

EDUCAÇÃO e ————— TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

"EDUCACÃO E TECNOLOGIA"
Revista do Instituto Politécnico da Guarda

DIRECTOR: João Bento Raimundo

REDACÇÃO: Rua Comandante Salvador do Nascimento
Telef. 21634 6300 GUARDA

PROPRIEDADE: Instituto Politécnico da Guarda

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: Secção de Reprografia do IPG

N.º 1 / Julho 1987

Reprodução Total ou Parcial Proibida

ESPAÇO DE INFORMAÇÃO E REFLEXÃO

Tudo temos feito para que o Instituto Politécnico da Guarda assuma a sua verdadeira dimensão de pólo dinamizador no contexto sócio-educativo e cultural da região. Para tal, não contam as iniciativas isoladamente, mas enquanto vertentes daquela mesma dimensão.

A informação, encarada a vários níveis, assume importância primordial — no selo do próprio Instituto, retratando a realidade em que se insere, projectando nela a sua própria dinâmica.

Porque existe para servir, o Instituto Politécnico da Guarda quer servir da forma mais adequada — um compromisso entre a realidade que é, a que queremos ter e a que é possível, em função de condicionalismos que tantas vezes transcendem a própria vontade.

Temos igualmente a consciência de que, em matéria de educação e de saber, nunca haverá obra acabada, mas um contínuo fluir; diremos que a obra nasce e, através de múltiplas formas de transformação, cresce.

Para tal é necessário o esforço de muitos, preferencialmente de todos — os que estão verdadeiramente empenhados no progresso e na modernização da sociedade.

Vários são os graus de responsabilidade no processo.

Várias são as formas de influenciar as decisões.

Várias são as estratégias para que se conclua sobre o que deve ser feito e como.

Está criado o espaço aberto de informação, de reflexão, de troca de experiências. "Educação e Tecnologia" é mais uma obra, ou melhor, mais uma vertente da obra que se pretende seja o I.P.G. na sua globalidade.

Professores, alunos e comunidade têm nela o seu espaço. A capacidade para dialogar, a coragem para expressar opiniões, a humildade para ouvir críticas construtivas, a vontade, enfim, para apresentar o melhor, da melhor forma, que pode ser, tão só, o possível, farão de "Educação e Tecnologia" uma verdadeira "obra" de todos.

João Bento Raimundo

Presidente da C.I. do Instituto Politécnico da Guarda

O VIOLINO

(DAS ORIGENS À FORMA ACTUAL)

Por Vitor Casanova, Professor da E.S.E.G.

O violino é sem dúvida, o mais fascinante dos instrumentos musicais, um dos mais estudados e também aquele que deu origem a maior número de lendas. Pela beleza da sua forma, pela simplicidade do material usado na sua construção e sobretudo pela pureza e riqueza do seu som, o violino representa, sem dúvida, um ponto alto conseguido pelo homem na fabricação de instrumentos.

Mas onde começa a "história" do violino?

É muito difícil determinar onde e quando foi inventado o violino na sua estrutura definitiva.

A primeira representação iconográfica de instrumentos semelhantes ao violino encontra-se num retábulo de 1529 do pintor italiano GAUDENZIO FERRARI, no qual aparecem uns instrumentos pequenos apoiados sobre o ombro e dotados de três e quatro cordas, variadamente.

Mas a interrogação surge de novo: antes desta forma (já muito próxima da actual) verificada no retábulo de FERRARI como era o violino?

1. — DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL

Até fins do séc. XIV, a música foi essencialmente vocal; os instrumentos eram apenas simples acompanhantes e as suas partes nem sempre estavam escritas. A partir do séc. XV (Renascimento musical), começaram a ser usados instrumentos para reforçar ou substituir algumas vozes, prática essa que se difundiu cada vez mais.

