



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

MÁSTER EN MÚSICA HISPANA

**“OPERA GRANDE” Y “OPERA PICCOLA” EN LA
MÚSICA DE CÁMARA DE LUIGI BOCCHERINI**

Héctor Santos Conde

Tutor: Doctor José Máximo Leza

Julio 2013

ÍNDICE

1. Introducción.	1
1.1. Contextualización del tema, hipótesis de partida y objetivos propuestos...	1
1.2. Fuentes y metodología.....	4
1.3. Estado de la Cuestión.....	6
2. Biografía básica para situar la figura de Boccherini en la época.....	17
3. El concepto de “opera grande” y “opera piccola”.....	25
4. El estudio de las obras musicales: Op. 9 (1770) y Op. 22 (1775).....	31
4.1. Presentación de los cuartetos.....	31
4.2. Contexto en el que surgen estas series.....	33
4.2.1. Cuartetos Op.9 (1770).....	33
4.2.2. Cuartetos Op.22 (1775).....	39
4.3. Análisis formal, melódico, armónico y textural.....	43
4.4. Resultados del análisis.....	47
5. Conclusiones.....	61
6. Bibliografía.....	63
7. Apéndices.....	69
7.1. Tablas de análisis.....	69
7.1.1. Cuartetos Op.9 (1770).....	69
7.1.2. Cuartetos Op.22 (1775).....	89
7.2. Partituras analizadas. Ejemplos particulares.....	99
7.3. Inventario de partituras localizadas.....	114

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Contextualización del tema, hipótesis de partida y objetivos propuestos

En este trabajo se situará el foco de atención en la música instrumental “culta”¹ para instrumentos de cuerda frotada (familia del violín) que se realizaba en España, en la segunda mitad del siglo XVIII. En concreto, en la obra de cámara para cuerdas del compositor ítalo-español Luigi Boccherini, uno de los principales compositores de la segunda mitad del S.XVIII.

El cuarteto de cuerdas será, en este caso, el género estudiado, el cual el propio Boccherini contribuyó a configurar², junto con otros compositores, entre los que destaca la figura de Joseph Haydn. Aunque no importa saber si Boccherini fue el primer compositor en componer “verdaderos” cuartetos, sí es relevante situarlo dentro de todo ese ambiente de experimentación, fruto del cual aparecerá este nuevo género musical. Respecto a Joseph Haydn, desde la historiografía tradicional, se le ha considerado el “inventor” de dos géneros instrumentales de gran trascendencia en toda la música culta europea posterior: la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Esta supuesta “invención”, realmente la adopción de un modelo local (el vienés) como modelo universal (europeo) de composición de cuartetos, ha contribuido a establecer un canon germano-céntrico que considera a todas las demás tradiciones compositivas, entre las que se encuentra la italiana-española de Boccherini, como eslabones menos desarrollados³. Este trabajo pretende valorar la importancia de este corpus de cuartetos dejando constancia de que la “fórmula vienesa” no era la única existente para poder componer este tipo de obras. Las características generales de los cuartetos de Boccherini: 1) Variedad de Texturas, 2) uso abundante de ritmos sincopados, 3) utilización de estructuras cíclicas, 4) repetición de

¹ El término “música culta” se utilizará, en este trabajo, para designar un tipo de música que es creada por un único compositor y que se transmite mediante un soporte escrito (sea éste, manuscrito o impreso). Asimismo, suele estar destinada a las clases privilegiadas de la sociedad (realeza, nobleza, burguesía). Se contraponen al término “música popular” y al de “música tradicional de transmisión oral”.

² Su primer serie de cuartetos, op.2 de 1761, publicados en París en 1767: “tienen una importancia capital, (...) podrían ser los seis primeros cuartetos de cuerda de la historia de la música”. En TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp.17.

³ Esta idea de inferioridad es la que se deriva, por ejemplo, de la siguiente frase de DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 157: “El op.2, nº2 de Boccherini está lejos del *quatuor dialogué*, donde los intérpretes intercambiaban motivos musicales entre ellos una y otra vez. Este iba a ser uno de los aspectos más relevantes de la madura escritura para cuarteto de Haydn y Mozart, pero apenas se aprecia en las obras de Boccherini”.

secciones y temas en una composición o en obras diferentes, 5) libertad formal, 6) gran amplitud de recursos tímbricos (Dobles cuerdas, Bariolage, Sul Ponticello) y dinámicos, 7) Uso de varios materiales temáticos pero poco desarrollados, se alejan de esta “fórmula clásica”. Es por esto, por lo que dichas obras han sido marginadas y obviadas por la historiografía tradicional, ya que como corrobora Miguel Ángel Marín:

La forma sonata, el trabajo temático o la textura conversacional [características del Cuarteto Vienés] eran, en realidad, sólo algunas de las opciones posibles que, sin embargo, la historia acabó por convertir en los rasgos definitorios del cuarteto clásico, marginando a los restantes tipos y configuraciones.⁴

La estructura general de este trabajo pretende estudiar el tema abordado desde la perspectiva más general hasta la más particular. De esta manera, tras la sección introductoria, en el primer epígrafe del trabajo se presentará una biografía con los acontecimientos vitales más relevantes del compositor estudiado, en este caso Luigi Boccherini. Dicho epígrafe se dividirá en dos secciones; una primera en la que se intentará justificar la importancia de incluir una biografía en un trabajo de musicología histórica y una segunda en la que se incluirán los datos biográficos propiamente dichos. El interés que tiene dar a conocer la vida del compositor radica en la influencia que los acontecimientos biográficos pueden ejercer sobre su obra musical.

En el apartado siguiente, se realizará un análisis y una reflexión posterior, a partir de una serie de textos (testimonios del propio Boccherini y escritos de musicólogos actuales), para delimitar qué se considera obra grande, obra “piccola” y las características de cada una de estas categorías. Este punto es ciertamente relevante porque, a lo largo del estudio, vamos a analizar y comparar ambas categorías. Por ello, creo que se debe explicar muy claramente qué es a lo que nos estamos refiriendo cuando usamos cada una de estas etiquetas.

Una vez tratados los dos puntos anteriores, se trabajarán una serie de obras musicales para intentar alcanzar los objetivos propuestos en el trabajo. Concretamente, estas obras serán; 1) los seis cuartetos grandes del Op.9 de 1770 y 2) los seis cuartetos “piccolos” del Op.22 de 1775. La elección de estos dos opus de cuartetos se debe a que

⁴ MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 2009, pp.50.

fueron compuestos en un mismo contexto y son relativamente cercanos cronológicamente (cinco años de diferencia: 1770-1775). Además, cada uno de ellos ejemplifica las categorías de obra grande y “piccola”, que se pretenden estudiar en el trabajo. Para lograr profundizar con éxito, éste se orientará, principalmente, desde el punto de vista del análisis musical, realizándose, de esta manera, un estudio musical-comparativo entre las dos categorías, “opera grande” y “piccola”, por las que discurre la música de cámara de Luigi Boccherini.

Para poder comprender mejor la obra camerística para cuerdas de este compositor, creo que es necesario plantearse algunas cuestiones fundamentales: ¿De dónde provienen las etiquetas de obra grande y “piccola”? ¿Qué entendemos por ellas? ¿De qué tipo son las diferencias existentes entre ambas? ¿Musicales, económicas, de extensión? ¿Cómo influye el público ideal, posible destinatario de estas obras, en las características musicales de cada una de las categorías? Los objetivos generales planteados en este trabajo lo que pretenden es responder, de una manera lo más concreta posible, a estas preguntas antes enunciadas. Dichos objetivos se pueden resumir en los tres siguientes:

- Describir las características de la “opera grande” y de la “opera piccola” y extraer de qué tipo son las diferencias existentes entre ambas.
- Verificar si existen diferencias compositivas entre las obras pertenecientes a cada una de estas dos categorías, en función de los destinatarios ideales a los que van dirigidas (mecenas, comercio, músicos profesionales, músicos diletantes).
- Por último, observar si existen puntos de relación entre los dos objetivos anteriores.

El estudio analítico de una realidad musical concreta (diversos tipos de obras musicales, grandes o pequeñas), pero que tiene en cuenta a los destinatarios de la misma (público receptor), creo que puede resultar un enfoque novedoso e interesante que ayude a comprender mejor algunos aspectos del panorama camerístico español en la segunda mitad del S.XVIII.

1.2. Fuentes y Metodología

En primer lugar, pasaré a enumerar las partituras (en este caso, fuentes primarias) que se utilizarán, como base de este trabajo. Para la identificación de estas fuentes⁵, me he basado, tanto en el catálogo temático de las obras del compositor realizado por Yves Gerard⁶, en el Catálogo Rism⁷, como en tres artículos firmados, uno conjuntamente por Germán Labrador y José Carlos Gosálvez Lara, otro únicamente por Germán Labrador y el último por Isabel Lozano.⁸

Una vez consultadas las publicaciones antes mencionadas, he decidido utilizar, en el caso de los cuartetos Op.9, la primera edición publicada ha.1772 en París por el editor Jean Baptiste Venier (Op.10)⁹. La ausencia de ediciones críticas actuales provoca el acercamiento a las fuentes más cercanas a la fecha de composición. Dichas partituras¹⁰ se han extraído de la Petrucci Music Library.¹¹

En relación a los cuartetos del opus 22, se utilizarán las copias manuscritas (ha.1782) que se conservan de estos cuartetos (de nuevo se observa la ausencia de

⁵ Para poder consultar las referencias existentes respecto a las fuentes de estos cuartetos, véanse los anexos (apartado 7.2.).

⁶ GÉRARD, Yves: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1969.

⁷ Disponible en: <http://www.rism.info/>. Última consulta: 27/01/2013.

⁸ 1. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: "Fuentes españolas para el estudio de la obra de L.Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Revista de Musicología*, [Dossier "Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini"]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 743-762.

2. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: "La catalogación de la obra de L. Boccherini y el estudio de sus fuentes musicales. Una propuesta de sistematización" en MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 57-68.

3. LOZANO, Isabel: "Luigi Boccherini: Fondos musicales en la Biblioteca Nacional de España" en MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth, y TORTELLA, Jaime (Eds.): *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 43-56.

⁹ En el catálogo de Boccherini y Calonje, estos cuartetos tienen el nº 9 de opus, a pesar que en las ediciones posteriores figuran como Op.7 u opus 10. El caos provocado por los números de opus asignados en el catálogo de Boccherini y Calonje y los asignados por las distintas ediciones es una constante en toda la producción camerística boccheriniana.

¹⁰ En la Biblioteca Nacional de España se encuentran dos ediciones de estos cuartetos Op.9. Una realizada en París por M. Boyer (Op.10) y la otra realizada en Londres por Robert Bremner (Op.10). La de M. Boyer está incompleta (solo tiene disponibles las particellas de segundo violín y violoncello). En la Petrucci Music Library se encuentra la edición de J.J. Hummel realizada en Amsterdam. (Última consulta: 26/05/2013). Pero utilizo la de Venier por ser la primera edición, siendo, por ello, la más cercana en cuanto a la cronología, respecto al original.

¹¹ http://imslp.org/wiki/Main_Page (Última consulta: 26/5/2013).

ediciones críticas actuales), las cuales están depositadas con las siguientes firmas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid:

- G. 183 – Op.22 nº1 de 1775 Cuarteto nº 25. Do mayor.
Firma: 1/7040-188 bis.
- G.184 – op.22 nº2 de 1775 Cuarteto nº 26. Re Mayor.
Firma: 1/7040-188.
- G. 185 – op.22 nº3 de 1775 Cuarteto nº27. Mi bemol Mayor.
Firma: 1/7040-187.
- G. 186 – op.22 nº4 de 1775 Cuarteto nº28. Si bemol Mayor.
Firma: 1/7040-185.
- G.188 – op.22 nº6 de 1775 Cuarteto nº30. Do mayor.
Firma: 1/7040-186 bis.

Debido a que en esta colección falta el quinto cuarteto se utilizará, para el análisis de este cuarteto, la edición de La Chevardiere (ha. 1776, París) que se encuentra disponible en la Petrucci Music Library.¹²

El acercamiento a estas fuentes primarias será, de manera general, un acercamiento analítico-musical-comparativo. De esta forma, en las dos series de cuartetos se realizará un análisis que planteará las mismas cuestiones para todas las obras. Estas cuestiones, a tener en cuenta, son las siguientes:

- Número de movimientos, tonalidades y longitud en compases.
- Análisis formal, análisis melódico, análisis armónico y análisis textural.
- Análisis de los aspectos interpretativos (dificultades técnicas).

Para desarrollar, de una manera adecuada, el análisis formal y melódico de las formas de sonata presentes en estos cuartetos, se seguirán la terminología y los planteamientos que han utilizado tanto Charles Rosen¹³ como, posteriormente y de manera ampliada, James Hepokoski y Warren Darcy¹⁴. En cuanto al análisis textural, se

¹² http://imslp.org/wiki/Main_Page (Última consulta: 26/05/2013).

¹³ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004.

ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Alianza Música S.A., 1986 (Sexta reimpresión, 2009),

¹⁴ HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2006.

tomarán, como punto de partida, las ideas que desarrolla Mara Parker¹⁵: el cuarteto de cuerda entendido como una conversación entre cuatro interlocutores. El análisis armónico utilizado será el tradicional de números romanos, mientras que mediante el análisis de los aspectos interpretativos se pretende describir las dificultades técnicas existentes en cada una de las partes instrumentales.

En lo referente a las fuentes secundarias, creo que es importante destacar su diversidad: 1) se utilizará una variada bibliografía (tanto libros como artículos) relativa al tema a estudiar, 2) se usarán algunas de las cartas conservadas del compositor, 3) imágenes que nos ayuden a contextualizar mejor la realidad estudiada y 4) testimonios extraídos de las fuentes hemerográficas de la época (en especial, el *Diario de Madrid*). El análisis de estas fuentes se realizará de una manera tradicional: mediante la lectura y posterior reflexión crítica acerca de sus contenidos.

Así pues, de una manera global, lo que se pretende es que, una vez realizado el análisis musical de ambas series de cuartetos, los resultados obtenidos se tratarán de relacionar entre ellos, complementándolos con la información extraída de las fuentes y bibliografía secundaria (cartas, imágenes, artículos, libros), para intentar responder, de esta manera, las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo.

1.3. Estado de la cuestión

El siglo XVIII musical español ha sido, por lo general, una de las etapas más denigradas por la historiografía tradicional española. Tras el esplendor musical del renacimiento español del S.XVI y el “predominio del estilo español” propio del S.XVII, la historiografía nacionalista española, de finales del S.XIX y principios del S.XX, observa el S.XVIII como un siglo de declive. Este declive viene derivado de la invasión cultural, en primer lugar, francesa y, posteriormente, italiana que se produce con el cambio de dinastía. Así, en el S.XVIII, España sería un país “dominado” culturalmente por otras potencias, sin voz propia.¹⁶ La lectura histórica que, en los últimos años, ha

¹⁵ PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate Publishing Limited, 2002.

¹⁶ Esta idea, sustentada por la historiografía española nacionalista (surgida a finales del S.XIX), está siendo rebatida desde hace unos años por numerosos estudiosos. Así enuncia el problema CARRERAS, Juan José: “Introducción” en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.) *Music in Spain during the*

propuesto, entre otros, Juan José Carreras sustituye estas ideas de “invasión” y “dominio” italiano, promovidas por la musicología nacionalista española. Lo que este musicólogo plantea es que mediante el “concepto histórico de modernización” podemos “integrar la presencia italiana como un aspecto fundamental de la historia de un país”¹⁷, en este caso España. Este cambio de paradigma es la causa de que “en los últimos quince años la visión de la música española del siglo XVIII ha cambiado de forma espectacular”¹⁸, idea que se ve reflejada en la cantidad de libros, artículos o tesis que han tratado, tanto de manera general como parcial, este tema.

Dentro de la musicología española no existen muchos libros de temática general que abarquen todo el siglo. Pero no podemos dejar de citar, sin embargo, aquellos que aún sirven de referencia; así tenemos el libro de Antonio Martín Moreno; *El Siglo XVIII*.¹⁹ En él se lleva a cabo una síntesis y actualización de las cuestiones principales en torno al siglo XVIII español (obviamente, en la fecha de su redacción). Además, incluye una amplia bibliografía, tanto de publicaciones como de estudios y una selecta discografía. Otro de los libros de temática más amplia es el conjunto de ensayos escritos desde una perspectiva propiamente musicológica de Antonio Gallego; *La Música en tiempos de Carlos III*.²⁰ Asimismo, creo que se puede citar en este apartado el libro colectivo editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras; *Music in Spain during the Eighteenth Century* cuya edición española es *La música en España en el Siglo XVIII*.²¹ Consta de un conjunto de artículos agrupados dentro de temáticas más amplias, escritos por importantes musicólogos tanto nacionales como extranjeros. A pesar de que los artículos son muy especializados es de las pocas publicaciones que intenta abarcar una amplia gama de temas relacionados con el siglo XVIII musical español. Además, hay

Eighteenth Century. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 14-15].

“El prejuicio historiográfico tiene sus raíces en la musicología española de finales del XIX que abordó la recuperación de unos siglos de oro a los que se enfrentó un siglo XVIII, caracterizado como ajeno e italiano”.

¹⁷ CARRERAS, Juan José: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.) *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 20].

¹⁸ *Ibidem*, pp. 15.

¹⁹ MARTÍN MORENO, Antonio: *El Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, Volumen 4 de la serie Historia de la Música española.

²⁰ GALLEGO, Antonio: *La Música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988.

²¹ BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José: *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000]

que destacar que, actualmente, se está elaborando el cuarto volumen (*La música en el siglo XVIII*) de la serie *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, financiado por el Fondo de Cultura Económica y editado por el profesor José Máximo Leza²².

Gracias a que actualmente existen un buen número de tesis doctorales podemos abarcar también una gran diversidad de temas relacionados con el S.XVIII²³; desde estudios sobre capillas musicales concretas, pasando por las aportaciones al repertorio de un determinado compositor, el mecenazgo musical desarrollado por la realeza y la aristocracia, tesis sobre los géneros teatrales-musicales, el comercio y la construcción de instrumentos musicales, estudios sobre la recepción e interpretación de la música de autores extranjeros en España, o catalogaciones acerca de las noticias y anuncios sobre música en prensa escrita entre otros muchos. La búsqueda de estas tesis relacionadas con el S.XVIII musical español se ha realizado, especialmente, a través de dos páginas Web: la primera es el buscador Tesis.com.es, que incorpora las tesis publicadas en España desde 1977²⁴, y la segunda es la base de datos Teseo, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.²⁵ También se ha consultado el artículo de la profesora Begoña Lolo, acerca del estado de la cuestión de la música en España en el S.XVIII, publicado en el año 1997, el cual recoge (obviamente en su momento) una selección de tesis ya leídas y de aquellas que estaban en fase de realización.²⁶ Asimismo, y por citar algunas más que están relacionadas con el tema de mi trabajo (aunque actualmente se

²² LEZA, José Máximo (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Vol. 4. (en prensa).

²³ A continuación, solamente se incluye una breve selección de tesis doctorales relacionadas con el tema de este trabajo:

FERNÁNDEZ CORTES, Juan Pablo: *La Música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo de la alta nobleza española*. Madrid, SEdeM, 2007.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

MONTERO GARCÍA, M^a del Rosario: *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada, 2012.

ORTEGA, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara (1759-1808)*. [Tesis doctoral] Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones (ISBN: 978-84-693-8791-7). Recurso electrónico.

SUSTAETA LLOMBART, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.

TORTELLA, Jaime: *Luigi Boccherini en la Ilustración española*. [Tesis Doctoral] Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

²⁴ <http://tesis.com.es/descriptores/musica-musicologia/documentos-1/> [Última consulta: 27/05/2013].

²⁵ <https://www.educacion.gob.es/teseo/irBusquedaAvanzada.do> [Última consulta: 27/05/2013].

²⁶ LOLO, Begoña: "Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión". *Revista de Musicología*, Vol. XX, nº 1 (1997), pp. 277-300. Véase notas a pie nº 3 y 4 de la página 279.

encuentran en fase de realización), remito a la sección de tesis doctorales del grupo de investigación “Música en España en la Edad Moderna: composición, recepción e interpretación” liderado por Miguel Ángel Marín.²⁷

De entre la amplia variedad de temas que se nos ofrecen, el de la música instrumental para conjuntos de cuerda no ha sido uno de los más trabajados por la musicología española, aunque, afortunadamente, en la actualidad la realidad investigadora acerca de este tema ha mejorado ostensiblemente²⁸. Antes de centrarme en España quería citar, como institución importante para el estudio de la obra y figura de Boccherini, en Italia, el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini²⁹, en el que actualmente se está realizando la edición crítica de todas sus obras bajo la dirección de Christian Speck. Hay que nombrar, asimismo, su revista electrónica *Boccherini Online*³⁰. Ya en España, se tiene que señalar la actividad realizada por la Asociación Luigi Boccherini³¹ y por la Universidad de La Rioja³² con el Grupo de Investigación "Música en España en la Edad Moderna: composición, recepción e interpretación " cuyo investigador principal es Miguel Ángel Marín (especialista en la música de cámara de la segunda mitad del S.XVIII). En dicho grupo de investigación se está desarrollando un proyecto de investigación³³ y una importante contribución en forma de publicaciones, tanto libros como artículos de revistas y tesis doctorales, vinculados con el tema del presente trabajo.

²⁷ Véase: <http://www.unirioja.es/mecri/tesis.shtml>. (Última consulta: 27/05/2013).

²⁸ Ya Juan José Carreras se había fijado en este hecho en 1990. Véase CARRERAS, Juan José: “Musicology in Spain (1980-1989)”. *Acta Musicologica*, Vol. 62, Fasc. 2/3, May - Dec., (1990). pp. 260-288.

“The sources of the eighteenth-century musical repertory for instrumental ensemble have, up to now, been practically ignored so far as publication is concerned” (pp. 278).

²⁹ A continuación, incluyo su página Web: <http://www.luigiboccherini.org/index.html> [Última consulta: 26/04/2013].

³⁰ A continuación, incluyo su página Web: <http://www.boccherinonline.it/index.php> [Última consulta: 26/04/2013].

³¹ Dicha asociación se constituye el 14 de Julio de 2003. Tiene como objetivos la investigación y la difusión de la obra y de la figura del compositor italo-español Luigi Boccherini, así como de la música y músicos pertenecientes al periodo Clásico especialmente en España y en el mundo mediterráneo.

A continuación, incluyo su pág. Web: http://www.luigi-boccherini.org/asociacion_new.php [Última consulta: 17/06/2013]

³² Tengo que destacar la colaboración hispano-lusa que existe en lo referente a este tema con la existencia en la Universidad de Évora del Grupo de Investigación: UnIMeM: Grupo de Investigación "Estudios en Música Instrumental 1755-1840". Como se puede observar, dicho grupo también se centra en el estudio de la música instrumental de este periodo.

³³ La música de cámara en España en el siglo XVIII: géneros, interpretación, recuperación (2012-2014). Proyecto I+D HAR2011-22712 concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación y con sede en la Universidad de La Rioja.

