

BOCCHERINI Y EL CLASICISMO

SARA RAMOS CONTIOSO
Profesora del Real Conservatorio Superior
de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

INTRODUCCIÓN

La composición de la op. 64 se desarrolla durante un período de crisis en la vida de Boccherini. Los años previos a su composición, 1804, transcurren tristes: el mecenazgo de la casa de Benavente- Osuna finaliza en 1799, sus hijas Mariana, Isabel y Teresa, así como su mujer, Pilar Joaquina, mueren en el transcurso de dos años y, en sus intentos desesperados por sobrevivir a la soledad y a la pobreza, Boccherini dirige su producción hacia el público de París.

La segunda versión de su *Stabat Mater* op.61, los *Seis Quintetos para 2 violines, viola y dos chellos* op.61, los *Seis Quintetos para cuerda* op.62 y la *Cantata de Navidad* para cuatro voces op.63, constituyen los precedentes musicales de su obra póstuma: el ciclo de cuartetos op.64.

Escritos bajo el mecenazgo de Lucien Bonaparte, embajador francés en Madrid, Boccherini plantea un ciclo de seis cuartetos para cuerda englobados dentro del género de “obra grande”. Sin embargo, la muerte le sorprende en 1805 y la composición queda incompleta. Boccherini apenas ha creado dos cuartetos, de los cuales el segundo finaliza sólo su primer movimiento y representa la despedida musical de uno de los compositores más prolíficos del clasicismo.

La elección de este cuarteto responde a la finalidad de estudiar las características musicales de Boccherini en una de sus obras de madurez. De esta manera, se persigue un doble objetivo: probar su vinculación con la estética clásica del momento e interpretar sus rasgos estilísticos más individualistas como adecuación personal del compositor a la corriente clasicista de la época.

Apoyado en una metodología de carácter analítica, este trabajo se centra en el estudio de los procesos de construcción temática, en la evolución de la forma y la armonía, en los procesos de simetría y en la disonancia; es decir, en toda una serie de factores de naturaleza clásica que son aplicados por Boccherini en un contexto de principios de siglo XIX a través de su obra final, su obra de despedida.

LA CONSTRUCCIÓN TEMÁTICA

La aproximación analítica al estudio de los temas de la op. 64 ofrece características fraseológicas diversas. En los tres movimientos del cuarteto n°1, los temas presentan contornos melódicos diferentes: elementos de relleno y arpegiación el tema A del movimiento 1º, movimiento disjunto y seccional el tema E del tercer movimiento; y predominio del melodismo conjunto y cantabile en el tema central del movimiento 1º, o en los temas del movimiento 2º. La variedad expresiva permite a Boccherini yuxtaponer elementos temáticos contrastantes, pero su regularidad constructiva los agrupa en un principio unitario de orden clásico.

Perfiles temáticos

Cuarteto n°1

I.

tema A, viol. I, c.1-4

tema B, viol. I, c.13

tema C, viol. I, c.13

tema D, viol. I, c.23

tema E, viol. I, c.1-44

II.

tema F, viol. I, c.1-8

tema G, viol. I, c.1-8

tema H, viol. I, c.9-40

III.

tema I, viol. I, c.1-8

tema J, viol. I, c.1-8

tema K, viol. I, c.1-8

Las características melódicas de estos temas ejemplifican la estética dieciochesca del período musical en que vivió Boccherini y muestran a un compositor atento hacia las innovaciones clasicistas de sus coetáneos, pero cauto en la adopción de las mismas¹. La construcción temática obedece a la adopción de cuatro prácticas distintas: la seccionalidad de naturaleza galante, la variación, el desarrollo secuencial y el melodismo de naturaleza popular.

a) El estilo galante

La pervivencia del estilo galante en Boccherini constituye una influencia rococó del preclasicismo desarrollado en Europa a mediados del siglo XVIII. La estética de escuelas preclásicas como la de Mannheim fomentaba un estilo basado en la impresión efectista y refinada. En sus composiciones, las frases cortas de dos compases seccionadas por silencios o giros cadenciales, las repeticiones dos a dos, el ritmo armónico lento y los giros angulares de la melodía obedecen a un principio de simplificación musical opuesto a la densidad barroca precedente. Boccherini, considerado con los gustos de la época, compone en estilo galante y lo aplica directamente a la creación de nueve ciclos de cuartetos diferenciados con el apelativo de “obra pequeña”². Los cuartetos de “obra pequeña” constan de

dos movimientos y representan la composición rococó en la producción cuartetística de Boccherini³. Estilo que, lejos de quedar confinado en los quartettini⁴, llega a ser asimilado y aplicado en la composición de sus “obras grandes”.

