

LA TÈCNICA DE LA POSICIÓ DE POLZE AL VIOLONCEL, AL SEGLE XVIII, COM A APORTACIÓ AL PROCÉS DE FORMACIÓ DE L'INTÈRPRET SOLISTA VIRTUÓS «MODERN»

ROBRECHT DE ROECK SUREDA

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

La posició de polze al violoncel

El violoncel és un dels instruments més versàtils que existeixen. En gran part, és gràcies a la posició de polze, que permet accedir al registre agut i que consisteix a posar el polze damunt del batedor de manera perpendicular a les cordes. El fet que el polze faci de suport damunt del batedor, a més de base d'una posició, permet tocar amb tota la mà esquerra damunt de les cordes i de moure els dits amb molta més llibertat.



*Fig. 1. Mà esquerra
amb posició de polze.
Fotografia de Robrecht
de Roeck Sureda*

La posició de polze ha elevat substancialment la capacitat de virtuosisme al violoncel i ha permès la superació de combinacions tècniques exigents. Els compositors contemporanis tenen el domini d'aquesta tècnica i la seva utilització és acceptada per tots els i les violoncel·listes professionals. Però quan es va crear, a les primeres dècades del segle XVIII, era una tècnica solista molt innovadora.

Les inquietuds dels intèrprets, lutiers i corders incitaven a l'evolució de l'instrument, als segles XVII i XVIII

Les primeres fonts literàries que esmenten l'antecessor del violoncel, el *basso di viola da braccio* remunten al segle XVI.¹ El terme *da braccio* («del braç», en italià), servia per diferenciar-lo de la família de *viola da gamba* «de la cama». El 1619, Praetorius ens deixa el primer tractat que dona unes il·lustracions precises, fetes a escala, de la família dels violins.² El baix de la família dels violins tenia distints noms en diferents idiomes: *violone*,³ *violón*,⁴ *violó*,⁵ *basse de violon*,⁶ *bass viol de braccio*.⁷ Són les inquietuds i ambicions dels intèrprets, lutiers i corders, del segle XVII,

1. AGRICOLA, Martin, *Música instrumentalis deudsch*, II. Wittenberg: Editor Georgen Rhaw, 1529; LANFRANCO, Giovanni Maria, *Scintille di música*. Brescia: Lodovico Brittanico, 1533.

2. PRAETORIUS, Michael, *Tabella universalis 21. Syntagma Musicum*, II. Wolfenbüttel: Praetorius, 1619.

3. MANNI, Domenico Maria Violone. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 4a ed. Florència: Accademia della Crusca, 1729, p. 281.

4. RAE, Violon. *Diccionario de la lengua castellana "Diccionario de autoridades"*. Vol. VI. Madrid: Real Academia Española, editor, 1739.

5. ARGELAGA i GRAS, Jordi, Violó. *Gran enciclopèdia de la música*, 1999.

6. MERSENNE, Marin, *Basse de violon. Harmonie Universelle*, II. Paris: Pierre Ballard, 1637, p. 185.

7. PRAETORIUS, Michael, *Tabella universalis 21*, 1619, *op. cit.*

que els van incitar a efectuar desenvolupaments tecnològics en la construcció de l'instrument i de les seves cordes i que van fomentar el desenvolupament d'aquest *violone* (més voluminós, limitat a la funció de baix) cap al *violoncello* (molt més àgil, versàtil i multifuncional). Aquesta evolució era indispensable per poder practicar la posició de polze. En destaquem, en primer lloc, la millora en la filatura de les cordes. L'ús de cordes de tripa envoltades d'un aliatge de plata, per a les cordes inferiors do i sol, facilitava que el *violoncello* –una mica més petit que el seu antecessor, el *violone*– pogués produir sons greus convincents. Anteriorment, totes les cordes eren de tripa d'ovella i les cordes baixes necessitaven prou llargada per tenir una bona sonoritat. Una indicació de l'ús i de la comercialització de les cordes envoltades d'un aliatge de plata apareix a la contraportada de la quarta edició de la *Introduction to the Skill of Music* (1664) de John Playford.⁸ Una vegada que l'evolució en l'elaboració de les cordes permetia un cos sonor d'un 10% més petit amb igualtat de sonoritat, el *violoncello* va anant substituint el *violone*, a causa de la seva superior agilitat.

El pioner més emblemàtic en la construcció del nou model de baix-baríton versàtil, el violoncel, fou Giovanni Paolo Maggini, que ja en va manufacturar cap al 1630. Maggini era considerat com a iniciador de la construcció «moderna» del violí, viola i violoncel per Margaret Huggins, basant-se en els apunts de W. E. Hill i els seus tres fills, tots experts distingits en instruments de corda fregada.⁹ La pesta bubònica va devastar Brescia i va causar la mort prematura de Maggini, el 1632. Algú del seu entorn, possiblement el seu amic Giacomo Lafranchini, va continuar construint violon-

8. BONTA, Stephen, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*. The American Musical Instrument Society, 1977, p. 18-19.