Centrándonos, concretamente, en el tema que se pretende estudiar en este trabajo, la figura y obra de cámara del compositor ítalo-español Luigi Boccherini, creo que, en la actualidad, podemos partir de una amplia bibliografía. Me parece importante destacar la siguiente frase de Jaime Tortella en la que éste afirma que “la Historiografía española sobre el luqués ha dado un vuelco radical, llegando al año del Segundo Centenario [de su muerte, 2005] con los deberes hechos y a la cabeza de los estudios boccherinianos mundiales”³⁴. Aunque la frase puede resultar exagerada, revela una realidad que no podemos obviar, ya que hay que destacar cómo ha cambiado la situación desde 1992, cuando Ramón Barce decía que “la investigación boccheriniana es escasa, y la aportación española muy pequeña”.³⁵

Respecto a las referencias bibliográficas escritas en otros idiomas (inglés, francés alemán, italiano, especialmente), sobre Boccherini es básico citar aquí el catálogo sobre su obra realizado por Yves Gérard en 1969³⁶, no superado a día de hoy y con el que se ha realizado, en buena medida, la búsqueda de las fuentes de los cuartetos trabajados. Otras fuentes de primera consulta han sido las voces de diccionario; tanto del *New Grove*, firmada por Christian Speck, como del *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*, firmada por Guido Salvetti³⁷. Asimismo, y por tener una vinculación más fuerte con el tema de este trabajo es obligado citar dos artículos del musicólogo germano, especialista en Boccherini, Christian Speck.³⁸

En cuanto a las referencias bibliográficas aportadas por la musicología española, creo que, actualmente, son lo suficientemente variadas para hacernos una idea bastante completa sobre la figura de Boccherini. Eso sí, aunque los temas que tratan son muy diversos, ninguno de ellos se centra, específicamente, en el análisis musical de los

³⁴ TORTELLA, Jaime: “Historia e Historiografía en torno a Boccherini. Realidades biográficas, espejismos historiográficos y papel de las hipótesis” en MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 177.

³⁵ BARCE, Ramón: *Boccherini en Madrid*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1992, pp. 7.

³⁶ GÉRARD, Yves: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1969.

³⁷ SPECK, Christian and SADIE, Stanley “Boccherini, Luigi”. SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove Dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), Vol. 3, pp. 749-764.

SALVETTI, Guido: “Boccherini, Luigi”. BASSO, Alfredo (Dir.). *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. Torino, UTET, 1985, Vol. 1, pp. 567-583.

³⁸ SPECK, Christian: "Boccherini Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung", en *Studien zur Musik*, Band 7, Munich, 1986 (Existe una versión francesa: "Les Quatuors à cordes de L. Boccherini").

SPECK, Christian: "On the changes in the four-part writing in Boccherini's string quartets", en *España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, Vol II, pp. 129-131.

cuartetos del compositor. Esto se puede deber, principalmente, a la dificultad para acceder a sus partituras (hay que recordar que en 2013 aún no existe una edición crítica de sus cuartetos, aunque sí se pueden consultar las ediciones de la época). Los principales temas que he encontrado en mi búsqueda pueden resumirse en los siguientes:

Biográfico. Relación de vida y obra del compositor, basándose en fuentes documentales primarias.

La monografía sobre Boccherini de Jaime Tortella, libro derivado de la tesis doctoral del mismo autor, es la principal y más completa contribución española sobre la biografía de Boccherini. Eso sí, hay que aclarar que la biografía se centra en la vida en España del autor. No trata más que en una introducción de sus primeros años italianos.³⁹

El pequeño libro de Ramón Barce, al igual que el anterior, ofrece información solo sobre una parcela cronológica muy breve; la primera estancia madrileña (1770-76) y el “retiro” en Arenas de San Pedro (1776-1785) del compositor. A pesar de ello, este libro tiene su importancia (en el ámbito español) en la recuperación historiográfica de Boccherini.⁴⁰

La voz “Boccherini, Luigi” realizada también por Ramón Barce en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* ofrece interesante información acerca de su etapa española. Pero de nuevo, hay que reseñar como crítica, el poco espacio que le dedica a su etapa italiana y la falta de información acerca de su etapa parisina.⁴¹ Es censurable que tanto Barce como después Tortella obvien o dediquen menos espacio a las etapas anteriores a la llegada de Boccherini a España, ya que, aunque solo consultemos los textos de Salvetti (*Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*) y Speck (*The new Grove Dictionary of music and musicians*), observamos que esto no ocurre.

Para cerrar este epígrafe, quería destacar un artículo de Miguel Ángel Marín publicado en la revista *Scherzo* en 2005, en el que el autor realiza un pequeño esbozo

³⁹ TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

⁴⁰ BARCE, Ramón: *Boccherini en Madrid*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1992.

⁴¹ BARCE, Ramón: “Boccherini, Luigi”. CASARES, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol.2, pp. 536-541.

biográfico de Boccherini, a la vez que reflexiona acerca del género de la biografía y hace un breve repaso por la tradición historiográfica del compositor.⁴²

Historiográfico. Estudios sobre quién, sobre cuánto y sobre cómo se ha escrito a lo largo del tiempo acerca del autor.

En primer lugar, en este apartado se destacarán los artículos que conforman la tercera sección del libro conjunto editado por Marco Mangani, Elisabeth Le Guin y Jaime Tortella, firmados por el propio Tortella, Carmela Bongiovani y Bárbara Nestola. En estos artículos, por un lado, se realizan nuevas aportaciones sobre la vida de Boccherini (artículo de C. Bongiovani sobre la etapa genovesa de Boccherini y Manfredi) y, por otro, se realiza una revisión de la bibliografía tanto antigua como actual que ha tratado la figura de Boccherini (artículos de Jaime Tortella y Bárbara Nestola).⁴³

De manera similar a estos dos últimos, Miguel Ángel Marín realiza, en un artículo de 2007, una revisión bibliográfica de las fuentes bibliográficas alemanas, francesas, italianas y españolas de los S.XVIII-XIX y principios del XX que tratan la figura de Boccherini y nos revela cuál es la imagen que estas fuentes proyectan del músico.⁴⁴

Asimismo, y como ya comenté en el apartado de biografía, destaco el artículo de la revista *Scherzo* de Miguel Ángel Marín, en el que el autor realiza un repaso por la tradición historiográfica que ha tratado la figura de Boccherini.⁴⁵

Fuentes. Estudios sobre las fuentes disponibles y búsqueda de otras nuevas.

En este epígrafe, creo que se han de destacar los artículos que constituyen la primera sección del libro conjunto editado por Marco Mangani, Elisabeth Le Guin y Jaime Tortella. Dichos artículos se pueden dividir, por su contenido, en dos secciones: 1) Aquellos que se centran más en la descripción de fuentes, generalmente novedosas,

⁴² MARÍN, Miguel Ángel: "Los espejismos de la biografía", *Scherzo* [Dossier "Luigi Boccherini, 200 años"], n° 194, febrero de 2005, pp. 98-101.

⁴³ MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 170-215.

⁴⁴ MARÍN, Miguel Ángel: "'Par su grâce naïve et pour ainsi dire primitive': images of Boccherini through his early biographies", en C. Speck (ed.), *Boccherini Studies* (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2007), pp. 279-323.

⁴⁵ MARÍN, Miguel Ángel: "Los espejismos de la biografía", *Scherzo* [Dossier "Luigi Boccherini, 200 años"], n° 194, febrero de 2005, pp. 98-101.

frente a otros 2) que tienen como objetivo explicar las metodologías a seguir para estudiar la figura y obra de Boccherini.⁴⁶

También considero necesario mencionar el artículo conjunto de Carlos José Gosálvez Lara y Germán Labrador López de Azcona, publicado en la *Revista de Musicología* en el año 2004, que da a conocer el importante fondo documental de obras de Boccherini que está depositado en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. De él se extraen una serie de conclusiones que nos revelan la importancia de estas fuentes, las cuales permanecían inéditas a los investigadores.⁴⁷

En el mismo volumen que el anterior, hay un breve estudio de Carlos José Gosálvez Lara en el cual se nos informa de la aparición de una ¿nueva? Sonata para violoncello y bajo de Boccherini. Mediante las concordancias y el estilo de la música se puede pensar que la obra encontrada puede ser atribuida a este músico.⁴⁸

Para finalizar esta sección quiero comentar, de nuevo, un artículo de Carlos José Gosálvez Lara, incluido en el Dossier “Luigi Boccherini, 200 años” de la revista *Scherzo* de 2005. Dicho artículo se propone divulgar ante un público melómano no especialista, los lugares donde se pueden consultar las obras de Boccherini en España. Realiza, asimismo, una breve crítica respecto a la importancia que la musicología española ha otorgado a Boccherini y expone, como en el artículo antes comentado, la hipotética aparición de una nueva sonata para violoncello y bajo.⁴⁹

Iconográficos. Estudios sobre las imágenes conservadas.

Destaca el artículo firmado por Valle Martos y Jaime Tortella, publicado en la *Revista de Musicología* de 2004, en el que se compilan y enmarcan en su contexto las imágenes (óleos, bustos, grabados, lápidas, máscaras mortuorias), tanto modernas como

⁴⁶ MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 12-113.

⁴⁷ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 743-762.

⁴⁸ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: “¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 805-814.

⁴⁹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: “Fuentes de la música de Boccherini”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 102-104.

antiguas, de Boccherini. Se pone especial atención en un cuadro que representa al maestro ítalo-español, que había circulado como retrato de Wolfgang Amadeus Mozart.⁵⁰

Institucionales y mecenazgo. Estudios relacionados con instituciones o personas con las que el autor estuvo vinculado.

En este epígrafe es necesario mencionar un artículo de Judith Ortega, publicado, como varios de los anteriores, dentro del Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini” incorporado en la *Revista de Musicología* de 2004, nº2. En él la autora se centra en el estudio de diversos aspectos relacionados con la actividad musical desarrollada en la casa de Osuna, tales como: 1) los mecanismos que regulaban la organización y producción de las diversas actividades musicales, 2) la identidad, especialidad, procedencia y relación de los músicos de la orquesta con los patronos y 3) el repertorio musical y las distintas vías de adquisición de la música. Vemos, por tanto, que es un artículo general que muestra uno de los contextos en los que se desarrolló la actividad musical de Boccherini. Una información más concreta del músico se puede consultar entre las págs. 671-673.⁵¹

Asimismo, dentro de este punto de vista, quiero destacar el libro de Juan Pablo Fernández Cortés *La Música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo de la alta nobleza española*, el cual está muy relacionado con el artículo anterior. Derivado de su propia tesis doctoral, en este libro el autor realiza un amplio estudio acerca de la labor de mecenazgo que llevaron a cabo los titulares de las casas de Osuna y Benavente entre los S.XVIII y XIX. Dentro de un estudio tan extenso se nos ofrece información interesante acerca de la relación de Boccherini con estas familias nobiliarias.⁵²

Recepción. Este tema puede entenderse desde dos puntos de vista: 1) El estudio de cómo se distribuían las obras de Boccherini en el mercado musical de la época. En relación con esta perspectiva es importante destacar un artículo de Miguel Ángel Marín publicado en la revista *Early Music* en 2005.⁵³ 2) La teoría de la recepción; vida ulterior

⁵⁰ MARTOS, Valle y TORTELLA, Jaime: “El rostro de Boccherini, espejo de un alma de artista”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 611-641.

⁵¹ ORTEGA, Judith: “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del S.XVIII: El entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 643-697.

⁵² FERNÁNDEZ CORTES, Juan Pablo: *La Música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo de la alta nobleza española*. Madrid, SEdeM, 2007.

⁵³ MARÍN, Miguel Ángel: “Music-selling in Boccherini’s Madrid”. *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 165-77.

de sus obras. Este segundo punto de vista es el que predomina en los artículos de la segunda sección del libro conjunto editado por Marco Mangani, Elisabeth Le Guin y Jaime Tortella.⁵⁴

Cuestiones interpretativas.

Los artículos de Iagoba Fanlo (publicado en *Scherzo* en 2005) y Xosé Crisanto Gándara (*Revista de Musicología* en 2000) son claros ejemplos de esta perspectiva. En ellos se exponen aspectos técnicos relevantes de cada uno de los instrumentos trabajados (el violoncello y el contrabajo), en relación a la música de Boccherini.⁵⁵ El artículo de Elisabeth Le Guin publicado en la *Revista de Musicología* de 2004⁵⁶ posee un enfoque un tanto diferente ya que como dice su autora, en el artículo “se propone una serie de estrategias críticas alternativas que comprenden una exploración filosófica y práctica de los efectos del virtuosismo sobre el proceso de composición”.⁵⁷ Asimismo, en su libro *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*⁵⁸, esta musicóloga desarrolla un método analítico basado en la experiencia física del intérprete (la denominada “Carnal Musicology”), debido a que ella también lo es.

Catalogación. Por último quería mencionar dos artículos, uno firmado por Germán Labrador López de Azcona y otro por el mismo autor en colaboración con Carlos José Gosálvez Lara, en el que se tratan cuestiones más específicas relacionadas con la codicología y la forma de datar documentos antiguos, siempre en relación con fuentes musicales boccherinianas.⁵⁹

⁵⁴ MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 118-164.

⁵⁵ FANLO, Iagoba: “El renacimiento de un instrumento”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 108-111.

GÁNDARA, Xosé Crisanto: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”. *Revista de Musicología*, Vol. XXIII, nº2 (2000), pp. 443-464.

⁵⁶ LE GUIN, Elisabeth: “Luigi Boccherini y la teatralidad”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 763-804.

⁵⁷ *Ibidem*, pp.763.

⁵⁸ LE GUIN, Elisabeth: *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005.

⁵⁹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 743-762.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “El papel Romani y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 699-741

Como he comentado antes, con esta selección quiero destacar la ausencia de publicaciones específicas realizadas en castellano de análisis musical sobre la obra de cámara de Boccherini. El hecho de analizar dos opus de cuartetos, uno de ellos con la etiqueta de obra “grande” y el otro con el de obra “piccola”, intentando buscar una serie de pautas que nos expliquen cómo el público ideal, al que iban destinados los cuartetos, influía en la forma de componer de los compositores (en este caso Boccherini), me parece un tema interesante y relativamente novedoso⁶⁰, que, como vemos, no ha sido muy tratado por los estudios musicológicos. Así pues, en este trabajo, pretendo unir enfoques tradicionales (análisis musical) con otros más modernos (posible influencia del público receptor de las obras), para proporcionar una serie de conclusiones que puedan resultar interesantes para comprender mejor la música de cámara realizada en España en la segunda mitad del S.XVIII.

⁶⁰ Como dice Elisabeth Le Guin “todavía hay mucho que explorar acerca de la relación entre Boccherini y su público burgués.” (pp. 121) en LE GUIN, Elisabeth: “Algunos aspectos de la recepción de Boccherini”. MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006, pp. 119-134.

En RAMOS, Pilar: “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 7-25, podemos comprobar lo novedoso (2010) que puede ser un estudio desde el punto de vista del público: “Tras el auge experimentado en los años 80 y 90 por los estudios sobre los intérpretes, le llega el turno a las audiencias”, pp. 20.

2. BIOGRAFÍA BÁSICA DE BOCCHERINI

¿Por qué una biografía, con los acontecimientos más relevantes en la vida de un músico, es necesaria en un trabajo de musicología histórica? Es relevante porque lo que se pretende es acercarse a la trayectoria vital del músico estudiado, en este caso Boccherini. Porque con ella lo que se procura es mostrar las actividades que un músico del siglo XVIII (intérprete, cantante, compositor) podía desarrollar en la España y la Europa del momento. Boccherini no escapó a la realidad de su tiempo y como todos sus contemporáneos buscó trabajo y protección económica en las instituciones musicales de la época (capillas reales, nobiliarias, eclesiásticas, compañías de ópera) o bajo mecenas particulares que pudieran costearse sus propias “capillas” (reyes, miembros de la clase nobiliaria); personajes como el infante Don Luis, la XV Condesa-Duquesa de Benavente y Osuna, el Marqués de Benavent, el Rey de Prusia Federico Guillermo II, el embajador francés Lucien Bonaparte o instituciones como la Capilla Palatina de Lucca o la Compañía Italiana de ópera de los Reales Sitios, así lo atestiguan. Pero también, como músico inteligente supo aprovechar las posibilidades económicas que las nuevas fuentes de ingresos, que surgían a finales del S.XVIII, le presentaban: participación como instrumentista y compositor en conciertos públicos y privados, comercio editorial de sus partituras y encargos puntuales⁶¹. En este sentido, su trayectoria profesional se asemeja, en gran medida, a la de uno de sus más importantes contemporáneos, Joseph Haydn.

A continuación, se presentan los datos principales de la vida del compositor, el contexto histórico en el que se desarrolló su actividad y las circunstancias que más pudieron influir en su producción.⁶²

⁶¹ Esta misma idea aparece en MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009, pp. 30: “Ante este escenario social cambiante, los compositores se afanaron por adaptarse y aprovechar las oportunidades emergentes para la promoción de su música”.

⁶² Los datos que he utilizado para conformar esta biografía están extraídos de las siguientes publicaciones: BARCE, Ramón: “Boccherini, Luigi” en CASARES, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, Vol.2, pp. 536-541. COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011. SALVETTI, Guido: “Boccherini, Luigi” en BASSO, Alfredo (Dir.). *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti*. Torino, UTET, 1985, Vol. 1, pp. 567-583. SPECK, Christian and SADIE, Stanley: “Boccherini, (Ridolfo) Luigi” en SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), Vol. 3, pp. 749-764.

ETAPA ITALIANA (1743-1767)

Nace en Lucca, el 19 de Febrero de 1743, siendo el tercer hijo de Leopoldo Boccherini (segundo contrabajista de la Capilla Palatina de Lucca) y María Santa. Tuvo cuatro hermanos; Giovanni Gastone (1742-ha.1800) el cual fue poeta “dramático” (creador de libretos de ópera) y bailarín de ballet, Maria Ester (1740-ha.1800) y Anna Matilde (ha.1744), ambas bailarinas de ballet también, y, por último, Riccarda (ha. 1747) que fue cantante de ópera. Como se puede comprobar, todos ellos estaban muy relacionados con el mundo del arte y el espectáculo.

Luigi Boccherini, probablemente, recibió su primera educación de su padre, como era habitual en las familias de músicos. Asiste entre 1751 y 1753 al Seminario de San Martín de Lucca donde recibe una completa educación musical (lecciones de instrumento y de contrapunto) de manos del Maestro de Capilla Domenico Francesco Vannucci. En otoño de 1753 marcha a Roma donde se dice que estudió con G.B. Costanzi, violoncellista y compositor. El verano de 1756 se encuentra de nuevo en Lucca. En esta época se le considera ya como un solista destacado. En 1757 realiza sus primeros viajes con su padre y hermanos a Venecia y Trieste. Al año siguiente (primavera de 1758) viaja por primera vez a Viena con su padre. Aparecen como intérpretes en varias orquestas de diversos teatros de la capital. Vuelven a dicha ciudad con el mismo cometido los años 1760-61 y 1763-64. A la vuelta de estos viajes ofrece conciertos en Lucca y en diversas ciudades de Italia ganando muchos aplausos con su propia música. Asimismo, se ha de destacar que entre 1760 y 1761 compone sus primeras obras instrumentales; los tríos Op.1, los cuartetos Op.2 y los duetos Op.3. En 1761 solicita (carta del 28-8-1761)⁶³ un puesto como violoncellista en la Capilla de Lucca, el cual se le concede en abril de 1764. En 1765, se le reconoce ya como compositor en su ciudad natal (Lucca). El encargo de componer una cantata para las festividades locales, así lo atestigua. Asimismo, en este periodo desarrolla una importante actividad compositiva (especialmente, música religiosa) para la capilla de Lucca. Además, hay que destacar que este año de 1765 será importante en su vida ya que conocerá, en Milán, a G.B. Sammartini (uno de los compositores que influirá en su estilo compositivo) y formará parte del que ha sido bautizado como primer cuarteto de

TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

⁶³ Véase COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp. 4.

la historia de la música (desde el punto de vista interpretativo actual) con Manfredi, Nardini y Cambini. Durante este año, y a lo largo de unos seis meses, estos cuatro músicos realizaron giras y recitales por el norte de la península italiana⁶⁴. Tras la muerte de su padre en agosto de 1766 marcha a Génova con Manfredi donde disfrutaron del patronazgo de la nobleza. Tras su estancia en Génova llegan a París a principios de 1767, con la idea de marchar rumbo a Londres al dejar la capital francesa.

ETAPA FRANCESA (1767-1768)

Su estancia en París es realmente importante debido al aspecto comercial. A partir de 1767 los impresores europeos, especialmente franceses, van a editar y publicar sus obras. Asimismo, en dicha ciudad, encontramos a Boccherini bajo la protección del Barón de Bagge. Participa en numerosos conciertos privados en los salones de la aristocracia. Su único concierto público en los Concert Spirituel data del 20 de Marzo de 1768.

ETAPA ESPAÑOLA (1768-1805)

El músico abandonó París un día del mes de Abril de 1768, para estar en Aranjuez en la primavera de ese año. Durante el periodo de 1768-69, Luigi y Clementina Pellicia (su primera esposa con la que tendrá a sus seis hijos) trabajan en España, en la Compañía Italiana de Ópera. Documentalmente se puede asegurar que actuaron en los Reales Sitios y en otras ciudades (Valencia).

Asimismo, sabemos que se estrenan obras suyas en Aranjuez en 1769 (overture G.527) y el Teatro de los Caños del Peral (julio de 1769, sinfonía concertante G.491). Además, observamos que, como músico recién llegado al entorno cortesano madrileño, dedica ciertas obras a distintos miembros relevantes de la Corte; los seis tríos Op.6 de

⁶⁴ Esta información aparece únicamente en dos fuentes, ambas escritas por Cambini, casi 40 años después de que el cuarteto estuviera activo:

1) “In my youth I passed six fortunate months in such study and such gratification. Three great masters—Manfredi, the foremost violinist in all Italy with respect to orchestral and quartet playing, Nardini, who has become so famous as a virtuoso through the perfection of his playing, and Boccherini, whose merits are well enough known, did me the honor of accepting me as a violist among them. In this manner we studied quartets by Haydn (those which now make up opera 9, 17, and 21) and some by Boccherini which he had just written and which one still hears with such pleasure” en “Ausführung der Instrumentalquartetten”, en *Allgemeine musikalische Zeitung*, nº 47, vol.6, Leipzig, 1804. Visto en <http://epub.library.ucla.edu/leguin/boccherini./contents.htm> [Última consulta: 23/04/2013].

2) “Quartets by Boccherini, Haydn and other celebrated masters, played by Manfredi, Boccherini, Nardini, and myself, only too happy to play the viola!” en *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon*. Paris, Naderman (c. 1803). Facsimile reprint, Geneva, Minkoff, 1972, 19-22. Visto en <http://epub.library.ucla.edu/leguin/boccherini./contents.htm> [Última consulta: 23/04/2013]

1769 dedicados al príncipe de Asturias Carlos (futuro Carlos IV) o los seis cuartetos Op.8 al Infante Don Luis.

El año de 1770 será crucial en su vida ya que durante la primavera de dicho año, en Aranjuez, Boccherini entra al servicio de Don Luis, a pesar de que el decreto que formaliza el nombramiento esté fechado el 8 de noviembre de 1770⁶⁵. Es nombrado violón de Su Alteza con un salario de 14000 reales incrementados en 1772 a 18000. Además recibía 12000 reales “por las obras de Musica que hiciere”⁶⁶, es decir, en calidad de compositor. En conclusión, por la doble vertiente de compositor e intérprete cobraba al año 30000 reales. Esta posición le permite incrementar su producción compositiva (tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, sinfonías)⁶⁷. Según el propio Boccherini, la cuota anual máxima de obras que escribía para las academias del Infante Don Luis era de tres opus de seis obras cada uno⁶⁸.