La pervivencia galante en la formación de temas es manifiesta también en la op.64. En el primer cuarteto, tres temas obedecen, de manera más rigurosa, a recursos de naturaleza rococó: el tema A₁ y la formación del puente del primer movimiento, y el tema E del tercero.

En la primera variación sobre el tema A, Boccherini muestra un perfil temático en el que destaca la segmentación fraseológica en unidades de dos compases, la repetición inmediata de la misma y la utilización de silencios como elementos de separación. La melodía está desarrollada sobre giros angulares y centrada en el violín primero, con una textura manifiesta de melodía acompañada.



Ejemplo 2: Variación del tema A.

Op.42 (G.216, 217), dos cuartetos de 1789

Op.43 (G.218,219), dos cuartetos de 1790

¹ “A diferencia de sus dos grandes compositores contemporáneos Haydn y Mozart, cuyo genio se expresa de una manera directa e imperativa, Boccherini es esencialmente un artista de la media tinta, del sentimiento apenas sugerido, del discurso a baja voz”

CROCE, Luigi della: *Il divino Boccherini. Vita. Opere. Epistolario*. G. Zanibon: Papua, 1988, p. 237

² Los cuartetos de “obra pequeña” son:

Op.15 (G.177-182), seis cuartetos de 1772
Op.22 (G.183-188), seis cuartetos de 1775
Op.26 (G.195-200), seis cuartetos de 1778
Op.33 (G.207-212), seis cuartetos de 1781
Op.44 (G.220-225), seis cuartetos de 1792
Op.48 (G.226-231), seis cuartetos de 1794
Op.53 (G.236-241), seis cuartetos de 1796

En el catálogo de Gérard aparecen cuatro más:

³ “La obra pequeña –normalmente constituida por un allegro o allegretto seguido de un tiempo de minueto o de otro allegretto– presenta una sonoridad característica del clima rococó. Pero el rococó de Boccherini, como el de Mozart, es la quintaesencia del refinamiento musical y sólo sus minuets suenan sofisticados, airados y cargados de una proyección metafísica, condescendiente y apenas irónica, del sofisticado mundo de la parodia. El miniaturista, el pastelista, el contemplador pacífico de un mundo tedioso y artificial, muestra en sus obras pequeñas su deseo de evasión, creando con ello una muestra de humorismo”

CROCE, Luigi della: *Il divino Boccherini. Vita. Opere. Epistolario*. G. Zanibon: Papua, 1988, p. 240

⁴ Apelativo dado por Boccherini para nombrar sus cuartetos de “obra pequeña”.

PAIS, Aldo: *Quartetto Primo, Quartetto Secondo, op.64*. Edizione a cura di Aldo Pais: Padova, Zanibon Editore, 1988, La Musicografia Lombarda, p.4.

El desarrollo temático del puente obedece a un tratamiento secuencial de una naturaleza galante más estricta: la textura mantiene la melodía acompañada, las repeticiones son dos a dos y la fragmentación alcanza su máxima expansión. La utilización de silencios crea unas rupturas dialogadas entre las cuerdas que nos recuerdan a las sinfonías de Stamitz y recrean la estética adornada y rococó del estilo galante.

Ejemplo 3: Comienzo del puente y tema A de la *Sinfonía n.º 8*, de Stamitz

El perfil melódico del tema E señala las características de un estilo galante que se mantiene hasta el final de la obra. Basado en un principio constructivo de naturaleza motívica, la estructura de la frase vuelve a dividirse en pequeños grupos repetidos. La reiteración y la fragmentación reaparecen y la estética galante retorna con fuerza en el movimiento conclusivo del cuarteto. Boccherini es fiel a los gustos musicales de la época, pero su actitud conservadora lo incita a adoptar unos esquemas galantes más característicos del preclasicismo de mediados de siglo que del clasicismo maduro del siglo XVIII.

Tema E, violín I c. 1-8

b) La variación

La utilización de procesos de variación adquiere importancia en el clasicismo aplicada al ámbito de la ornamentación y de la utilización de temas en contextos tonales diferentes. La primera práctica es conocida con el nombre de variación amplificativa y la segunda responde a la necesidad de presentar los temas bajo una perspectiva renovada⁵. En este último apartado, la variación se sirve del contexto tonal, del ritmo armónico o de la estructura formal para lograr el cambio.

Boccherini utiliza la variación como elemento constructivo y vincula temáticamente secciones y movimientos completos. En el movimiento 1º, la exposición del tema A es seguida por una variación fragmentada de la misma: lo que discurría en una frase de cuatro compases caracterizada por giros de semicorcheas de relleno, pasa a formar una estructura binaria de grupos de dos compases centrados en la arpegiación. El proceso de variación figurativa aplicado responde a la moda del momento⁶, pero

⁵ “El estilo clásico es un estilo de la interpretación cada vez renovada. Uno de sus méritos es su capacidad para conferir a la frase un significado totalmente nuevo al situarla en otro contexto distinto, lo que consigue sin darle una nueva transcripción, ni volverla a armonizar, ni siquiera transportarla.”