1.1. — O Renascimento e a Evolução de alguns Instrumentos e da Música Instrumental

A principal característica do estilo musical do Renascimento é a sua POLIFONIA. Desde a IDADE MÉDIA que tinha ficado estabelecido como base das composições religiosas o CONTRAPONTO, um CONTRAPONTO baseado na combinação de melodias independentes ou na imitação (CANÓNICA).

Logo que se fez sentir a influência profana, houve uma clara tendência

para um estilo mais harmónico, dando maior ênfase à voz principal e conferindo uma certa independência às linhas melódicas de apoio.

Simultaneamente os tons modernos das escalas maior e menor começam a substituir a harmonia que até aqui se baseava nos antigos modos da Igreja.

Apesar desta inclinação para um estilo que é mais próximo da nossa época, a impressão que deixa a música renascentista ao ouvinte habituado à dissonância e às modulações frequentes é a de ser totalmente bastante indefinida.

A música religiosa é claramente mística, sem dramatismo (segundo o sentido moderno). A música profana já é mais "moderna" pelo efeito conseguido e parece querer anunciar o futuro estilo Operístico e instrumental. Apesar disso as composições são curtas e os acompanhamentos de instrumentos pobres, devido á falta de dinâmica e volume.

Os instrumentos usados no Renascimento foram muitos e variados. No entanto, o mais popular de todos foi o ALAUDE, um instrumento com muitas cordas, e que apareceu com diversas formas e tamanhos.

Apesar de grande parte da literatura para este instrumento permanecer ainda desconhecida sabe-se que eram usadas as chamadas TABLATURAS, notação (se assim se pode chamar) que indicava as posições dos dedos nos trastes do braço do instrumento.

Dentro dos instrumentos de teclado tiveram grande implantação nesta época o CRAVO e o CLAVICÓRDIO, bem como o VIRGINAL e a ESPI-NETA (SPINET), estes mais na Inglaterra.

Em relação aos instrumentos de corda fraccionada, construíram-se VIOLAS de diferentes tamanhos, VIOLAS que mais adiante referiremos e que podemos considerar como precursoras do VIOLINO. O primeiro exemplo de conjunto instrumental de carácter próprio (o chamado "CHEST OF VILOS") aparece nesta época em Inglaterra e é precisamente formado por um grupo de três violas: BAIXO, TENOR e TREBLE (soprano).

QUADRO CRONOLÓGICO
(relativo aos principais Compositores)
de fins da Renascença

- 1450 — 1521 — JOSQUIN DESPRÉS — Pertenceu à ESCOLA FRANCO-FLAMENGA.
Trabalhou em França e Itália. Compositor mais importante do final do século.
- 1480 — 1562 — A. WILLAERT — Fundador da Escola VENEZIANA de S. MARCOS.
- 1510 — 1586 — A. GABRIELI — Escola de S. Marcos de Veneza. Tio de S. GABRIELI.
- 1525 — 1594 — PALESTRINA — ESCOLA ROMANA (Compositor da Capela Papal)
- 1532 — 1594 — ORLANDO DI LASSO — (Escola Franco-Flamenga) — Trabalhou principalmente em Munique.
- 1540 — 1611 — DA VICTORIA — Espanhol continuador em Espanha do estilo de PALESTRINA

- 1543 — 1623 — WILLIAM BYRD — Importante Compositor Inglês da Capela Real em Londres
- 1553 — 1599 — L. MARENZIO — Famoso Compositor de MADRIGAIS
- 1557 — 1612 — G. GABRIELI — Escola de S. Marcos de Veneza. Sobrinho de A. GABRIELI e principal representante do estilo POLICORAL.
- 1557 — 1604 — T. MORLEY — Famoso Compositor Inglês de MADRIGAIS
- 1583 — 1625 — O. GIBBONS — Compositor Inglês da Capela Real em Londres.

Em fins da Renascença Musical escreveu-se música para estes conjuntos de instrumentos, mas normalmente e devido à alternância com a escrita para vozes não existiam (salvo raras excepções), conjuntos instrumentais normais, como os que mais tarde, dariam origem à orquestra de cordas.

