

# El violoncello: Surgimiento y apogeo de un instrumento “potencialista”



por Darío Moreno



No obstante su timbre hipnótico, la tersura casi palpable de su sonido y su particular versatilidad dentro de prácticamente cualquier configuración instrumental, el violoncello no ha gozado siempre de la posición excepcional que ocupa en la actualidad. Al principio apenas considerado como un instrumento apto para el acompañamiento, luego desplazado por la viola da gamba y después emancipado de su función como base armónica en la música, este instrumento —omnipresente, a pesar de todo, en ya más de cuatro siglos de música— observó, tanto en sí mismo como en su repertorio, cambios significativos, y sobre todo representativos, en y de la evolución del discurso musical y del contenido mismo de la música: de lo concreto a lo abstracto, de lo textual a lo visual; desde los meros inicios de la música moderna occidental —o sea, desde la aparición de la ópera— hasta nuestros días, donde su presencia en absolutamente todo género es indispensable y cuya inserción, incluso, en géneros populares ha sido inevitable.

El violoncello, a pesar de su parecido con la viola da gamba, pertenece a la familia de los violines. Su nombre es el diminutivo de *violone* —a su vez aumentativo de *viola*; violón (en español) es la palabra con la que se identifica a diversos instrumentos de cuerda predecesores del contrabajo— y, por su tesitura y timbre, es el instrumento cuyo sonido más se asemeja al de la voz humana.

## *Les prétensions du violoncelle*

Luego del surgimiento del violín y los miembros de su familia (Pro Ópera marzo-abril 2009, “El Violín: aristócrata de la música”; pp. 56 y 57) el violoncello tardó casi medio siglo en adoptar su forma “definitiva” y un lugar dentro de los grupos orquestales de entonces: para 1660, en Boloña, fue perfeccionado y su popularidad comenzó a ascender ligeramente. Pero, durante el siglo XVII y parte del XVIII, la viola da gamba fue antepuesta al violoncello, si bien más como instrumento solista que como acompañante: las posibilidades polifónicas de la viola da gamba y su particular timbre —Hubert Le Blanc (en su *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncelle*, lo describía como “delicado y ligeramente nasal, como la voz de un diplomático”— la privilegiaron en el gusto del público, pero sólo mientras los requerimientos sonoros del instrumento no fueron, eventual e implacablemente, una necesidad y ya no una preferencia (Pro Ópera noviembre-diciembre 2009, “Guerra y divinidad...”; pp. 58-61).

A la caída de las monarquías, los instrumentos llamados “de nobleza” —por sus timbres suaves y sus cualidades prácticas para la ejecución de música intelectual— como el laúd, el clavecín y, desde luego, la viola da gamba (cuyo repertorio, además, estaba destinado al goce privado de la gente de las clases altas, ya fuera como escuchas o, muchas veces, como ejecutantes), cayeron en desuso y desaparecieron totalmente del panorama musical posrevolucionario.

Ya para el segundo tercio del siglo XVIII, la atención que se le dedicó al instrumento fue notable: Antonio Vivaldi escribió por lo menos veinte conciertos para violoncello y otros más para violoncello y violín o para dos violoncellos; otros compositores, como Jean Barriére, Francesco Geminiani, Georg Friederich Händel y Arcangelo Corelli, le dedicaron también numerosas partes concertantes dentro del *tutti* orquestal; desde luego, el máximo exponente del repertorio barroco para violoncello se encuentra en las seis suites para violoncello solo de Johann Sebastian Bach (todavía hoy, de hecho, consideradas como el pináculo del repertorio para el instrumento).





Dentro de la música de cámara, en la transición de la sonata en trío al cuarteto de cuerdas, el violoncello conservó su lugar como bajo en el formación instrumental de mayor refinamiento hasta nuestros días, pero fue en el repertorio sinfónico —y a medida que la música orquestal fue creciendo en sonoridad y complejidad— que la sección de los violoncellos comenzó a emanciparse de la “sección baja” (en la que violoncellos, contrabajos, fagotes y clavecín tocaban la misma parte), confiándosele, incluso, funciones no sólo de base armónica y rítmica, sino también melódicas (por diversas circunstancias técnicas, cada vez fue haciéndose más usual la utilización de las zonas altas del diapasón).

A partir de entonces, los compositores empezaron a mirar todas las cualidades sonoras e interpretativas potenciales del violoncello, surgiendo así el concierto romántico para violoncello como lo conocemos y del cual las obras concertantes para violoncello y orquesta de Joseph Haydn, Luigi Boccherini, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Robert Schumann, Antonín Dvořák, Camille Saint-Saëns y Sergei Prokofiev son no sólo las más importantes del repertorio, sino que —en muchos casos— se colocan fácilmente en lo más acabado de la producción integral del compositor.

### **Cambios y diferencias**

No obstante haber surgido, básicamente, como un violín de tesoratura grave, existen diferencias significativas en la manera de tocar el cello y el violín; su tamaño impide, primero, ser colocado en el brazo del ejecutante (aunque el violoncello da spalla, más pequeño por supuesto, sí se toca así), y se coloca entre de sus piernas (por esta razón, durante el siglo XVIII y parte del XIX no era bien visto que una mujer tocara este instrumento); su colocación, en segundo lugar, prescinde de la función de la fuerza de gravedad en la forma de correr el arco en los instrumentos “de brazo”, siendo horizontal el movimiento requerido en el cello mucho más fácil de controlar que el vertical del violín o la viola.