9. HUGGINS, Margaret L., *Gio. Paolo Maggini, His Life and Work*. London: W.E. Hill & Sons, 1892, p. 67-75.

cels amb l'etiqueta de Maggini. Giovanni Battista Rogeri va anar a Brescia, el 1663, i va ser un altre defensor d'aquest model d'instrument, el violoncel.¹⁰

Entre 1669 i 1692, a Cremona, Francesco Ruger/Ruggeri *detto* il Per (c. 1628-1698), amb els seus fills, i també la família dels Guarneris, van reduir dràsticament la longitud dels seus *violoni*, fent-los *violoncelli*, desenvolupant una tendència que es va generalitzar. El 1669 ja es trobaven violoncels de Ruger amb un tapa inferior de 75-76 cm. La prova de l'èxit de Ruger és que va construir una producció molt més alta de violoncels (comparat amb la de violins i violes) que els altres lutiers.¹¹ En aquestes dècades de transició, entre 1660 i l'inici del segle XVIII, uns quants constructors encara feien diferents mides per correspondre a les preferències de la seva clientela, amb mides de la tapa inferior del cos sonor de vora 75-76 cm o de 78-80 cm. Encara a la primera meitat del segle XVIII, trobem algunes tendències d'utilitzar dues mides de violoncel, la més gran per fer baixos i la reduïda per fer solos.¹² Però progressivament, el violoncel va reemplaçar el *violone* i també els instruments pròxims més petits, com la viola tenor o el violó tenor, que de mica en mica van caure en desús. I com que ja no calien instruments més grans o petits pròxims al violoncel, els constructors van anant deixant de produir-los i els intèrprets i compositors van abandonar-los, entre 1660 i 1730, aproximadament.¹³ La forma del violoncel amb una mida de vora 75,5 cm es

10. DILWORTH, John, *The Brescian School*. Part 2. *Tarasio*, 2017.

11. PRICE, Jason, *Italian Cello Making, Origins to 1750: Cremona & Brescia*. *Tarasio*, 2020.

12. QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752, p. 212.

13. Per a més informació sobre els instruments històrics més petits, pròxims al violoncel: KORY, Agnes, *Tenor violin or tenor cello? Problems of Identification and Repertoire*. Manchester: University of Manchester, 2018.

va anant consolidant, amb la *Forma Buena* de Stradivari com a model exemplar, als tallers francesos i alemanys de construcció d'instruments, del segle XIX.¹⁴

El repertori solista i la innovació tècnica com a manifestació de la individualitat

Abans del segle XVIII, només intèrprets com els de cant, flauta, violí o teclat podien ser solistes virtuoses. Philippe Ariès exposa que «durant el període modern, l'individu se situa com a tal en el primer pla de l'escenari social».¹⁵ A les últimes dècades del segle XVII i primeres del XVIII, uns violoncel·listes tenien l'ambició de manifestar-se com a solistes virtuoses i tenir el mateix protagonisme que els violinistes. Per això van desenvolupar el seu propi repertori solista i, després, van augmentar moltíssim les possibilitats tècniques del violoncel amb la posició de polze. A l'últim quart del segle XVII, a Bolonya hi havia un moviment important de compositors que van compondre el primer repertori per a violoncel solista que ens consta. En destaquem les *Ricercars*, *Duos* i *Sonates* de Domenico Gabrielli, una publicació aproximadament de 1680 que té les primeres sonates completes per a violoncel conservades. Violoncel·listes i compositors d'altres centres culturals importants, com Nàpols i Venècia, van reforçar aquesta producció artística.

La primera prova històrica de l'ús de la posició de polze és l'augment de la llargada del batedor. Possiblement, van ser els constructors venecians com Gofriller que, a instància

14. JACQUOT, Albert, *La Lutherie lorraine et Française. Depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Fischbacher, 1912; DILWORTH, John, *300 years of German violin makers. Amati*, 2010; GINDIN, Dmitry, *Copying the best of Cremona: a brief survey*, part 1 & 2. Tarisio, 2015.

15. ARIÈS, Philippe, *Historia de la vida privada*, III. Traduït per Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus Editorial, 1987.

d'uns violoncel·listes solistes, van augmentar aquesta llargada, entre 1690 i 1710. Altres constructors, com Stradivari, van incorporar aquest augment en alguns dels seus models. «Dues de les plantilles supervivents de Stradivari per als mànecs de violoncel porten inscripcions interessants. Una [té] la “mesura del mànec de violoncel ordinari”, l'altra, la “mesura del mànec del violoncel de Venècia”, i és uns 31 mm més llarga i 5 mm més profunda a l'arrel (que indica l'altura de les costelles)».¹⁶ Durant una visita personal al *Museo del Violino* de Cremona, a finals de març i inicis d'abril de 2018, ha estat possible comprovar aquesta existència de diferents mides de plantilles de mànecs de violoncel de Stradivari que assenyala Dilworth i, fins i tot, d'uns batedors del seu taller, preparats però no col·locats, un amb fusta incrustada i un altre que aparentment era de banús. Aquest augment de la llargada del batedor implica l'ús de la posició de polze, perquè els batedors anteriors, del segle XVI i de la primera meitat del XVII, s'ajustaven perfectament a la capacitat d'estirar la mà humana i el seu increment només té sentit si l'aprofitaven per posar-hi el polze damunt i practicar la posició de polze.