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Música: Madrid, 1994. p. 90.

⁶ En el siglo XVIII la ornamentación se utilizaba para enriquecer melodías originales y creaba procesos de amplificación temática concretados en el Clasicismo en la forma variación amplificativa. Estos adornos eran improvisados durante la ejecución de la obra (cadencias de conciertos para piano de Mozart) o escritos en forma de tema y variaciones, con la importancia temática de esta última aplicación.

“La ornamentación musical de la primera mitad del siglo XVIII era un elemento fundamental para lograr la continuidad: la decoración no sólo recubría la estructura musical subyacente sino que la mantenía en un *fluir* continuo. La música del alto barroco tenía horror al vacío y

en este caso el tema A es sometido a un proceso de simplificación ornamental.

Ejemplo 5: Tema A y A1

(La estructura melódica se mantiene bajo el giro de variación)

En la práctica de la variación, Boccherini no se limita al plano ornamental y la búsqueda de una finalidad temática dirige esta técnica hacia nuevos planteamientos estructurales. El proceso de derivación que se aprecia en el tema E del movimiento 3º parte de la concepción motívica y melódica del tema A₁. La variación ha superado el fin ornamental y adquiere valor temático. El patrón rítmico de los compases 2 y 4 del tema A₁ vuelve a articular su estructura motívica en el tema E final. Boccherini es consciente de la analogía y busca el refuerzo de la misma al mantener el giro melódico conclusivo del tema A₁ en los últimos compases del tema E. Con este procedimiento, la variación genera la estructura de E y el movimiento final aparece en el cuarteto como una visión renovada del movimiento primero. La vinculación temática condiciona la dimensión formal y el carácter cíclico emerge en el contexto clásico del cuarteto.

los adornos rellenaban cualquier hueco donde quiera que estuviese.

Por otra parte, la decoración del estilo clásico articula la estructura. El principal adorno que se conserva del Barroco es, y no deja de ser significativo, el trino de la cadencia final. Los demás adornos se utilizan menos y casi siempre aparecen perfectamente compuestos, cosa lógica puesto que se hicieron temáticos”

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Música: Madrid, 1994. p. 125.

Ejemplo 6: Variación aplicada a E sobre el tema A₁

Segunda sección de la exposición del movimiento 3º, c.28-41

Amplicación de B (mov.1º) violín I, c.46-47.

Puente (mov.1º), violín I, c.37-38.

Tema B (mov.1º), violín I, c. 41-44

Ejemplo 7: Elementos del tema B y del puente contenidos en el movimiento 3º

La utilización de procedimientos cíclicos representa una de las características del estilo compositivo de Boccherini⁷. En su práctica,

⁷ “El interés de Boccherini por las formas cíclicas representa otro desarrollo individual típico de un compositor que trabaja aislado. En ocasiones se presenta como la unión de dos movimientos por medio de una introducción lenta común; otras veces, movimientos completos o secciones son repetidos en forma de allegro final ya escuchado anteriormente o de movimiento central precedido y seguido por la misma música”

Boccherini recurre a la utilización de temas que contienen estructuras melódicas o motivicas anteriores de manera implícita y crean correspondencias temáticas variadas que unifican la forma. Este carácter cíclico aparece aisladamente en el clasicismo, con los mayores ejemplos en la obra de Beethoven, y siempre bajo la forma de temas recurrentes sometidos a transformación, pensar pues en un tratamiento cíclico de naturaleza romántica es un error⁸.



Ejemplo 8: Procedimientos cíclicos de naturaleza implícita en la sonata op.57 de Beethoven.

La variación aplicada al desarrollo secuencial representa el último estadio de transformación temática de la op.64. El tratamiento temático del segundo movimiento ejemplifica este apartado. Tras la exposición del tema C, agrupado en dos

unidades de antecedente y consecuente, una nueva repetición de su antecedente es acompañada por el desarrollo de la célula y⁹. El grupo temático inicial es ampliado con un proceso de desarrollo secuencial que sustituye al consecuente y el trabajo motivico-temático nos recuerda a autores como Haydn.



Ejemplo 9: Tema C: antecedente y consecuente. Tema C - célula y. Desarrollo secuencial de la misma.

