

EL VIOLONCHELO BARROCO Y SU PRÁCTICA INSTRUMENTAL *

Marc Vanscheeuwijck

El instrumento que ahora denominamos violonchelo (o cello) parece haberse desarrollado en las primeras décadas del siglo XVI a partir de una combinación de varios instrumentos de cuerda de origen europeo entonces en uso (especialmente los *rebecs*) y de la *vielle*. Aunque nada descarta nuestra hipótesis de que el instrumento grave de la familia de los violines apareció aproximadamente al mismo tiempo que los demás instrumentos de dicha familia, los primeros testimonios de su existencia pueden encontrarse en los tratados de Agricola,¹ Gerle,² Lanfranco,³ y Jambe de Fer.⁴ También cabe mencionar un fresco (1540-1542) atribuido a Giulio Cesare Luini, que se encuentra en Varallo Sesia, una localidad del norte de Italia, y en el que aparece una representación de un violonchelo (figura 1)



Figura 1

G. C. Luini (?). Varallo Sesia, capilla de la Madonna de Loreto in Roccapietra. *Asunción de la Virgen* (1540-1542), detalle del fresco.

* *The Baroque Cello and its Performance. Performance Practice Review* IX, 1996. Agradecemos al violonchelista Ignacio Morales sus valiosas sugerencias para la traducción de este artículo.

¹ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg, 1529 (5ª edición ampliada, 1545); f. XLVr., f. XLVIIIr., y f. LVr.

² Hans Gerle, *Musica teusch*. Nuremberg, 1532. (3ª edición ampliada, 1546); A4r., B1r., y H4v.

³ Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di Musica*. Brescia, 1533; pág. 142.

⁴ Philibert Jamber de Fer, *Epitome musical des tons*. Lyon. 1556; págs. 61-62.

El violonchelo barroco no difería mucho del instrumento moderno en cuanto a su forma; tenía un mástil más corto y algo más recto, un batidor más corto, una barra armónica más corta y delgada, un alma más delgada, un puente más bajo y con una forma distinta, y normalmente no tenía pica. La forma y las dimensiones de la caja de resonancia no se normalizaron hasta los años 1707-1710, cuando Antonio Stradivari estableció la longitud media de 75-76 cm. Hasta este momento, los constructores de instrumentos hicieron violonchelos más grandes, por lo general (77-80 cm.). Sin embargo, durante el siglo XVIII algunos fabricantes de violines hicieron violonchelos aún más voluminosos.

El término "violoncello" se empleó por vez primera en Italia en 1665, en una edición de las "*Sonate A 2 & a Tre Con la parte di violoncello a beneplacito*" op. 4 de Giulio Cesare Arresti. Antes de entonces, y también bastante tiempo después, se emplearon términos como *basso da braccio*, *violone*, *violone da braccio*, *violoncino*, o *bassetto viola*, que designaban al instrumento que tocaba la parte de bajo, si es que este instrumento se especificaba. En Francia, el término *basse de violon* se empleó de manera más uniforme hasta aproximadamente 1710, cuando el término italiano –y el instrumento italiano– hizo su aparición; después encontramos términos como *violoncel(le)*, *violon de chelle*, [*petite*] *basse des Italiens*, o *basset*.⁵ De forma análoga, la denominación *violoncello* se adoptó en Inglaterra al comienzo del s. XVIII en sustitución de "*bass violin*". En los países de habla alemana, la situación es más confusa: se adoptó tanto la terminología italiana –*bassa viola*, *viola da Spalla*,⁶ *viola bajo da braccio*,⁷ o *violoncello*– como su traducción al alemán: *Bas-Geig de braccio*,⁸ *Violonzell*, *Bassetl*, o *Bassette*.⁹

El siglo XVI

No se conservan partes específicamente escritas para violín bajo, pero gracias a representaciones iconográficas e indicaciones escritas,¹⁰ es posible concluir que el instrumento se empleaba exclusivamente en contextos populares (a diferencia de otros instrumentos más nobles de la familia de la viola de gamba), en ocasiones como procesiones, fiestas campesinas,

⁵ Véanse, por ejemplo, diversas obras orquestales y camerísticas de Jean-Baptiste Sébastien Bréval.