Quanto às formas instrumentais, sabe-se que no princípio do Renascimento estas eram meras transcrições de peças corais com muito pouco colorido instrumental ou qualquer hipótese de demonstração das possibilidades virtuosas dos instrumentos.

À medida que avança o século XVI, estas transcrições adquirem uma carácter instrumental e adoptam denominações como RICERCARE, CANZONA, FANCY, etc.

VERSÃO PARA CANTO E ALAUDE

Nicolas de la GROTTE:

Je suis A-mour, le grand mai-tre des

Dieux, Je suis ce-lui qui fait mou-voir les cieux, Je suis ce-

lu qui gou - ver - ne le mon - de, Qui le pre - mier hors

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'lu' followed by quarter notes 'qui', 'gou - ver - ne', and 'le mon - de,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

de la masse é - clos, Don - na lu - miè - re et fen -

The second system continues the musical score. The vocal line has a half note 'de la' followed by quarter notes 'masse é - clos,' and 'Don - na lu - miè - re et fen -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

· dis le Cha - os, Dont toi bâ - ti cet - te ma -

The third system shows the vocal line with a half note '· dis le' followed by quarter notes 'Cha - os,' and 'Dont toi bâ - ti cet - te ma -'. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note chords.

chi - ne ron - de, Dont fut bâ -

The fourth system continues with the vocal line having a half note 'chi - ne' followed by quarter notes 'ron - de,' and 'Dont fut bâ -'. The piano accompaniment maintains its accompanimental role.

ti cet - te ma - chi - ne ron - de

The fifth system concludes the page with the vocal line having a half note 'ti cet - te' followed by quarter notes 'ma - chi - ne ron - de'. The piano accompaniment ends with sustained chords.

VERSÃO CORAL ORIGINAL DUM POEMA DE RONSARD

Nicolas
de la
GROTH

Je suis A-mour, le grand maître des Dieux, Je suis ce-lui qui
Rien ne saurait à mon arc ré-sis-ter, Rien ne pour-rait mes

Je suis A-mour, le grand maître des Dieux, Je suis ce-lui qui
Rien ne saurait à mon arc ré-sis-ter, Rien ne pour-rait mes

Je suis A-mour, le grand maître des Dieux, Je suis ce-lui qui
Rien ne saurait à mon arc ré-sis-ter, Rien ne pour-rait mes

Je suis A-mour le grand maître des Dieux, Je suis ce-lui qui
Rien ne saurait à mon arc ré-sis-ter, Rien ne pour-rait mes

1. mou voir les cieus, Je suis ce-lui qui gou-ver- ne le mon- de,
stè-ches é-vi-ter, Et en-fant nu je fais tou- jours la guer- re :

fait mou voir les cieus, Je suis ce-lui qui gou-ver- ne le mon- de,
stè-ches é-vi-ter, Et en-fant nu je fais tou- jours la guer- re :

fait mou voir les cieus, Je suis ce-lui qui gou-ver- ne le mon- de,
stè-ches é-vi-ter, Et en-fant nu je fais tou- jours la guer- re :

fait mou- voir les cieus, Je suis ce-lui qui gou-ver- ne le mon- de,
stè-ches é-vi-ter, Et en-fant nu je fais tou- jours la guer- re :

Qui le pre-mier hors de la masse é-clos, Don-na lu-mière et fen-dis
Tout m'o-bé-it, les ot-seaux é-mail-lés, Et de la mer les pois-sons

Qui le pre-mier hors de la masse é-clos, Don-na lu-mière et fen-dis
Tout m'o-bé-it, les ot-seaux é-mail-lés, Et de la mer les pois-sons

Qui le pre-mier hors de la masse é-clos, Don-na lu-mière et fen-dis
Tout m'o-bé-it, les ot-seaux é-mail-lés, Et de la mer les pois-sons

