desuso, mientras que daba por hecho que no era necesario dar explicaciones sobre el instrumento que estaba de moda y que además, ya iba camino a una estandarización (Rault,1997, p.214). Tal vez para sus contemporáneos no era necesario, pero habría ahorrado muchos interrogantes, disputas y papel a los que no vivimos aquél período histórico, si hubiese contado un poco más sobre ese nuevo instrumento, su técnica y repertorio.

3.2.2 Prácticos

La aparición de una nueva categoría de músicos, los *amateurs*, junto con la imprenta, fomentó la publicación de tratados prácticos, en los que se enseñaba el modo correcto de tocar. Ricos en todo tipo de indicaciones, eran básicamente tratados de disminución, y constituyeron primer testimonio amplio y concreto sobre cómo tocar y ornamentar, hecho que implica a su vez una práctica lo bastante sólida como para ser sistematizada y publicada.

³⁹ Ver Sarcina, P. (1997)

⁴⁰ “and since everyone knows about the violin family, it is unnecessary to indicate or write anything further about it”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Como ya vimos con el *Codex Faenza*, la disminución es una parte fundamental en el desarrollo del lenguaje instrumental. Esta práctica toma gran relevancia en el período renacentista, junto con el gran desarrollo de la música instrumental, y ejercerá una importante influencia en el lenguaje idiomático para violín, ya que esta práctica coincide cronológicamente con las décadas en las que este instrumento emerge. Como nos encontramos en el período de formación del violín, estos tratados no estaban concebidos específicamente para este instrumento sino para cualquiera de su tesitura. Este arte de decoración sonora se convirtió también en una prueba de la habilidad y virtuosismo de los ejecutantes del momento y que requería de un instrumento técnicamente más complejo que las *vièles* o rebecs. Aún hoy recurrimos a algunos de estos manuales para ejercitarnos en el arte de los *passagi*, las cadencias y las fórmulas cadenciales, como herramientas para la improvisación.

De la primera mitad del s. XVI destacaremos los tratados de Ganassi (*para flauta* (*Fontegara la quale insegna a sonare di flauto*, 1535), para la viola (*Regola che insegna sonar de viola*, 1542) o el violone (*Letzione Seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*, 1543), en los que no sólo nos informa sobre cómo tocar, sino también nos da, indirectamente, información organológica, ya sea con la elección de los instrumentos para los que escribe o la terminología con la que los indica, así como datos prácticos, como la sugerencia de mover el puente de las violas para modificar el tiro de cuerda, y así, la tesitura del instrumento. Las consecuencias organológicas de esta práctica, como hemos comentado, y que constatamos también en la iconografía, no son nada superfluas, ya que descartaría el uso de alma, puesto que debería colocarse centrada en relación al puente y las F (Ravasio, 2009, pp.120-122). Esta hipótesis, compartida por Rault (2007, p.10), tiene como consecuencia el descarte de la generalización de la construcción por piezas propia del violín, ya que sin alma, no es posible sostener la tensión sobre las tapas. Volviendo a Ganassi, en sus tratados no aparece el término violín, aunque en la *Letzione Seconda* hay una sección dedicada a las violas *da brazo senza tasti*, afinadas por 5as, para distinguir las de las violas *da gamba* (Bec, 1992, p.360).

De acuerdo con S. Scholz (2009, p.11), a finales del s. XVI ya empezamos a encontrar indicaciones técnicas propiamente para violín, siempre en contraposición con la *viola da gamba*. Riccardo Rognoni, en *Passagi per potersi esercitare nel diminuire* (1592, Figura 30), nos da instrucciones sobre la dirección adecuada del arco, diferenciando lo que es propio del violín o de la viola, hecho que indica la existencia de una técnica de arco propia para cada familia de instrumentos.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Aunque por motivos de tiempo y espacio no he comentado nada acerca del arco propiamente, sí quería apuntar que toda la información que tenemos sobre su evolución procede de la iconografía, gracias a la cual observamos cómo se van incorporando elementos que permiten regular la tensión de las crines (inicialmente de tensión fija) como la cremallera y el talón extraíble, hasta el tensor actual, que aparece a finales del siglo XVII. Posiblemente, en la medida que se desarrolla una técnica específica de arco, también se requerirán más mecanismos para ajustar su tensión y peso.

Para concluir este apartado, cito otros tratados importantes: Girolamo dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*, 1584), Giovanni Bassano (*Ricercate passaggi et cadentie*, 1585), Battista Bovicelli (*Regole, passagi, di musica* 1594).

3.3 El repertorio⁴¹

Dado que el tema que nos ocupa son los instrumentos de cuerda frotada, me referiré en este apartado a la música instrumental, a pesar que, al tratarse en su mayoría de polifonía secular, esté menos documentada que la música sacra. También me centraré en el norte de Italia, que es la zona donde se desarrollan principalmente los primeros violines. En primer lugar me voy a referir al repertorio en general durante la primera mitad del s. XVI, período en el que este repertorio se debía interpretar con *vièles* y rebecs renacentistas, y en el que podemos deducir que se iban incorporando los primeros violines. Como hemos visto, la lira responde a una estética arcaizante y está limitada a un repertorio y práctica particular, que ya hemos comentado. En otro apartado me centraré en el repertorio de los primeros violines.

En el norte de Italia, a finales del s. XV, conviven dos tipos de música polifónica profana: la polifonía franco-flamenca, y nuevos géneros inspirados en las prácticas populares, como la *frottola*, junto con madrigales y *laudas* de compositores como Filippo da Lurano (ca 1475- ca 1520) y Bartolomeo Tromboncino (1470- ca 1534).