⁶ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburgo, 1713-1721; tomo I, parte III, § 23.

⁷ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, De Organographia*. Wolfenbüttel, 1618.

⁸ *Ibidem*, fig. XXI.

⁹ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756.

¹⁰ Jambé de Fer, *Epitome*; Lodovico Zacconi, *Prattica di musica* (Venecia, 1592); Pedro Cerone, *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613).

ferias, bodas, etc.¹¹ Afinado por quintas (normalmente *si b-fa-do-sol*), el instrumento se tocaba sentado o de pie, asido entre las piernas y apoyado en el suelo o en un escabel, o bien se suspendía de los hombros mediante una correa, en el caso de procesiones y pasacalles. Dado que el instrumento debía sujetarse en parte con la mano izquierda, los dedos pisaban las cuerdas en una posición oblicua, y la digitación era puramente diatónica, como sucedía con los demás violines. La técnica del arco era rudimentaria, y las fuentes iconográficas muestran tanto la sujeción bajo la vara como sobre la vara.

El siglo XVII

El primer uso documentado del *basso da braccio* procede del *Orfeo* de Monteverdi (1607), donde la afinación *do-sol-re-la* (ya descrita por Gerle en 1532) se consideró más apropiada para la ejecución con un grupo instrumental. Tanto en Italia como en Alemania (Praetorius), esta afinación se adoptó de forma generalizada; en cambio, la afinación más grave se conservó en los *basse de violon* más grandes en Francia e Inglaterra (véase la figura 2).¹²

PROPOSITION IIII.
 Expliquer la figure & l'estenduë de toutes les parties des Violons, & la maniere d'en faire des Concerts, & les pieces de Musique propres pour ce faire.
ENCOIN que l'on puisse quelques fois toucher deux chordes de Violon en mesme temps pour faire vn accord, neanmoins il en faut plusieurs pour faire vn Concert entier, comme est ceuluy des 24 Violons du Roy, c'est pourquoy ie mets icy trois figures des Violons en taille douce, afin de représenter toutes les parties ensemble, car la Haute-contre, la Taille, & la Cinquiesme partie font semblables au Dessus MN, dont l'archet est O P; il faut

Figura 2

M. Mersenne, *Harmonie universelle*.
 París, 1636; IV, pág. 184



¹¹ Para más detalles y fuentes sobre la familia instrumental del violín, véanse las siguientes obras: *Four and Twenty Fiddlers: the Violin at the English Court 1540-1690*, de Peter Holman (Oxford, Clarendon Press, 1993; págs. 1-31); *De viol in de 16de eeuw* [I y II], de Karel Moens (*Musica antiqua* 10 [1993], págs. 177-83, y 11 [1994], págs. 5-12).

¹² Véase *Harmonie universelle*, de Marin Mersenne. París, 1636; IV, págs. 184-185.

El mayor problema para la elección del instrumento adecuado a la música de buena parte del s. XVII surge con las obras italianas y alemanas, particularmente cuando se alude al *violone*. En términos generales, puede decirse que este término se refirió en Italia a toda la familia de la *viola da gamba* durante el s. XVI. Hacia la segunda década del s. XVII, las violas pasaron de moda en Italia,¹³ con excepción de los *basses de violon* más grandes. Banchieri¹⁴ describe el *basso viola* o *violone de gamba*, con la afinación *sol₁-do₁-fa-la-re-sol*, y un *violone in contrabasso*, con la afinación *re₁-sol₁-do-mi-la-re*. La cuestión es la siguiente: ¿es el *violone* un instrumento bajo (8') o contrabajo (16')? Según Bonta, entre 1610 y 1680 el *violone* era un violonchelo grande con cuatro cuerdas de tripa, las cuales, debido a sus cualidades sonoras algo inferiores, requerían de un instrumento más grande.¹⁵ Gracias a la invención en Bolonia hacia la década de 1660 de las cuerdas de tripa forradas de plata enrollada -cuerdas más delgadas dotadas de una mayor tensión, que proporcionaba al instrumento un sonido más nítido- el tipo más corto de instrumento, llamado *violoncino*, permitía interpretaciones más satisfactorias; desde ese momento se denominó *violoncello*, y poco a poco fue reemplazando al *cello grande* (primero en Bolonia y Roma, luego en todas partes). El término *violone* se empleó entonces exclusivamente para un instrumento de 16' de la familia de la *viola da gamba*, mientras el término *contrabasso* designó a un contrabajo con forma de *cello* y con tres o cuatro cuerdas. No obstante, la investigación más reciente demuestra que esta interesante teoría no puede ser tenida por regla general.¹⁶ Una posible solución consiste en aceptar que, en algunos casos, *violone* indicaba un gran violín bajo (especialmente en la música de cámara -y, en Roma, casi siempre-), pero que en otros casos podía ser una viola contrabajo (vg., en la música eclesiástica) o incluso un tercer tipo de instrumento, tal vez el *violone da gamba* de Banchieri (*sol₁-do₁-fa-la-re-sol*)¹⁷ o el *Gross Quint-Bass* (*fa-do-sol-re-la*) de Praetorius (véanse las figuras 3, 4 y 5).¹⁸