El proceso de desarrollo del giro melódico anteriormente analizado representa el dominio de la variación aplicado a la transformación y ampliación temática, pero Boccherini no se limita sólo a este aspecto: en la estructura del tema D el compositor utiliza la retrogradación del consecuente de C y vincula los dos perfiles temáticos sobre un origen melódico común. La variación reaparece como reminiscencia implícita pero, en este caso, dentro de los temas de un mismo movimiento.

SPECK, Christian: "Boccherini, Luigi". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie- John Tyrrel, Macmillan Publishers Limited: London, 2001, p. 755.

⁸ El lenguaje romántico utiliza también el carácter cíclico de manera explícita, es decir, con repeticiones exactas de temas a lo largo de la obra.

"La forma explícita no es frecuente antes de Beethoven y escasea también en su obra". "La innovación romántica resultante (llevada más allá por Chaikovski, Franck y otros) consistió en integrar la cita explícita del primer movimiento como parte de los movimientos siguientes; en dos palabras, en combinar las técnicas implícita y explícita. En Schubert y Brahms la cita no constituye hasta entonces más que un procedimiento de encuadre, pero en la Sinfonía n°4 en fa menor de Chaikovski, el motto del tema entra en forma de clímax en el movimiento final. Ejemplos posteriores (la Sinfonía n°5 en mi menor de Chaikovski, la Sinfonía n°4 en sol mayor de Mahler) integran el regreso de temas del primer movimiento de un modo aun más completo, sin dejar que pierdan su carácter de citas de un movimiento independiente."

ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*. Editorial Labor: Barcelona, 1994, p. 350-351

⁹ Este giro melódico representa la transposición a segunda alta del giro melódico generador del antecedente del tema D. (poner tema D, señalar su estructura y comparar con la célula y)

consecuente Tema C, c. 4-8

antecedierte Tema D, c. 53-60 consecuente

retrogradación melódica

Ejemplo 10: Consecuente de tema C, derivación hacia tema D.

c) El desarrollo secuencial

Dentro de los procedimientos de construcción y desarrollo temático clásicos, la progresión secuencial representa uno de los medios más característicos¹⁰. Su utilización confiere continuidad temática y ofrece a la obra clásica la posibilidad de articular secciones modulantes, de construir temas basados en el desarrollo de una unidad mínima motivico-temática o de elevar unidades melódico-rítmicas secundarias a un nivel estructural superior. El clasicismo vienés del siglo XVIII presenta numerosos ejemplos de construcciones secuenciales, con la especial relevancia de Haydn y Beethoven en el apartado de formas monotemáticas basadas en el desarrollo secuencial motivico-temático.

La aplicación que Boccherini realiza de la secuencia en la op.64 es evidente y refleja el conocimiento de una práctica que el compositor maneja como elemento constructivo de secciones temáticas, desarrollos y puentes. Sin embargo, Boccherini realiza un proceso de desarrollo secuencial comedido y prudente. Las sorpresas de naturaleza melódica o las rupturas tonales, tan

típicas de Haydn, son inexistentes. La aplicación de la secuencia en zonas modulantes, como el puente del primer movimiento, se apoya en giros sencillos de dominante secundaria y crea un desarrollo tonal previsible.

Como inicio del puente, c. 13-16.

STAMITZ, J. W.A. Sinfonía n.º 8 (La Malincha Garmónica)
Allegro, mov. I, c. 11-14

Su aplicación en zonas de ampliación temática presenta una simplificación constructiva mayor. La prolongación del tema E o la segunda sección temática del tercer movimiento (basada en motivos del puente y del tema B del movimiento 1º) utilizan la secuencia en giros de progresión en los que predomina el carácter unitónico al modulante. Lejos de buscar una intención efectista y madura en su desarrollo secuencial, Boccherini reitera continuamente secuencias iguales y configura secciones en la que predomina más la repetición que el desarrollo secuencial dieciochesco.

¹⁰ “Las dos fuentes principales de energía musical son la disonancia y la secuencia: la primera porque exige resolución, la segunda porque implica continuidad”

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Música: Madrid, 1994. p. 139.

Segunda sección de la exposición del movimiento 3º, c.28-41

Ejemplo 12: Desarrollo secuencial de la segunda sección temática del tercer movimiento

d) *El melodismo de naturaleza popular*

La canción popular ofrece al compositor clásico una fuente de inspiración melódica nueva. La asimilación de un estilo popular, basado en la utilización de tonadas o canciones folklóricas como elementos constructivos temáticos, se aprecia en obras tan conocidas como *La flauta mágica* de Mozart, o las sinfonías *París* o *Londres* de Haydn. Sin embargo, el gusto por lo popular no es adoptado por el compositor clásico como un medio de simplificación estilística, todo lo contrario la utilización de la melodía popular supone un aire temático renovado que debe someterse a las características constructivas del clasicismo maduro¹¹, y en su elaboración se integrará dentro de complejos procesos de desarrollo- temático (Cuarteto en D, op.71, nº2 de Haydn) o como elemento temático contrastante dentro de la forma sonata.