A nivel musical, se produce la separación del *contratenor* medieval entre *altus* y *bassus*, que sentarán las bases de la división de la música en cuatro voces (*triplum*, *altus*, *tenor* y *bassus*) y esto tendrá, lógicamente, su reflejo en las familias de instrumentos y la creación de los *consorts* instrumentales. En este contexto, la llegada de un nuevo instrumento con registro grave –la viola– obtuvo gran éxito, ya que permitía la interpretación

⁴¹ Para este apartado me baso en Baptiste, R. (2013) y Boyden, D. (2002)

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

instrumental a tres y cuatro voces. En definitiva, hasta el 1600, el desarrollo técnico del lenguaje instrumental fue poco explorado, ya que la práctica de doblar voces (iniciada por la *vièle* medieval) condujo a formas instrumentales derivadas de estos modelos vocales, con excepción de algunas piezas para laúd, viola *da gamba* y teclado (Boyden, 2002, p.4).

Retomemos la corte de Ferrara como ejemplo paradigmático de lo que ocurría en esos momentos (Lockwood, 2009, pp.295-300). Llegaban cantantes y músicos de toda Europa, mientras que la *chanson* francesa se convertía en el modelo para la música polifónica secular. Muchas de estas piezas eran copiadas en los manuscritos italianos e interpretadas en sus cortes, de modo que Italia absorbió ese lenguaje, así como el inglés y flamenco. Al mismo tiempo, pero, se desarrolló la *frottola*, especialmente en bajo la influencia de Isabella d'Este en Mantua. Todas estas influencias aportaron nuevas formas y técnicas expresivas, que se unieron a la práctica de la improvisación, como testimonia el inventario de Ferrara (1495) con sus *Tenori todeschi et altre cantiones* que, según Lewis Lockwood (2009, pp.297), son *tenors* de danzas para que los instrumentistas practicasen la improvisación.

En dicho inventario constan *Cantiones francese* y *Cantiones italiane*. El mismo autor plantea la hipótesis que la música no textada no implicaba necesariamente una interpretación únicamente instrumental, sino que, puesto que convivían una gran variedad de opciones interpretativas, era muy posible que los cantantes, si así lo deseaban, añadiesen un texto a la música (Lockwood, p.298).

En este contexto se publicó en Venecia, en 1501, la primera obra musical con tipos móviles, el *Harmonice Musices Odhecaton* por Ottaviano Petrucci, una compilación de música francesa de compositores franco-flamencos que trabajaron en Italia (Figura 31). Esta colección se nutre de las piezas instrumentales de mayor éxito en el primer renacimiento, sobretodo de compositores franco-flamencos. Petrucci ejerció una gran influencia no sólo sobre la edición musical, sino por la difusión de este repertorio, contribuyendo a que se convirtiera en el estilo predominante en Europa a lo largo del s. XVI. Con respecto a la interpretación, de hecho no hay ninguna indicación por la que sepamos que debe interpretarse de forma instrumental, sino que es la ausencia de texto –que sí encontramos en los manuscritos- en la mayor parte de piezas, el indicio de que debe ser así. Todo ello nos lleva a concluir que, a pesar de tratarse de música instrumental, no hay aún un desarrollo de un lenguaje idiomático para cada instrumento.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Qué tocaban los primeros violines? ⁴²

Si consideramos que las primeras iconografías de violines datan de las década de 1530', ubicados en la zona de Brescia, los primeros violines -aunque no sean de 4 cuerdas- así como *vièles* y rebecs renacentistas, debían participar en el mismo repertorio que acabamos de describir, es decir, música de estilo italiano y polifonía franco-flamenca (Figura 32).

En este contexto, en el que predomina una concepción vocal de la música instrumental, hay una evidencia, que es la ausencia de un repertorio propio, cuya consecuencia implícita es la falta de una técnica propia, con excepción de preludios, tocatas y variaciones, generalmente para laúd u órgano. En palabras de Boyden (2002, p.4): “los instrumentos que doblan las partes vocales no tienen una vida independiente, son utilizadas como voces adicionales para reforzar el conjunto, y las capacidades idiomáticas de los instrumentos no son consideradas.” ⁴³

Esta ausencia de material escrito fomenta también la hipótesis acerca de la práctica de la improvisación, corroborada por los pocos intérpretes que se aproximan a este período con criterios de reconstrucción histórica, como Romain Baptiste (2013). De hecho, tiene sentido que esta práctica se aplicase al violín, si tenemos en cuenta los tratados de disminución de los que hemos hablado, que están orientados a la improvisación, a semejanza de *division viol*. Estos tratados contribuyeron también a la formación de un repertorio inicial para violín, y su lenguaje será presente en las obras primerizas para el instrumento solista (como las sonatas de Biagio Marini, Castello, Fontana).

Así como el rebec, por su articulación rítmica y sonido penetrante, el violín se ha asociado desde sus orígenes a la danza. En un inicio, posiblemente esta práctica no era escrita, aunque sí tenemos constancia de ella en la iconografía. No es hasta 1581, en ocasión de una boda real francesa, que tenemos la primera música escrita específicamente para violín, aunque según Boyden (2002, p.3) no denota un lenguaje específico o una demanda técnica.

⁴² Son muy pocos los que se aventuran a entrar en este terreno, básicamente por ausencia de repertorio específico. Para este apartado me voy a remitir a Boyden, D. (2002) y el texto que acompaña el CD de Baptiste, R. (2013).

⁴³ “instruments which doubled the vocal parts had no independent life, they were employed as additional “voices” to reinforce the ensemble, and the idiomatic capabilities of the instruments were not considered”.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

Por último, la ausencia de material escrito específico para violín, a diferencia de la viola o el laúd, puede tener relación con la baja consideración social que ya vimos en el tratado de Jambe de Fer. El violín era, inicialmente, un instrumento sin prestigio social ni musical, tocado por sirvientes en contextos festivos, cortesanos o populares. A pesar de ello, la efervescencia que hemos constatado en relación al instrumento en sí – terminología, lutiers, encargos, iconografía – es el testimonio del interés y el auge que a lo largo del s. XVI, el violín provocó en el norte de Italia y que se expandió por el resto de Europa, aunque en sus inicios, el repertorio no lo corrobore.