¹³ Según André Maugars, en *Répons faite à un curieux*. París, ca. 1640.

¹⁴ Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bolonia, 1609; págs. 53-54), y *L'Organo suonarino* op. 25 (Venecia, 1611; pág. 43).

¹⁵ Stephen Bonta, *From Violone to Violoncello: a Question of Strings?* (*Journal of the American Instrument Society* 3 [1977]; págs. 64-99); *Terminology for the Bass Violin in 17th Century Italy* (*Journal of the American Instrument Society* 4 [1978]; págs. 5-42); *Corelli's Heritage: the Early Bass Violin in Italy* (*Studi corelliani* 4 [1986]; págs. 217-231).

¹⁶ Tharald Borgir, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Ann Arbor, 1987); Alfred Planyavsky, *Der Barockkontrabass Violone* (Salzburgo, 1989).

¹⁷ Véase también el artículo de Francis Baines *What Exactly Is a Violone*, publicado en *Early Music* 5 (1977); págs. 173-6.

¹⁸ Praetorius, *Syntagma*; II, pág. 26.

Figura 3

REGOLA PER ACCORDARE
STROMENTI DA CORDE VDELLATE

Insieme con l'Organo ouer' Arpicordo.

Concerto di violta da Gemba.
PRIMA VIOLATA, BASSO

1. Bassa in G. Crucillato. 2. Tenore in C.
3. Tenore in F. Cruc. 4. Mezzasola in A.
5. Mezzasola in D. A. 6. Canto in G. Acuto.

1. Bassa 2. Bordon 3. Tenore
4. Mezzana 5. Mezzasola 6. Canto

Secunda et 3. Violla, Tenor et Alto.
1. Bassa in D. Crucillato. 2. Bordon in G. Cruc.
3. Tenore in C. Mezzana in E.
4. Mezzasola in A. 5. Canto in G. Acuto.
6. Mezzasola in D. A. Canto in D.

1. Bassa 2. Bordon 3. Tenore
4. Mezzana 5. Mezzasola 6. Canto

Quarta Viola Soprano.
1. Bassa in G. Cruc. 2. Bordon in C.
3. Tenore in F. Crucillato. Mezzana in A. Acuto.
4. Mezzasola in D. Canto in G. Sopr. Acuto.

1. Bassa 2. Bordon 3. Tenore
4. Mezzana 5. Mezzasola 6. Canto

A V I O U

Quelle corda G Crucillato de sta di figura non e
fonda sopra l' Istatura Organica li deve intode-
re no' l'istatura sopra G. Cruc. che li sta quatro cordi
fonda in C. in istatura de l'istatura. A dimission
una A-H-H, in i. e. nel Chitarrone.