¹¹ “Hacia la época en que la música popular adquirió gran importancia para Haydn y Mozart, el interés por este tipo de música ya tenía una larga historia. Sin embargo, sólo fue a finales de la década de 1780, que el estilo clásico fue capaz de asimilar a cabalidad y recrear, voluntariamente, los elementos de la música popular.”

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Música: Madrid, 1994. p. 378.

La asimilación de la melodía popular en el compositor clásico presenta una doble perspectiva: por una parte es utilizada como referente constructivo implícito en la elaboración temática y, por otro lado, es empleada como modelo estilístico para la construcción de perfiles temáticos originales. Este último apartado, vincula al compositor clásico con el estudio de elementos rítmicos, melódicos y estructurales de naturaleza popular, de modo que con la recreación de los mismos eleva la anterior dimensión a la faceta de música culta.

Boccherini aplica elementos de carácter popular en la construcción de sus temas y muestra de ello encontramos en obras como la op. 30 (G. 319-324) con su 6º quinteto apodado como *La música nocturna delle strade di Madrid* (1780-1781) o en el sainete musicado *La Clementina* (1786), obras en las que el autor realiza referencias explícitas sobre temas y tonadas típicas de la música popular de Madrid¹². Sin embargo, son las referencias implícitas a giros populares la que condicionan la construcción de algunos de sus temas. La utilización de sincopación rítmica y repetición aparece con frecuencia a lo largo de su obra y refleja la posible utilización de rasgos de ascendencia popular¹³.

¹² “Las melodías pretendían retrotraer algunas de las tonadas que Boccherini había escuchado en ese Madrid popular que vive alrededor de la Plaza de Lavapiés, el Madrid de los manolos que se divierte de noche y que se retira al toque del Ave María de la parroquia” “Años después conocerá a uno de los manolos más ilustres, Don Ramón de la Cruz, con quien colaborará en el sainete musicado, o zarzuela, titulado *La Clementina*, con el que ambos obsequiarán a los Condesduque de Benavente-Osuna y sus amistades.”

TORTELLA, Jaime: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad Española de Musicología: Madrid. 2002, p.203-204.

¹³ “Hay características en su obra tardía que pueden considerarse españolas, en particular la tendencia a expandir la frase por repetición inmediata y el uso de notas repetidas sincopadas y de ciertos patrones rítmicos típicos de las danzas españolas; aunque muchas de estas repeticiones o sincopaciones pueden ser encontradas en obras más tempranas también”

Cadencia de la exposición, mov I, c.64-66

Ejemplo 13: Ejemplos de sincopación y repetición inmediata en la cadencia de la exposición en el primer movimiento del cuarteto n°1

El hecho de que aparezca como elemento constitutivo de la zona cadencial de la exposición obedece a uno de los principios clásicos sobre la utilización de la melodía popular y muestra a un compositor que conoce las particularidades estilísticas del clasicismo. Junto con la aplicación anterior, el lenguaje clasicista utiliza el carácter popular en dos puntos estructurales más: en los inicios de los movimientos finales y en los tríos de los minués¹⁴.

El comienzo del movimiento tercero del cuarteto n°1 presenta dos de los rasgos ya señalados: repetición inmediata y sincopación. De manera que bajo una estructura sencilla, de naturaleza galante, aparecen reminiscencias estilísticas de carácter popular.

Tema E (antecedente) violín I, c.1-4

Ejemplo 14: Comienzo del tema E (basado en el motivo de A1)

La aplicación del melodismo popular en el trío parece no tener ejemplificación en este cuarteto, pero las características constructivas de la melodía del tema C sugieren una reconsideración sobre la finalidad estructural del segundo movimiento. Desarrollado sobre un compás de 6/8 el tema C discurre con una melodía sencilla y cantáble en la que predomina el movimiento conjunto. El ámbito reducido de quinta y la sencillez de su armonía acentúan su carácter popular y reflejan analogías con las melodías sicilianas tan usadas en épocas precedentes. El carácter de siciliana del tema C¹⁵ aparece como contraste temático de los movimientos extremos y desconcierta al analista ante la posibilidad de una finalidad implícita de trío en su presencia.

La utilización de un movimiento de minuetto-trío es característica de los cuartetos de cuatro movimientos, de los que sólo escribe 13, así como de sus formaciones menores de dos o tres movimientos¹⁶. Sin embargo, la ausencia del mismo es general a partir de la op.58. Las analogías constructivas entre el movimiento central de los cuartetos 1, 4 y 6 de este ciclo y el cuarteto primero de la op.64 responden a una

SPECK, Christian: "Boccherini, Luigi". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie- John Tyrrel, Macmillan Publishers Limited: London, 2001, p. 754.