Con el desarrollo de la música solista para violoncello, fueron siendo evidentemente necesarias, también, algunas adecuaciones tanto en la construcción del instrumento como en su técnica de ejecución. En cuanto a lo primero, las demandas sonoras para el instrumento, cada vez más común en las incipientes salas de conciertos y teatros de ópera del siglo XIX, lo hicieron más grande y resonante; al igual que el violín y la viola, cambió sus cuerdas de tripa por cuerdas de metal, mucho más sonoras y resistentes, además, a la fuerza requerida para hacerlo sonar con intensidad; y se le incorporó la plica: una pieza de metal que se coloca desde la base del instrumento hasta el suelo para sostenerlo y tener así la libertad de digitar pasajes de virtuosismo, más agudos y más ágiles cada vez; antes de esta adecuación, el cello se sostenía sobre las pantorrillas del ejecutante, a la manera de la viola da gamba.

# **PROpera**

te invita a nuestro próximo evento

## **CENA - CATA - CONCIERTO**

[www.proopera.org.mx](http://www.proopera.org.mx)

University Club

Reservaciones: 5254-4820 / 5254-4822

[info@proopera.org.mx](mailto:info@proopera.org.mx)



En cuanto a lo segundo, y gracias precisamente a las facilidades que el uso de la plica profería, se introdujo la técnica del pulgar, que consiste en “hacer cejilla” con el dedo para extender de cuatro a cinco los dedos disponibles para digitar pasajes cada vez más difíciles y veloces. Además, como con el violín y la viola, se fueron introduciendo otros recursos interpretativos de cierto virtuosismo (si bien su tamaño no permite las pirotecnias que en el violín son usuales), como el glissando, el portamento, el *vibrato* (que aunque existía desde el Renacimiento no se consideró sino ornamental hasta el siglo XIX), los armónicos y las dobles cuerdas; las demandas musicales del repertorio condicionaron también el desarrollo de técnicas de arco modernas en las que el uso del *spiccato*, el *legato*, y el *staccato* fungen como recursos indispensables del fraseo.

### Único en su tesitura

Si el cello consiguió esta excepcional emancipación solista y otros instrumentos graves, de otras familias (o de la misma, como es el contrabajo), no lo hicieron, se debió en primer lugar a la particularidad de su timbre terso pero penetrante y a la vez asombrosamente vocal, desde luego; pero también a los importantes desarrollos técnicos que le supuso sustituir a la viola da gamba, en el siglo XVIII. La cantidad de repertorio solista para cello supera, por mucho, a la del fagot, el contrabajo y la tuba juntos; además, su presencia en la formación orquestal moderna sólo es superada por los violines (siendo un cello por cada dos violines, generalmente, lo usual), pero, lo realmente sorprendente es, como ya se mencionó más arriba, la calidad excepcional de las piezas que lo conforman. Ciertamente, si se habla de los instrumentos graves en uso antes del apogeo del violoncello, habría que mencionar también el riquísimo y refinado repertorio para la viola da gamba en los siglos XVII y XVIII.

### El cello nel cielo

El terreno de la subjetividad siempre es peligroso. Pero es innegable que el cello, casi inequívocamente, tiene algo de especial en su voz, por su similitud con la voz humana tal vez, o por las texturas de su sonido. Suele asociarse a la soledad, a la melancolía, a la tristeza, pero también a la serenidad y a la calma: por ejemplo, en el oratorio italiano del siglo XVII era común asignar, en momentos de particular hondura religiosa, un solo al cello en las arias lentas; desde entonces, y todavía hoy en la música para el cine por ejemplo, el cello actúa como un elemento narrativo de gran especificidad en los momentos en los que el compositor desea precisamente crear un clima de introspección y profundidad, ya sea en ópera, música sinfónica o música de cámara. Pues, aunque se le acerca, el nivel de virtuosismo del cellista no alcanza jamás al del violinista o al del pianista, pero su timbre —mejor que cualquier otro de los instrumentos graves, más profundamente que cualquier instrumento de cuerda— es el que más directamente nos canta y nos embelesa de inmediato, subyugándonos a su belleza y a su voz, casi celestiales. ◉

## Recomendaciones discográficas

Si la primera mitad del siglo XX fue esplendorosa para los violinistas, la segunda lo fue para los cellistas. Dada la enorme cantidad de buenos intérpretes que ha habido, y los sigue habiendo, pero también la impresionante bastedad de repertorio que existe (magnífico en su mayoría), parece necesario hacer una guía breve de grabaciones obligadas, a partir de las cuales el escucha podrá ir definiendo cuáles obras o intérpretes son de su gusto o preferencia para después elegir por sí mismo:

• **Pau Casals**  
Beethoven & Schubert:  
Piano Trios  
EMI

• **Mstislav Rostropovich**  
Brahms: The Cello Sonatas  
Deutsche Gramophone

• **Yo-Yo Ma**  
Prokofiev: Sinfonia  
Concertante  
SONY

• **Bruno Cocset**  
Barrière: Sonates  
pour le violoncelle  
ALPHA Carlo Prieto

• **Shostakovich:**  
Sonatas  
URTEXT  
Jacqueline Du Pré

• **Dvorák & Saint-Saëns:**  
Concertos  
TELDEC

• **Elgar: Cello Concerto**  
& Enigma Variations  
SONY

• **Mischa Maisky**  
Adagio  
Deutsche Gramophone

• **Pieter Wispelwey**  
Bach: 6 Suites for  
Violoncello Solo  
Challenge Classics

• **Christophe Coin**  
Vivaldi: Cello Concertos  
NAÏVE

• **Clemens Hagen**  
Brahms: Double Concerto  
TELDEC