Hay que destacar que Boccherini, como sirviente de Don Luis, vivió y trabajó entre 1770 y 1776, entre Madrid y el palacio de Boadilla del Monte. Los Boccherini mantenían vivienda propia en Madrid, y pasaban ciertos periodos del año en los Reales Sitios, como parte del séquito del infante⁶⁹. A lo largo de este periodo (1770-1776), sus obras se siguen publicando y vendiendo regularmente, principalmente, en París (Venier, La Chevardiere, Le Duc, Pleyel, Sieber), aunque también se publican ediciones en Londres (Robert Bremner), Amsterdam (J.J. Hummel), Viena (Artaria) e incluso Madrid (José Palomino).⁷⁰

⁶⁵ La problemática respecto al inicio del servicio de Boccherini como músico del Infante Don Luis está expuesta rigurosamente en TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp.34-35.

⁶⁶ Decreto de 17 de Agosto de 1784. AHN: Secc. Estado, leg.2566, Inventario y Testamentaria de don Luis, tomado de TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 34.

⁶⁷ Esta afirmación, aparte de corroborarla con los catálogos disponibles, podemos constatarla con la afirmación de DOWNS, Philip G.: *La música clásica*, pp. 28: “lo que más le urgía al músico del siglo XVIII era lograr una buena posición, ya que ésta frecuentemente determinaba la naturaleza de su trabajo creativo y la extensión de su productividad”.

⁶⁸ Carta dirigida a Carlo Emanuel Andreoli, fechada en Arenas a 22 de septiembre de 1780: “io per le accademie del mio real padrone scrivo tre opere ogn’ anno, ora siano quintetti, ora quartetti, trio, etc.” Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp.161.

⁶⁹ Para ver las viviendas donde habitó Boccherini en su primera etapa en Madrid (1768-1775) y donde pasaba las distintas épocas del año, siguiendo a la Corte del Infante Don Luis, véase BOCCHERINI, José Antonio y TORTELLA, Jaime: “Las viviendas madrileñas de Luigi Boccherini. Una Laguna Biográfica”, *Revista de Musicología*, Vol. XXIV, nº 1-2 (2001), pp. 172-176.

⁷⁰ José Palomino solo editó dos obras de Luigi Boccherini; los duetos Op.3 y los tríos Op.6. Así pues, estas ediciones españolas se pueden considerar como un hecho anecdótico, ya que como dice Miguel Ángel Marín: “with the exception of Palomino’s engravings, all the printed music by Boccherini for sale

Tras el matrimonio morganático de Don Luis, su “corte” se traslada en 1776 a Velada, cerca de Talavera de la Reina (Toledo), a principios de 1777 a Cadalso de los Vidrios y a finales de 1777 a Arenas de San Pedro hasta el verano de 1785. Durante esos ocho años, las actividades realizadas por Boccherini quedarán condicionadas por el hecho de tener que vivir en tierras alejadas de la Corte, aislado, en gran parte, de los circuitos musicales y culturales de España y de Europa. Entre 1776 y 1777, se observa una disminución considerable en su producción, debido seguramente a los continuos cambios de residencia del Infante.

Se debe reseñar que en 1780 empieza una relación de negocios con el impresor Artaria de Viena. A través de este impresor comenzaría una correspondencia epistolar (de la que se conservan solo tres fragmentos) con Joseph Haydn. En 1783, a través del enviado prusiano a la corte de Madrid, Boccherini envía por primera vez sus composiciones al Príncipe Federico Guillermo de Prusia. El interés de éste último hace que se le encarguen más obras a Boccherini. Al año siguiente de este hecho, Don Luis mejora el sueldo a su compositor. Se redacta un nuevo contrato con fecha de 17 de agosto de 1784, del cual se deduce que Boccherini cobraba alrededor de 30000 reales al año. Su producción en estos años se reduce considerablemente.

Otro año importante en la biografía de Boccherini es el de 1785. A lo largo de este año mueren Don Luis y su esposa. A finales de 1785 y principios de 1786, Boccherini regresa a Madrid. Tras la petición, por parte de Boccherini, en un memorial al Rey Carlos III⁷¹, de que se le continúe su sueldo por haber sido criado del Infante Don Luis, se le garantiza una pensión anual de 12000 reales. Asimismo, se le promete la próxima plaza vacante en la Real Capilla, la cual nunca se le asignará.

El 21 de Enero de 1786 es nombrado compositor de Cámara del Príncipe Federico Guillermo de Prusia con un salario anual de 1000 escudos alemanes (18000 reales). Se ha especulado mucho acerca de si Boccherini viajó a Prusia para conocer al rey en alguna fecha entre 1787 y 1797, pero dicho acontecimiento sigue siendo una incógnita. Una de las hipótesis más plausibles es que el compositor pudo haber planeado realizar el viaje, pero que éste finalmente no se llevo a cabo. También se puede certificar documentalmente que desde marzo de 1786 hasta diciembre de 1787, Boccherini es

in Madrid during his lifetime was imported from elsewhere in Europe”. MARÍN, Miguel Ángel: “Music-selling in Boccherini's Madrid”. *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 171.

⁷¹ Véase COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpegio, 2011, pp. 5-6.

nombrado director de orquesta y compositor de la orquesta de la duquesa de Osuna y Benavente, María Josefa Alonso Pimentel, con el salario de 1000 reales al mes.

En el año de 1787 (18 de abril), ya con su vida de nuevo encauzada en el terreno profesional, se casa con María del Pilar Joaquina Porretti, hija de Domingo Porreti, antiguo colega violoncellista, miembro de la Capilla Real.⁷² Entre 1787 y 1796, una serie de documentos notariales muestran a Boccherini en plena actividad familiar y creativa. De esto se deriva que Boccherini quería atar todos los cabos con los que dejar a su familia, y a sí mismo, en la mejor situación posible, ante posibles problemas derivados de la Revolución Francesa.

Desde al menos, finales de 1796 hasta 1799, Boccherini mantiene una relación comercial intensa con el editor y compositor francés Ignace Pleyel (se conservan unas 20 cartas)⁷³. A partir de 1800 opta por dirigirse a Jean George Sieber, para editar sus partituras (dos cartas). En esta misma época, hacia 1796, Boccherini empezó a trabajar para el Marqués de Benavent. Para él (guitarrista aficionado) escribe arreglos de sus propias obras incluyendo la guitarra. La historiografía ha confundido tradicionalmente a este marqués de Benavent con los condes de Benavente, debido a que su título era homónimo al de éstos.

En 1797, muere el Rey Federico Guillermo de Prusia, por lo que Boccherini pierde su trabajo y remuneración como compositor de cámara de esa corte. Entre noviembre de 1800 a Diciembre de 1801, Boccherini encuentra un nuevo patrón en la figura de Lucien Bonaparte, embajador francés en Madrid, para el que escribe y organiza veladas musicales. Tras la salida de España de éste, el 20 de enero de 1802, su hermano Joseph Bonaparte garantiza a Boccherini una pensión de 30000 francos (12000 reales) al año. En los últimos años de su vida recibe visitas de músicos de importancia en Madrid (el cellista Romberg en 1801 y la cantante y pianista Sophie Gail en 1803).

Hacia el final de su vida sus circunstancias personales fueron muy trágicas (pérdida de todas sus hijas y de su segunda mujer), no así las económicas, ya que se ha demostrado que Boccherini contó con un buen nivel de vida. A pesar de ello, su salud

⁷² Hay que destacar la existencia de fuertes redes de amistad y parentesco entre los músicos de Madrid a finales del S.XVIII. En TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, pp. 277, aparece enunciada esta misma idea: “Dentro de la vida plenamente ordinaria de Boccherini, encontramos las pautas constantes de las redes de parentesco y de relaciones de amistad, en las que, casi siempre, se relacionaba con el mundo de los músicos”.

⁷³ Publicadas, junto con las demás cartas conservadas del compositor, por COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011.

era débil, sesenta años eran muchos para la esperanza de vida de la época y además estaba afectado por la tuberculosis. De esta enfermedad muere el 28 de Mayo de 1805 en Madrid. Fue enterrado en la Iglesia de San Justo y Pastor. En 1927 sus restos fueron trasladados a la iglesia de San Francisco de su ciudad natal, Lucca.

Para finalizar este apartado, se puede decir que, aunque las condiciones de vida y la personalidad de un músico (un artista, en general) no tienen por qué influir explícitamente en su obra⁷⁴, sí que nos suelen dar unas pautas que nos ayudan a comprender mejor la actividad artística que el autor desarrolla⁷⁵. El caso de Boccherini es un caso paradigmático que nos sirve para ejemplificar la influencia que las circunstancias externas ejercen sobre su propia obra. Su educación como intérprete del violoncello es la influencia que más condicionó su labor compositiva, e incluso se podría decir que su propia vida, ya que el hecho de que un músico italiano de la segunda mitad del S.XVIII se dedicara a componer música instrumental, en lugar de la ópera (género musical por excelencia en esta época), marca en gran medida todo su desarrollo vital posterior (sus viajes, sus trabajos, la gente con la que se relaciona). Así como su educación como intérprete de violoncello es básica para entender al Boccherini compositor, hay otras actividades que pudieron también influir, decisivamente, en su producción musical. Estas actividades se pueden resumir en las siguientes:

Su participación como intérprete virtuoso y como instrumentista en diversas orquestas (de teatro, especialmente). Este hecho tiene reflejo en sus conciertos y sonatas para violoncello, en cuya escritura se puede constatar el alto nivel técnico que el autor poseía de su instrumento⁷⁶.

⁷⁴ Una idea similar, pero refiriéndose concretamente al compositor valenciano Vicente Martín y Soler, es enunciada por WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2007, pp. 535: “Tampoco podemos creer en que el Martín o los Martines musicales sean una expresión directa del Martín o Martines persona”.

⁷⁵ En TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, aparece la misma idea varias veces, enunciada de diversas maneras: “Difícilmente puede un artista sustraerse a los medios de los que dispone para crear sus obras”, pp.293.

“La música de cámara para cuerda, tan abundante en la obra boccheriniana, es, sin duda, una muestra de su capacidad de adaptación a las circunstancias interpretativas con las que se desenvolvió en su servicio al infante. (...) En una palabra, Boccherini se amalgamó con su entorno”, pp.192.

Esta idea también viene corroborada en SPECK, Christian and SADIE, Stanley: “Boccherini, (Ridolfo) Luigi” en SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), Vol. 3, pp. 753: “The circumstances of Boccherini’s life dictated that his main occupation would be the composition of chamber music; and it is clear that his gifts lay in the same direction”.

⁷⁶ Un muy buen acercamiento, para este tema, lo proporciona el artículo de FANLO, Iagoba: “El renacimiento de un instrumento”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de

Su posible participación activa como intérprete en el considerado como primer cuarteto de cuerda de la historia, tal y como hoy los entendemos, posiblemente incidiría de manera importante en su manera de concebir la música de cámara y, por tanto, influiría en toda su producción camerística para cuerdas posterior.

Su trabajo como compositor de cámara en la pequeña capilla musical de un noble español (infante Don Luis, 1770-1785) y del rey de Prusia Federico Guillermo II (1786-1797), le especializa en la composición de obras de cámara, generalmente para cuerdas, debido a los intérpretes con los que podía contar. Las relaciones de amistad y de posible cooperación musical con la familia Font (¿quintetos de cuerda con dos violoncellos?), lo pueden corroborar⁷⁷.

Su labor como director de orquesta y compositor de la Casa de Benavente-Osuna le permite ampliar las plantillas de sus obras de cámara, al poder contar con otro tipo de instrumentistas (oboístas, flautistas, trompistas, fagotistas)⁷⁸, con los que en el caso de la capilla del infante Don Luis no podía contar.

El mecenazgo de Francisco Borja de Riquer, Marqués de Benavent, guitarrista aficionado, hace que Boccherini realice una serie de arreglos de obras propias para poder incluir en ellas la guitarra.

El comercio editorial, respecto a sus partituras, se puede decir que también influye en su producción. El hecho de que el autor dividiera sus obras en “grande” y “piccola” en función de la demanda del mercado⁷⁹, siguiendo una estrategia comercial, así lo atestigua.

2005, pp. 108-111. Para una visión más en profundidad de las consecuencias que el propio virtuosismo cellístico de Boccherini tuvo en su obra, véase LE GUIN, Elisabeth: *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005 y LE GUIN, Elisabeth: “Luigi Boccherini y la teatralidad”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 763-804.

⁷⁷ Para una explicación convincente de las posibles relaciones musicales entre la familia Font y Boccherini, que dieron lugar a la original forma del quinteto con dos violoncellos: Cuarteto de cuerda (familia Font) más otro instrumentista de violoncello (Boccherini), ver en TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, pp. 93-103.

⁷⁸ Para consultar la plantilla de la orquesta de la XV condesa-duquesa de Benavente (1781-1792), véase FERNÁNDEZ CORTES, Juan Pablo: *La Música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo de la alta nobleza española*. Madrid, SEdeM, 2007, pp. 170-171.

⁷⁹ Según BASHFORD, Christina: “The string quartet and society” en STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York, Cambridge University Press, 2003, pp.5: “there were wealthy *Kenner und Liebhaber* around to stoke a reasonable demand”.

3. EL CONCEPTO DE OPERA GRANDE Y OPERA PICCOLA

Como sugiere el título de este epígrafe, lo primero que nos debemos plantear es de donde proviene esta diferenciación. Esta distinción, como se explicará más adelante, es enunciada por el propio compositor en una de sus cartas. A continuación, debemos realizarnos una serie de preguntas fundamentales, en torno a qué entendemos por obra “grande” y obra “piccola”, en el contexto de la música de cámara de Boccherini. En primer lugar, si realizamos una traducción desde el italiano al español, se puede constatar que ninguna de las dos ofrece dificultad. “Opera grande” se traduciría como obra grande, mientras que “opera piccola” sería obra pequeña.

La segunda cuestión, que deberíamos hacernos, podría ser ¿de qué tipo son las diferencias existentes entre ellas? Para responder esta cuestión, de manera más o menos adecuada, contamos con una serie de testimonios que nos lo aclaran. El principal y más autorizado es uno del propio compositor que, en una carta de 1780 dirigida a Carlo Emanuel Andreoli (personaje desconocido pero de alto rango (se le denomina “Vossignoria” en la carta) que, en este caso, actúa de intermediario entre Boccherini y Artaria), nos establece una de las diferencias principales existentes entre ambas categorías; la extensión: “Distinguo le opere in piccole e grandi perché le grandi costano di quattro pezzi cada quintetto, e le piccole di due e non più”.⁸⁰ Esta distinción, tal y como la explica aquí Boccherini, es recogida por autores modernos como Jaime Tortella, Emilio Moreno, Francisco Bueno Camejo, Giorgio Pestelli o Stanley Sadie y Christian Speck⁸¹, entre otros. Creo que se debe reseñar que esta diferenciación entre una categoría y otra no viene dada “por la grandeza o pequeñez de la calidad de la

⁸⁰ Carta de Boccherini dirigida a Carlo Emanuel Andreoli, fechada en Arenas a 22 de septiembre de 1780. Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp.160: “Distingo las obras en pequeñas y grandes, porque las grandes constan de cuatro movimientos cada quinteto, y las pequeñas de dos y no más”. (Traducción propia).

⁸¹ TORTELLA, Jaime: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2002, pp. 54.

MORENO, Emilio: “El más grande autor “español” de música de cámara”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento”], nº 72, marzo de 1993, pp. 122-126. Nota número 5.

BUENO CAMEJO, Francisco: “El itinerario histórico-artístico”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento”], nº 72, marzo de 1993, pp. 118.

PESTELLI, Giorgio: *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Turner, 1986, (Historia de la Música, Vol. 7), pp. 128.

SPECK, Christian and SADIE, Stanley: “Boccherini, (Ridolfo) Luigi” en SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), Vol. 3, pp. 753.

composición, no por el mérito que el compositor otorga a su obra”⁸², sino solo por la extensión, ya que como dice Elisabeth Le Guin: “The reduced length of the *quartettini* does not have a consistent relationship with level of invention or seriousness of tone. (...) Some of the most affecting and characteristic music in the quartets can be found among the *quartettini*”.⁸³

Otra de las diferencias que podemos establecer entre las categorías de “grande” y “piccola” es de tipo económico. Para confirmar esta información nos podemos sustentar, de nuevo, en la carta anteriormente citada, en la que Boccherini nos comenta lo siguiente: “il prezzo, il quale è di 30 doppie cada opera grande e 15 cada piccola”.⁸⁴ Para Jaime Tortella, esta distinción en el ámbito económico tendría una función comercial.⁸⁵ Asimismo, según José María Domínguez, esta diferenciación en el precio podría relacionarse con una cuestión laboral, relativa al tiempo invertido en crear la obra⁸⁶. Por último, el plano material (la mayor cantidad de papel invertida y, por tanto, mayores costes en la producción) también podría repercutir en el hecho de que las obras grandes fuesen más caras que las pequeñas. La venta de esta música en las redes comerciales del momento⁸⁷, las cartas enviadas por el propio compositor a los editores

⁸² MORENO, Emilio: “El más grande autor “español” de música de cámara”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento”], nº 72, marzo de 1993, pp. 122-126. Nota número 5.

⁸³ LE GUIN, Elisabeth: *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 208: “La reducida longitud de los *quartettini* no tiene una relación consistente con el nivel de invención o de seriedad del tono [...] Alguna de la música más característica de los cuartetos pues ser encontrada entre los *quartettini*”. (Traducción propia).

⁸⁴ Carta de Boccherini dirigida a Carlo Emanuel Andreoli, fechada en Arenas a 22 de septiembre de 1780. Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp.161: “El precio, el cual es de 30 doblones cada obra “grande” y 15 cada “piccola”. (Traducción propia).

⁸⁵ TORTELLA, Jaime: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2002, pp. 54: “La otra función, comercial, distinguía los precios según fuera “piccola” o “grande””.

⁸⁶ Esta idea aparece en un artículo sobre los copistas de Domenico Scarlatti. Véase DOMÍNGUEZ, José María: “Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti” en FABRIS, Dinko y MAIONE, Paologiovanni (eds.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Atti del convegno internazionale, Napoli 9-11 novembre 2007, Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp. 265: “[Joseph Alaguero] por copiar cada aria regular de partitura y partes separadas 10 reales de vellón, y por transportar cada una con las partes necesarias, sacadas aparte 12 reales de vellón (...) [Bernardino de la Roca] por cada aria regular 15 reales de vellón y por las de transporte 20 reales”. El mayor o menor sueldo recibido podía estribar en el mayor o menor tiempo que tardaran en hacer las copias.

⁸⁷ Para ver una introducción al tema de la difusión editorial de la obra de Boccherini y las redes comerciales de editores y libreros musicales en la Europa del momento, consultar, especialmente, dos artículos: 1) MARÍN, Miguel Ángel: “Music-selling in Boccherini's Madrid”. *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 165-177 y 2) RIDGEWELL, Rupert: “Artaria's music shop and Boccherini's music in Viennese musical life”, *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 179-189.

(especialmente Pleyel) negociando los honorarios⁸⁸ y la propia información que nos aporta Boccherini, incluida antes, corroboran estas ideas.

Así pues, de momento, vemos dos tipos de diferencias; por un lado, de extensión de las propias obras musicales y, por otro, de tipo económico y comercial. Respecto a si existían diferencias de índole compositiva entre ambas categorías, el propio Boccherini es muy explícito ya que, en la misma carta de 1780 dirigida a Andreoli, nos explica lo siguiente: “Fra queste [obras “piccola” y “grande”] potranno [los editores] scegliere a lor piacere, posto che tutto è panno de l’istessa pezza”.⁸⁹ De esta manera, el propio autor parece indicarnos que no existían tales diferencias en la manera de componer. Tanto las obras grandes como las “piccole” estaban concebidas de la misma manera, con las mismas características.

Esta información, aportada por Boccherini en esa carta, ha sido recogida y brevemente explicada por la musicóloga Elisabeth Le Guin, en el capítulo dedicado a los cuartetos tempranos del compositor, de su libro *Boccherinis’s body: an Essay in Carnal Musicology*.⁹⁰ Respecto a este aspecto, la opinión de esta autora es muy clara, ya que para ella la única característica que diferencia el formato grande del pequeño “is the fully developed slow movement”.⁹¹

Pero, a pesar de este testimonio tan esclarecedor del propio compositor, hay autores que siguen planteando la existencia de una diferenciación, de tipo musical, entre ambas categorías. Así, el musicólogo Guido Salvetti comenta en su voz “Boccherini” del *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*:

Forma “piccola” nei “quartettini” e nei “quintettini” a 2 tempi, di facile strumentalità, di trasparente struttura, di continua e cordiale melodicità. La piccola dimensione comporta cioè la rinuncia a gran parte della complessa esperienza compositiva già maturata e alla formulazione di uno stile tardo-galante.⁹²

⁸⁸ Véase el estudio introductorio del libro COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011. pp. XIX-LXII.

⁸⁹ Carta de Boccherini dirigida a Carlo Emanuel Andreoli, fechada en Arenas a 22 de septiembre de 1780. Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp.160: “De éstas [obras “piccola” y “grande”] podrán [los editores] elegir como quieran [a su placer], puesto que todas son paño de la misma pieza”. (Traducción propia).

⁹⁰ LE GUIN, Elisabeth: *Boccherinis’s body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 208.

⁹¹ *Ibidem*, pp.208

⁹² SALVETTI, Guido: “Boccherini, Luigi” en BASSO, Alfredo (Dir.). *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. Torino, UTET, 1985, Vol. 1, pp. 570: “la forma “piccola” en “quartettini” y “quintettini” en dos tiempos, de instrumentación fácil, de estructura transparente, de

De esta cita podemos extraer una idea fundamental; podemos sospechar que sí existían estas diferencias compositivas entre ambas categorías. Las obras “piccole”, como dice este texto, poseen texturas y estructuras (formales) transparentes (“instrumentación fácil” y claridad formal), un mayor interés por la melodía (“continuo y cordial melodismo”), relativa sencillez armónica, todas ellas características que se pueden enmarcar dentro de una estética tardo-galante.⁹³ Asimismo, por oposición a esto, se podría deducir que las obras grandes se componen de manera más refinada e intelectual, debido a que forman parte de una “compleja experiencia compositiva, ya madurada”, que se aleja, en parte, de esta estética antes mencionada. Como podemos comprobar, esta idea sugerida por Salvetti se aleja de la información, expresada por el propio Boccherini, de que las piezas de ambas categorías poseen las mismas características musicales.

Otra de las ideas que se pueden extraer del texto de Guido Salvetti es que, esta diferenciación en la forma de componer, tiene algo que ver con la existencia de un gusto determinado en el posible público receptor de sus obras. Según este musicólogo, la adopción de esta estética tardo-galante en las obras “piccole” era apropiada “probabilmente per la dimora appartata di Don Luis, ma certamente molto richiesto dagli editori europei, attenti al mercato sempre più vasto dei dilettanti aristocratici e borghesi”.⁹⁴ Es decir, vemos que el compositor, por pretender agradar al público receptor de su obra, conciliaba sus “impulsos creativos [forma de componer] con la noción de gusto que percibía en la sociedad que le rodeaba”.⁹⁵ Dicho en otras palabras,

continuo y cordial melodismo. Es decir, la extensión “piccola” trae consigo la renuncia a gran parte de la compleja experiencia compositiva, ya madurada, y a la adopción de un estilo tardo-galante”. (Traducción propia).