¹⁴ "Las melodías con un marcado acento popular resaltan de modo muy notable en tres lugares de las sinfonías y cuartetos de Haydn (y en menor medida en las de Mozart): hacia la conclusión de las exposiciones de los primeros movimientos; en los inicios de los movimientos finales, y en los tríos de los minués."

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Música: Madrid, 1994. p. 382.

¹⁵ Corroborado por della CROCE en su estudio sobre Boccherini:

CROCE, Luigi della: *Il divino Boccherini. Vita. Opere. Epistolario*, G. Zanibon: Papua, 1988. p. 232.

¹⁶ Tan sólo 27 de sus 91 cuartetos no tienen el movimiento de minuetto.

SPECK, Christian: *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*. Studien zur Musik, Rudolf Bockholdt, Band 7, Münchner Universitäts- Schriften, Wilhelm Fink Verlag: München, 1987, p. 201-204.

misma intención estilística: en todas estas piezas, se crea un movimiento central con la indicación de Larghetto y el compás de 6/8 perfila una melodía cantáble en la que predomina el movimiento conjunto y la figuración de corcheas.

La adopción del estilo de la siciliana en el movimiento segundo de la op.64 refleja el gusto de Boccherini por una forma de danza de moda en la época barroca y que se mantiene en la composición galante del siglo XVIII. La estructura de la sonata a trío barroca contaba con la utilización de cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) de los cuales el tercero tenía la estructura de la siciliana. Con el desarrollo del estilo galante, la sonata a trío es adaptada a las nuevas necesidades expresivas y ve suprimida su movimiento inicial con la estructura final de rápido- lento (siciliana)- rápido.

Las razones que empujan a Boccherini hacia la construcción de un movimiento en estilo de siciliana crea interrogantes sobre la intención estilística del compositor. La necesidad de vincular el movimiento lento con las reminiscencias populares, que sus contemporáneos clásicos introducían en los tríos, puede ser una justificación. No obstante, el hecho de que Boccherini emplee la siciliana en opus como el 9, 24, 32 o 58 nos muestra que no se trata de una aplicación aislada, aunque sí minoritaria, sino de un recurso de dinamización y variedad temática asimilado en profundidad. La posible intención neobarroca en su presencia dentro de la op.64 no deja de ser una hipótesis que se mueve entre la revitalización del arcaísmo o la utilización de un recurso barroco bajo una estética renovada. Lo cierto es que el aire de siciliana se convierte en un elemento utilizado por compositores franceses de principios del siglo XIX como Meyerber o Berlioz, y no podemos olvidar que Boccherini, en la composición de su op. 64, busca la aprobación de Bonaparte y del público francés.

LA SIMETRÍA Y LA DISONANCIA: DOS FACTORES CLÁSICOS DE LA OP.64

El estudio formal de la op. 64 ejemplifica uno de los recursos estructurales más estereotipados del clasicismo: la simetría. Las formaciones simétricas representaban en el clasicismo una solución de continuidad ante un contexto formal cada vez más articulado, así como un elemento de conexión temático entre secciones de un mismo movimiento. Estructuras fraseológicas periódicas y regulares; y forma sonata derivan de su aplicación a la pequeña o mediana dimensión y constituyen rasgos definitorios de la ordenación clásica.

La aplicación boccheriniana de rasgos simétricos se aprecia en una organización temática en la que predominan las frases regulares, que al ser agrupadas originan perfiles temáticos más complejos y periódicos. La construcción temática del cuarteto nº1 ejemplifica este hecho: los seis temas están formados por frases de cuatro compases que son sometidas a procesos de variación secuencial¹⁷ o de repetición en forma de antecedente y consecuente.

Mov. I: T.A. (4c) T.B. (3+1/2c)

Mov.II: T.C. (8c): antecedente (4c)+
consecuente (4c)

T.D. (8c): antecedente (4c)+
consecuente (4c)

Mov.III: T.E. (8c): antecedente (4c)+
consecuente (4c)

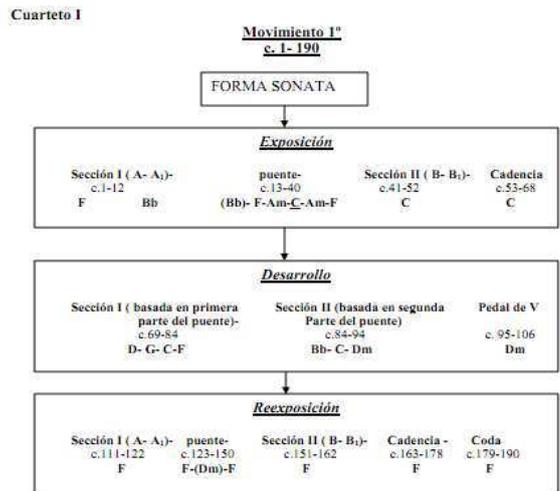
T.F. (4c)

Ejemplo 15: Estructura fraseológica de los temas del cuarteto nº 1

¹⁷ Como en el caso del tema B, por ejemplo.