Concerto di Viollette da Braux.
PRIMA VIOLLETTA, BASSO

1. Bassa in G. Cruc. 2. Tenore in D.
3. Mezzana in A. Acuto 4. Canto in E.
5. C. A. P. 6. Bordon 7. Mezzana 8. Canto

Secunda et 3. Viollette, Tenor et Alto.
1. Bassa in D. Cruc. 2. Tenore in G. Acuto.
3. Mezzana in D. A. 4. Canto in A. Sopr. Acuto.
5. Bassa 6. Tenore 7. Mezzana 8. Canto

VIOLINO II CONCERTO ET SOLI.
1. Bassa in G. Acuto 2. Tenore in D.
3. Mezzana in A. Sopr. Acuto 4. Canto in E. Acuto
5. Bassa 6. Tenore 7. Mezzana 8. Canto

CHITARONE, ET LIVRO.
1. Fa in G. Crucillato. 2. Mi in A.
3. Fa in K. melle. 4. Sol in C.
5. La in D. 6. Fa in C. melle.
7. Sentina in F. Cruc. 8. Quel' mela il l'istatura con l'istatura.
9. Quel' mela il l'istatura con l'istatura.

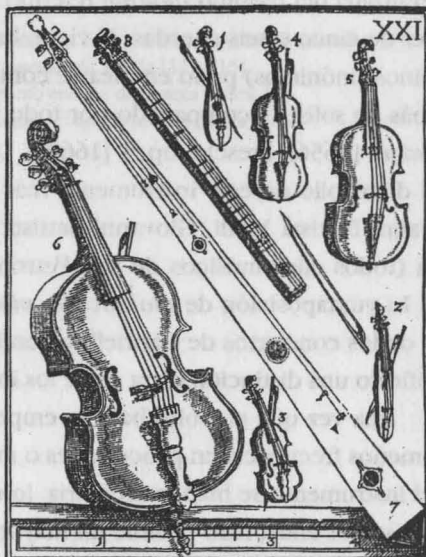
1. Bassa in G. Cruc. 2. Bordon in G. Cruc. 3. Tenore in F. Cruc. 4. Mezzana in A. Acuto. 5. Mezzasola in D. Acuto. 6. Canto in G. come piaco. 7. Sentina in F. Cruc. 8. Quel' mela il l'istatura con l'istatura.

re m fa Sol La Pa

settima Bassa Bordon Tenore
Mezzana Mezzasola Canto ouer' Organico
Organo Sonantino G

A. Banchieri, *L'organo suonarino* op. 25 (Venecia, 1611); [43].

Figura 4



1. a. Klein Posthen / Organ em Octav höher. 2. Discant-Geig em Quart höher. 3. Kleiner Discant-Geig. 4. Tenor-Geig. 5. Bass-Geig de braccio. 6. Bratsch. 7. Trumsheld. 8. Chyttrholtz.

M. Praetorius, *Syntagma musicum, De organographia* (Wolfenbüttel, 1619). Ilustración XXI.

Figura 5

Von einem
BASS-VIOLON.

Wie weit ein Bass-Violon gestimmt, und wie viel hat et Saiten?

Ein Bass-Violon hat auch sechs Saiten, wird aber auf folgende Weise gestimmt: die größte und eilffte Saiten kommt ins contra tieffe C, die andere ins tieffe C, die dritte ins tieffe F, oder E, die viertel ins A, die fünfte ins d, die sechste oder Quinte ins g, wie in folgender Vorstellung zu ersehen, und wie viel Buch haben unten zu finden, so viel hat jede Sait auch Griff.

Bass-Violons Stimmung.

Erste/ andere/ dritte/ viertel/ fünfte/ sechste Sait.

D. Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt* (Ulm, 1687/97); pag. 206.

En algunos casos, *violone* podía referirse incluso a una viola bajo normal (*re-sol-do-mi-la-re*). Además, de los estudios recientes parece desprenderse que la parte del bajo rara vez se doblaba a la octava baja (16^a) durante el siglo XVI y la mayor parte del XVII, salvo en el caso de las grandes obras religiosas. Los grandes violines y violas bajo se tocaban normalmente en sonido real, sin transposición, más para dar profundidad y volumen que para hacer la octava baja. Antes de la introducción de las cuerdas forradas de metal, los violonchelos grandes quizás se usaran menos que los contrabajos pequeños; esto podría explicar la aplicación