Qui le pre-mier hors de la masse é-clos, Don-na lu-mière et fen-dis
Tout m'o-bé-it, les ot-seaux é-mail-lés, Et de la mer les pois-sons

le Cha - os, os, Dont fut bâ - ti cet - te ma - chi - ne ron -
 è - caill - lés, Et les mor - tels qui ha - bi - tent la ter -

de, Dont fut bâ - ti cet - te ma - chi - ne ron - de, re,
 re, Et les mor - tels qui ha - bi - tent la ter -

Abandona-se gradualmente e simultaneamente também a prática de indicar nos manuscritos que a obra era "PER CANTAR E SUONAR" isto é que poderia ser cantada ou tocada, coisa muito habitual na música desta época.

ALGUMAS "CHANSONS" TRANSCRITAS PARA INSTRUMENTOS

PIERRA DE LA RUE — AUTANT EN EMPORTE LE VENT
 J'OBRECHT — TSAT EEN MESKIN

Estas "CHANSONS" aparecem no volume 3 de "L'ANTHOLOGIE SONORE" para ser tocadas por um conjunto de flauta, violas, alaúde e harpa.

GARNIER — RESVEILLEZ-MOI
 CLAUDIN DE SERMISY — EN ENTRANT EN UNG JARDIN

Estas "CHANSONS" do volume 2 de "L'ANTHOLOGIE SONORE" são para voz e instrumentos, sendo os instrumentos usados a guitarra a flauta e a flautim.

2. — "O ARCO MUSICAL"

Todos os instrumentos de corda derivam de um instrumento rudimentar e pré-histórico, ainda hoje usado por alguns povos primitivos: O ARCO MUSICAL.

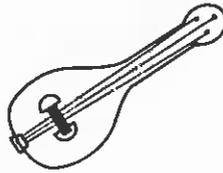
O ARCO MUSICAL é geralmente formado por uma vara de madeira curva, por uma caixa que poderá ser um pequeno cilindro de madeira ou de metal e uma corda musical.

É evidente que a forma, e o tamanho são variados: cada músico constrói o arco que pretende, à sua maneira.

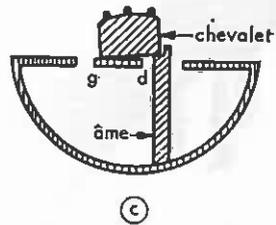
Há no entanto modelos mais elaborados em que os espectros emitidos são bastante mais perfeitos e mais facilmente ouvidos.



a) Viela
de
duas cordas



b) Rabeca



c) Corte transversal
da Rabeca onde
se vê uma "Alma"

Um outro tipo de instrumento primitivo é a "VIELA" DE DUAS CORDAS com uma caixa feita de pele de serpente e muito usada ainda hoje no Vietnam, na Índia, etc.

Nos Países Árabes é mais vulgar o "RABAB", que depois das Cruzadas se irá transformar em "RABECA" na EUROPA. Será conveniente dizer que a "RABECA" é um instrumento bastante avançado para a época em relação a todos os anteriores.