⁹³ Para ver una reflexión en torno al concepto “galante”, aplicado a la música, consultar HEARTZ, Daniel y ALAN BROWN, Bruce: “Galant” en SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove Dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), Vol. 9, pp. 430-432, HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York, W.W. Norton & Company, 2003, pp. 16-23 y DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 44-47.

⁹⁴ SALVETTI, Guido: “Boccherini, Luigi” en BASSO, Alfredo (Dir.). *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. Torino, UTET, 1985, Vol. 1, pp. 570: “probablemente por el apartamiento de la “corte” de Don Luis, pero ciertamente muy obligado por los editores europeos, atentos al mercado siempre amplio de los diletantes aristocráticos y burgueses”. (Traducción propia).

⁹⁵ DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 28.

era la propia demanda la que provocaba que el compositor se adaptara a ella y, por ello, compusiera de una manera particular.⁹⁶

En relación con la idea anterior, Daniel Hertz nos explica que la adopción de la forma “piccola”, en los cuartetos Op.15, se debía a una estrategia comercial adoptada por Boccherini y Venier, debido a que este formato era más popular entre el público parisino:

Op.15 composed in 1772 (...). All six have only two movements, both in the same key, and the composer lists them as “opera piccola”. In other ways, they [Venier y Boccherini] approach the most typical movement sequence of the lightweight symphonie concertante, so popular in Paris at the time.⁹⁷

El hecho de que las obras, así estructuradas, fueran más populares, sin duda favorecería las posibilidades de venta. Así pues, por un lado, Hertz comparte la idea de Salvetti de que el posible público (y los editores) influirían en la adopción de un formato u otro por parte del músico, pero, por otro, y a diferencia del musicólogo italiano, parece opinar que esta influencia se limitaría a cuestiones comerciales y no tanto estético-musicales.

Como conclusión, en primer lugar, podemos apuntar las siguientes ideas, tomando como punto de referencia la información aportada por el compositor. Las dos categorías en las que Boccherini divide su producción de cuartetos se distinguen, por un lado, en la extensión (las obras grandes poseen un formato en tres o cuatro movimientos mientras que las “piccole” no superan los dos movimientos) y, por otro lado, en el aspecto económico (las obras grandes son más caras que las “piccole”) lo cual tendría repercusiones de tipo comercial. Lo que no existen, según Boccherini, son diferencias relevantes de tipo musical-compositivo entre ambos formatos. Posteriormente,

⁹⁶ Una idea similar, refiriéndose concretamente a Martín y Soler, pero extrapolable a otros compositores de la época, aparece en WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2007, pp. 469: “Pero la noción de *decorum* es precisamente lo que mejor define a nuestro compositor, y sin duda lo que le llevó a ganar tanta popularidad, ofreciendo al público lo que el público esperaba y deseaba que se le ofreciera”.

⁹⁷ HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York, W.W. Norton & Company, 2003, pp. 979: “Op.15 compuestos en 1772 (...) Los seis [cuartetos] tienen solo dos movimientos, ambos en la misma tonalidad, y el compositor los denominó como “opera piccola”. Ellos [Venier y Boccherini] se aproximaron a la secuencia de movimientos típica de la más ligera sinfonía concertante, tan popular en Paris en esa época”. (Traducción propia).

observando la información que nos revelan las citas de los musicólogos, antes incluidas, podemos deducir que sí que existe una influencia del público ideal sobre las obras, pero no de carácter musical (como deja entrever Salvetti) sino de carácter comercial (como explica Hertz). Se puede suponer fácilmente que el compositor y sus editores adoptarían el formato que creyeran que fuera más popular y, por ello, tuviera más posibilidades de venta, para así aprovechar las oportunidades que brindaba el comercio de promocionar la música y el negocio editorial, respectivamente. Así pues, a una de las preguntas sobre las que se sustenta este trabajo; ¿existe una influencia del público en el planteamiento compositivo del compositor? Creo que, por lo expuesto anteriormente, es posible responder que no. A pesar de ello, me parece que es importante realizar un análisis de las obras planteadas para poder corroborar, de una manera más fiable, cuáles son las similitudes y las diferencias existentes en el aspecto musical entre las dos categorías estudiadas.

4. EL ESTUDIO DE LAS OBRAS MUSICALES

4.1. Presentación de los cuartetos

A continuación se incluyen dos tablas, una relativa a los cuartetos Op.9 y otra a los Op.22. En ellas se reflejarán, de una manera lo más sintética posible, los siguientes aspectos: en primer lugar, de una manera más global, se mostrará el número que ocupa cada cuarteto dentro de la serie, junto con el del catálogo dado por Yves Gerard (precedido siempre por la letra G) y la tonalidad general. Posteriormente, se incluirá información más precisa acerca de cada uno de los movimientos; el tempo que se le asigna a cada uno de ellos, el compás en el que se desarrollan, la tonalidad y el número de compases totales que poseen. Si aparece la barra de repetición en la partitura, se señalará por medio de este símbolo (:II:). Por último, se indicará cual es la forma musical que el compositor adopta en cada uno de los movimientos.

Cuartetos Op.9

Tabla 1. Tabla-presentación de los cuartetos Op.9. (G.171-176). 1770.

CUARTETOS	MOVIMIENTOS	COMPAS	TONALIDADES	COMPASES	FORMA MUSICAL
Nº 1. G.171 en Do Menor	1º Allegro	C	Do Menor	25 :II: 35	Forma Sonata de Primer Mov ⁹⁸ .
	2º Larghetto	3/4	Mi Bemol Mayor	24 :II 24	Forma Sonata de Mov. Lento
	3º Minuetto	3/4	Mi Bemol Mayor	12 :II: 28	Forma Sonata de Minuetto
	Trío	3/4	La Bemol Mayor	8 :II: 16	
	4º Presto	2/4	Do Menor	82:II: 109	Forma Sonata de Primer Mov.
Nº2. G. 172 en Re Menor	1º Grave	2/2 (C partida)	Re Menor	9	Forma Sonata de Primer Mov. con introducción lenta
	Allegro	C		65 :II: 67	
	2º Larghetto	6/8	Sol Menor	57	Forma Sonata de Mov. Lento (con variantes)
	3º Allegretto con Moto	2/4	Re Menor	48 :II: 98	Forma Sonata de Primer Mov.
Nº 3. G. 173 en Fa Mayor	1º Allegro Assai	C	Fa Mayor	56 :II: 82	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Largo Cantabile	2/2 (C partida)	Si Bemol Mayor	41	Forma Sonata de Mov. Lento (con variantes)
	3º Tempo di Minuetto	3/4	Fa Mayor	13:II: 29	Forma Sonata de Minuetto

⁹⁸ Utilizo Mov. como abreviatura de Movimiento.

	Trío	3/4	Si Bemol Mayor	8 :II: 18	
Nº 4. G. 174 en Mi Bemol Mayor	1º Adagio	3/4	Mi Bemol Mayor	73	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Allegro	2/2 (C partida)		60 :II: 95	Forma Sonata de Primer Mov.
	3º Minuetto	3/4	Mi Bemol Mayor	8 :II: 24	Forma Sonata de Minuetto
	Trío	3/4	La Bemol Mayor	8 :II: 16	
Nº 5. G. 175 en Re Mayor	1º Andante con moto	C	Re Mayor	60	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Allegro Assai	C		139	Forma Sonata de Primer Mov.
	3º Rondo Allegro	3/4		92	Forma Rondó
Nº 6. G. 176 en Mi Mayor	1º Andante Grazioso	3/8	Mi Mayor	38	Forma Libre
	2º Allegretto	2/4		40 :II: 54	Forma Sonata de Primer Mov.
	3º Minuetto	3/4	La Mayor	8 :II: 16	Forma Sonata de Minuetto
	Trío	3/4	La Menor	8 :II: 16	
	4º Allegro Assai	2/2 (C partida)	Mi Mayor	40 :II: 64	Forma Sonata de Primer Mov.

Cuartetos Op. 22

Tabla 2. Tabla-presentación de los cuartetos Op.22. (G.183-188). 1775.

CUARTETOS	MOVIMIENTOS	COMPÁS	TONALIDADES	COMPASES	FORMA MUSICAL
Nº 1. G.183 en Do Mayor	1º Allegro Molto	C	Do Mayor	40 :II: 56	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Tempo De Minuetto	3/4	Do Mayor	8 :II: 24	Forma Sonata de Minuetto
	Trio	3/4	Do Menor	8 :II: 20	
Nº2. G. 184 en Re Mayor	1º Moderato	C	Re Mayor	21 :II: 36	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Minuetto	3/4	Re Mayor	8 :II: 8 :II: 8	Forma Sonata de Minuetto
	Trio	3/4	Sol Mayor	52	
Nº 3. G. 185 en Mi Bemol Mayor	1º Adagio	C	Mi Bemol Mayor	10 :II: 15	Forma Sonata de Primer Mov. (más libre)
	2º Rondeau Allegro	2/4		100 II 101	Forma Rondó A-B-A-C-A
Nº 4. G. 186 en Si Bemol Mayor	1º Allegretto Moderato	C	Si Bemol Mayor	23 :II: 37	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Allegro Vivace	2/4		24 :II: 64	A-B-A
Nº 5. G. 187 en La Menor	1º Allegretto con Molto	2/4	La Menor	64 :II: 77	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Menuetto Amoroso	3/4	La Mayor	8 :II: 24	Forma Sonata de Minuetto
	Trio	3/4	Re Mayor	8 :II: 16	
Nº 6. G. 188 en Do Mayor	1º Andantino	3/4	Do Mayor	32 :II: 42	Forma Sonata de Primer Mov.
	2º Non troppo Presto	2/4		24 :II: 112	A-B-A

4.2. Contexto en el que surgen estas series

4.2.1. Cuartetos Op.9 (1770)

Cuando en 1770, Boccherini compone esta serie de cuartetos, se encuentra en un año crucial de su vida, debido a que es en este año cuando entrará al servicio del infante Don Luis, instalándose, por ello, de manera definitiva en España: este importante acontecimiento se produjo en la primavera de 1770 (“en el Real Sitio de Aranjuez”⁹⁹), aunque el decreto que lo formaliza está fechado el 8 de noviembre. Lo que no podemos averiguar es si estos cuartetos están compuestos antes o después de esta fecha. Pero lo que sí podemos asegurar es que Boccherini, en esta época, es ya un compositor relativamente formado, autor de una considerable obra: cantatas, oratorios, sonatas y conciertos para violoncello, tríos, alguna sinfonía, sonatas para violín y fortepiano y dos series de cuartetos; la Op.2 de 1761 y la Op. 8 de 1769, ya compuesta en tierras españolas¹⁰⁰. Si a ello le añadimos su experiencia en diversas orquestas (en teatros de Viena, en la compañía de Ópera Italiana de Madrid), como concertista solista de su instrumento (ciudades italianas, en París e incluso en su primeros años en Madrid) y su actividad como miembro de uno de los primeros cuartetos de la historia, en el sentido interpretativo, no nos extrañará su indudable capacidad para la composición de obras para conjuntos de instrumentos de cuerda, los cuales “conoce a la perfección”¹⁰¹.

Uno de los problemas que nos impide fechar con exactitud la composición de estos seis cuartetos Op.9, es la disparidad existente respecto a las dedicatorias. Esto se debe a que en las portadas de las primeras ediciones, estos cuartetos están “Dedicati alli sig(no)ri Diletanti de Madrid”¹⁰², mientras que en el catálogo de Boccherini y Calonge, desde la Op. 8, “Tutte le seguenti opere furono espressamente scritte per il Serenissimo Signor Infante D. Luigi”¹⁰³. Pero esta divergencia no implica que ambas dedicatorias

⁹⁹ Memorial de Boccherini a Carlos III, Rey de España del 28/9/1785. Visto en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp. 5.

¹⁰⁰ Según MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009, pp. 87, esta serie Op.8 “parece ser la primera serie compuesta en tierras españolas”. Esta misma idea aparece en MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], nº 283, marzo de 2013, pp. 87, “Entre 1769 y 1772, Boccherini compuso los tres primeros opus creados en suelo hispano (*Opp.* 8, 9 y 15, con seis obras cada uno)”.

¹⁰¹ MORENO, Emilio: “El más grande autor “español” de música de cámara”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento”], nº 72, marzo de 1993, pp. 123.

¹⁰² Visto en las ediciones de Venier (París) y Bremner (Londres).

¹⁰³ Visto en TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 483.

sean excluyentes la una con la otra, ya que como explica Jaime Tortella: “el músico quiso indicar con esa nota de su catálogo que, a partir de la Op.8, escribía para el infante, fuese cual fuese la dedicatoria que figurase en la portada de las ediciones impresas”.¹⁰⁴ Relativo a esta cuestión, es importante distinguir entre dos conceptos diferentes; uno es el de propiedad y otro el de dedicatoria. El infante sería el “propietario” de estas obras, el que ejerce los derechos sobre ellas, ya que él es el mecenas que paga y mantiene al autor¹⁰⁵, mientras que los “dilettanti” son solo dedicatorios de ellas. Una fórmula de homenaje y de estrategia comercial por parte de los editores para favorecer su venta.

La importancia de estas dedicatorias radica, desde mi punto de vista, en que nos ofrecen pistas acerca de los posibles contextos interpretativos donde estos cuartetos podrían ser ejecutados:

- La primera dedicatoria, “Dedicati alli sig(no)ri Diletanti de Madrid”, nos sugiere que estos cuartetos podían ser interpretados por los propios “dilettantes”, a quienes van destinados, en el contexto de las academias ilustradas del Madrid del momento. Las ediciones (donde se incluyó esta dedicatoria), asimismo, nos pueden indicar su consumo por los músicos amateur, a través del mercado musical. De ahí que otro de los contextos interpretativos posible fuera el del ámbito doméstico de estos músicos.
- La dedicatoria al infante Don Luis, es la habitual en una relación de mecenazgo entre un sirviente y su patrón. El contexto interpretativo más probable, en este caso, serían las veladas musicales privadas para disfrute del infante (conciertos cortesanos), realizadas por músicos (profesionales) de su “cámara”, entre los que, seguramente, se encontraría el propio Boccherini en su cargo de Violón.

Estos contextos concuerdan, por un lado, con los testimonios de la época, extraídos, en este caso, del *Diario de Madrid*: 1) “Academia que daba en su casa un excelente Profesor de violín (...) se tocó un Quinteto con guitarra compuesto por el

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 98.

¹⁰⁵ El infante Don Luis llevó a cabo una actividad de mecenazgo típica de un noble del Antiguo Régimen. En el ámbito musical se puede destacar: 1) La protección de músicos, mediante la creación de una pequeña capilla a su servicio, 2) La comisión de eventos u obras musicales y 3) El coleccionismo de partituras musicales.

incomparable Don Luis Boccherini”¹⁰⁶, 2) “Los cuartetos y quintetos [hablando de los de Boccherini] no se han hecho para ejecutarse en grandes teatros”,¹⁰⁷ 3) “Dije que los cuartetos y quintetos de Boccherini que tanto agradaban en su gabinete, producían en los grandes teatros un fastidio insoportable”¹⁰⁸ y del Poema *La Música* de Tomás de Iriarte: “Tiempo há que en sus privadas Academias/Madrid á tus escritos se aficiona [refiriéndose a Haydn]”.¹⁰⁹ De estas citas podemos deducir fácilmente, que en el entorno madrileño de finales del S.XVIII, la música de cámara se interpretaba en contextos privados (casas, gabinetes) y no en lugares públicos y amplios (grandes teatros), ya que, en estos últimos, no producía agrado en los oyentes.

Una de las razones, que explicaría la idea anterior, puede ser que la relación que se establecía entre las obras (de cámara), los intérpretes de las mismas y el público era muy específica. Según Charles Rosen “las formas privadas [música de cámara] sirven básicamente a la misma clase social que la sinfonía, aunque la audiencia se ha convertido ahora en intérprete”¹¹⁰. En términos parecidos se expresa Jorge Fonseca hablando de los cuartetos de Canales; “se interpretaban en espacios privados, y estaban dirigidos a un mecenas que en muchos casos era al mismo tiempo intérprete y audiencia. De esta manera, la triple relación obra-intérprete-público quedaba cerrada y completa”¹¹¹. El hecho de que la composición de cuartetos se concibiese para un entorno de consumo específico (privado), en el que los roles de los asistentes estaban muy difuminados, no facilitaría su adaptación en otros espacios interpretativos (el contexto público),¹¹² ya que las relaciones establecidas entre las obras, los intérpretes y el público, en estos últimos eran diferentes, más cercanas a la perspectiva actual;

¹⁰⁶ Noticia en el *Diario de Madrid*, 14/12/1798, nº 348, pp. 2201-2. Visto en ACKER, Yolanda F: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2007, pp. 278.

¹⁰⁷ Noticia en el *Diario de Madrid*, 07/01/1802, nº 7, pp. 25-6. *Ibidem*, pp. 328.

¹⁰⁸ Noticia en el *Diario de Madrid*, 16/01/1802, nº 16, pp. 63-4. *Ibidem*, pp. 332.

¹⁰⁹ IRIARTE, Tomás de: *La Música*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, (Ed. Facsímil en Madrid, 1987), pp. 111.

¹¹⁰ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004, pp. 23.

¹¹¹ FONSECA SANCHEZ-JARA, Jorge: *Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda*. [Trabajo Fin de Máster] Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, pp. 91.

¹¹² Tal y como dice Miguel Ángel Marín, “No consta que en España se ejecutaran cuartetos en conciertos públicos”. MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], nº 283, marzo de 2013, pp. 87. En cuanto a la interpretación de este tipo de música en recintos eclesiásticos, todavía se debe evaluar más en profundidad, aunque, como dice Marín en el artículo citado anteriormente, “la conservación de cuartetos en archivos eclesiásticos es tan amplia que invita a imaginar su ejecución en estos contextos”. *Ibidem*, pp. 87-88.

transmisión, por parte de intérpretes especializados, de un producto comercial (obra musical) a un público que paga por consumir dicho producto.

Por otro lado, los contextos antes explicados también coinciden con los que comentan diferentes musicólogos actuales como: Christina Bashford, que en su interesante artículo “The string quartet and society”, incluido en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, nos ofrece varias pistas acerca de cuáles eran, a finales del S.XVIII, los entornos sociales donde se solía interpretar la música de cámara: 1) “music [música de cámara] to be performed for its own sake and the enjoyment of its players, in private residences (usually in rooms of limited size)”.¹¹³ 2) “In the eighteenth century, a love of string quartets had been largely limited to two groups: interested amateurs with sufficient wealth to play them, or status to attend select, private renditions: and musicians and their families.”¹¹⁴

También Mara Parker, en su libro *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, realiza una explicación muy convincente de los aspectos sociales en los que se desarrolla la práctica del cuarteto de cuerda en esa época¹¹⁵.

Por su parte, Miguel Ángel Marín, tanto en un artículo publicado recientemente en la revista *Scherzo* como en su libro sobre los cuartetos de Haydn, nos ofrece información en la misma línea que las anteriores estudiosas. 1) “el contexto interpretativo predominante de los cuartetos de cuerda hasta la década de 1790 invitaba a plantear la esencia del cuarteto en estos términos (como una conversación íntima entre cuatro interlocutores), pues eran los espacios recogidos de las reuniones sociales ilustradas su lugar de ejecución natural”¹¹⁶. 2) “En Madrid, al igual que en el resto de la Europa continental, el género estuvo desde el comienzo asociado a las reuniones privadas de la realeza y la aristocracia y a las veladas eruditas de las academias

¹¹³ BASHFORD, Christina: “The string quartet and society” en STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York, Cambridge University Press, 2003, pp.3: “música (música de cámara) para ser interpretada para el propio disfrute y entretenimiento de sus intérpretes, en residencias privadas (generalmente, en salas de limitado aforo)”. (Traducción propia).

¹¹⁴ *Ibidem*, pp.11: “en el siglo XVIII, una persona interesada en los cuartetos de cuerda estaba, principalmente, limitado a dos grupos: amateurs interesados con suficiente riqueza para tocar ellos, o con suficiente status para acudir a privadas, selectas audiciones: y músicos y sus familias”. (Traducción propia).

¹¹⁵ Véase, atentamente, en PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate Publishing Limited, 2002, pp. 25-31.

¹¹⁶ MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009, pp.33.

ilustradas”¹¹⁷. La primera cita generaliza la información para toda Europa, mientras que en la segunda lo que se pretende destacar es que, en el Madrid de esta época, se estaba al corriente de las prácticas interpretativas de la Europa continental.

Por último, destaco al musicólogo Philip G. Downs, que tomando como referencia el auge de la venta de música impresa a finales del S.XVIII, nos corrobora la idea de que este tipo de música se interpretaría en entornos privados:

Teniendo en cuenta la información de que disponemos sobre la impresión y venta de música impresa a lo largo de este periodo, podemos aventurar que la interpretación musical en los hogares continuó incrementándose (...) dos géneros dominantes, la sonata para teclado y el cuarteto de cuerda.¹¹⁸

Como podemos observar, de la información que nos aportan estas citas, podemos extraer la conclusión de que la música de cámara se solía interpretar, por un lado, en las reuniones privadas de las altas clases sociales (aristocracia o alta burguesía ilustrada) y/o, por otro, en las casas de los propios músicos. Como se puede ver fácilmente, esta idea coincide plenamente con lo que nos sugieren las dedicatorias arriba indicadas y con las fuentes iconográficas que representan la interpretación de cuartetos (y música de cámara, en general) en esta época. A continuación, se pueden observar algunos ejemplos iconográficos:

Ilustración 1. Julius Schmid (1854-1935). *Cuarteto de Haydn*, 1907. Museo de Viena.



¹¹⁷ MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], nº 283, marzo de 2013, pp. 87.

¹¹⁸ DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 139.

Ilustración 2. Pietro Longhi (1701-1785). *The Concert*, 1741. Gallerie dell'Accademia, Venecia, Italia.



Ilustración 3. Pietro Longhi (1701-1785). *Cuarteto Toscano*, ha. 1767. Turín, colección privada.



4.2.2. Cuartetos Op.22 (1775)

Cuando en 1775, Boccherini compone esta serie de “quartetini”, lleva ya cinco años al servicio del infante don Luis, como “Virtuoso di Camera e Compositor”¹¹⁹. Durante estos años “felices”¹²⁰, los Boccherini van a vivir a caballo entre Madrid y Boadilla del Monte, aparte de acompañar al infante, como parte de su séquito, a los Reales Sitios¹²¹. Asimismo, durante estos años Boccherini ha entablado relaciones de amistad con músicos del entorno del infante, como la familia Font, cuyos miembros eran, como él, instrumentistas de cuerda. De estas relaciones, posiblemente, surgiría la original propuesta, realizada por Boccherini, respecto al quinteto de cuerda, en la que en vez del esquema tradicional con dos violines, dos violas y violoncello, Boccherini cambia una viola por un violoncello.

Se puede observar que durante estos cinco años, desde los Op. 9, Boccherini ha compuesto un gran número de obras, casi todas ellas para grupos de instrumentos de cuerda, a los que, ocasionalmente, se incluye algún instrumento de viento, aparte de otras obras no catalogadas (conciertos y sonatas para cello).