generalizada del término *violone* referido en un primer momento a una *viola da gamba* con trastes de cinco o seis cuerdas. El violín bajo pequeño (llamado *violoncino* o *violoncello*, dos términos sinónimos) pudo emplearse con mayor frecuencia para partes de bajo con un carácter más de solista, acompañado por todo el continuo (Fontana, *Sonate* [1641]; Cavalli, *Musiche sacre* [1656]; Freschi, op. 1 [1660]). La introducción de cuerdas con metal enrollado afectó al desarrollo de este instrumento más que a cualquier otro, cuando compositores como Giovanni Battista Vitali, Giovanni Battista degl'Antonii, Domenico Gabrielli, y Giuseppe Jacchini (todos ellos músicos de San Petronio) escribieron sus primeras sonatas y *Ricercari* a solo. La yuxtaposición de *violoncello*, *violone*, y *contrabasso* en las compilaciones de *particelle* de los conciertos de Gabrielli y Torelli, o las misas y salmos de Colonna y Perti, pone de manifiesto una distinción clara entre los instrumentos.

Una vez que el violín bajo se empezó a emplear habitualmente en iglesias y teatros, y con menos frecuencia en procesiones o música de danza, la sujeción del pulgar para transportar el instrumento se hizo innecesaria, lo que proporcionó a la mano izquierda una movilidad mayor y, por ende, hizo posible un mayor grado de virtuosismo (por ejemplo, la parte de *violone* en las dos sonatas de los *Concerti ecclesiastici* de G. P. Cima [Milán, 1610]).

No han llegado a nosotros documentos explícitos del siglo XVII referentes a la digitación, pero Mersenne, de forma inequívoca, indica la similitud de la técnica para todos los instrumentos de la familia del violín: la digitación sigue siendo diatónica (0-1-2-3), y el arco se coge por encima –como podemos deducir de la consigna de Mersenne, según la cual “con la primera nota de cada compás, el arco ha de desplazarse hacia abajo”–.¹⁹ Su indicación sobre los trinos también es muy reveladora: “Deben emplearse tantos golpes de arco como veces pise la cuerda el dedo que hace el trino”,²⁰ en tanto que recomienda “‘ablandar’ la cuerda mediante una suave oscilación del dedo más próximo al que está pisando la cuerda”, es decir, una especie de *flattement*. En Italia, las indicaciones más tempranas son de Zannetti,²¹ y en ellas se yuxtapone la notación musical convencional con las tablaturas, para los cuatro instrumentos de la familia del violín. Sus conclusiones sobre la técnica son idénticas a las de Mersenne y las de Bismantova.²² En este último tratado, el autor expone algunas reglas interesantes para el empleo del arco. Cuando afirma que “estas reglas son las mismas para el violonchelo que para el violín”,²³ incluye el principio de utilizar el arco abajo para las partes fuertes de compás.

¹⁹ Mersenne, IV; pág. 185.

²⁰ *Ibid.*, pág. 182.

²¹ Gasparo Zanetti, *Il Scolaro*. Milán, 1645.

²² Bartolomeo Bismantova, *Regola per suonare il Violoncello da Spalla*, apéndice manuscrito al *Compendio musicale*. Ferrara, 1677.

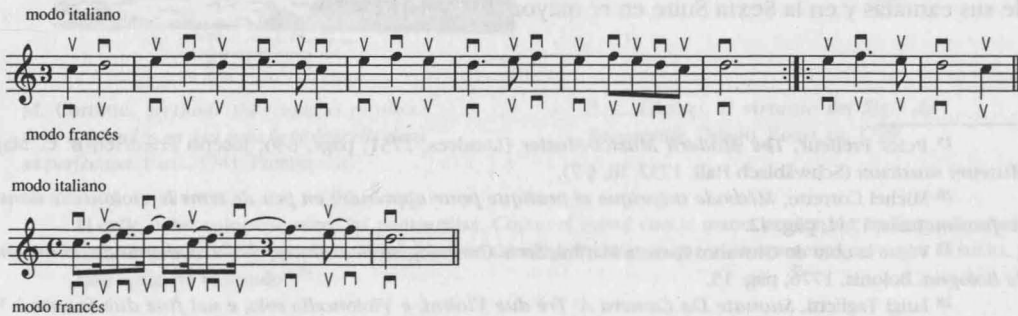
²³ Pág. 120.