Conclusiones

Este trabajo tenía la intención de trazar un recorrido a lo largo de la historia del instrumento de arco *da braccio*, desde la época medieval hasta el violín, y descubrir si existe un hilo conductor desde las primeras *vièles* hasta los primeros violines. Dado que mi conclusión es que sí existe este hilo conductor, vamos a ver qué cuál fue la aportación de cada uno de los antecesores.

Con respecto al rebec, aunque a nivel estructural no comparten la forma piriforme, sí que hereda el sistema de clavijas laterales, mucho más fácil de afinar –comparado con las imágenes de *vielistas* afinando (Figura 5) con frecuencia y trabajosamente – así como la afinación por 5as, la ausencia de trastes y la posición. En la iconografía observamos muchos rebecs colocados sobre el pecho o encima la clavícula, tal y como será la técnica violinística *chin-off*. A nivel musical, comparten su presencia en la música de danza y popular, así como su asociación con la cuerda pulsada y la pertinencia a una familia de instrumentos de varios registros.

En relación a las *vièles*, hemos observado esa continuidad organológica de la que habla P. Bec (1992), desde sus orígenes hasta su última versión, la lira *da braccio*. A nivel estructural, la *vièle* aporta esa forma que viene determinada por la distinción entre mango y caja de resonancia, que a su vez está formada por dos tapas unidas por aros, que progresivamente fueron más planos, y las tapas fueron sobresaliendo con respecto los aros. Posiblemente en las *vièles* se experimentó con refuerzos y soportes, como barra armónica y alma, aunque no lo podemos observar en la iconografía. En su versión aragonesa, aparecieron las aristas típicas de la forma del violín, con las innovaciones que ello conlleva, como los refuerzos interiores, la construcción por piezas y la técnica de doblar la madera. A

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

nivel musical, tienen en común la tesitura soprano, por tanto, un rol preeminentemente melódico, pero con posibilidades para producir polifonía, gracias al puente plano de la *vièle* medieval, o bien a la técnica de las dobles cuerdas que desarrollará el violín. Es también la versatilidad una característica común, por la que se ha considerado tanto la *vièle* como el violín, un instrumento privilegiado, capaz de adaptarse a cualquier estilo y situación, motivo por el cual su presencia iconográfica es enorme.

La lira *da braccio*, aunque considerada el último eslabón de la *vièle*, merece una consideración aparte. La lira adoptó una forma muy próxima al violín, sólo con media cintura y una medida un poco mayor, con una tesitura que heredará la viola. Comparten las tapas abombadas y salientes con respecto los aros, así como la estructura de caja y mango diferenciados. Las F sonoras se irán acercando al diseño que veremos en los violines, y posiblemente, como las últimas *vièles*, llevaron algún tipo de refuerzos internos. Con respecto a la afinación de las cuerdas, recordemos que la propuesta por Lanfranco es la misma que aún hoy usamos en los violines. Como nos recuerda Marini en su *Capriccio al modo di lira*, la técnica de las dobles cuerdas es un elemento heredado de algún modo, de la lira, con la diferencia que el violín, gracias al desarrollo de la técnica, puede recrear ese efecto a pesar de tener un puente curvo. El hecho de que Marini indique cuántas cuerdas intervienen en las dobles cuerdas creo que pone de relieve que nos encontramos en un paso intermedio en la construcción de la técnica del violín, puesto que las dobles cuerdas (sean de 2, 3 o 4) no serán, por ejemplo, un elemento a destacar en las sonatas de Corelli.

Posiblemente este es un elemento determinante con respecto al gran éxito del violín, a diferencia de sus antecesores; la capacidad de ser eficaz para la polifonía y la monodia, integrando ambas prácticas en un instrumento con el puente curvo, gracias al desarrollo de una técnica y digitación sólidas que sólo era posible con la uniformización de la afinación por 5as (Boyden, 2002, p.10). No debemos olvidar tampoco que, con la generalización del violín de cuatro cuerdas a lo largo de la segunda mitad del s. XVI, la tesitura del violín se amplía y estandariza, ampliando el registro que un solo instrumento podía cubrir, y por tanto, sus posibilidades melódicas.

A pesar que los instrumentos renacentistas y los primeros violines convivieron e incluso, tocaron el mismo repertorio, es evidente que de todos ellos, el que sobrevivió fue el último en llegar. Como apunta Boyden (2002, p.8), el violín combinaba en un mismo instrumento y en una sola familia organológica las capacidades técnicas y musicales que antes estaban distribuidas entre varias de ellas. Así como la uniformización de la afinación, posiblemente la simplificación de tipologías permitió, por un lado a los constructores,

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

establecer y desarrollar una tradición constructiva e incorporar innovaciones, así como a los compositores y músicos, desarrollar un lenguaje idiomático y una técnica sólida que explorase todos los recursos de ese instrumento, sin olvidar que los cambios estéticos y estilísticos en el ámbito musical potenciaron, en general, el desarrollo del lenguaje instrumental. Su eclosión coincide, no de manera casual, con la consolidación de dicho lenguaje y el desplazamiento del centro musical desde el *tenor* hacia el soprano o *cantus*, movimiento que se consolidará con el modelo de la sonata para soprano y bajo continuo en el s. XVII (Ravasio, 2009, p.123).