Tabla 3. Tabla-resumen de los op.10-21.

Obra	Instrumentación	Fecha de composición
Op.10	Quinteto de cuerda con dos violoncellos	1771
Op.11	Quinteto de cuerda con dos violoncellos	1771
Op.12	Sinfonías	1771
Op.13	Quinteto de cuerda con dos violoncellos	1772
Op.14	Tríos para Violín, Viola y Violoncello	1772
Op.15	Cuartetos de cuerda	1772
Op.16	Sextetos con Flauta	1773
Op.17	Quintetos con Flauta	1773

¹¹⁹ Visto en la edición de La Chevardiere, en la de Le Duc (París) y en las copias del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹²⁰ En TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp.118, aparece esta idea de la “felicidad”: “Si puede afirmarse que la vida de este inmigrado contaba con los ingredientes básicos para ser feliz, tanto familiar como profesionalmente.”

¹²¹ Para ver las viviendas donde habitó Boccherini en su primera etapa en Madrid (1768-1775) y donde pasaba las distintas épocas del año, siguiendo a la Corte del Infante Don Luis, véase BOCCHERINI, José Antonio y TORTELLA, Jaime: “Las viviendas madrileñas de Luigi Boccherini. Una Laguna Biográfica”, *Revista de Musicología*, Vol. XXIV, nº 1-2 (2001), pp. 172-176.

Op.18	Quinteto de cuerda con dos violoncellos	1774
Op.19	Quintetos con Flauta	1774
Op.20	Quinteto de cuerda con dos violoncellos	1775
Op.21	Sinfonías	1775

De esta manera, podemos constatar que Boccherini es ya un compositor plenamente maduro¹²²: a través del testimonio de Charles Burney que, en el cuarto volumen de su *History of Music* (1789), comenta lo siguiente: “there are movements in his works, of every style, and in the true genius of the instruments for which he writes”,¹²³ podemos deducir que Boccherini era un gran conocedor de la técnica de los instrumentos para los que compone. Además, era poseedor de una técnica compositiva sólida que se adecuaba a las características de esos instrumentos.¹²⁴ Con todo ello lo que pretendía era lograr el fin primordial que perseguía su música: “la música está hecha para hablar al corazón del hombre”.¹²⁵ Asimismo, seguramente era un conocedor de los gustos de su público más cercano (su mecenas y el entorno de éste) y de los requisitos que los posibles compradores de su música exigían. La división entre obras grandes y “piccole”, en su música de cámara, atestigua el conocimiento, por parte de Boccherini, de la diferente demanda existente en el mercado musical de la época. Es a esta demanda (mecenas, compradores externos) a la que Boccherini, como compositor con una mentalidad propia de su época, pretende agradar. Es por ello, que adecua su forma de componer para ofrecer al público lo que éste esperaba. Esta idea viene corroborada por Philip G. Downs que, de una manera generalizada, nos comenta lo siguiente: “El compositor del S.XVIII (...) trataba de agradar al público y no consideraba en modo alguno degradante conciliar sus impulsos creativos con la noción de gusto que percibía

¹²² La misma idea aparece en TORTELLA, Jaime: *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, pp. 116: “Los años iniciales de la década de 1770-80 constituyen los cimientos de la madurez profesional de Boccherini.”

¹²³ Testimonio de Charles Burney, visto en HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York, W.W. Norton & Company, 2003, pp. 997: “Hay movimientos en sus cuartetos, de cada estilo, y en el verdadero genio de los instrumentos para los que escribe”. (Traducción propia).

¹²⁴ En MORENO, Emilio: “El más grande autor “español” de música de cámara”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento”], nº 72, marzo de 1993, pp. 123, aparece esta misma idea: “Boccherini, adecúa(ndo) perfectamente el lenguaje, la gramática de los instrumentos a su idea musical”.

¹²⁵ Carta de Boccherini dirigida a Marie-Joseph Chénier, fechada en Madrid a 8 de julio de 1799. Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp. 117.

en la sociedad que le rodeaba”.¹²⁶ Pero ¿cuál era esta “noción de gusto” que imperaba en la sociedad de la época? Una respuesta convincente viene muy bien explicada en una carta, recogida en el *Diario de Madrid* (año 1791), escrita por un cierto Don Francisco Prieto Torres. Éste era vecino de la ciudad de Madrid y autor, entre finales de 1790 y principios de 1791, de cuatro cartas más en las que reflexiona sobre diversos temas musicales: 1) “sobre la música del Templo y el Teatro”¹²⁷, 2) “sobre la música instrumental”¹²⁸, 3) “sobre los efectos que debe causar la música” y 4) “sobre las causas de los atrasos de la Música en nuestra España”¹²⁹. Todas ellas están destinadas a su amigo Don Manuel Antonio Iglesias, del que no se conoce nada. En la que nos atañe (“sobre los efectos que debe causar la música”), el primero informa al segundo sobre cuáles son las características que debe tener la música para producir buenas sensaciones en el oyente: “haciéndola [la música] de buena modulación, sencilla, clara e inteligible, pues de este modo se harán perceptibles sus expresiones al alma y su armonía al tímpano del oído”.¹³⁰ Aunque la información de esta cita no se relaciona de manera explícita con la música de Boccherini (el único autor que se menciona es Pedro Aranaz y Vides), ¿se podrían atribuir esas características, explicadas anteriormente, a su música? Sí, si tenemos en cuenta testimonios como el de Charles Burney, que en el cuarto volumen de su *History of Music* (1789), refiriéndose a sus quintetos, nos dice lo siguiente:

There is perhaps no instrumental Music more ingenious, elegant, and pleasing, than his quintets: in which invention, grace, modulation, and good taste, conspire to render

¹²⁶ DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed. Akal, 1998, pp. 28.

¹²⁷ “Carta de D. Francisco Prieto de Torres, a su amigo D. Manuel Antonio Iglesias, sobre la música del Templo, y del Teatro” en *Diario de Madrid*, 24/11/1790, nº 323, pp. 1315-6 y 25/11/1790, nº 324, pp. 1319-20. Visto en ACKER, Yolanda F: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2007, pp. 123-124.

¹²⁸ “Carta de D. Francisco Prieto de Torres, a su amigo D. Manuel Antonio Iglesias, sobre la música instrumental” en *Diario de Madrid*, 11/12/1790, nº 345, pp. 1383-4 y 12/12/1790, nº 346, pp. 1387-8. *Ibidem*, pp. 126-128.

¹²⁹ “Carta de D. Francisco Prieto de Torres, a su amigo D. Manuel Antonio Iglesias, sobre las causas de los atrasos de la Música en nuestra España” en *Diario de Madrid*, 10/02/1791, nº 41, pp. 169-171. *Ibidem*, pp. 130-131.

¹³⁰ “Carta de D. Francisco Prieto de Torres, a su amigo D. Manuel Antonio Iglesias, sobre los efectos que debe causar la Música” en *Diario de Madrid*, 12/01/1791, nº 12, pp. 49-51. *Ibidem*, pp. 129-130.

them, when well executed, a treat for the most refined hearers and critical judges of musical composition.¹³¹

Estos “quartettini” Op.22 (claro ejemplo de “opera piccola”), “fatto per servizio”¹³² y dedicados de manera automática a su patrón, tendrían, seguramente, dos claros contextos interpretativos en los que se podrían ejecutar:

- En primer lugar, el entorno principal y más cercano serían las veladas musicales (academias) privadas realizadas, para disfrute del infante, por los músicos de su cámara.
- Otro de los contextos posibles sería su interpretación en el ámbito doméstico de los músicos aficionados. Esto supondría la venta de estos cuartetos en el mercado musical, pero las ediciones y posteriores reediciones de estos cuartetos (tres en total), realizadas en vida del autor, corroboran esta idea.

Como ya comenté, a propósito de los Op.9, también se podrían incluir aquí, por un lado, las fuentes iconográficas y, por otro, los testimonios de la época¹³³ y las ideas de musicólogos actuales acerca de los posibles consumidores y entornos interpretativos de estas obras.¹³⁴

¹³¹ Testimonio de Charles Burney, visto en HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York, W.W. Norton & Company, 2003, pp. 997: “Quizás no hay Música Instrumental más ingeniosa, elegante y agradable que sus quintetos: en los cuales la invención, gracia, modulación y buen gusto, aspiran a dar, cuando son bien interpretados, un regalo a los más refinados oyentes y críticos de las composiciones musicales”. (Traducción propia).

¹³² Portada de las copias conservadas en Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹³³ Noticia en el *Diario de Madrid*, 14/12/1798, n° 348, pp. 2201-2. Visto en ACKER, Yolanda F: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*, pp. 278.

Noticia en el *Diario de Madrid*, 07/01/1802, n° 7, pp. 25-6. *Ibidem*, pp. 328.

Noticia en el *Diario de Madrid*, 16/01/1802, n° 16, pp. 63-4. *Ibidem*, pp. 332.

IRIARTE, Tomás de: *La Música*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, (Ed. Facsímil en Madrid, 1987), pp. 111.

¹³⁴ BASHFORD, Christina: “The string quartet and society” en STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York, Cambridge University Press, 2003, pp.3

BASHFORD, Christina: “The string quartet and society” en STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York, Cambridge University Press, 2003, pp.11.

PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate Publishing Limited, 2002, pp. 25-31.

MARÍN, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009, pp.33.

MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], n° 283, marzo de 2013, pp. 87.

DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 139.

4.3. Análisis formal, melódico, armónico y textural

¿Qué entendemos por análisis musical y para qué sirve? Para responder esta pregunta lo mejor que se puede hacer es consultar lo que han dicho los estudiosos sobre el tema. Así, para Jean Molino el análisis musical es un “discurso sobre la música”¹³⁵. Un poco más explicativo, Ramón Sobrino comenta que “el análisis musical es la ciencia del estudio de la música que toma como partida la música misma, y no sus elementos externos”.¹³⁶ Por su parte, Ian Bent nos dice que el análisis tiene como fin “descomponer una estructura musical en sus elementos constitutivos más simples, y descubrir la función de cada elemento dentro de dicha estructura”.¹³⁷ En este epígrafe, siguiendo esta última idea, se tiene como meta comprender los aspectos organizativos internos de las obras estudiadas. Para desentrañarlos lo más posible y tener una visión completa de estas obras, se usarán diferentes métodos de análisis¹³⁸:

- Un análisis formal que buscará clarificar la estructura global (diferentes secciones que estructuran la forma general) de cada uno de los movimientos, asignándole la etiqueta correspondiente (Forma de Sonata de Primer Movimiento, forma de Minueto, forma Rondó, forma Variaciones).
- Un análisis melódico que tiene como objetivo clarificar la estructura a pequeña escala. De esta manera, se busca distinguir los diferentes elementos temáticos que constituyen cada una de las secciones. Lo que se pretende es atomizar la estructura para descubrir las bases sobre las que se cimienta cada movimiento.
- Un análisis armónico que indagará en las relaciones tonales que se establezcan a lo largo del movimiento, tanto a pequeño nivel como a gran escala.
- Un análisis textural, que nos permita clarificar:
 - o Cuáles son las texturas que se establezcan entre los cuatro instrumentos.
 - o Las implicaciones que ésta pueda ejercer en la forma.

¹³⁵ MOLINO, Jean: “Analiser”. En: *Analyse Musicale*, 3er trimestre 1989, pp.11. Visto en SOBRINO, Ramón: “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 668.

¹³⁶ SOBRINO, Ramón: “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 668.

¹³⁷ BENT, Ian: *Analysis. The New Grove Handbooks in music*. Londres, MacMillan Press, 1987, pp.1. Visto en SOBRINO, Ramón: “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 668.

¹³⁸ Alguno de los tipos de análisis explicados a continuación, son los que Ramón Sobrino denomina como Métodos tradicionales de análisis. SOBRINO, Ramón: “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 675-676.

- Qué texturas típicas de otros géneros (concierto, corales, fuga, sonata a solo), se utilizan en la composición de cuartetos de cuerda.

A pesar de este esquema tan estructurado y aparentemente rígido, los cuatro tipos de análisis citados anteriormente están íntimamente interrelacionados entre ellos. Cada uno de ellos nos aporta y clarifica una serie de elementos que nos ayudan a comprender las obras de manera global. Esta idea está en plena consonancia con lo que dice el pianista y musicólogo Charles Rosen: “Para comprender la estructura de cualquier movimiento en sí, tenemos que preguntarnos dónde se producen las interrupciones de la textura y cómo se hallan coordinadas con la forma armónica a gran escala y con el orden temático”.¹³⁹

Por último, se realizará un análisis de los aspectos interpretativos. Con él se pretenden conseguir dos objetivos:

- Constatar si el lenguaje utilizado por Boccherini en estos cuartetos es propio de los instrumentos de cuerda (utilización de un lenguaje idiomático propio).
- Comprobar cuál es la dificultad técnica de estos cuartetos.

Para la realización de los análisis formal y melódico me he basado, principalmente, en las aportaciones e ideas desarrolladas por Charles Rosen en su libro *Formas de Sonata* y en el segundo capítulo: “Las teorías sobre la forma” de *El Estilo Clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, debido a que todos los movimientos de los cuartetos estudiados se pueden incluir, de manera más o menos fiable, dentro de las “formas de sonata”¹⁴⁰ y de las estructuras que este musicólogo plantea en esos libros. Me parece importante recalcar, que ambos libros tienen tanto sus pros como sus contras. El principal inconveniente, desde mi punto de vista, es que su visión sigue siendo bastante germano-céntrica, ya que se centra en la música de la tradición clásica vienesa (el título de su libro *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven* es bastante explícito), de la cual está alejada, en cierta medida, la forma de componer de Boccherini. Esta perspectiva es la que provoca que se utilicen sus aportaciones analíticas con la cautela necesaria. Respecto a las ventajas, destaco la crítica que este autor realiza a la concepción tradicional de la “forma de sonata”: acuñada a mediados del S.XIX por

¹³⁹ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004, pp.112.

¹⁴⁰ En este epígrafe, se utilizará el concepto “Formas de Sonata” en su acepción de forma musical. Según Rosen podemos encontrar cuatro “formas [musicales] de sonata” distintas: Forma Allegro de Sonata, Forma de movimiento lento, Forma sonata de Minueto y Forma de Movimiento final de Sonata (Rondó-Sonata). Capítulo 6 en ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004.

músicos alemanes¹⁴¹ y aplicada, principalmente, a la música de Beethoven compuesta “en su época más dependiente de Mozart”¹⁴², y su visión de la “sonata”, no como “una forma definitiva” sino como “un modo de componer, de una percepción de las proporciones, la finalidad y la textura”¹⁴³. Ambas consideraciones son las que favorecen la utilización de sus planteamientos para el análisis de las obras de Boccherini.

Para este análisis, también he utilizado las propuestas más actuales que hacen los profesores James Hepokoski y Warren Darcy. Su visión de un género o una forma musical “not as a concrete thing to be found in the music proper but as regulative idea guiding analytical interpretation”,¹⁴⁴ favorece la adopción de sus ideas para analizar estos cuartetos de Boccherini. Asimismo, su división de las formas de sonata en cinco tipos (ampliando la propuesta de Rosen) y su exhaustivo estudio acerca de las normas y deformaciones que afectan a cada uno de los ellos, permite profundizar más en el análisis.¹⁴⁵ El único inconveniente es que, al igual que Rosen, su perspectiva es puramente germano-céntrica.

El análisis armónico empleado será el análisis tradicional de números romanos. Mediante este análisis se pretende reflejar el grado y, por añadidura, la función que cada uno de los acordes de la obra cumplen dentro de la tonalidad. Dicho análisis se utilizará desde dos perspectivas: 1) desde una visión más concreta que pretende verificar cuál es el grado y función de cada uno de los acordes que conforman un movimiento y 2) otra más global que pretende observar las relaciones armónicas que se establecen entre las distintas partes de una sección, entre las secciones de un movimiento, y entre los distintos movimientos de una obra.

Respecto al análisis textural me centraré, especialmente, en las aportaciones realizadas por Mara Parker en su libro, *The string quartet, 1750-1797. Four types of*

¹⁴¹ Músicos como Antonin Reicha, Adolph Bernard Marx o Carl Czerny. Véase ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004, pp.15.

¹⁴² ROSEN, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Alianza Música S.A., 1986 (Sexta reimpresión, 2009), pp. 39.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 37.

¹⁴⁴ HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2006, pp. 343: “no como un elemento concreto que debe ser encontrado casi exacto en la música, sino como una idea que guía la interpretación analítica”. (Traducción propia).

¹⁴⁵ Para ver una breve descripción de cada uno de estos tipos, véase HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2006, pp. 344-345.

musical conversation.¹⁴⁶ Se tendrán en cuenta las cuatro texturas principales que ella señala en dicho texto; 1) Lección magistral, 2) el coloquio (polite conversation), 3) el debate y 4) la conversación.

Tras este análisis musical, se realizará una evaluación más global de las características musicales de cada uno de los cuartetos, teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

- Qué tonalidades abundan más: las mayores o las menores.
- Qué tipo de texturas predominan más: las sencillas (texturas homofónicas o texturas de melodía acompañada tipo concierto) o las complejas (contrapuntísticas).
- Qué moldes formales son los más utilizados.
- Cuáles son las características principales que encontramos en los moldes formales utilizados, con preferencia de la Forma de Sonata de Primer Movimiento.
- Si se utilizan relaciones armónicas cercanas (tonalidades vecinas, relativo, tonalidad homónima) o no.
- Cuál es el nivel técnico-interpretativo.

Posteriormente, se establecerá una comparación entre los resultados obtenidos de cada uno de los opus analizados, para observar, de esta manera, qué similitudes y diferencias compositivas existen entre ellos.

Como se puede observar, con este acercamiento analítico-musical lo que se pretende es, por un lado, facilitar a los lectores la comprensión global de estos cuartetos, y, por otro lado, intentar dar respuesta a las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo. Es por ello, que este apartado cobra una singular importancia dentro del desarrollo del mismo.

El análisis de los cuartetos estudiados se expresará mediante el siguiente modelo de tabla, con el que se pretende sintetizar y mostrar de una manera ordenada y clara, las aportaciones de cada uno de los cuatro tipos de análisis descritos al comienzo de este apartado.

¹⁴⁶ PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate Publishing Limited, 2002.

Tabla 4. Tabla de análisis formal, melódico, armónico y textural.

BLOQUES (Exposición, Desarrollo, Recapitulación, Coda)	SECCIONES (Primer/Segundo grupo temático, secciones de transición)	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PREDOMINANTES	TONALIDADES (Análisis armónico)
--	---	------------------------	---------------------------	------------------------------------

4.4. Resultados del análisis

Tras el análisis realizado¹⁴⁷ y teniendo en cuenta los parámetros que se explicaron al final del epígrafe 4.3, podemos extraer, de una manera global, respecto a los cuartetos estudiados, las siguientes conclusiones:

En el conjunto de ambos opus, se puede constatar la existencia de un predominio abrumador de las tonalidades mayores frente a las menores (nueve frente a tres). La elección del formato de “opera piccola”, por parte del compositor, puede explicar la inclusión de un menor número de obras en el modo menor, ya que en los Op.9 (“opera grande”) se observan dos cuartetos en tonalidades menores (es significativo que además sean los dos primeros), mientras que en los Op.22 (“opera piccola”) solo se incluye uno, pero ni siquiera completo, ya que el segundo movimiento está en el homónimo mayor (Op.22/5). Este hecho viene corroborado por lo que ocurre en las dos series de cuartetos compuestas en este mismo periodo: los Op.8 (“opera grande”) tienen, al igual que los Op.9, dos cuartetos en modo menor, frente a los Op.15 (“opera piccola”) que, como los Op.22, poseen solo uno.

Respecto a las texturas, son muy variadas, aunque las que más prevalecen son las siguientes: 1) la textura de melodía acompañada (estilo concierto) con predominio de alguno de los instrumentos del cuarteto, habitualmente el primer violín, 2) la textura homofónica entre los cuatro instrumentos y 3) la textura de agrupamiento por parejas, (generalmente, violines frente a viola y cello). La adopción de estas texturas más sencillas, que favorecen la comprensión auditiva de esta música, puede ser debido a dos causas: una de tipo estético y otra de carácter comercial. Respecto a la primera, se puede

¹⁴⁷ Véanse las tablas de análisis de los cuartetos en el apartado 7.1.

decir que las características de estos cuartetos responden a los ideales de una estética neoclásica que se definía por la búsqueda de la sencillez, la claridad, la facilidad técnica, lo “natural” frente a lo artificioso, mecánico, complicado (como la textura contrapuntística) que eran características asociadas al periodo inmediatamente anterior.¹⁴⁸ En cuanto a la segunda, tal y como explica el musicólogo Daniel Hertz, fue Venier (uno de los editores parisinos de Boccherini) el que, intuyendo posibles ventajas en el negocio editorial si se mantenían las texturas más habituales del cuarteto¹⁴⁹, influiría en Boccherini para que éste incorporara dichas texturas en sus cuartetos.¹⁵⁰ Esta idea viene corroborada, tanto por lo que dice Philip G. Downs, como por lo que comentan Donald J. Grout y Claude Palisca. Estos autores, al hablar del estilo “galante” y del gusto musical del S.XVIII respectivamente, explican que la música de dicho periodo debía adaptarse y agrandar a un público amplio, para lo cual debía ser sencilla y “natural”.¹⁵¹ Para finalizar este apartado, del análisis de este parámetro también se puede deducir que Boccherini se aleja de una de las características propias del cuarteto “vienés clásico”: la textura conversacional. A continuación, se incluyen una serie de ejemplos que permitirán visualizar las principales texturas que Boccherini utiliza en estos cuartetos.

¹⁴⁸ Estas ideas son enunciadas por autores como ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004, pp.24, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 2005 (Quinta Edición), pp. 587 o DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 45.

¹⁴⁹ Texturas en las que existe un predominio del violín primero sobre el resto de instrumentos (textura de melodía acompañada o tipo concierto).

¹⁵⁰ Este planteamiento es el que defiende HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals*, pp. 978: “The change [textural de los Op. 8, 9 y 15 respecto a los Op.2] could even have emanated from his publisher Vénier in Paris, who perhaps saw a sales advantage in keeping the master’s string quartet textures close to the norm for the genre”.

¹⁵¹ DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998, pp. 44: “Su principal objetivo era atraer a un amplio público y, por esa razón, la música debía ser sencilla y natural, tanto desde la perspectiva del oyente como del intérprete”.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 2005 (Quinta Edición), pp. 587: “la música ideal de mediados y fines del siglo XVIII: (...) debía ser “natural”, en el sentido de estar despojada de complicaciones técnicas, y susceptible de gustar de inmediato a cualquier oyente normalmente sensible”.

Ilustración 4. Ejemplo de Textura de Melodía Acompañada. Cuarteto n°3. Op.9. G. 173. Segundo Movimiento. Compases 10-14.

Violin I *espress.*

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ilustración 5. Ejemplo de textura de Melodía Acompañada. Cuarteto n°4. Op. 22. G. 186. Primer Movimiento. Compases 1-2.

Violin I *tr dolce p*

Violin II *pp*

Viola *pp pp*

Violoncello *pp*

Ilustración 6. Ejemplo de Textura Homofónica. Cuarteto n°1. Op.9. G.171. Cuarto Movimiento. Compases 57-64.

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Cello *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ilustración 7. Ejemplo de Textura Homofónica. Cuarteto n°1. Op.22. G. 183. Primer Movimiento. Compases 5-8.