Ejemplo 1



Bartolomeo Bismantova, *Regola per suonare il Violoncello da Spalla* [112-115].
 El punto encima de la nota indica V;
 el punto debajo de la nota indica ▢.

En el mismo periodo Muffat explica la diferencia en el empleo del arco entre los italianos y Lully en Francia,²⁴ donde todavía el arco se asía con la mano por debajo, siguiendo el ejemplo de los ejecutantes de viola.



²⁴ Georg Muffat, *Florilegium Secundum* (Preface: *Plectrum, de la manière de tenir l'Archelet*). Passau, 1698.

Aunque las obras teóricas todavía sugieren una digitación completamente diatónica a comienzos del s. XVIII,²⁵ la música compuesta en esta época -una vez más, después de la introducción en Bolonia de las cuerdas forradas de metal- indica el empleo de una técnica mucho más avanzada. La técnica de digitación diatónico-cromática -esto es, la moderna técnica del cello- fue introducida en Francia por Giovanni Bononcini (en París, 1733), según Corrette.²⁶ Bononcini estudió el instrumento con su padre, Giovanni Maria, y con Domenico Gabrielli en Bolonia. Gabrielli, o alguno de sus predecesores en San Petronio (Giovanni Battista Vitali o Petronio Franceschini), fue tal vez uno de los primeros *cellistas* en hacer uso generalizado de la nueva técnica, en la que los cuatro dedos se colocaban perpendicularmente sobre la cuerda, a una distancia de medio tono uno de otro. Esto permitió a los primeros intérpretes de *violoncello* introducir en su técnica frecuentes cambios de posición, dobles cuerdas, acordes, ornamentación virtuosística, rápidos pasajes de escalas, pasajes en el registro más agudo (*mi'-do''*), trémolos, *batteries*, ligados, arpeggios, saltos entre dos cuerdas, etc. Giuseppe Jacchini se hizo particularmente famoso por su forma de acompañar a los cantantes en los recitativos: según parece, en su ejecución del bajo continuo hacía un uso extensivo de ornamentación acordal y melódica.²⁷

Al final del siglo, la afinación ya casi estaba completamente normalizada (*do-sol-re-la*), aunque la ejecución de los 7 *Ricercari* de Gabrielli sería más sencilla en un *cello* afinado *do-sol-re-sol* (de otra forma, algunos acordes, por ejemplo *do-mi-sol*, resultarían impracticables). Posteriormente, esta forma de afinar el instrumento se hizo más marginal, y se designó con el término *scordatura*.²⁸ Sobre el empleo del violonchelo de cinco cuerdas, no ha llegado hasta nosotros documentación escrita del siglo XVII. Mattheson²⁹ menciona instrumentos de cinco cuerdas, pero obviamente se está refiriendo al *violoncello piccolo* (*do-sol-re-la-sol*) o al *violoncello mezzo* que se empleaba en Alemania -J. S. Bach escribió para el instrumento en seis de sus cantatas y en la Sexta Suite en re mayor (BWV 1012)-.³⁰

²⁵ Peter Preleur, *The Modern Musick-Master* (Londres, 1731; págs. 8-9); Joseph Friedrich B. C. Majer, *Museum musicum* (Schwäbisch Hall, 1732; III, § 7).

²⁶ Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. París, 1741; pág. 42.

²⁷ Véase la obra de Giovanni Battista Martini, *Serie Cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici de Bologna*. Bolonia, 1776; pág. 15.

²⁸ Luigi Taglietti, *Suonate Da Camera A' Trè due Violini, e Violoncello solo, e nel fine due Sonate à Violoncello solo*, op. 1. Bolonia, 1697.

²⁹ Johann Mattheson, *Orchestre*; Tome I, Pars III, § 22, 285.

³⁰ Véase también el artículo de Agnes Kory *A Wider Role for the Tenor Violin?*, publicado en *Galpin Society Journal* 47 (1994); págs. 123-53.