Ante la pregunta sobre si es el violín un instrumento nuevo, o una evolución más de las *vièles*, creo que podemos afirmar que el violín es un instrumento nuevo, que convive con las tipologías anteriores al mismo tiempo que recoge su herencia, y que a lo largo del s. XVI incorpora nuevos elementos hasta que se generalizan sus características definitorias.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGRICOLA, M. (1529). *Musica instrumentalis*. Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_Deutsch_\(Agricola,_Martin\)](http://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_Deutsch_(Agricola,_Martin))
- BAPTISTE, R. (2013). *The birth of the violin* (librito del CD). Austria: Outhere
- BAPTISTE, R. (2014). *Sulla lira* (librito del CD). Austria: Outhere
- BALLESTER, J. (2000). *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons*. Sant Cugat del Vallès: Amèlia Romero (ed.)
- BEC, P. (1992). *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autor des instruments à archet du Moyen Age*. Paris: Éditions Klincksieck
- BOCACCI, G. (1998/R). *El Decameró* (trad. al catalán: Francesc Vallverdú). Barcelona: Edicions 62
- BOYDEN, D. (2002/R). *The history of violin playing from its origins to 1761*. New York: Oxford University Press
- CATTIN, G. (1987). *El medioevo. Primera parte* (trad.: Carlos Alonso). *Historia de la música* (col.). Madrid: Turner
- DART, T. (2002). *La interpretación de la música* (trad. A. J. Berdonés). Madrid: Machado Libros
- EBERLEIN, R. (agosto 1992). "The Faenza Codex: Music for organ or for lute duet?", *Early Music*, vol. 20, nº3, Oxford University Press, pp.460-466
- GALLICO, C. (1986). *Historia de la música*, vol. 4 y 5 (trad. V. & B.Morla). Madrid: Turner Música
- GANASSI, S. (1542). *Regola rubertina*. Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_\(Ganassi,_Sylvestro\)](http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_(Ganassi,_Sylvestro))
- GONZÁLEZ, R. (1998). "Representaciones musicales en la iconografía medieval", *Anales de la Historia del Arte*, nº8, pp. 67-96
- HANDY, I. (2009). *Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance*. Paris: Ellipses

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

HENRIQUE, L. (2006/R). *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

HOPPIN, R. (2000). *La música medieval* (trad. al español: Pilar Ramos López). Madrid: Akal

LOCKWOOD, L. (2009). *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*. Oxford: Oxford University Press

MAYER, H. (1989). "The trecento fiddle and its brigdes", *Early Music*, Oxford University Press, pp. 309-329

MCGEE, T.J. (nov. 1986). "Instruments and the Faenza Codex", *Early Music*, vol. 14, nº 4, pp.480-490

MEDINA, Á. (1998). "Notas sobre la simbólica musical del Camino, romerías y peregrinaciones", *Cuadernos del CEMYR*, nº 6, pp. 66-80

MORENO, S. (2011). *El rabel: de las cocinas a los escenarios. Un estudio de caso en Cantabria*. Universidad de Valladolid

PAGE, C. (julio 1974). "An Aspect of Medieval Fiddle Construction", *Early Music*, vol. 2, nº 3, pp. 166-167

PAGE, C. (mayo 1979). "Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella", *The Galpin Society Journal*, vol. 32, pp. 77-98

PANOFSKY, E. (1997). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial

PRAETORIUS, M. (1618). *Syntagma musicum*. Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael))

RAULT, C. (1999a). "Géométrie médiévale, proportions et iconographie musicale". Recuperado de: www.christianrault.com (agosto 2016)

RAULT, C. (1999b). "Les pièges des textes littéraires", en *Instruments à cordes du Moyen Age*. Reencontres a Royamont. Grâne: éditions Créaphis

RAULT, C. (1997). "Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVIè siècle", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: UNED

RAULT, C. (2004). "Aspectos de la relación entre iconografía y práctica interpretativa", *Revista catalana de musicologia*, número II, pp. 11-19.

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

RAULT, C. (2005). "Instrumentos de arco musulmanes y cristianos, influencias recíprocas". Recuperado de: www.christianrault.com (agosto 2016)

RAULT, C. (2007). "How, when and where the specific technological features of the violin family appeared". Recuperado de: www.christianrault.com (agosto 2016)

RAVASIO, U. (ed.) (2009). *Gasparo da Salò e la liuteria a Brescia*. Cremona: Edizioni Cremonabooks

RAVENEL, B. (1994). "Instruments à cordes frottés et pincées d'après les manuscrits médiévaux conservés en Lorraine", en *Instruments à cordes du Moyen Age*. Reencontres a Royamont, Grâne: éditions Créaphis

REMNANT, M. (1986). *English bowed instruments from anglo-saxon to Tudor Times*. Nueva York: Oxford University Press

REMNANT, M. (2016). "Rebec". Recuperado de: www.oxfordmusiconline.com (agosto 2016)

REMNANT, M. (1968). "The use of frets on rebecs and medieval fiddles", *GSJ*, xxi, pp.146-51

REMNANT, M. & PAGE, CH. (enero 1975). "The Diversity of Medieval Fiddles", *Early Music*, vol 3, nº 1, pp. 47-51

RIQUER, M. (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del s. XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

ROGNONI, R. (1594). *Passagi per potersi esercitarse nel diminuire terminatamente*. Recuperado de: [http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_\(Ganassi,_Sylvestro\)](http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_(Ganassi,_Sylvestro))

SARCINA, P (1997); "Gli strumenti musicali nei trattati italiani del XVI secolo: da Giovanni Maria Lanfranco a Scipione Cerreto", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: UNED

SCHOLZ, S. (2009). "The language of the violin: violin bowing according to 16th, 17th and some 18th-century evidence in violin and general music treatises", *Il Ganassi*, Anno XIV, nº 11, pp. 10-15

SCOTT JONES, S. (1995). *The lira da braccio*. Bloomington: Indiana University Press

Estudio sobre los antecesores del violín desde la edad media hasta el renacimiento.