La dimensión mediana y grande está condicionada por una sucesión de tiempos en los que predomina la aplicación de la forma sonata. El cuarteto n°1 ofrece tres movimientos en la disposición *Allegro molto- Adagio non tanto- Allegro vivo*, en los que se adopta la forma sonata para los movimientos extremos y la forma ternaria, basada en una melodía de carácter siciliano, para el central.

La regularidad de la forma sonata, en este cuarteto, ofrece uno de los rasgos más diferenciadores del estilo de Boccherini y sitúa al compositor en una posición aislada y conservadora respecto a las aplicaciones de sus contemporáneos. El desarrollo formal evita rupturas e irregularidad temática, las reexposiciones resultan repeticiones idénticas¹⁸ de la exposición con una coda añadida y los temas se reiteran una y otra vez en formaciones periódicas. Este carácter no deja de sorprender al analista quien se pregunta sobre los motivos que llevaron a Boccherini a ignorar la evolución de la forma sonata a finales del siglo XVIII. Cuáles son las causas que propician la ausencia de sorpresas tonales, de asimetrías fraseológicas, de reexposiciones alteradas temáticamente, de momentos de ruptura formal. De manera paralela, el carácter cíclico favorece la asimilación musical y, además de crear un vínculo unitario en la estructura temática de la obra, permite al oyente facilitar su comprensión. Sencillez perceptiva y recurrencia temática son dos rasgos formales desarrollados por el compositor bajo una perspectiva simétrica y precisa. Regularidad que condiciona la estructura y crea uno de los ejemplos de forma sonata más rigurosos y escolásticos de principios del siglo XIX.

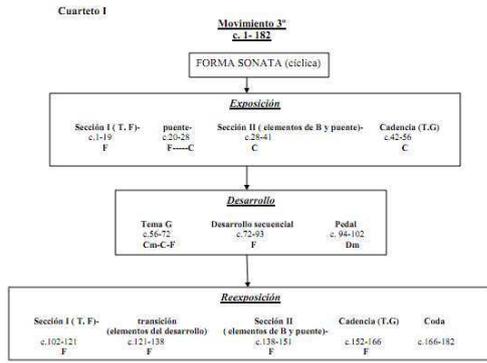


Ejemplo 16.1: Esquemas formales del cuarteto n°1



Ejemplo 16.2: Esquemas formales del cuarteto n°1

¹⁸ Tan sólo se aprecia un pequeño cambio en el tercer movimiento con la sustitución del puente en la reexposición por elementos del desarrollo.



Ejemplo 16.3: Esquemas formales del cuarteto n°1

La aplicación de la simetría en la categoría tonal obedece a un principio de ordenación estructural que refuerza la organización de la forma sonata. En el cuarteto n°1, la aplicación de la misma establece Fa mayor como tonalidad principal en los movimientos extremos con su evolución hacia la tonalidad de la dominante en la segunda sección temática de la exposición. Las correspondencias simétricas de esta forma mantienen la tonalidad inicial en la reexposición y concluyen un esquema estructural de naturaleza cerrada.

La rigurosidad formal es aplicada también a la evolución tensional de la disonancia y esquemas tonales previsiblemente inestables, como el del puente del primer movimiento, ejemplifican un estilo comedido y simétrico. Apoyado en giros de quinta, con finalidad de dominante secundaria, el puente establece una sucesión de tonalidades simétricas que unen Fa mayor con Do mayor. Las tonalidades intermedias favorecen giros mediánticos condicionados por la estructura.

F- Am- C- Am- F

Ejemplo 17: Esquema tonal del puente, mov.1º, c. 13-40

La evolución de la disonancia en la sección de desarrollo mantiene la estética conservadora de la modulación por círculos de quinta y ofrece un elemento de ruptura en la zona de pedal: la utilización de una pedal de D menor como

relación mediántica que resuelve en Fa mayor. La relación de relativo trata de crear un punto de ruptura tonal en la regularidad formal y recrea una intención dramática con edida pero evidente.