El siglo XVIII

Muy poco después de las innovaciones de los primeros *cellistas* de Bolonia, otros músicos italianos popularizaron el instrumento en otros lugares de Italia y en el resto de Europa. En Francia, la introducción del nuevo *violoncello* (diferenciado del antiguo *basse de violon*) supuso una auténtica amenaza para la existencia de la viola bajo. Generó una considerable polémica que culminó en la publicación del panfleto de *Le Blanc*,³¹ que tuvo su respuesta en seguida con el método de cello de Corrette (1741).

En este primer tratado sistemático sobre la forma de tocar el cello, Corrette comienza por describir la manera de sujetar el instrumento (véase la figura 6, en contraste con la figura 7):

Figura 6



*Noble si, sion de l'harmonie
 Culture Mayoté tu vous seras,
 Par ta douce mélodie
 Tu donne l'Amor a nos concert.*

M. Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu tems le violoncelle dans sa perfection*. París, 1741. Frontispicio.

Figura 7



P. L. Ghezzi, *Il virtuoso del Sig.r de Bacqueville*. Dibujo. Roma, ca. 1720.

El *cello* debe colocarse entre las pantorrillas. Cójase el mástil con la mano izquierda e inclínese ligeramente hacia la izquierda; cójase el arco con la mano derecha. Procúrese que el instrumento no toque el suelo, pues esto apagaría el sonido.³²

³¹ Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de viole contre les Entréprises du Violon et les Prétentions du Violoncel*. Amsterdam, 1740.

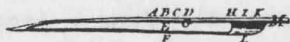
³² Corrette, *Méthode*; Article 1, pág. 7.

No se empleaba pica, aunque algunos teóricos la recomendaban para principiantes.³³ En cuanto a la sujeción del arco, Corrette recomienda tres maneras diferentes, relacionadas todas con la técnica del violín (véase la figura 8), incluso aunque *cellistas* como Martin Berteau (originalmente intérprete de viola) seguían colocando la mano bajo la vara (véase la figura 9).

Figura 8

Chapitre II.

De la manière de tenir et conduire l'Archet.



Il faut prendre l'Archet de la main droite. On peut le tenir de trois façons différentes: la première qui est la manière la plus usitée des Italiens, est de poser le 2.^e, 3.^e, 4.^e et 5.^e doigts sur le bois A B C D. et le pouce dessous le 3.^e doigt E. La seconde manière est de poser l'auric le 2.^e, 3.^e et 4.^e sur le bois A B C. le pouce sur le crin F. et le petit doigt posé sur le bois vis à vis le crin G. Et la 3.^e manière de tenir l'Archet est de poser le 2.^e, 3.^e et 4.^e doigts du côté de la hausse H. I. K. le pouce dessous le crin L. et le petit doigt à côté du bois M. Ces trois façons différentes de tenir l'Archet sont également bonnes, et il est bon de choisir celle avec laquelle on a plus de force: Car pour jouer du Violoncelle il faut de la force dans le bras droit pour tirer du son.

Corrette, Méthode. Cap. II, pág. 8.

Figura 9



Questo è un disegno di un Violoncello fatto da un Maestro di Musica in Roma l'anno 1742. Dibujo. Roma, ca. 1742 (I-Rvat, Ottob. Lat. vol. 3118, f. 162r).

P. L. Ghezzi, S. Pietro Sterlich sonator di Violoncello bravo, il quale è stato in Spagna per molto tempo fatto da mè Cav. Ghezzi il dì 10 Xbre 1742. Dibujo. Roma, ca. 1742 (I-Rvat, Ottob. Lat. vol. 3118, f. 162r).

Corrette trata la digitación en los capítulos IV-VI, todavía con el viejo sistema diatónico (0-1-2-4), aunque hace mención en el cap. XIV de “otra posición”, que no es sino la moderna digitación cromática (0-1-2-3-4). Este sistema era empleado por los italianos (véase la figura 10), aunque Corrette no la recomienda, pues es también la digitación convencional de los violistas (!).