VILLANUEVA, C. (2005). "Música y músicos en el Camino de Santiago", en *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura* (coord. M.C. Lacarra Ducay), Institución Fernando el Católico (ed.), pp. 313-325

WAINWRIGHT, J. & HOLMAN, P. (ed.) (2010/R). *From Renaissance to Baroque. Change in instruments and instrumental music in the Seventeenth-Century*. Inglaterra: Ashgate

WOODFIELD, I. (1999). *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento* (edición italiana de Renato Meucci, trad. De Cristiano contadin y Alberto Ponchio). Torino: Edizioni di Torino

APÉNDICE A: GLOSARIO

Alma: pieza cilíndrica de madera que sirve de refuerzo en el interior de un instrumento de cuerda, colocándose en el interior y por debajo del puente. Ayuda a soportar la presión de las cuerdas y distribuir la vibración del sonido.

Aristas: puntas que encontramos al final de las escotaduras los instrumentos en forma de violín o similar.

Aros: pieza vertical que une las dos tapas de un instrumento de cuerda.

Barra armónica: pieza alargada que se encola en el interior de un instrumento, en el lado izquierdo, para equilibrar los sonidos graves.

Bordón: cuerda externa al diapasón que tiene como función el acompañamiento armónico y rítmico. Se puede tocar con el arco o con pizzicato. Este término también se aplica a las cuerdas abiertas (que no son pisadas por el dedo), que se activan en un instrumento con puente plano o semi-plano, cuya función es el acompañamiento armónico.

Botón: pieza redondeada insertada en la parte inferior de los aros de un instrumento de cuerda y que sirve de sujeción para el cordal.

Caja de resonancia: cuerpo del instrumento, formado por las tapas y los aros.

Cejilla: pequeña pieza encolada al inicio del diapasón con el fin de dar más altura a las cuerdas.

Chantournage: técnica constructiva que se caracteriza por la talla de formas redondeadas.

Clavijas: pieza de madera, en forma de llave, en la que se enrolla la cuerda y se tensa hasta ajustar la afinación.

Clavijero: soporte para las clavijas. Puede ser plano, en forma de hoz, o voluta.

Cordal: pieza de forma cónica con agujeros por los que pasan las cuerdas. Se sujeta gracias al botón, en la parte inferior del instrumento.

Cordófonos: instrumentos de cuerda.

Da braccio: referido a los instrumentos que se sujetan con el brazo.

Da gamba: referido a los instrumentos que se sujetan con las piernas.

Diapasón: pieza de madera encolada encima del mango, que sirve para facilitar la articulación de los dedos en un instrumento de cuerda.

Escotaduras: entradas o hendiduras presentes en algunos instrumentos de arco, situadas en la mitad de la caja de resonancia. Es el elemento principal de la forma de violín.

Falciforme: en forma de hoz. Referido, en este trabajo, a una forma clavijero en oposición al modelo plano.

Giga: instrumento de arco *da gamba* propio del período medieval.

Gusla: instrumento de arco propio del este de Europa, cuya digitación consiste en no pisar la cuerda sino rozarla lateralmente con las uñas, por lo que produce sonidos armónicos.

Lira *da braccio*: instrumento de arco propio del renacimiento, caracterizado por tener dos bordones y una forma muy próxima al violín, aunque generalmente con sólo dos aristas, y un clavijero plano.

Lira griega: instrumento de cuerda punteada en forma de ábaco, propio de la Grecia clásica. En su versión de mayor tamaño, tiene una caja de resonancia y se llama *kithara*.

Lûra: o lira bizantina. Instrumento de arco, tocado verticalmente, propio del Imperio Bizantino.

Mango: pieza de madera que une la caja de resonancia y el clavijero en un instrumento de cuerda. Sirve de soporte para el diapasón y las cuerdas, permitiendo la ejecución de la mano izquierda.

Monóxil: técnica constructiva que etimológicamente significa “de una sola pieza”. Ello implica que todo el instrumento se extrae de esa única pieza, vaciándose el fondo junto con el mango y el clavijero, a los que se encola la tapa.

Oberturas sonoras: agujeros presentes en la tapa de un instrumento de cuerda y que se presenta a ambos lados del puente, con distintos diseños (C, D, B, F). Permiten una mayor proyección del sonido.

Organología: estudio de los instrumentos musicales en función de su historia, contexto social, métodos constructivos, todo ello en relación a la interpretación. Tiene sus orígenes en la Europa del s. XV.

Piriforme: en forma de pera. Referido a instrumentos en los que no existe distinción entre caja armónica y mango.

Puente: pieza de madera que soporta las cuerdas y les proporciona la altura necesaria para ser tocadas.

Rebâb: instrumento de arco tocado *da gamba* originario de Afganistán y el Al-Andalus (s. VIII-X).

Rebec: instrumento de arco *da braccio* con forma piriforme.

Roseta: obertura sonora de forma circular y cubierta por una filigrana de madera. Propio de instrumentos de cuerda pulsada (guiterna, laúd, vihuela) y de algunas violas *da gamba*.

Tacos: pieza de madera que se encola en el interior de un instrumento para reforzar partes frágiles, como las curvas y aristas de un violín.

Trastes: trozo de cuerda de tripa atado al diapasón que se utiliza para señalar distancias acústicas. En este trabajo, la expresión *con tasti* (con trastes) nos remite a los instrumentos *da gamba*, mientras que *senza tasti* (sin trastes) nos remite a los instrumentos *da braccio*.

Vièle: instrumento de arco *da braccio* con clara distinción entre caja y mango.