Ilustración 8. Ejemplo de Textura de dos frente a dos. Cuarteto n°6. Op.9. G. 176. Primer Movimiento. Compases 1-4

Ilustración 9. Ejemplo de textura de dos frente a dos. Cuarteto n°2. Op. 22. G. 184. Primer Movimiento. Compás 13-14.

En lo referente a los moldes formales empleados, se adjunta una tabla en la que se incluyen los siguientes aspectos: en primer lugar, se incorporan las terminologías que, respecto a este tema, han utilizado tanto Charles Rosen como, posteriormente, James Hepokoski y Warren Darcy. Después, se indica el número total de movimientos que poseen una forma concreta (de los 32 que componen ambas series) y, por último, se calcula el tanto por ciento que resulta de la utilización de cada una de las formas.

Tabla 5. Moldes formales utilizados en los Op.9 y Op.22.

Terminología utilizada por Rosen	Terminología utilizada por Hepokoski y Darcy	Nº de Movimientos que poseen esa forma	% global
Forma Sonata de Primer Movimiento	Sonatas Tipo 2 y 3	17	53,12
Forma Sonata de Minueto		7	21,87
Forma Rondó	Rondos	4	12,5
Forma Sonata de Mov. Lento	Sonatas Tipo 1	3	9,37
Forma Libre		1	3,12

Se puede decir que, la adopción de estos moldes formales provenía tanto de cuestiones puramente compositivas como de carácter social. El hecho de que mediante las formas de sonata se pudiera organizar a gran escala unos materiales musicales sin la ayuda estructural que proporcionaba un texto, hacía necesaria la utilización de dichas formas en las obras instrumentales. Asimismo, la demanda por parte del público de estructuras sencillas y claramente reconocibles provocó que los compositores emplearan esos modelos formales, ya que esto facilitaba la venta de su música.

A continuación explicaré, en líneas generales, la estructuración interna de cada uno de los moldes formales utilizados.

Forma de Sonata de Primer Movimiento:

En cuanto a la Forma Sonata de Primer Movimiento se pueden destacar las siguientes ideas: 1) De manera general, las exposiciones están divididas de manera tripartita (Primer Grupo Temático, sección de transición y Segundo Grupo Temático) y en ellas, Boccherini suele exponer gran cantidad de ideas. Debido a que éstas, en muchos casos, son frases claramente delimitadas, no es habitual que Boccherini las

desarrolle sino que las presente siempre de la misma manera.¹⁵² Esta forma de componer viene muy bien ejemplificada en los siguientes movimientos: Op.9/1/IV, Op.9/3/I, Op.9/4/II, Op.22/2/I y Op.22/5/I. 2) Respecto a los desarrollos, éstos suelen ser más breves que las exposiciones, aunque, en algunos casos son más largos (movimientos Op.9/2/III y Op.9/4/I). En ellos, Boccherini utiliza las siguientes técnicas, de manera general: 1) la repetición integral, en otra tonalidad y con otra textura, de ideas de la exposición, 2) la utilización de elementos nuevos¹⁵³, y 3) el uso de los materiales de manera secuencial o, en menor medida, mediante entradas fugadas. A continuación, se incorporan unos ejemplos que pretenden ilustrar estas técnicas:

Ilustración 10. Repetición de materiales de la exposición. Cuarteto n°5. Op. 9. G. 175. Primer Movimiento. Compás 1-2 y 30-31.

Ilustración 11. Repetición de materiales de la exposición. Cuarteto n°4. Op. 22. G. 186. Primer Movimiento. Compás 16-17 y 38-39.

¹⁵² MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], n° 283, marzo de 2013, pp. 88. Tal y como dice Marín, existe una “costumbre boccheriniana de presentar muchos materiales poco desarrollados”.

¹⁵³ Para corroborar que el uso de esta técnica es cierto, consúltense las tablas de análisis de los cuartetos (apartado 7.1.).

Ilustración 12. Uso de Materiales de forma secuencial. Cuarteto n°1. Op.9. G.171. Cuarto Movimiento. Compases 112-119.

Musical score for Illustración 12, showing Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts for measures 112-119. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include p and f.

Ilustración 13. Uso de Materiales de forma secuencial. Cuarteto n°2. Op.22. G.184. Primer Movimiento. Compases 31-34.

Musical score for Illustración 13, showing Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts for measures 31-34. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. Dynamics include f, p, and sf. Trills are marked with 'tr'.

Ilustración 14. Uso de entradas fugadas. Cuarteto n°4. Op.9. G.174. Segundo Movimiento. Compases 98-103.

Musical score for Illustración 14, showing Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts for measures 98-103. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include p and sf.

Ilustración 15. Uso de entradas fugadas. Cuarteto nº1. Op.22. G.183. Primer Movimiento. Compases 56-59.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 56-59. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violin I staff has a dynamic marking of *f* and a *dolce* marking. The Violin II staff has a dynamic marking of *f*. The Viola staff has dynamic markings of *f* and *p*. The Cello staff has dynamic markings of *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Como se puede comprobar mediante los ejemplos expuestos, la técnica de desarrollo motivico, propia de la Escuela Vienesa, queda alejada de la forma de componer de Boccherini. Este aspecto ya lo enunciaba Giorgio Pestelli, en 1986, de la siguiente manera:

Es un hecho que el problema básico de la forma sonata, es decir, la contradicción entre estático (determinación del tema) y dinámico (desarrollo), no es para él [refiriéndose a Boccherini], y lo rodea en páginas de tres, cuatro o más temas, cada cual más atractivo que el otro, dentro de una fundamental amigabilidad de propuestas.¹⁵⁴

Posteriormente, autores como Remigio Coli¹⁵⁵ o Miguel Ángel Marín han retomado y plasmado esta idea en sus textos. Además, este último ha advertido que, dentro del ámbito hispano, no existía uniformidad a la hora de aplicar esta técnica ya que, al referirse a los cuartetos de Gaetano Brunetti (compositor coetáneo de Boccherini), nos dice lo siguiente: “Este corpus presenta un sofisticado tratamiento de los motivos en la estela haydniana, frente a la costumbre boccheriniana de presentar muchos materiales poco desarrollados”.¹⁵⁶ Es decir, en España, se puede observar una diferenciación entre la forma de componer de Boccherini y la de aquellos compositores que seguían los pasos de Haydn.

¹⁵⁴ PESTELLI, Giorgio: *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Turner, 1986, (Historia de la Música, Vol. 7), pp. 128.

¹⁵⁵ COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011, pp. LX. Este autor, explicando las características particulares de la escritura de Boccherini, nos dice: “escasa propensión [por parte de Boccherini] por la elaboración temática, desarrollada por Haydn”.

¹⁵⁶ MARÍN, Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], nº 283, marzo de 2013, pp. 88.

3) En cuanto a sus recapitulaciones son siempre de menor tamaño que sus exposiciones ya que, aunque lo habitual es que retome los materiales de la exposición, concede más importancia y espacio a aquellos elementos que no habían sido expuestos aún en la tónica, especialmente, los pertenecientes al Segundo Grupo Temático. Asimismo, creo que se debe destacar la estructuración tan regular de su música (por lo general, frases de ocho, cuatro, dos compases, como se puede observar en los ejemplos anteriores). Ésta, junto a su gusto por la repetición, favorece la comprensión auditiva de estas obras por parte del oyente.

Forma de Sonata de Movimiento Lento:

Respecto a la Forma de Sonata de Movimiento Lento (que solo se utiliza en los cuartetos Op.9), el único movimiento que cumple completamente la estructuración propuesta por Rosen es el movimiento Op.9/1/II, ya que en él no existe una sección de desarrollo y, por tanto, la tensión dramática disminuye favoreciendo una expresión más lírica.¹⁵⁷ Los otros dos movimientos lentos (Op.9/2/II y Op.9/3/II) no cumplen todas estas características. Poseen una sección de desarrollo más elaborada (por lo que se podrían incluir más en el molde formal de la Forma Sonata de Primer Movimiento¹⁵⁸), pero su carácter lírico, con una textura de melodía acompañada que favorece la expresión de dicho carácter, nos puede hacer dudar. Asimismo, la ausencia de transición modulante entre los dos grupos temáticos de la exposición favorece la idea de que estos movimientos se incluyan dentro de la Forma Sonata de Movimiento Lento, ya que como dice Rosen: “En esta forma, que favorece una expresión más lírica, existe generalmente una cadencia auténtica sobre la tónica al final del primer periodo: después se introduce simplemente la dominante”.¹⁵⁹

Minueto:

Según Rosen “la forma sonata de minueto aparece en dos partes pero en tres (grandes) frases o períodos: las frases segunda y tercera van juntas”.¹⁶⁰ Este esquema

¹⁵⁷ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004, pp.120. “Si no existe una sección de desarrollo, (...) la tensión se reduce al mínimo.”

¹⁵⁸ Aquí es útil recordar lo que dicen HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory*, pp. 344: “At times Type 1s with modestly expanded retransitional links connecting the exposition to the recapitulation become virtually indistinguishable from Type 3s with small development sections.”

¹⁵⁹ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, pp.120.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp.126.

(generalmente, ampliado con una frase más en las segundas partes) es el que se presenta a continuación, ya que es el seguido por Boccherini en los minuetos que incluye en estos cuartetos.¹⁶¹

Tabla 6. Estructuración formal habitual del Minueto.

Minueto	Primera Parte	Primera Frase
	Segunda Parte	Segunda Frase
		(Opcional una de transición)
		Tercera Frase
Trío	Primera Parte	Primera Frase
	Segunda Parte	Segunda Frase
		(Opcional una de transición)
		Tercera Frase

El único movimiento que difiere del molde presentado antes es el Op.22/2/II. Más abajo, incorporo una tabla en la que se puede observar la original estructuración que Boccherini plantea en este minueto.

Tabla 7. Estructuración formal del Op.22/2/II.

Minueto	Frase A en modo Mayor
	Frase B en Relativo Menor
	Frase A' en Modo Mayor
Trío	Frase A Frase A. Se repite igual pero con otros instrumentos
	Frase B Frase B. Se repite igual pero con otros instrumentos
	Frase A. Frase A'. La parte final difiere con la de A

¿A qué se debe esta variación del modelo habitual del minueto, por parte de Boccherini? ¿Pretende experimentar con una nueva distribución de las frases para

¹⁶¹ Los movimientos con forma de Minueto, son los siguientes: Op.9/1/III, Op.9/3/III, Op.9/4/III, Op.9/6/III, Op.22/1/II, Op.22/2/II, Op.22/5/II.

evitar, de este modo, la repetición de un modelo muy cerrado? o ¿lo que se propone es jugar y frustrar las expectativas del oyente? Ambas hipótesis son posibles, aunque no se pueden demostrar de manera concluyente. Para poder constatar si esta decisión es un hecho aislado o es algo habitual se deberían analizar los minuetos de más obras.

Rondó:

En estos cuartetos, Boccherini utiliza tanto la forma “Rondó” como la forma “Rondeau”¹⁶². Según Hepokoski y Darcy¹⁶³, ambas formas comparten una característica común: se construyen mediante la recurrencia de un tema principal que está separado por la aparición de secciones contrastantes (denominadas “episodios” en el caso del Rondó, y “couplets” en el del “Rondeau”) que, generalmente, están en otras tonalidades diferentes a la tónica¹⁶⁴. Por el contrario, se diferencian en cuestiones tales como el tamaño y la complejidad interna. En concreto, en el Rondó se suelen incluir “episodios” bastante elaborados (tanto en lo relativo a la extensión como en lo referente a la armonía) y transiciones, más o menos desarrolladas, para preparar la vuelta al tema principal. Por contraposición, en el “Rondeau”, las frases se van yuxtaponiendo sin utilizar ningún tipo de enlace entre ellas y las “couplets” que se introducen suelen ser estructuras, melódica y armónicamente, sencillas: habitualmente, frases regulares de cuatro u ocho compases que permanecen en una misma tonalidad o modulan, brevemente, a tonalidades vecinas.

A continuación, se incluye una tabla en la que se muestran los distintos esquemas, relativos a la forma Rondó-Rondeau, que utiliza Boccherini y los movimientos que, en estas dos series, los adoptan.

¹⁶² Rondó es el término italiano (que luego se generalizó) utilizado para referirse a esta forma, frente al “Rondeau” que es la palabra francesa.

¹⁶³ Para una explicación amplia y completa de la forma Rondó, véase HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2006, pp. 388-403.

¹⁶⁴ La estructura de estas dos formas se puede mostrar gráficamente mediante letras: la A simbolizaría la aparición recurrente del tema principal y las siguientes (B, C, D) representarían cada una de las secciones contrastantes.

Tabla 8. Variantes de la forma Rondó y su uso en los Op.9 y Op.22.

Rondó. Fórmula A-B-A. Transición entre B y A.	Rondó. Formula A-B-A-C-A más Coda. Transiciones siempre que vuelve A.	Rondeau. Fórmula A-B-A más Coda. Sin transiciones entre las frases.
Op.22/4/II.	Op.22/3/II.	Op.9/5/III.
Op.22/6/II.		

Es relevante destacar cómo el molde más sofisticado (Rondó) es utilizado en las obras pequeñas, mientras que la forma más sencilla es empleada en las grandes. La inclusión de un “Rondeau”, en éstas últimas, puede deberse a su uso como contrapeso de movimientos más elaborados. Pero, ¿cuál es la razón por la que Boccherini decide utilizar el Rondó, y no el “Rondeau”, como movimiento final de algunas de sus “opera piccola”? Es posible que la respuesta provenga, como en las obras grandes, de cuestiones de balance estructural. Ante la ausencia de otro tipo de movimientos (forma sonata de movimiento lento o de minuetto), Boccherini siente la necesidad de utilizar la variante más compleja (Rondó) para completar la obra de manera satisfactoria.

Las relaciones armónicas que utiliza Boccherini en estos cuartetos son, de manera general, sencillas. En los Op.9, entre los distintos movimientos de una obra se pueden observar vínculos armónicos con tonalidades vecinas (el relativo mayor, el quinto grado, la subdominante), mientras que en los Op.22 no se cambia la tonalidad (con la excepción del cuarteto nº5, en el que el Minuetto se encuentra escrito en el homónimo mayor, La Menor-La Mayor), manteniéndose la práctica que ya se había utilizado en los Op.15. Lo que sí se puede corroborar en ambas series es que, entre las distintas secciones de un movimiento, por norma general, predominan las relaciones armónicas con tonalidades cercanas.¹⁶⁵ Por tanto, se puede decir que, el vocabulario que utiliza Boccherini es el habitual en un compositor del último tercio del S.XVIII.

En lo referente a la dificultad técnica que poseen las partes de cada instrumento, las más complejas son las de los dos violines (esto se debe a que, en muchos casos, comparten el mismo material). Por el contrario, tanto la viola como el cello, de manera general, interpretan líneas más sencillas. Es muy llamativo como Boccherini elimina complejidades técnicas en el violoncello, tan presentes en sus sonatas y conciertos, así

¹⁶⁵ Véanse las tablas de análisis (apartado 7.1.) de este trabajo.

como en sus cuartetos Op.2. Este cambio se debe, seguramente, a cuestiones de tipo comercial, ya que el público al que iban dirigidos estos cuartetos Op.9 y Op.22 no tendría el nivel técnico que poseía el propio Boccherini¹⁶⁶. A pesar de todo, obviamente, la explicación anterior deriva de una visión generalizadora, ya que todos los instrumentos tienen sus pasajes complicados (muy evidente es la dificultad de los pasajes solísticos del cello en el Op.22 nº3). Pero se puede constatar observando las partituras, que Boccherini mantiene, en líneas generales, la jerarquización habitual en el cuarteto; el primer violín posee la parte más difícil, la viola y el cello las más sencillas, y el segundo se mantiene en un punto de equilibrio entre ambas. La mayor evolución de la técnica violinística¹⁶⁷ respecto a la de la viola y el cello (en relación a esta última, Boccherini fue uno de los grandes innovadores)¹⁶⁸ y la adaptación, por parte del compositor, a las posibilidades técnico-interpretativas de un amplio público, corroboran esta diferenciación.

Como se puede comprobar, después de extraer los resultados derivados del análisis, las únicas diferencias sustanciales que podemos observar, entre ambas series, son las que se refieren; 1) a la adopción del formato de obra “grande” (tres o cuatro movimientos) u obra “piccola” (dos movimientos en la misma tonalidad) y 2) a la incorporación del molde formal de la Forma de Sonata de Movimiento Lento (*Type I sonatas*), en las obras grandes, para completar, de este modo, los tres o cuatro movimientos que éstas poseían¹⁶⁹. Posiblemente, el compositor, al adoptar una categoría u otra, se veía influenciado por cuestiones de tipo comercial (que el formato utilizado fuera más o menos popular entre el público) y laboral (que tardara más o menos tiempo en crear la obra), pero su forma de componer no se cambiaba, ya que estos parámetros, como se ha podido observar, no se ven alterados de manera notable.

¹⁶⁶ Sus sonatas y conciertos estaban pensados para su propio lucimiento como virtuoso, de ahí su alta exigencia técnica.

¹⁶⁷ Esta evolución de la técnica violinística se debe, sobre todo, a violinistas-compositores italianos de comienzos y mediados del S.XVIII, como Corelli, Vivaldi, Locatelli, Veracini, Tartini o Nardini. Información extraída de FONSECA SANCHEZ-JARA, Jorge: *Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda*. [Trabajo Fin de Máster] Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, pp. 29.

¹⁶⁸ Según FANLO, Iagoba: “El renacimiento de un instrumento”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 108: “podemos distinguir, sin duda, a Luigi Boccherini como el fundador de la escuela moderna de violonchelo”.

¹⁶⁹ Se debe recordar que, para Elizabeth Le Guin, la única diferencia entre las obras grandes y “piccole” era “the fully developed slow movement”. LE GUIN, Elisabeth: *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 208.

De este análisis, también podemos constatar que la afirmación realizada por el propio Boccherini, “tutto è panno de l’istessa pezza”,¹⁷⁰ adoptada como planteamiento analítico¹⁷¹ por la musicóloga Elisabeth Le Guin para estudiar sus cuartetos, es cierta (teniendo en cuenta los parámetros que se han analizado y que solo se han estudiado dos opus). Estoy de acuerdo con el punto de vista desde el que esta musicóloga aborda el estudio de este corpus, ya que para ella las semejanzas existentes entre los cuartetos son mucho más interesantes para explicarlos que las diferencias¹⁷². Este mayor interés puede deberse a que las primeras, como hemos observado, nos revelan la pervivencia y repetición, en sus obras, de ciertos procedimientos compositivos, los cuales van conformando el estilo personal del autor¹⁷³. De esta manera, con todos estos argumentos, a la pregunta que nos hacíamos al comienzo del trabajo de si podemos verificar diferencias compositivas sustanciales entre las obras pertenecientes a cada uno de estos dos formatos, podemos responder que no.

¹⁷⁰ Carta de Boccherini dirigida a Carlo Emanuel Andreoli, fechada en Arenas a 22 de septiembre de 1780. Vista en COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpegio, 2011, pp.160.

¹⁷¹ Véase, especialmente, la explicación que la propia musicóloga realiza en LE GUIN, Elisabeth: *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 207-210.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 209. “The stylistic developments that Speck descibes in the quartets are certainly verifiable; but they are, I think, much less interesting than the remarkable sameness”.

¹⁷³ Como dice Stanley Sadie: “His style became increasingly personal and even idiosyncratic over the 44 years in which he composed”. SADIE, Stanley: “Boccherini, Luigi”. L. Macy (ed.). *The New Grove Dictionary of Music Online*. (<http://www.grovemusic.com>) Última consulta: 10/06/2013.

Esta idea del estilo personal de Boccherini, aparece corroborada también por Remigio Coli, que habla del concepto de Originalidad. COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpegio, 2011, pp. LX: “Recientemente, se ha revisado la figura de Boccherini, sin intentar aproximarle a Haydn, sino más bien alejándole del austríaco, desde una concepción en la que domina la *originalidad*.”

5. CONCLUSIONES

A modo de recapitulación, en estas conclusiones se incluirán las principales ideas que podemos extraer del trabajo realizado, para responder, de esta manera, a las preguntas planteadas en la introducción.

Como se ha podido comprobar en el apartado dedicado a la biografía de Boccherini, la vida de este autor es un claro ejemplo de cómo las circunstancias externas pueden influir en la obra artística de un compositor; la educación recibida, las actividades laborales realizadas, las relaciones personales que establece, el gusto de sus mecenas o del público que compraba sus obras, etc. También hemos podido distinguir en él una doble faceta, común en otros músicos de la época. Es un intérprete y compositor que está al servicio de instituciones y mecenas (ajustándose al modelo propio del Antiguo Régimen), pero que, asimismo, aprovecha las posibilidades económicas que otras nuevas fuentes de ingresos le podían proporcionar; participa como instrumentista en conciertos públicos y privados y como compositor vende sus obras en el comercio editorial y recibe encargos puntuales.

En los epígrafes dedicados a contextualizar estas dos series de cuartetos hemos podido evidenciar, mediante diversos testimonios (tanto de la época como actuales), que los entornos donde principalmente se solían interpretar este tipo de obras (música de cámara, en general) eran, por un lado, las residencias privadas de las clases altas de la sociedad (realeza, aristocracia, alta burguesía) y, por otro, las casas de los propios músicos. La particular relación que se establecía entre las obras, los intérpretes y el público era una de las causas que favorecía la difusión de este repertorio en estos contextos domésticos.

En el apartado destinado a explicar la “opera grande” y “piccola”, se han podido advertir una serie de diferencias importantes entre los dos formatos utilizados por Boccherini en su obra de cámara:

- De extensión. Las obras grandes poseen una mayor extensión, ya que constan de tres o cuatro movimientos, frente a las obras pequeñas que poseen solo dos. Los moldes formales (Forma Sonata de Primer Movimiento, Minueto y Rondó) que se emplean en ambas categorías son los mismos, si exceptuamos la Forma sonata de movimiento lento que no se suele utilizar en las “opera piccola”.

- De tipo económico-comercial. Las obras grandes son más caras que las obras “piccole”, ya que el esfuerzo compositivo, la labor de edición y la cantidad de papel que requiere una obra en dos movimientos no es comparable con el necesario para una obra en cuatro; mucho mayor éste, menor aquel.

Asimismo, siguiendo las aportaciones realizadas por musicólogos actuales, se propone la idea de que sí existe una influencia del público receptor (y de los editores) sobre la labor del compositor, pero ésta se circunscribe a cuestiones de carácter puramente comercial y no estético-compositivo.

Por último, mediante el análisis musical de los opus estudiados se ha demostrado que, entre éstos, no existen diferencias sustanciales en lo relativo a cuestiones puramente musicales, como la textura, el uso de moldes formales de tipo sonata, las relaciones armónicas a tonalidades cercanas o la dificultad técnico-interpretativa. De este modo, se ha podido corroborar lo que el propio compositor comentaba en la carta de 1780 dirigida a Carlo Emanuel Andreoli (“tutto è panno de l’istezza pezza”).

De igual manera, a través del análisis, se ha señalado que el lenguaje musical utilizado por Boccherini en la composición de estos cuartetos, se aleja de la tradición del cuarteto “vienés”. Esta “particular” manera de componer es lo que ha provocado que la historiografía tradicional (de cuño germano-céntrico) haya marginado y obviado estas obras; tanto por considerarlas menos desarrolladas, como porque no se adaptaban a sus moldes ideales.