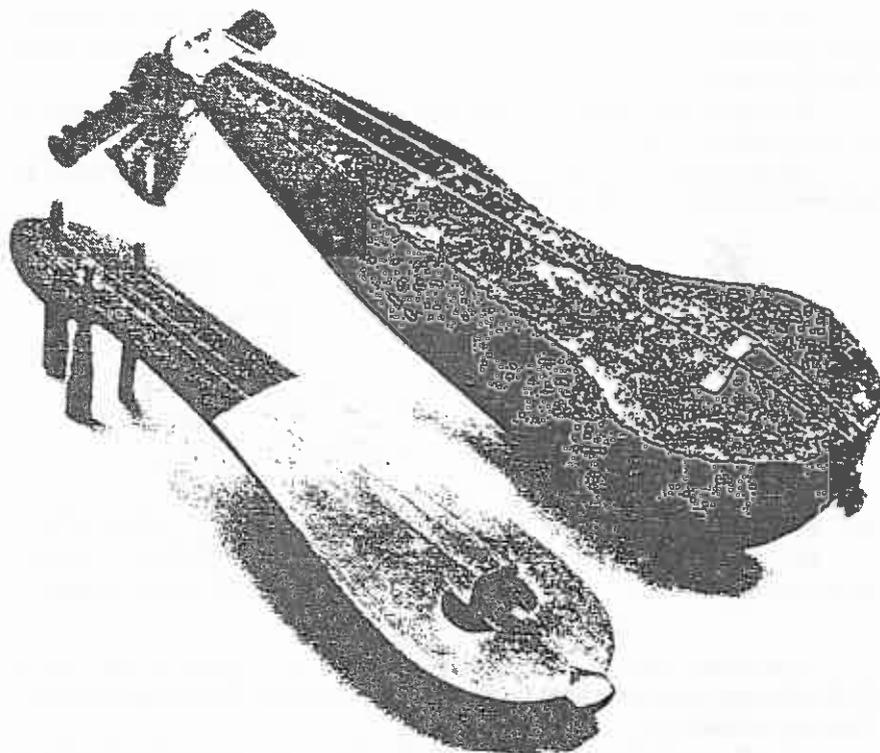
A sua estrutura revela-nos a preocupação do homem em construir um verdadeiro instrumento musical. A "RABECA" apresenta já uma "ALMA" (peça de madeira indispensável nos instrumentos do tipo do violino) bem como certos pormenores de construção que nos indicam que o homem da época já possui algumas técnicas de construção de instrumentos.

Poderemos em resumo dizer que todos os instrumentos de arco, primitivos cujos modelos chegaram até nós podem ser agrupados em dois tipos básicos:

1. — um com caixa de ressonância que se estreita progressivamente para formar o braço (RABADE AFRICANO, SARINDA ÍNDIA);
2. — outro com uma caixa mais pequena e de forma mais variada, com um braço ajustável (RABABE ÁRABE, KEMANGUÉ PERSA).

Em geral, todos eles possuem apenas uma ou duas cordas e tocam-se em posição vertical, apoiados no chão ou nas pernas.

É no segundo grupo que podemos observar o aparecimento da "VIHUELA" de arco, que se impôs definitivamente sobre a "CHROTA" a partir do século X.



LIRA TURCA DE 3 CORDAS E RABABE MARROQUINO

O corpo deste instrumento adelgaçou-se na parte central até assumir uma forma semelhante à da actual guitarra e a rosácea foi substituída por dois segmentos circulares separados.

Algumas "VIHUELAS" tinham um cavalete, outras dois e outras nenhum. O número de cordas, que ao princípio era de uma ou duas, aumentou até cinco.

Da evolução da VIHUELA DE CINCO CORDAS nasceram quase ao mesmo tempo três novas famílias de instrumentos que dominaram a música do primeiro Renascimento: a das VIOLAS DA GAMBA, das LIRAS e a DAS VIOLAS DA BRACCIO.

3. — A FAMÍLIA DAS VIOLAS DA GAMBA

A família das "VIOLAS DA GAMBA" e a família dos VIOLINOS embora sejam instrumentos de corda friccionada, apresentam grandes diferenças e não será correcto dizer que a segunda (a dos VIOLINOS) é derivada da primeira (a das "VIOLAS DA GAMBA").

As "VIOLAS DA GAMBA" são realmente instrumentos importantes e que marcam uma época, mas não se poderá cair no exagero de dizer que foram elas que deram origem ao violino.

Embora tenha aparecido no séc. XV, a VIOLA DA GAMBA surge-nos com uma forma mais ou menos definida apenas na segunda metade do séc. XVI.