Viola d'arc: tipo de *vièle* que se desarrolla en la Corona d'Aragó en los s. XV-XVI y que se toca con el arco.

Viola de mà: término que se aplica a la vihuela en la Corona d'Aragó en los s. XV-XVI.

Vihuela: instrumento de cuerda pulsada de gran éxito en la Península Ibérica en los s. XV-XVI.

Voluta: ornamento en forma de caracol que se presenta en el extremo superior de los instrumentos de la familia del violín, como finalización del clavijero. También se encuentra en las violas *da gamba*, excepto cuando en su lugar hay una talla.

APÉNDICE B: FIGURAS

Figura 1. Vièle del Mary Rose, el barco preferido de Henry VIII, hundido en 1545. El instrumento está datado en 1505. Recuperado de: www.trombamarina.com (agosto 2016)



Figura 2. Rabel asturiano de la Fundación Joaquín Díaz de Ureña, con características muy similares al rebec. Recuperado de: www.funjdiaz.net (agosto 2016)



Figura 3. *Virgen con Niño y ángeles músicos*, mediados s. XV, escuela aragonesa. Nos permite ver el uso del puntal que se observa en la *violetta* de Sta Caterina de Vigri. Recuperado de: www.christianrault.com (agosto 2016)



Figura 4. Reconstrucción y original de la *violetta* de Sta Caterina de Vigri. Imagen cedida por Oriol Casadevall.



Figura 5. Vièle oval. Detalle de músico afinando el instrumento. Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela (s. XII-XIII). Recuperado de: www.christianrault.com (setiembre 2016)



Figura 6. Miniatura del s. XIII, Biblia de Vic. Se observa claramente el bordón lateral. Recuperado de: www.circuloromanico.com (setiembre 2016)



Figura 7. Vièle italiana en forma de 8. Detalle de *Virgen con Niño y ángeles músicos*, de Benedetto Bonfigli (Peruggia, ca 1455). Recuperado de: www.flickr.com (agosto 2016)

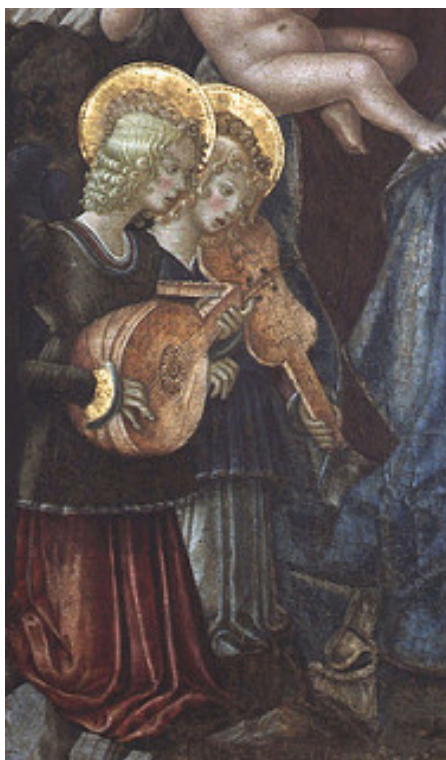


Figura 8. Primera iconografía del modelo aragonés, *da braccio*. Detalle de *Virgen con Niño y ángeles músicos*, de Blasco de Grañén (Valencia, 1439)



Figura 9. Modelo da *gamba*. Detalle de pintura de Valentí Montoliu (Valencia, ca 1475-85). Recuperado de: www.orpheon.org (julio 2016)



Figura 10. *Rebáb* y laúd, s. XIII. Detalle del ms. de las Cantigas de Sta María. Recuperado de: [https://hu.wikipedia.org/wiki/Rebáb_\(Magreb\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Rebáb_(Magreb)) (setiembre 2016)



Figura 11. Rebec en el ms. de Nevers, sin bordón visible (Francia, ca 1060). Recuperado de: www.apemutam.org



Figura 12. Iluminación del *Cancionero I*, F-PN fonds français 844, fol.49 (s. XIII). Recuperado de: (setiembre 2016)

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Perdigon#/media/File%3ABnF_ms._854_fol._49_-__\(1\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Perdigon#/media/File%3ABnF_ms._854_fol._49_-__(1).jpg)



Figura 13. *Gloria Micinella* de A. Zacharias de Teramos. I-Bc Q15, fol. 16v-17 (s. XV). Tenor y contratenor sin texto. Recuperado de:

<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ri> (setiembre 2016)

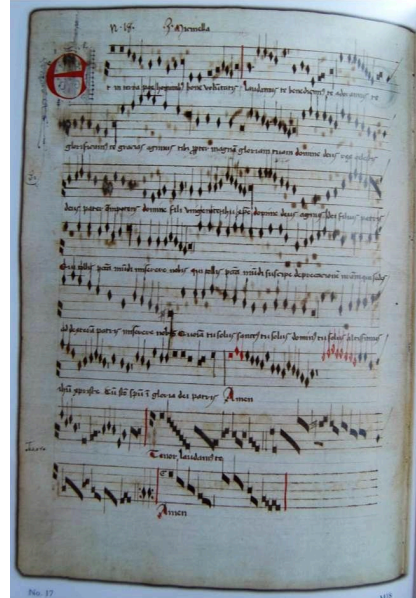
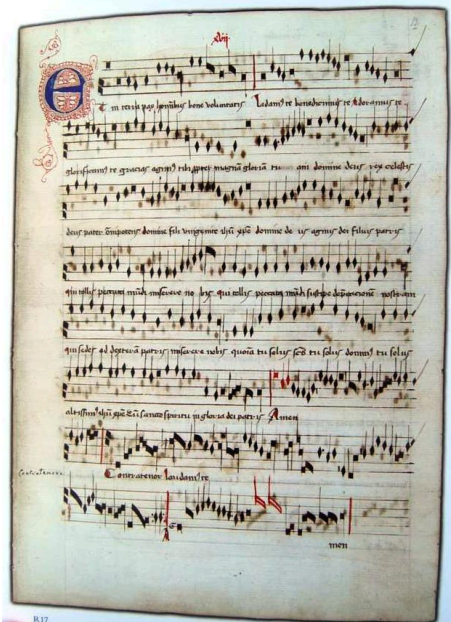


Figura 14. Ms. *Chansonnier du Roi, Estampie Roial*. F-PN fons français 844 (s. XIII).

Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440/f29.image> (setiembre 2016)



Figura 15. Diminución sobre *Soto l'imperio del posente príncipe*, de J. Da Bologna, I-FZc MS 117, fol. 68. Recuperado de: www.omifacsimiles.com (setiembre 2016)

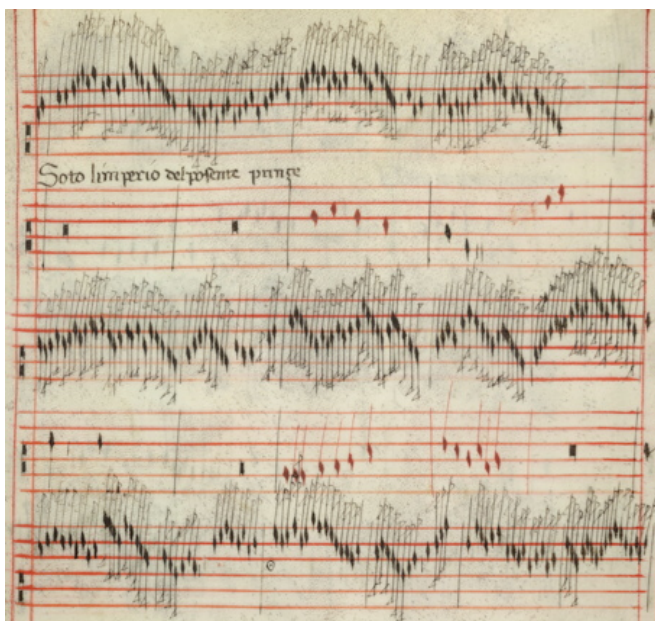


Figura 16. Rebec renacentista. Detalle de *Virgen con el Niño*, de G. Bellini (Italia, 1487). Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bellini (setiembre 2016)



Figura 17. Lira da braccio y *khitara* en un contexto mitológico. Detalle de *El Parnaso*, de R. Sanzio (Italia, 1511). Recuperado de: www.saladelcembalo.org (setiembre 2016)



Figura 18. Lira con forma de corazón, tocando junto a un rebec. *Natività con angeli musicanti*, de G. Ferrari (Italia, ca 1471 – 1546). Recuperado de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Gaudenzio_ferrari_\(bottega\),_nativit%C3%A0_con_angeli_musicanti_e_predella,_ve.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Gaudenzio_ferrari_(bottega),_nativit%C3%A0_con_angeli_musicanti_e_predella,_ve.JPG) (agosto 2016)



Figura 19. Primera iconografía de la lira, con todos los detalles descritos en el Capítulo 3. Detalle de *Virgen con el Niño y ángeles músicos*, de Bartolomeo Montagna (Italia, ca 1500). Recuperado de: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Montagna_lira_da_braccio.jpg (setiembre 2016)



Figura 20. *Vièle* renacentista en la que se distinguen los aros sobresaliendo de los aros y el puente plano. Obra de Ambrogio de Predis (ca.1490). Recuperado de: <https://es.pinterest.com/pin/568509152945406583/> (agosto 2016)



Figura 21. Ejemplo de la continuidad de la *vièle* oval. Pintura de L. Signorelli en el Santuario de Loreto (1481-1485). Recuperado de: <https://es.pinterest.com/Loretoturismo/> (agosto 2016)



Figura 22. *Vièle* renacentista, clavijero plano, oberturas sonoras y roseta. *Putti* pintados por D. Ferrari (Italia, ca 1500). Recuperado de: <https://es.pinterest.com/pin/737816351422359824/> (setiembre 2016)



Figura 23. Modelo da gamba. Detalle de H. Baldung (Alemania, 1516). Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baldung_FR_Hochaltar.angels.JPG (setiembre 2016)



Figura 24. Ejemplo de consort. Pintura de M.G. Grünewald (1512-15, Alemania). Recuperado de: <https://es.pinterest.com/pin/350577152218430014/> (julio 2016)