Para terminar, he de decir que con este estudio se ha pretendido, por un lado, acercar la figura y, especialmente, los cuartetos tempranos de Luigi Boccherini, un corpus poco trabajado, programado y escuchado en la actualidad y, por otro, abrir nuevos interrogantes para futuras investigaciones que nos permitan conocer más en profundidad nuestro patrimonio musical hispano de finales del S.XVIII.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV: “Luigi Boccherini, 200 años” (Dossier), en *Scherzo*, nº 194, febrero de 2005, pp. 97-111.
- AA.VV: “Luigi Boccherini, un gran olvidat” (Dossier), en *Revista Musical Catalana*, nº 251 (2005), pp. 29-35.
- ACKER, Yolanda F: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2007.
- BARCE, Ramón:
- *Boccherini en Madrid*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1992.
 - “Boccherini, Luigi”. En CASARES, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 volúmenes, Vol. 2, pp. 536-541.
- BOCCHERINI y CALONJE, Alfredo: *Luis Boccherini: Apuntes biográficos y Catálogo de las obras de este célebre maestro publicados por su biznieto*, Madrid, Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1879.
- BOCCHERINI, José Antonio y TORTELLA, Jaime: “Las viviendas madrileñas de Luigi Boccherini. Una Laguna Biográfica”, *Revista de Musicología*, Vol. XXIV, nº 1-2 (2001), pp. 163-188.
- BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.) *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.]
- CARRERAS, Juan José:
- “Musicology in Spain (1980-1989)”. *Acta Musicologica*, Vol. 62, Fasc. 2/3, May - Dec. (1990), pp. 260-288.
 - “Introducción” en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.) *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 13-16]
 - “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.) *Music in Spain during the*

- Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1998. [Ed. Esp. *La música en España en el Siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28]
- COLI, Remigio y MANGANI, Marco: *Luigi Boccherini. Epistolario*. Madrid y San Cugat, Asociación Luigi Boccherini, Editorial Arpeggio, 2011.
- DOMÍNGUEZ, José María: “Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti” en FABRIS, Dinko y MAIONE, Paologiovanni (eds.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Atti del convegno internazionale, Napoli 9-11 novembre 2007, Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp. 247-265.
- DOWNS, Philip G.: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Ed.Akal, 1998.
- FANLO, Iagoba: “El renacimiento de un instrumento”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 108-111.
- FERNÁNDEZ CORTES, Juan Pablo: *La Música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo de la alta nobleza española*. Madrid, SEdeM, 2007.
- FONSECA SANCHEZ-JARA, Jorge: *Manuel Canales (1747-1786) y sus cuartetos de cuerda*. [Trabajo Fin de Máster] Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- GALLEGO, Antonio: *La Música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza Música, 1988.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”. *Revista de Musicología*, Vol. XXIII, nº2 (2000), pp. 443-464.
- GÉRARD, Yves: *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1969.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Commemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 743-762.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José:
- “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (Siglos XVIII-Principios del XIX)” *Revista de Musicología*, Vol. XX, nº1 (1997), pp. 439-444.

- “Fuentes de la música de Boccherini”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 102-104.
- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 2005 (Quinta Edición).
- HEARTZ, Daniel y ALAN BROWN, Bruce: “Galant” en SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove Dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001 (2ª edición), 29 volúmenes Vol. 9, pp. 430-432.
- HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York, W.W. Norton & Company, 2003,
- HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press, 2006.
- IRIARTE, Tomás de: *La Música*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779 (Ed. Facsímil en Madrid, 1987).
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán:
- *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
 - *Gaetano Brunetti (1744-1798): Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, Aedom, 2005.
 - “El papel Romaní y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004) pp. 699-741.
- LE GUIN, Elisabeth:
- “Luigi Boccherini y la teatralidad”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 763-804.
 - *Boccherini's body: an Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, University of California Press, 2005.
- LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, Vol. 4. (en prensa).

LOLO, Begoña: “Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión”. *Revista de Musicología*, Vol. XX, nº 1 (1997), pp. 277-300.

MANGANI, Marco, LE GUIN, Elisabeth y TORTELLA, Jaime (eds.) *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 2006.

MARÍN, Miguel Ángel:

- “Music-selling in Boccherini's Madrid”. *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 165-77.
- “Los espejismos de la biografía”. *Scherzo* [Dossier “Luigi Boccherini, 200 años”], nº 194, febrero de 2005, pp. 98-101.
- “'Par su grâce naïve et pour ainsi dire primitive': images of Boccherini through his early biographies”, en C. Speck (ed.), *Boccherini Studies* (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2007), pp. 279-323.
- *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009.
- “¿Existió un cuarteto de cuerda español?” *Scherzo* [Dossier “El cuarteto de Cuerda”], nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.
- Semblanzas de compositores españoles: “Luigi Boccherini”. Fundación Juan March.

MARTÍN MORENO, Antonio: *El Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, Volumen 4 de la serie Historia de la Música española.

MARTOS, Valle y TORTELLA, Jaime: “El rostro de Boccherini, espejo de un alma de artista”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 611-641.

MONTERO GARCÍA, M^a del Rosario: *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada, 2012.

ORTEGA, Judith:

- *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara (1759-1808)*. [Tesis doctoral] Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones (ISBN: 978-84-693-8791-7). Recurso electrónico.
- “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del S.XVIII: El entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”. *Revista de*

- Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2, 2004. Págs. 643-697.
- PAGAN, Víctor et al.: “Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento” (Dossier), en *Scherzo*, nº 72, marzo de 1993, pp. 115-132.
- PARKER, Mara: *The string quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation*, Aldershot, Asghate Publishing Limited, 2002.
- PESTELLI, Giorgio: *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Turner, 1986, (Historia de la Música, Vol. 7).
- RAMOS, Pilar: “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 7-25.
- RIDGEWELL, Rupert: “Artaria’s music shop and Boccherini’s music in Viennese musical life”, *Early Music*, 33:2 (2005), pp. 179-189.
- ROSEN, Charles:
- *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, ed. Idea Books S.A., 2004.
 - *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, ed. Alianza Música S.A., 1986 (Sexta reimpresión, 2009).
- SALVETTI, Guido: “Boccherini, Luigi” en BASSO, Alfredo (Dir.). *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. Torino, UTET, 1985, 12 volúmenes. Vol. 1, pp. 567-583.
- SOBRINO, Ramón: “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 667-696.
- SPECK, Christian and SADIE, Stanley: “Boccherini, Luigi” en SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove Dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Limited, 2001 (2ª edición), 29 volúmenes, Vol. 3, pp. 749-764.
- SPECK, Christian:
- "Boccherini Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung", en *Studien zur Musik*, Band 7, Munich, 1986 (Existe una versión francesa: "Les Quatuors à cordes de L. Boccherini").
 - "On the changes in the four-part writing in Boccherini's string quartets", en *España en la música de Occidente*, Vol.II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 129-131.
- STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York, Cambridge University Press, 2003.

SUSTAETA LLOMBART, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños.* [Tesis doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.

TORTELLA, Jaime:

- *Luigi Boccherini en la Ilustración española.* [Tesis Doctoral] Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada,* Prefacio por Yves Gérard, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

TORTELLA, Jaime et al.: “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini” (Dossier), en *Revista de Musicología*, Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 607-810.

WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo.* Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2007.

7. APÉNDICES

7.1. Tablas de Análisis

7.1.1. Cuartetos Op.9 (1770)

Tabla 9. CUARTETO N°1. G.171. Primer Movimiento. Allegro. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc. 1-25	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-4	Primer tema. Se repite dos veces. Compases 1-2 y 3-4.	Textura homofónica a tres.	Do Menor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 5-7		Textura homofónica a cuatro.	Finaliza sobre el V de Do menor.
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 8-25	Primer grupo. Se repite dos veces Compases 8-9 y 10-11 con una extensión entre compases 12-13.	Textura homofónica. Predominio del violín primero.	Mi Bemol Mayor
		Segundo grupo. Compases 14-15	Textura dos frente a uno. Violines frente a Cello.	
		Tercer Grupo. Se repite dos veces Compases 16-19 y 20- 23	Textura dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello.	
Grupo de cierre. Compases: 23-25	Plenamente homofónica			
DESARROLLO cc. 26-43	PRIMERA SECCIÓN. cc. 26-32	Uso del material del primer tema. Se repite dos veces. Compases 26-27 y 28-29	Textura Homofónica.	Mi Bemol Mayor a Fa menor.
		Uso de la extensión del primer grupo del segundo grupo temático. Compases 30-32	Textura dos a dos (Violines frente a Viola y Cello)	Finaliza en la dominante de Fa menor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 33-40	Uso del motivo del tema inicial. Construida en forma de secuencia	Alternancia en importancia entre primer y segundo violín. Viola y Cello sostén armónico	Sección Modulante. Uso de círculo de quintas. Do como V de Fa menor. Fa como V de Si b menor. Si b como V de Mi b menor. Sol como V de Do menor
	Sección de transición a la Recapitulación. cc. 41-43	Mismo material que la sección de transición de la exposición	Textura homofónica a cuatro.	Sol utilizada como V de Do menor
RECAPITULACIÓN	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 44-48	Primer tema. Se repite dos veces. Compases 44-45 y 46-48. La repetición se varía a modo de transición	Textura homofónica. Predomina el violín primero.	Do Menor. Finaliza sobre Sol como V de Do menor

cc. 44-60	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 49-60	Segundo grupo. Compases 49-50	Textura dos frente a uno. Violines frente a Cello.	Do menor
		Tercer Grupo. Se repite dos veces Compases 51-54 y 55-58	Textura dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello.	
		Grupo de cierre. Compases: segunda mitad del 58-60	Plenamente homofónica	

Tabla 10. CUARTETO N°1. G.171. Segundo Movimiento. Larghetto. Forma Sonata de Movimiento lento. Sonata Tipo 1 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc. 1-24	PRIMERA SECCIÓN. cc. 1-8	Primer tema. A. Compases 1-8. Subdivida en dos semifrases con material diferente. Compases 1-4 y 5-8.	Melodía acompañada. Predominio del Primer violín	Mi Bemol Mayor. Finaliza sobre el V grado
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 9-24	Segundo Tema. Compases 9-20. Construida mediante tres semifrases de cuatro compases. Las dos últimas son prácticamente iguales.	Melodía acompañada. Predominio del Primer violín.	Si Bemol Mayor
Grupo de Cierre. Compases 21-24		Predominio del Primer violín.		
RECAPITULACIÓN cc. 25-48	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 25-28		Textura de dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello	Cadencia sobre Fa Menor
	PRIMERA SECCIÓN. cc. 28-32	Uso material del comienzo del primer tema. Compás 32 enlaza con la siguiente sección	Melodía acompañada. Predominio del Primer violín	Fa Menor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 33-35	Uso material del comienzo del primer tema	Melodía acompañada. Predominio del Primer violín	Mi Bemol Mayor
	SECCIÓN SECUNDARIA DE DESARROLLO. cc. 36-39		Textura de dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello	Movimiento hacia la Subdominante: La Bemol Mayor
	SECCIÓN FINAL DE TRANSICIÓN. cc.40-48	Repetición del material entre los dos violines. Van un compás desfasados	Textura de dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello.	Pedal de Dominante sobre Mi Bemol Mayor

Tabla 11. CUARTETO N°1. G.171. Tercer Movimiento. Minuetto. Forma Sonata de Minuetto.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO	PRIMERA PARTE. cc. 1-12	Frase principal. A. compases 1-12	Textura Homofónica. Predominio del Primer Violín	Mi Bemol Mayor

cc. 1-40	SEGUNDA PARTE. cc. 13-40	Segunda Frase. B. Dividida en dos semifrases: 1ª) Compases 13-20	Textura homofónica. Primero predominio de la viola y el cello y después del primer violín.	Si Bemol Mayor
		2ª) Compases 21-28	Construcción secuencial y entradas fugadas de los cuatro instrumentos	Fa menor-Mi Bemol Mayor. Finaliza sobre el V de Mi Bemol Mayor.
		Frase A'. Frase del comienzo algo variada. Compases 29-40	Textura Homofónica. Predominio del Primer Violín	Mi Bemol Mayor
TRÍO cc. 1-24	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	Frase principal A. compases 1-8	Textura dos a dos. Violines frente a Viola y Cello.	La Bemol Mayor. Finaliza sobre el V grado
	SEGUNDA PARTE. cc. 9-24	Frase B. Construida mediante dos semifrases iguales. Compases 9-16.	Predomina el Violín Primero	La Bemol Mayor Pedal sobre la Tónica
		Frase A'. Compases 17-24.	Textura dos a dos. Violines frente a Viola y Cello.	La Bemol Mayor. Pedal sobre la tónica. Finaliza sobre la tónica

Tabla 12. CUARTETO N°1. G.171. Cuarto Movimiento. Presto. Forma Sonata. Sonata Tipo 2 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc. 1-80	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-32	Tema Principal. Compases 1-16. Construido mediante dos semifrases contrastantes: 1ª) Compases 1-8 2ª) Compases 9-16	Primera semifrase: entradas fugadas con el mismo material de todos los instrumentos. Segunda Semifrase: Textura de dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello	Do menor. Finaliza sobre el V de Do menor
		Tema Principal repetido en otra tonalidad. Compases 17-32. Construido con las mismas semifrases: 1ª) Compases 17-24 2ª) Compases 25-32		Mi bemol Mayor Finaliza sobre la dominante de Mi bemol Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc 33-80	Primera Frase. Compases 33-40. Se divide en dos semifrases de cuatro compases iguales.	Textura acompañada. Predomina el primer violín	Mi Bemol Mayor
		Segunda Frase. Compases 41-48. Dividida en dos semifrases	Textura de dos frente a dos. Primera Semifrase (Violín segundo y Viola frente a Violín primero y Cello). Segunda Semifrase (Viola y Cello frente a Violines).	V/V – V de Mi Bemol Mayor
		Tercera Semifrase. Compases 49-56. Dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una.	Textura de tres frente a uno.	Mi Bemol Mayor
		Cuarta frase. Compases 57-64. Construida mediante dos semifrases iguales.	Textura plenamente homofónica	
	Segunda Frase. Compases 65-72. Dividida en dos semifrases	Textura de dos frente a dos. Primera Semifrase (Violín segundo y Viola frente a Violín primero y Cello). Segunda Semifrase (Viola y Cello frente a Violines).	V/V – V de Mi Bemol Mayor	

		Tercera Semifrase con final conclusivo. Compases 73-80. Dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una.	Textura de tres frente a uno.	Mi Bemol Mayor
DESARROLLO cc. 81-140	PRIMERA SECCIÓN. cc. 81-96	Uso del material fugado del primer tema. Solo en los violines. Compases 81-88. Predomina el violín primero. Compases 89-96. Predomina el violín segundo.	Entradas fugadas de los violines. Viola y Cello son el sostén armónico	Sección Modulante. Construida como una secuencia. Mi Bemol Mayor-Fa Menor. Fa Menor a Sol utilizado como Dominante de Do Menor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 97-111	Material Nuevo. Violines se van contestando. Violín segundo en el registro medio. Violín primero en el registro agudo 1ª) Compases 97-104 2ª) Compases 105-111	Textura dos frente a dos (violines frente a Viola y Cello)	Pedal de Dominante de Do menor. Pedal de Dominante de Fa menor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 112-123	Material de transición. Pasaje construido mediante secuencia armónica. Se repite tres veces.	Predominio del Primer Violín	Inestabilidad armónica. Fa Menor – Mi Bemol Mayor – Re Menor – Do Menor
	CUARTA SECCIÓN. cc. 124-140	Sección de transición hacia la recapitulación. Construida mediante dos semifrases: 1ª) Compases 124-131. Célula repetida en los violines 2ª) Compases 132-140. Se repite dos veces	Textura de dos frente a uno (Violines frente a Cello)	Movilidad en torno al V de Do menor.
RECAPITULACIÓN cc. 141-188	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 141-188	Primera Frase. Compases 141-148. Se divide en dos semifrases de cuatro compases iguales.	Textura acompañada. Predomina el primer violín	Do Menor
		Segunda Frase. Compases 149-156. Dividida en dos semifrases	Textura de dos frente a dos. Primera Semifrase (Violín segundo y Viola frente a Violín primero y Cello). Segunda Semifrase (Violín Segundo y Cello frente a Violín Primero y Viola).	V/V – V de Do Menor
		Tercera Semifrase. Compases 157-164. Dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una.	Textura de tres frente a uno.	Do Menor
		Cuarta frase. Compases 165-172. Construida mediante dos semifrases iguales.	Textura plenamente homofónica	
		Segunda Frase. Compases 173-180. Dividida en dos semifrases	Textura de dos frente a dos. Primera Semifrase (Violín segundo y Viola frente a Violín primero y Cello). Segunda Semifrase (Viola y Cello frente a Violines).	V/V – V de Do Menor
		Tercera Semifrase con final conclusivo. Compases 181-188. Dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una.	Textura de tres frente a uno.	Do Menor

Tabla 13. CUARTETO N°2. G.172. Primer Movimiento. Grave-Allegro. Forma Sonata de Primer Movimiento con Introducción lenta. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
INTRODUCCIÓN LENTA. cc. 1-9			Textura plenamente homofónica. Predomina el Violín Primero	Re Menor. Finaliza sobre el V de Re
EXPOSICIÓN. cc.10-73	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 10-41	El tema Principal se repite dos veces exactamente igual 1ª) Compases 10-25 2ª) Compases 26-41 El Tema se construye mediante pequeñas frases: a) Compases 10-13 y 26-29. b) Compases 14-17 y 30-33. c) Compases 18-21 y 34-37. c') Compases 22-25 y 38-41	Textura de dos frente a dos (Violines frente a Viola y Cello). Predomina el Violín Primero	Re Menor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 42-53	Construido mediante tres semifrases de cuatro compases cada una. Las dos primeras repiten el mismo material pero en diferentes voces	1ª semifrase: Textura de uno frente a dos (Violín I frente a Viola y Cello) 2ª Semifrase: Textura de dos frente a dos (Violín Segundo y Viola frente a Violín primero y Cello) 3ª semifrase: Textura Homofónica	Fa Mayor. Finaliza sobre el V de Fa Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 54-73	Segundo tema. Se construye mediante tres semifrases de cuatro compases. Las dos primeras son iguales. La tercera más conclusiva. Primer Grupo de Cierre. Compases 65-68 Segundo Grupo de Cierre. Compases 69-73.	Textura homofónica. Predominio del Violín Primero	Fa Mayor
DESARROLLO. cc. 74-104	PRIMERA SECCIÓN. cc. 74-81	Utilización de la semifrase A del tema principal (compases 74-77) más sección modulante de enlace (78-81)	Textura de dos frente a dos (Violines frente a Viola y Cello). Predomina el Primer Violín	Fa Mayor. Sección Modulante hacia Sol Menor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 82-97	Utilización del material de la sección de transición. Dos grandes frases. 1ª) Compases 82-89 2ª) Compases 90-97	1ª semifrase de cada frase: Textura de uno frente a dos (Violín I frente a Viola y Cello) 2ª Semifrase de cada frase: Textura de dos frente a dos (Violín Segundo y Viola frente a Violín primero y Cello)	Primera Frase: Sol Menor Segunda Frase: Do Menor
	Sección de transición a la Recapitulación. cc. 97-104	Primer pasaje. Compases 97-101. Segundo pasaje 101-104	Textura contrapuntística dos a dos. Material entre los violines. Material entre viola y cello	Do Menor. Modulación hacia Re Menor
RECAPITULACIÓN. cc. 105-140	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 105-120	El tema Principal no se enuncia completo. a)Compases 105-108 b)Compases 109-112	Textura de dos frente a dos (Violines frente a Viola y Cello). Predomina el Violín Primero. Los últimos – Gran Unísono entre los cuatro instrumentos	Re Menor

		c) Aparece muy variado. Compases 113-120.		
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 121-140	Segundo tema. Se construye mediante tres semifrases de cuatro compases. Las dos son iguales. La tercera más conclusiva.	Textura homofónica. Predominio del Violín Primero	
		Primer Grupo de Cierre. Compases 132-135		
		Segundo Grupo de Cierre. Compases 136-140.		

Tabla 14. CUARTETO N°2. G.172. Segundo Movimiento. Larghetto. Forma Sonata. Sonata entre Tipo 1 y Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc. 1-28	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-8	Se puede subdividir en dos semifrases de cuatro compases cada una (Primera sobre el V grado, Segunda sobre la Tónica). Aparece la célula principal que unifica todo el movimiento. (Corchea con puntillo-Semicorchea-Corchea)	Textura de de melodía acompañada. Predomina el primer Violín	Sol Menor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 9-28	Primera parte. Compases 9-16. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Textura de de melodía acompañada. Predomina el primer Violín	Si Bemol Mayor
Segunda parte. Compases 16-28. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases cada una.				
DESARROLLO. cc.29-41	PRIMERA SECCIÓN. cc. 29-37	Material del comienzo del Segundo Grupo Temático. Se puede dividir en cuatro semifrases. Las tres primeras de dos compases construidas en secuencia. La última de tres	Textura de de melodía acompañada. Predomina el primer Violín	Si Bemol Mayor-Do menor-Sol Menor. Finaliza sobre el V de Sol Menor
	Sección de Transición a la Recapitulación. cc. 38-41	Construida en forma de secuencia. Se puede dividir en dos semifrases de dos compases	Predomina el primer Violín	Do Menor-Re Menor. Re como V de Sol Menor
RECAPITULACIÓN. cc. 42-57	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 42-45	Aparece el comienzo y el final del primer tema. Éste no se enuncia completo	Textura de de melodía acompañada. Predomina el primer Violín	Sol Menor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 45-57	Segunda parte. Compases 45-57. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases cada una.	Textura de de melodía acompañada. Predomina el primer Violín	

Tabla 15. CUARTETO N°2. G.172. Tercer Movimiento. Allegretto con moto. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc. 1-48	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-24	El tema principal se repite dos veces. 1) Compases 1-12. 2) Compases 23-24. Célula A del tema – Corchea, semicorchea con puntillo, fusa. Unifica todo el movimiento. Célula b – Cuarta descendente y ascendente	Textura de Dos frente a dos (Violines frente a Viola y Cello)	Re Menor
	PASAJE DE TRANSICIÓN. cc. 25-32	Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Primero predomina el segundo violín y después el primero	Fa Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 33-48	El tema se divide en dos frases de ocho compases prácticamente iguales. 1) Compases 33-40. 2) Compases 41-48.	Unísono de los cuatro instrumentos. Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Fa Mayor. Uso abundante de la cadencia rota sobre sexto grado
DESARROLLO. cc.49-104	PRIMERA SECCIÓN. cc. 49-68	Uso del material del primer grupo temático. Tanto el principio como el final. Primera frase. Compases 49-56 Segunda frase. Compases 57-68.	Primera frase: Textura uno frente a dos (violín primero frente a viola y cello). Segunda frase: Textura dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Fa Mayor – Sol Menor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 69-82	Pasaje puramente armónico. Uso de la célula A	Textura homofónica y homorrítmica	Mi Bemol Mayor
	TERCERA SECCIÓN. Compases 83-90	Aparece una nueva melodía en el primer violín. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases	Textura de Melodía Acompañada. Predominio del Primer Violín	Sol Menor. V/V-V. V-I
	CUARTA SECCIÓN. Transición a la Recapitulación. cc. 91-104	Se puede dividir en tres partes. La primera de tres compases. La central de 8 compases (94-101) y la última de tres compases en la que se acelera el ritmo armónico.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Menor. Finaliza sobre el V grado de Re Menor
RECAPITULACIÓN. cc. 105-146	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 105-116	Aparece el tema enunciado una sola vez en el violín primero	Textura melodía acompañada. Predominio del Violín primero	Re menor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 117-130	Se reutiliza igual el material de la transición a la recapitulación	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Menor. Finaliza sobre el V grado de Re Menor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 131-146	El tema se divide en dos frases de ocho compases prácticamente iguales. 1) Compases 131-138. 2) Compases 139-146	Unísono de los cuatro instrumentos. Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Menor

Tabla 16. CUARTETO N°3. G.173. Primer Movimiento. Allegro Assai. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc. 1-56	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-16	El tema se enuncia dos veces. La primera finaliza sobre la tónica. Compases 1-8. La segunda sobre la tónica de Do Mayor. Compases 9-16. Células A – 4 primeros compases Célula B – compases 5-6 Célula C- Compases 15-16.	Textura Homofónica. Predomina el primer Violín	Fa Mayor Do Mayor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 17-24		Textura predominante homofónica. Predominio del primer violín.	Do Mayor. Finaliza sobre el V grado de Do Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 25-56	Primer Grupo. A. Compases 25-36. Predominantemente melódico.	Textura de dos frente a dos (violín primero y cello frente a violín segundo y viola)	Do Menor.
		Segundo Grupo. B. Compases 36-39. Predominantemente rítmico. Apariencia de pasaje de transición	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello).	Do Mayor
		Tercer Grupo. C. Compases 40-43 muy en relación con la célula C del Primer Grupo Temático.	Textura homofónica. Predominio del Primer Violín	
		Cuarto Grupo D. Compases 44-48. Incremento de tensión. No resuelve, de manera clara, en tónica hasta el compás 49	Predomina el Primer Violín	
Grupo de Cierre. Compases 49-56. Dividida en dos secciones de cuatro compases. La primera menos conclusiva que la segunda (acordes)	Predomina el Primer Violín			
DESARROLLO. cc. 57-98	PRIMERA SECCIÓN. cc. 57-78	Uso de los materiales del primer grupo temático y de la sección de transición. Compases 57-64. Se enuncia el tema completo	Textura Homofónica. Predomina el primer Violín	Do Mayor a Fa Mayor (II-V-I)
		Compases 65-74. Se enuncia de nuevo el tema. La célula C está ampliada debido al uso de dominantes secundarias		
		Compases 75-78. Uso del material de la sección de transición		
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 79-90	Nuevo Material. Se puede dividir en dos semifrases iguales de cuatro compases.	Predomina el Primer violín	Si Bemol Mayor y Mi Bemol Mayor
		Últimos cuatro compases – Pasaje de transición modulante.		Do Menor (V grado)
Sección de transición a la Recapitulación. Compases 91-98	Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Predomina primero el violín primero y después el segundo	Dominante de Do Menor. Dominante de Fa Menor.	