É precisamente no séc. XVI que a VIOLA DA GAMBA começa a ser construída em vários tamanhos, e com diferentes afinações formando uma família numerosa: SOPRANO, CONTRALTO, TENOR, BAIXO E CONTRABAIXO ou "VIOLONE".

Curiosamente e ao contrário da família dos violinos, a VIOLA DA GAMBA "SOPRANO" é a última a aparecer.

Quanto à execução e ainda antes de observarmos (comparativamente) as grandes diferenças existentes entre as duas famílias, seria bom anotar que as mais pequenas são tocadas nos joelhos; as maiores colocam-se entre as pernas e apoiam-se no chão. É daqui que nasce o nome de "VIOLA DA GAMBA" (Perna, em Italiano) precisamente por estas evoluções se terem verificado em Itália.

Observemos então agora algumas das principais diferenças entre as duas famílias de instrumentos.

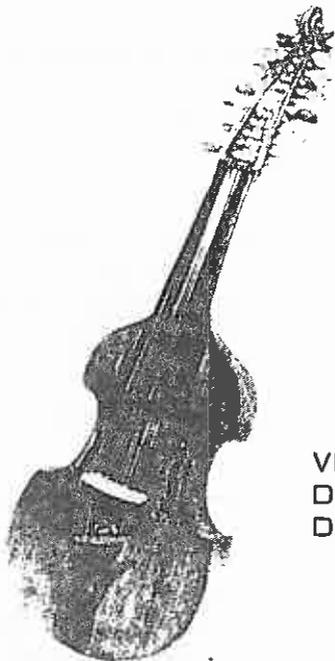
FAMÍLIA DA VIOLA DA GAMBA	FAMÍLIA DO VIOLINO
1. Braço ligeiramente arredondado	1. Braço arredondado
2. Ponto curto e com trastes	2. Ponto longo e sem trastes
3. Tampo decorado e bombeado	3. Tampo bombeado e raramente decorado
4. Costilhas largas	4. Costilhas estreitas
5. Estandarte preso por cavilha	5. Estandarte preso por botão
6. Fundo (ou costas) chato	6. Fundo abaulado
7. 5, 6, 7 cordas afinadas por 4. ^{as} e uma 3. ^a	7. 4 cordas afinadas por 5. ^{as} .
8. Arco sustentado com a mão sob vara	8. Arco sustentado com a mão sobre a vara

Depois de estabelecidas as principais diferenças será conveniente referir que durante séculos as duas famílias coexistiram paralelamente tendo tido cada uma os seus defensores e os seus adeptos.

Já mesmo depois de 1607 altura em que MONTEVERDI, introduziu o Violino na sua orquestra (na ópera ORFEU) os partidários da viola da GAMBA condenam o uso do violino dizendo que o seu som é estridente e impuro.

No entanto pouco a pouco e devida à evolução dos estilos musicais e às exigências da nova música, o violino começa a impôr-se às VIOLAS DA GAMBA e estas abandonam a cena musical mais ou menos nos finais do Barroco Musical.

Dois instrumentos relacionados com a VIOLA DA GAMBA são por um lado a VIOLA DE AMOR, um instrumento com a mesma tessitura da viola da Gamba contralto que tem seis ou sete cordas principais e um grande número de cordas simpáticas (cordas que vibram por simpatia), pelo outro a VIOLA BASTARDA, semelhante à viola da Gamba baixo que aparece com e sem cordas simpáticas.



VIOLA DE AMOR
DO LUTHIER GASPARD
DE SALO (1540 - 1609)

4. — A VIOLA DA BRACCIO E A LIRA RENASCENTISTA, INSTRUMENTOS RESPONSÁVEIS PELO APARECIMENTO DO VIOLINO

A LIRA é um instrumento típico do Alto Renascimento Italiano. Pela sua forma parece-se mais ao violino que à VIOLA DA GAMBA embora as cravelhas se ajustem verticalmente, isto é de cima para baixo. Os orifícios de ressonância, que eram semicirculares tomaram a forma de "ff", forma típica do violino.