La claridad constructiva de este primer movimiento es seguida de un segundo movimiento en la tonalidad mayor de subdominante, hecho que potencia el carácter de siciliana de sus temas. Centrado en Bb mayor plantea una evolución central hacia Eb mayor para volver en su tercera sección a la tonalidad principal. Los giros de cuarta condicionan el esquema tonal y la búsqueda de elementos disonantes que dinamicen la armonía presenta característica como alteraciones cromáticas en giros de adorno sin finalidad modulante (c.10), cromatismo modulante (c.12-15), choques cromáticos (c.19), desplazamientos armónicos por giros melódicos auxiliares (c.31), utilización barroca de la 6ª A.Alemana (c.55) o coloración mayor-menor por simple cromatismo de la tercera de Eb mayor.

Finalmente, comentar que el tercer movimiento supone el punto climático de desarrollo armónico y de aplicación de la disonancia como elemento tensional dinamizador. Su paralelismo cíclico con el movimiento primero es agilizado a través de una armonía que muestra una concepción clásica y equilibrada en el puente, frente a un desarrollo en el que se combina el tratamiento anterior de círculos de quinta con elementos de transformación y de ruptura tonal. Boccherini ejemplifica así su conocimiento de las posibilidades tonales del clasicismo y las aplica en la construcción.

Boccherini, op. 64, n°1, mov. III, c. 30-32

Mozart, cuarteto n°23, K. 590 (1790), mov. I, c. 18-28

Boccherini, op. 64, mov. III, c. 72-102

Un apunte final: el cuarteto n°2

El *Allegro con brio* del cuarteto n°2 de Boccherini representa la última obra que escribió el compositor antes de su muerte el 28 de Mayo de 1805¹⁹. Su carácter animado y clásico encubre, sin embargo, una fuerza dramática mayor. Estructurado en una forma sonata, la tonalidad de D mayor se colorea con una relación mediántica en el puente a Bb mayor (a partir del c. 13) y la marcha hacia la dominante (La mayor) es preparada con un ascenso cromático en el compás 43, que nos recuerda a la utilización de escalas cromáticas en las últimas obras de Haydn (cuartetos, La Creación). El paralelismo con este autor se refuerza ligeramente en este movimiento, los elementos de ruptura trascienden al plano tonal y la forma sufre asimetría. En una necesidad de transmitir su último aliento compositivo, Boccherini rompe la regularidad temática y escribe un tema B articulado en frases de tres compases sometidas a repetición. Sin embargo, pese a este intento de madurez estilística, los paralelismos formales siguen siendo evidentes y la reiteración articula el desarrollo de una reexposición previsible. El sentimiento dramático está contenido y el clasicismo descrito en su cuarteto anterior emerge como rasgo diferenciador. El estilo de Boccherini se mantiene hasta sus últimas consecuencias y aleja la comparación de este movimiento con la op.103 de Haydn, también incompleta, pero intensamente dramática (Dm).

Tema A, c. 1-4



Tema B, c. 46-48



Ejemplo 19: Temas del cuarteto n°2, op.64

Conclusiones

La op.64 ejemplifica rasgos de naturaleza clásica tales como rigurosidad en la utilización de la forma sonata, frases cortas de cuatro compases agrupadas en períodos de ocho, utilización de arpegiación y relleno en temas, fraccionamiento, desarrollo secuencial, variación temática y carácter de danza popular entre otros. Elementos que, lejos de situar a Boccherini en una situación de individualismo aislacionista, muestran a un compositor que ha asimilado completamente el carácter clásico del siglo XVIII.

Sin embargo, su clasicismo aparece condicionado por un trasfondo estético que busca la claridad estilística con o finalidad perceptiva y utiliza la simetría, la repetición y la periodicidad fraseológica de forma austera y escolástica. Este hecho, convierte a Boccherini en un compositor fiel a una estética conservadora, próxima a la simplicidad galante y necesitada de la aprobación de su nuevo mecenas francés. La ausencia de rupturas, asimetrías o dramatismo diferencian la op.64 respecto a las composiciones finales de coetáneos como Mozart o Haydn y ofrecen la imagen de un compositor maduro no preocupado por la comparación. Hablar de aislamiento, como causa de un lenguaje propio del clasicismo medio es arriesgado, ya que el mecenazgo podría haber influido en la estética de sus obras y el aparente conservadurismo de Boccherini no ser más que el resultado de una adaptación estilística a los gustos de un momento histórico determinado. Mientras tanto, disfrutemos de su op. 64, de una obra que despidió a la vida con la sonrisa en forma de allegro y en D mayor, en palabras de della Croce “un himno a la vida”.

¹⁹ CROCE, Luigi della: *Il divino Boccherini. Vita. Opere. Epistolario*, G. Zanibon: Papua, 1988.