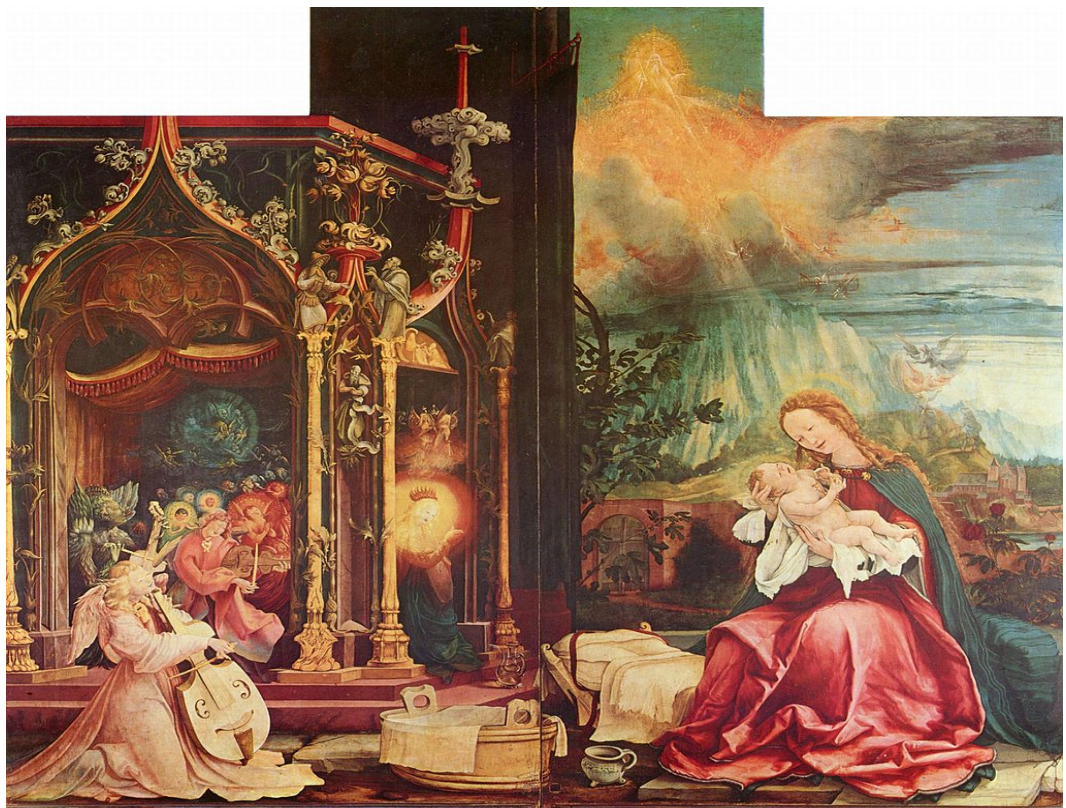


Figura 25. Gárgola con modelo aragonés. En este caso, las tapas no sobresalen de los aros. Torre de Belém (Lisboa, 1512-16). Recuperado de: www.panoramio.com (setiembre 2016)



Figura 26. Tipología muy cercana al violín que podría hacer replantear la datación de los primeros violines. Detalle de pintura de Il Garofalo (1505, Italia). Recuperado de: <https://es.pinterest.com/pin/737816351422318867/> (setiembre 2016)



Figura 27. Primera iconografía del violín de 3 cuerdas. Detalle de *La Madonna degli Aranci*, G. Ferrari (Vercelli, 1529-30). Recuperado de: www.christianrault.com (agosto 2016)



Figura 28. Familia de instrumentos. Detalle de la Cúpula de la catedral de Saronno, donde G. Ferrari pintó *L'Assunzione della Vergine*, que incluye la escena *Concerto d'Angeli*, con más de 50 instrumentos, algunos inventados (Saronno, 1535). Recuperado de: http://www.brightcecilia.net/gallery2/v/Music-in-Paintings/?g2_page=8 (agosto 2016)



Figura 29. Una de las primeras imágenes del *true violin* de 4 cuerdas. Detalle de C.Procaccini de la obra *Madonna, San Antonio, San Pietro* (segunda mitad del s. XVI, Italia). Recuperado de: www.meloteca.com (setiembre 2016)



Figura 30. *Passagi per potersi esercitare nel diminuire*, R. Rognoni. Recuperado de: www.di-arezzo.es (setiembre 2016)

Primo esempio di far pratica sopra l'Intromessi.

S Cala per ascendere, e discendere.

Seconde, e terze.

Seconde, e terze. Terze, e seconde.

Sopra al medesimo.

Seconde, e quarte, tre contra una.

Sopra al medesimo.

Seconde, tre contra una.

Seconde.

Terze, & seconde.

Sopra al medesimo.

Figura 31. Frontispicio del *Odhecaton* (1501). Recuperado de: (setiembre 2016) https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo%3AFrontispicio_odhecaton_a.jpg

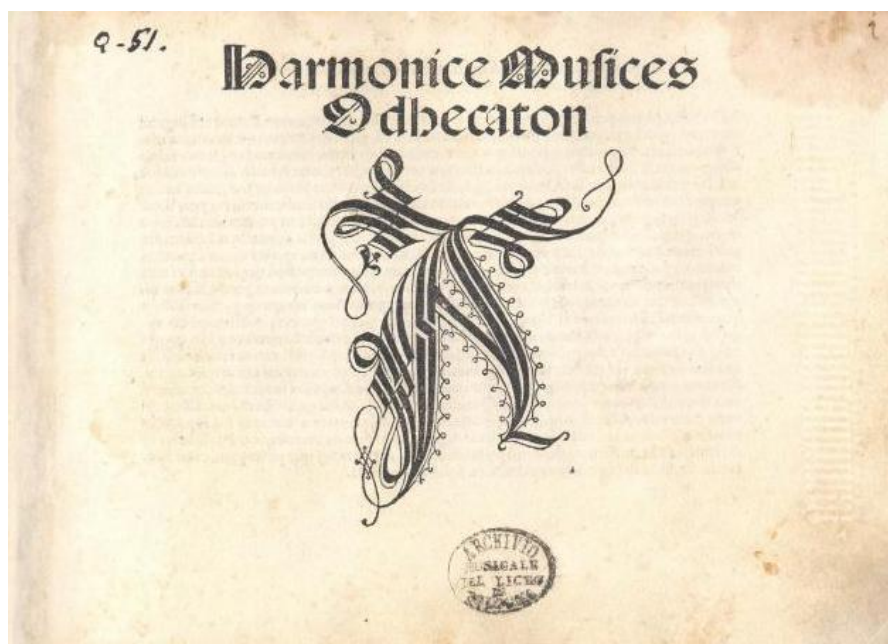


Figura 32. Este rebec aparece junto con las primeras imágenes de violines. Pertenecen al mismo conjunto que la Figura 28 (Saronno, 1535). Recuperado de: www.arengario.net (setiembre 2016)