La segona indicació de la utilització de la posició de polze la trobem en dues publicacions literàries: el tractat de Michel Corrette, de l'any 1741, que explica la tècnica de la posició de polze i la seva utilitat a l'hora de poder interpretar la part solista de les sonates per a violí, i el tractat d'Hubert Le Blanc, de 1740, que defensa l'ús de la *viola da gamba* i menysprea aquestes ambicions dels violoncel·listes desqualificant-les com a «pretensions». Corrette indica que, abans de la publicació del seu *Méthode*, la pràctica de tocar repertori que exigia la posició de polze al violoncel

16. DILWORTH, John, *The cello: origins and evolution. The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 9.

ja era coneguda, almenys en alguns cercles, encara que els violoncel·listes van prestar repertori solista destinat al violí. Le Blanc confirma que el violoncel puja a un registre més agut que la *viola da gamba* «mettant le Violoncel plus haut que la Viole» i retreu als violoncel·listes de tocar la part dels violins de les sonates: «Els violoncels [...] persisteixen en la navegació, contra vent i marea, sobre el mar infinit de la part superior de les sonates».¹⁷

Abans de continuar, argumentem breument que l'existència efímera del violoncel de cinc cordes no implica que aquest model hagi tingut una importància a contravenir l'evolució de la tècnica de polze. L'única composició entre les que s'assenyalen a continuació que compta amb el violoncel de cinc cordes és la *6a suite* de Bach, i aquesta, interpretada amb cinc cordes, requereix la posició de polze. La proximitat de Carlo Ferrari amb l'emblemàtic constructor Guadagnini i l'ús documentat dels seus violoncels ens ha incitat a consultar cinc lutiers actuals que han tingut contacte directe amb els violoncels encara existents de Guadagnini. Tots ells han confirmat que els violoncels de Guadagnini són de quatre cordes, sense cap excepció.¹⁸

La tercera i més important prova de l'ús de la posició de polze la trobem en les mateixes partitures conservades del segle XVIII. Entre les composicions de la primera meitat del XVIII, destaquem la presència de la posició de polze en sis concerts per a violoncel d'Antonio Vivaldi, RV 400, 413, 414, 418, 423 i 424 (ca. 1707–1730); en la *Sonata en do major* d'Antonio Vandinini (1717); en quatre suites per a

17. CORRETTE, Michel, *Méthode, théorique et pratique, pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* [...]. Paris: chez l'auteur, Mme Boivin et Sr Le Clerc. Lyon: chez Mr. de Bretonne, 1741; LE BLANC, Hubert, *Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les Prétentions du violoncel*. Amsterdam: Pierre Mortier, 1740.

18. Respostes d'octubre 2021 dels lutiers Andrew Carruthers, Simon Morris, Jonathan Hai, Curtis Bryant i Robin Aitchison.

violoncel sol, BWV 1009-1012, de Johann Sebastian Bach (1720–1723); en diferents sonates dels quatre llibres per a violoncel solista i baix continu de Jean-Baptiste Barrière (publicats a París, entre 1733 i 1740); en cinc sonates entre les *12 sonates per a violoncel i baix continu*, op. 1, de Salvatore Lanzetti (Amsterdam, 1736; París, 1750). No-tem que, en aquesta producció, encara existeix la possibilitat d'evitar la posició de polze, perquè només una part de les obres exigia aquesta tècnica. Però, a la segona meitat del segle XVIII, la posició de polze és una part intrínseca tan pròpia de les composicions que ja és inevitable. Això coincideix amb el canvi d'època cultural, el barroc i l'estil galant deixen pas al classicisme musical amb altres característiques, com són el paper protagonista de la part solista amb la presència d'una gran varietat de motius rítmics i melòdics, abundància d'ornaments, innovació tècnica i l'ús de cadències solistes i, en les sonates, la limitació del paper de baix a senzill acompanyament. Asenyalem, com a emblemàtiques d'aquesta època, les *6 sonates*, op. 5, de Carlo Ferrari (París, 1756); les sonates de Luigi Boccherini (ca. 1766); els dos concerts de Joseph Haydn (el *Concert en do major* abans de 1765 i el *Concert en re major*, 1783); les sonates op. 3 de James Cervetto (ca. 1780) i les sonates op. 1 i op. 2 d'Antonín Kraft (op. 1 publicat el 1788 i op. 2 publicat ca. 1799). Aquesta evolució demostra que la posició de polze s'estava implantant progressivament, fins als anys 1740. Quan va finalitzar aquesta dècada, detectem que esdevé un requisit per ser violoncel·lista solista que «se situa com a tal en el primer pla de l'escenari social».¹⁹ La diferenciació entre el violoncel·lista solista virtuós i el *basso* (violoncel del continu o de l'orquestra) iniciada la dècada del 1660, havia anat creixent durant noranta anys i va arribar a la seva culminació les últimes dècades del segle XVIII.

19. ARIÈS, Philippe, *Historia de la vida privada*, III, op. cit.