Aliás, a família da LIRA compreendida:

- a lira da BRACCIO, com seis ou sete cordas;
- o LIRONE ou LIRA DA GAMBA, que tinha de doze a dezasseis cordas.
- A ARQUIVIOLA ou LIRA DI ACCORDO, que tinha até vinte e quatro cordas. Todos eles possuíam cordas simpáticas.

A VIOLA DA BRACCIO é um instrumento mais pequeno que a lira.

Parece-se à viola da gamba, mas as "costilhas" são mais baixas (estreitas) e o braço é mais curto e ligeiramente inclinado para trás. Os orifícios de ressonância são semicirculares.

A sua família é formada pela viola DA BRACCIO soprano, tenor e baixo.

Da combinação de elementos da LIRA RENASCENTISTA e da VIOLA DA BRACCIO nasceu o VIOLINO.

LIRONE
OU LIRA DA GAMBA
DO SEC. XVII



É provável que o primeiro violino (com a forma actual) tenha aparecido na região de MILÃO entre 1520 e 1550.

Dos instrumentos desta época que chegaram até nós, destacam-se dois violinos de três cordas construídos em 1542 e 1546 por ANDREA AMATI, em Cremona (ITÁLIA).

O primeiro violino de quatro cordas datado de 1555, deve-se ao mesmo "luthier" (ANDREA AMATI) o qual recebeu uma importante encomenda do rei

de França, Carlos IX, pedindo a construção de 38 instrumentos: 24 violinos, 6 violas e 8 violoncelos.

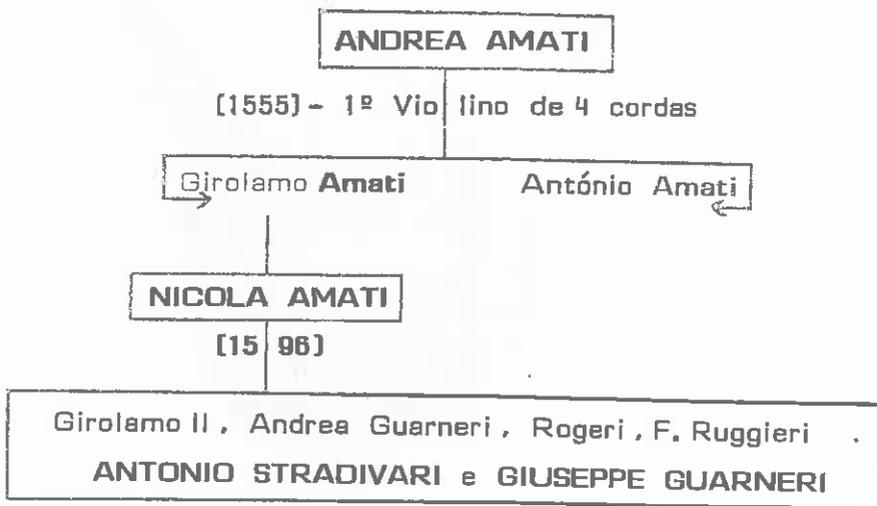
Isto parece indicar que Andrea Amati, foi o inventor e o primeiro grande construtor de violinos.

Nos sécs. XVI e XV proliferaram as "oficinas" de fabricantes de alaúdes em várias cidades da Europa. Estes artesãos dedicavam-se também à construção de instrumentos de arco, daí a palavra francesa LUTHIER ou a italiana LIUTAIO tenham passado a designar o fabricante de instrumentos de corda em geral.

As principais escolas de "lutherie", que construíram os célebres instrumentos, verdadeiras obras de arte, tão procurados actualmente pelos instrumentistas são as italianas e dum modo especial as da BRESCIA e CREMONA.