Una novedad absoluta en Corrette es su descripción del *capotasto*. Esta técnica era sin duda empleada por los virtuosos del cello antes de 1740; por ejemplo, en las Sonatas op. 1 de Lanzetti (1736) el empleo del pulgar es indispensable (rango *do-la*’), y él mismo codificó más tarde esta técnica en sus *Principes*.³⁴ Con un creciente desarrollo como instrumento solista en el s. XVIII, el violonchelo se utilizaba también habitualmente como bajo de cuerda en el conti-

³³ Véase *The Compleat Tutor for the Violoncello*, de R. Crome. Londres, ca. 1765.

³⁴ Véase *Principes ou L'Application de Violoncelle par tous les Tons*, de Salvatore Lanzetti. Amsterdam, ca. 1760 (?).

Figura 10

M. Corrette, *Méthode*. Cap. XIV, pág. 42

42

Chapitre XIV.
Contenant une autre Position.

Cette position ne differe d'avec celle que nous venons de démontrer dans les Chapitres précédens que dans la 1^{re} position que ses partisans appellent 1^{re} manche: Et cette différence n'est que de mettre le 3^e doigt au lieu du second pour faire le Mi sur la 4^e Corde; le Si sur la 3^e le Fa sur la 2^e. Et Ut sur la 1^{re} qui est toujours en progression de quintes, comme dans l'autre maniere de doigter: ainsi selon cette position, le 3^e doigt sera comme dans l'autre position a la distance du fillet d'un ton, le second doigt étant pour faire le demi-ton d'après, Et le 3^e doigt a la distance du 1^{er} doigt d'un ton, et le petit doigt a celle d'un demi-ton du 3^e doigt: Par cette Règle tous les 4 doigts servent.

Exemple.

1^o Ceux qui jouent du Violon ne peuvent presque point s'accoutumer a cette position qui est toute contraire a celle du Violon: au lieu que l'autre position lui est semblable; ce qui est démontré clairement aux Chapitres IV, V, et VI. avec cette différence seule, que sur le Violon on fait la sur la Chanterelle ou 1^{re} Corde du 3^e doigt: le C sur la 2^e le Sol sur la 3^e et Ut sur la 4^e Corde: aussi du 3^e doigt: Et qu'au Violoncelle, au lieu du 3^e doigt on met le petit doigt pour faire le C sur la 1^{re} Corde, le Sol sur la 2^e. l'Ut sur la 3^e et le Fa sur la 4^e Corde: Car il faut Remarquer que la Chanterelle 1^{re} Corde du Violoncelle est a l'Octave au dessous de la 2^e du Violon. A. B.

II^o Que ceux qui jouent du Violon en se servant de notre 1^{re} position Appliquée aux Chapitres IV, V, et VI. nient que la 4^e Corde du Violoncelle a compte, les 3 autres étant a l'Octave au dessous des 3 dernières du Violon.

La 1^{re} Corde du Violoncelle B. étant a l'Octave de la 2^e du Violon. A.
la 2^e du Violoncelle C. a l'Octave de la 3^e du Violon. D.
et la 3^e Corde du Violoncelle E. aussi a l'Octave de la 4^e du Violon. F.

Accord du Violon.
Exemple.
Accord du Violoncelle.

nuo. Si Quantz, en 1752, todavía prohíbe a los cellistas ornamentar o realizar acordes en la parte del bajo, esto quiere decir que la mayoría lo hacía siempre que podía, de acuerdo con la tradición iniciada medio siglo antes por Jacchini. Por tanto, la práctica de tocar acordes, especialmente en los recitativos, es algo que los cellistas de hoy deberían retomar. Es más, Baumgartner³⁵ escribe que en un recitativo la nota del bajo debe ser “relativamente sonora”, y que las demás notas han de “tocarse tenuemente”,³⁶ lo que también implica que la nota del bajo rara vez sonaba en todo su valor métrico. En un apéndice propone un método para tocar acordes con el *cello*, aunque sólo se trate de leer un bajo cifrado. ■

Traducción: Ramón Siles

³⁵ Jean Baumgartner, *Instructions de musique, théorique et pratique, a l'usage du Violoncello*. La Haya, ca. 1774.

³⁶ *Ibid.*, cap. XII.