A escola de CREMONA inciou-se com Andrea AMATI e seus filhos Girolamo, e Antonio. O filho de Girolamo, NICOLA AMATI (1596-1684), foi o mais importante construtor da família e teve vários alunos entre os quais devem ser mencionados o seu filho Girolamo II, ANDREA GUARNIERI (1626-98), Giambatista Rogeri, Francesco Ruggieri, Paolo Grancino e ANTONIO STRADIVARI (1644-1737), o mais importante "luthier" de todos os tempos juntamente com o seu compatriota GIUSEPPE GUARNIERI del GESU (1698-1744).

QUADRO GENEALÓGICO DOS PRINCIPAIS
" LUTHIERS " DA ESCOLA DE CREMONA



Outros construtores importantes desta escola (Escola de Cremona) mas pertencentes já à geração seguinte foram : Carlos Bergonzi, Lorenzo Storioni, Giovambatista Cerutti e Lorenzo Guadagnini. Merece especial menção, o filho deste último GIAMBATISTA GUADAGNINI (1711-86).

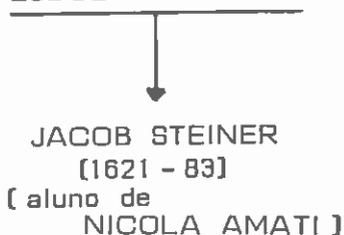
Além das cidades de CREMONA e BRESCIA já mencionadas, houve em Itália outros centros de "lutherie" que merecem ser destacados: Veneza, com

DOMENICO MONTAGNANA, Santo SERAPHINO, Pietro GUARNERI II, Matteo GOFFRILLER; Milão, com Giovanni Graciano, Carlo Ferdinando Landolfi e a família Testore; Em Nápoles com a família Gagliano, cujo fundador ALESSANDRO foi aluno de STRADIVARI.

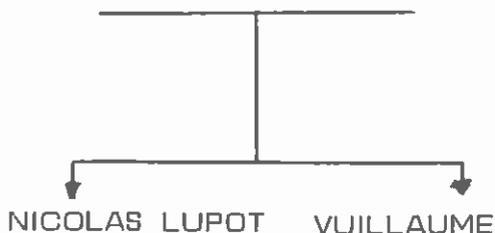
Fora de Itália, os principais centros construtores foram o Tirol e a cidade francesa de MIRECOURT. O mais famoso representante da escola tirolesa é o "luthier" JACOB STEINER (1621-83) que segundo uma tradição não confirmada foi aluno de Nicola Amati.

Quanto a Mirecourt, cujos mestres mais famosos se trasladaram para Paris, basta recordar NICOLAS LUPOT (1758-1824) e a família VUILLAUME, cujo máximo representante Jean Baptiste é célebre pelas suas cópias de STRADIVARI e Guameri.

ESCOLA TIROLESA



ESCOLA FRANCESA



A partir da segunda metade do séc. XVIII assistimos a uma gradual decadência de "Lutherie" italiana. O trabalho é inferior e o verniz clássico é substituído por outros que secam rapidamente. Da investigação passa-se à imitação e pura cópia de modelos de instrumentos construídos pelos grandes mestres. Esta prática trouxe consequências fatais para a "lutherie" italiana, uma vez que deu lugar a falsificações muitas vezes difíceis de descobrir.

No séc. XIX produziu-se um novo incremento, poderíamos mesmo dizer um novo florescimento da "lutherie" italiana, com nomes tão famosos como os de FRANCESCO PRESSEDRA (1777 - 1854) e GIUSEPPE ROCCA (1807 - 65), cujos violinos são hoje muito procurados e imitados.

Seria injusto não citar entre gente tão famosa no campo da "lutherie" e sem qualquer favoritismo, os nomes de DOMINGOS E ANTONIO CAPELA, bem conhecidos de todos os violinistas ou mesmo alunos de violino e bem mais apreciados e nomeados, sem qualquer ponta de exagero, no estrangeiro onde conseguiram variadíssimos prémios em certames de "lutherie" de nível internacional.