RECAPITULACIÓN. cc.99-138	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 99-102	Se enuncia solo la célula A del Tema	Textura Homofónica. Predomina el primer Violín	Fa Mayor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 103-106	Entradas con el mismo material entre los dos violines.	Textura dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Finaliza sobre Dominante de Fa Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 107-138	Primer Grupo. A. Compases 107-118. Predominantemente melódico.	Textura de dos frente a dos (violín primero y cello frente a violín segundo y viola)	Fa Menor
		Segundo Grupo. B. Compases 118-121. Predominantemente rítmico. Apariencia de pasaje de transición	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello).	Fa Mayor
		Tercer Grupo. C. Compases 122-125 muy en relación con la célula C del Primer Grupo Temático.	Textura homofónica. Predominio del Primer Violín	
		Cuarto Grupo D. Compases 126-130. Incremento de tensión. No resuelve, de manera clara, en tónica hasta el compás 49	Predomina el Primer Violín	
Grupo de Cierre. Compases 131-138. Dividida en dos secciones de cuatro compases. La primera menos conclusiva que la segunda (acordes)	Predomina el Primer Violín			

Tabla 17. CUARTETO N°3. G.173. Segundo Movimiento. Largo Cantabile. Forma Sonata de Movimiento Lento. Sonata entre Tipo 1 y Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES	
EXPOSICIÓN. cc. 1-18	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-8	Frase principal A. Muy cantábil. Se puede dividir en dos grandes semifrases de cuatro compases cada una	Predominio absoluto del Primer Violín. Textura de Melodía acompañada durante prácticamente todo el movimiento	Si Bemol Mayor	
	Sección de transición. cc. 8-10		Entradas imitativas entre los violines	Se finaliza sobre el V grado de Si Bemol Mayor	
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 10-18	Frase principal B. Se puede dividir en cuatro secciones.		Predominio del Primer Violín	Fa Mayor
		1. Compases 10-12. Idea Inicial			
		2. Compases 12-14. Misma idea anterior adornada.			
3. Compases 14 y 15. Uso de V/V y V.					
4. Compases 16-18. Grupo de Cierre					

DESARROLLO. cc.19-33	PRIMERA SECCIÓN. cc. 19-27	Al comienzo, uso del material del primer tema. Después material nuevo	Predominio del Primer Violín	Inestabilidad armónica. Si Bemol Mayor-Mi Bemol Mayor. (VII7-II/ VII7-V/V7-III/V7-VI)
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 27-29	Nueva frase. Material nuevo	Predominio del Primer Violín	Do Menor a Fa Menor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 29-33	Nueva frase. Se repite dos veces (dos compases cada una), la segunda vez más adornada	Predominio del Primer Violín	Fa Menor.
RECAPITULACIÓN. cc. 33-41	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 33-41	Frase principal B. Se puede dividir en cuatro secciones. 1. Compases 33-35. Idea Inicial	Compases 33-35. Predominio del segundo violín. El resto predominio del Primer Violín	Si Bemol Mayor
		2. Compases 35-37. Misma idea anterior adornada.		
		3. Compases 37 y 38. Uso de V/V y V.		
		4. Compases 39-41. Grupo de Cierre		

Tabla 18. CUARTETO N°3. G.173. Tercer Movimiento. Tempo di Minuetto. Forma Sonata de Minuetto

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO. cc.1-42	PRIMERA PARTE. cc. 1-13	La Primera Frase se puede dividir en tres semifrases. Las dos primeras de cuatro compases cada una y la última de cinco.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello). Predomina el Primer violín	Fa Mayor
	SEGUNDA PARTE. cc. 14-42	Segunda Frase. Compases 14-21. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. (la primera – escalas, la segunda – fórmula cadencial)	Predominio del Primer Violín	Do Mayor
		Sección de transición. Compases 21-29. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Compases 21-25 Predomina el Segundo violín. Compases 26-29. Predomina el Primer Violín	Sol Menor. Fa Mayor
		Tercera Frase. Compases 30-42 Repetición literal de la frase de la Primera Parte	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello). Predomina el Primer violín	Fa Mayor
TRÍO. cc.1-26	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	Primera Frase. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera, uso de semicorcheas. La segunda, uso de cromatismo.	Predominio del Primer Violín	Si Bemol Mayor. Finaliza sobre el V grado de Si Bemol Mayor

	SEGUNDA PARTE. cc. 9-26	Segunda Frase. Compases 9-16. Sección más contrapuntística entre los dos violines. Progresión armónica	Textura contrapuntística entre los violines. Viola y Cello sostén armónico	Si Bemol Mayor (V7-IV/ IV/ V7/ VI/ VII/ I)
		Dos compases de enlace. Compases 17-18		Suspensión en el V grado de Si Bemol Mayor
		Tercera Frase. Compases 19-26. Se retoma la Primera Frase de la Primera Sección pero se varían los cuatro últimos compases	Predominio del Primer Violín	Si Bemol Mayor. Se finaliza en la Tónica.

Tabla 19. CUARTETO N°4. G.174. Primer Movimiento. Adagio. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc.1-18	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-12	Primera Frase. Compases 1-12. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases. Los primero cuatro compases son la idea principal del movimiento	Textura Homofónica. Predomina el Primer Violín	Mi Bemol Mayor (I-VI y IV)
	Sección de transición. cc. 12-19		Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello). Entrada fugada entre los violines.	Mayor inestabilidad armónica. VII7-V/ V/I menor/ V7-II/ VII-V/V)
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 20-29	Segunda Frase. Compases 20-25. Grupo de Cierre. Compases 26-29. Idea del comienzo.	Predominio del Primer Violín. Textura Homofónica	Si Bemol Mayor
DESARROLLO. cc.30-50	PRIMERA SECCIÓN. cc. 30-40	Nueva melodía. Aparece dos veces. 1ª) Compases 30-33 en el violín segundo 2ª) Compases 34-36 en el violín primero. Compases 37-40	Predominio de los violines (primero el violín segundo y después el violín primero)	La Bemol Mayor (Pedal sobre la Dominante)
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 40-50	Se puede dividir en dos partes. 1ª) Material de la sección de transición de la Exposición. Compases 40-44	Textura de dos frente a dos (violín primero y viola frente a violín segundo y cello).	Inestabilidad armónica. Áreas de Do Menor y Sol Menor donde finaliza. Gran cantidad de Dominantes Secundarias que no resuelven.
		2ª) Secuencia armónica con cadencia sobre Sol Menor	Textura Homofónica. Predomina el Primer Violín	
RECAPITULACIÓN. cc.51-73	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 51-62	Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases cada una. 1ª) Repetición de los primeros cuatro compases 51-54 2ª) Compases 55-58	Textura Homofónica. Predomina el Primer Violín	Mi Bemol Mayor

		3ª) Grupo de cierre. Compases 59-62.		
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 63-73	Segunda Frase. Compases 63-68	Predominio del Primer Violín. Textura Homofónica	
		Grupo de Cierre. Compases 69-73.		

Tabla 20. CUARTETO N°4. G.174. Segundo Movimiento. Allegro. Forma Sonata de Primer Movimiento.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES	
EXPOSICIÓN. cc. 1-60	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-20	Aparece la Frase Principal A. se expone dos veces en los compases 1-8 y 9-16. Frase de carácter rítmico	Textura de dos frente a dos (violines frente a Viola y Cello)	Mi Bemol Mayor	
		Frase B. Carácter de Cierre. Compases 17-20			
	Sección de transición. cc. 21-28		Textura Homofónica. Dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Modulación a Si Bemol Mayor. Finaliza sobre el V grado de Si Bemol Mayor	
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 29-60		Idea principal C. Carácter cantáble. Se expone dos veces. Compases 29-32 y 33-36.	Predominio del Primer violín.	Si Bemol Mayor
			Frase B – Carácter conclusivo. Compases 37-40		
			Frase D – Carácter más conclusivo. Compases 41-44		
Frase A – Solo los cuatro primeros compases. Compases 44-48					
Frase E – Destacar el uso de retardos en el primer violín. Se expone dos veces. Compases 49-52 y 53-56					
Frase B – Carácter conclusivo. Compases 57-60					
DESARROLLO. cc.61-115	PRIMERA SECCIÓN. cc. 61-68	Primeros tres compases (61-63). Utilización del comienzo de la Frase A.	Predominio del violín primero	Do Menor	
		El resto entradas contrapuntísticas de Violines y viola	Textura más contrapuntística		
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 69-84	Se puede dividir en dos grandes semifrases de ocho compases. Material nuevo que no había aparecido antes. La primera semifrase (compases 69-76) se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases iguales pero en distinta tonalidad.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Do Menor a Mi Bemol Mayor	

		La segunda semifrase (compases 77-84) es una intensificación. Se puede dividir en dos semifrases iguales de cuatro compases		Mi Bemol Mayor. Se cadencia sobre la Dominante de Mi Bemol Mayor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 85-98	1º) Dos compases de enlace y modulación (compases 85 y 86)	Textura de dos frente a dos (Violín segundo y viola frente a violín primero y cello)	Mi Bemol Mayor (área del II grado – Fa Menor y de la tónica).
		2º) Ocho compases (87-94) en los que se utiliza el motivo principal de la frase C (violín segundo y viola)		
		3º) Compases 95-98. Unísono de los cuatro instrumentos	Unísono de los cuatro instrumentos	Finaliza sobre el V grado de Mi Bemol Mayor
	CUARTA SECCIÓN. cc. 98-115	Entradas cromáticas fugadas de violines y viola. Se repiten dos veces (compases 98-103 y 104-109). Los últimos seis compases (110-115) son una intensificación para reforzar la cadencia	Textura contrapuntística. Últimos seis compases. Predomina el Violín Primero	Mi Bemol Mayor (pedal sobre la dominante). Uso del VII y V del V para reforzar la cadencia sobre éste.
RECAPITULACIÓN. cc.116-155.	Se recapitulan todas las Frases expuestas en la Exposición pero no en el mismo orden.	Frase C. Compases 116-123.	Predominio del Primer Violín	Mi Bemol Mayor
		Frase A. Se expone dos veces, la segunda incompleta. Compases 124-131 y 132-135		
		Frase E. Se expone dos veces. Compases 136-139 y 140-143		
		Frase B. Compases 144-147.		
		Frase D'. Variada al final. Compases 148-151.		
		Frase A. Cierre del Movimiento. Entradas contrapuntísticas Compases 151-155		

Tabla 21. CUARTETO N°4. G.174. Tercer Movimiento. Minuetto. Forma Sonata de Minuetto

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO. cc. 1-32	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	La primera Frase. Compases 1-8. Se puede dividir en dos semifrases de dos compases cada una. Comienzo anacrúsico característico (corchea con puntillo más semicorchea)	Textura de melodía acompañada. Predominio del Violín Primero	Mi Bemol Mayor. Finaliza sobre el V grado de Mi Bemol Mayor

	SEGUNDA PARTE. cc. 9-32	Segunda Frase contrastante. Compases 9-20. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases. Las dos primeras son iguales. La última de carácter cadencial.	Textura dos frente a dos (violines frente a Viola y Cello). Predomina el Primer Violín	Si Bemol Mayor
		Tercera Frase. Compases 21-32. Es la primera frase pero variada y ampliada al final. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases cada una		Mi Bemol Mayor. Finaliza sobre la tónica
TRÍO. cc. 1-24	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	La Primera Frase. Compases 1-8. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una	Predominio absoluto del Primer Violín	La Bemol Mayor – Mi Bemol Mayor
	SEGUNDA PARTE. cc. 9-24	Segunda Frase. Frase de transición. Compases 9-16. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases que son iguales.	Predominio absoluto del Primer Violín	La Bemol Mayor. Finaliza sobre el V Grado
Primera Frase. Compases 17-24. Se repite aunque varía los cuatro últimos compases para terminar en la tónica		La Bemol Mayor		

Tabla 22. CUARTETO N°5. G.175. Primer Movimiento. Andante con moto. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc. 1-30	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-8	Frase Principal. Carácter muy melódico. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. Asimismo, cada semifrase se puede dividir en dos incisos de dos compases.	Predominio del Primer Violín	Re Mayor
	Sección de transición. cc. 9-14	Dos primeros compases retoman los dos primeros compases del movimiento. El resto, sección modulante	Predominio del Primer Violín	De Re Mayor a La Mayor. Finaliza sobre el V grado de La Mayor.
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 15-29	El segundo tema se expone dos veces pero con distinto final (últimos dos compases). Carácter melódico. 1ª) Compases 15-22 y 2ª) Compases 22-29	Predominio de los violines. Primero el Segundo Violín (dos primeros compases de cada exposición del tema) y luego el Violín primero	La Mayor. Primera vez finaliza sobre el V Grado y la segunda vez sobre la Tónica.
DESARROLLO. cc.31-41	PRIMERA SECCIÓN. cc. 30-31	Utilización de los dos primeros compases del tema principal.	Predominio del Violín segundo	La Mayor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 32-41	Amplia sección en el relativo menor. Se puede dividir en dos semifrases. La primera de cuatro compases (32-35) y la segunda de seis (36-41). Cada una de estas semifrases se puede dividir en incisos de dos compases cada uno	Textura tipo concierto. Predominio del Primer Violín	Si Menor. Destacar en los compases 36 y 37 el uso del segundo grado rebajado (napolitano).

RECAPITULACIÓN. cc.42-60	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 42-43	Se retoman los dos primeros compases del tema principal	Violín segundo y primero	Re Mayor
	Sección de transición. cc. 44-45	Mucho más breve que la sección de transición de la exposición. No es necesario modular a otra tonalidad	Predominio del Primer Violín	Re Mayor. Finaliza sobre el V grado de Re Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 46-60	Se recapitula de manera completa. El segundo tema se expone dos veces pero con distinto final (últimos dos compases). 1ª) Compases 46-53. 2ª) Compases 53-60	Predominio de los violines. Primero el Segundo Violín (dos primeros compases de cada exposición del tema) y luego el Violín primero.	Re Mayor. Primera vez finaliza sobre el V Grado y la segunda vez sobre la Tónica.

Tabla 23. CUARTETO N°5. G.175. Segundo Movimiento. Allegro Assai. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 2. (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc.1-63	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. Compases 1-17	La frase principal se puede dividir en tres semifrases. 1ª) Semifrase A. Carácter muy rítmico. Compases 1-5.	Unísono entre los cuatro instrumentos.	Re Mayor
		2ª) Semifrase B. Compases 6-12. Se repite dos veces igual. 6-9 y 10-12	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	
		3ª) Semifrase C. Más conclusiva. Compases 13-17		
	Sección de transición. Compases 18-29	Material modulante. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases. 1ª) Sección modulante 2ª) Conversación entre los dos violines 3ª) Sección cadencial	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello) Predominio del Violín Primero	De Re Mayor a La Mayor. Finaliza sobre el V grado de La Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. Compases 30-63	Este grupo se puede dividir en las siguientes frases: 1ª) Frase A. Carácter más cantáble. Compases 30-37.	Textura de dos frente a dos. Violín primero y cello frente a violín segundo y viola	La Mayor
		2ª) Enlace. Compases 38-40		
		3ª) Frase B. se repite dos veces. Compases 41-48 y 49-56. Carácter más rítmico	Violines frente a viola y cello	
4ª) Grupo de cierre. Carácter cadencial. Compases 57-63				

DESARROLLO. cc.64-92	PRIMERA SECCIÓN. Compases 64-77	Utilización del material del primer grupo temático. 1ª) Semifrase A. Compases 64-68	Unísono entre los cuatros instrumentos	La Mayor
		2ª) Semifrase B. Compases 69-75	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	
		3ª) Sección de enlace. Compases 76-77		
	SEGUNDA SECCIÓN. Compases 78-92	Sección construida de manera secuencial. Se puede dividir en cuatro semifrases de cuatro compases cada una.	Predominio del Primer Violín	Si Menor – Mi Menor – Re Mayor
RECAPITULACIÓN. cc.93-139	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. Compases 93	Solo incluye un compás, para recordar el motivo principal	Unísono entre los cuatro instrumentos	Re Mayor
	Sección de transición. Compases 94-105	Se puede dividir en dos partes: 1ª) Utilización de los últimos compases de la sección de transición de la exposición. Compases 94-97	Predominio del Violín primero	Re Mayor/ Re Menor. Finaliza sobre el V grado de Re.
		2ª) Material nuevo. Se repite dos veces. Compases 98-101 y 102-105.	Textura de dos frente a dos (Violines frente a viola y cello). Entradas contrapuntística entre los violines	
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. Compases 106-139	Se recapitula igual. Este grupo se puede dividir en las siguientes frases: 1ª) Frase A. Carácter más cantábil. Compases 106-113.	Textura de dos frente a dos. Violín primero y cello frente a violín segundo y viola	Re Mayor
		2ª) Enlace. Compases 114-116.		
		3ª) Frase B. se repite dos veces. Compases 117-124 y 125-132. Carácter más rítmico	Violines frente a viola y cello	
4ª) Grupo de cierre. Carácter cadencial. Compases 133-139				

Tabla 24. CUARTETO N°5. G.175. Tercer Movimiento. Rondo Allegro. Forma Rondó. Rondeau (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
SECCIÓN – A. cc.1-24	PARTE – A. cc. 1-8	Frase principal. Carácter muy melódico	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Mayor
	PARTE – B. cc. 9-16.	Frase contrastante con la anterior en lo referente a la tonalidad		Re Menor
	PARTE – A. cc. 17-24	Frase principal. Carácter muy melódico.		Re Mayor

SECCIÓN – B. cc. 25-48	PARTE – C. cc. 25-32	Frase contrastante en cuanto a la tonalidad y al carácter más rítmico.	Predominio del Primer Violín	Re Menor a Fa Mayor
	PARTE – D. cc. 33-40	Frase construida de forma secuencial.	Textura más contrapuntística	Sol Menor a La menor.
	PARTE – C’. cc. 41-48	Frase de la parte C pero variada al final para terminar en Re Menor	Predominio del primer violín	Re menor
SECCIÓN – A. cc.49-79	PARTE – A. cc. 49-56	Frase principal. Carácter muy melódico.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Mayor
	PARTE – B. cc. 57-64	Frase contrastante con la anterior en lo referente a la tonalidad	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Menor
	PARTE – A. cc. 65-72	Frase principal. Carácter muy melódico.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Mayor
	PARTE – A. cc. 73-79	Frase principal. Carácter muy melódico.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	
CODA. cc.80-92		Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases cada una. Las dos primeras son iguales. Carácter más rítmico y cadencial.	Predominio del Primer Violín	

Tabla 25. CUARTETO N°6. G.176. Primer Movimiento. Andante Grazioso. Forma Libre.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
	SECCIÓN – A. cc. 1-8	La frase A se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera finaliza sobre la tónica, la segunda sobre la dominante	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Mi Mayor. Finaliza sobre el V grado
	SECCIÓN – B. cc. 9-16	Frase B se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera está construida de una forma secuencial. La segunda posee carácter cadencial	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello). Predomina el Primer Violín	Si Mayor
	SECCIÓN – C. cc. 17-22	Esta frase se puede dividir en tres semifrases de dos compases cada una. La primera tiene un carácter melódico y las otras dos poseen un carácter más cadencial	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Fa # Menor
	SECCIÓN – A’. cc. 23-26	Se repiten y adornan los dos primeros compases de la frase A.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Re Mayor
	SECCIÓN – D. cc. 27-34	Esta sección se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una 1ª) Compases 27-30	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Mi Menor. Finaliza sobre el V grado

		2ª) Compases 31-34. Material temático extraído de la primera frase A		Mi Mayor (Pedal de Dominante). Finaliza sobre el V grado
	SECCIÓN CADENCIAL. cc. 35-38	Primer compás reutiliza material del compás 7 de la sección A y en los tres últimos se reutiliza el material de los compases 14-16 de la sección B.	Predominio del Primer Violín.	Mi Mayor

Tabla 26. CUARTETO N°6. G.176. Segundo Movimiento. Allegretto. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 2 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc.1-40	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-8	La primera frase se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera cadencia sobre la tónica. La segunda, más adornada que la primera, cadencia sobre la Dominante	Predominio del Primer Violín	Mi Mayor. Finaliza sobre el V grado de Mi Mayor
	Sección de transición. cc. 9-16	Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases. La primera más cantáble. La segunda con un carácter más rítmico y cadencial	Predominio del Primer Violín	Transición hacia Si Mayor. Finaliza sobre el V grado de Si Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 17-40	Frase A. Compases 17-24. Primeros cuatro compases – conversación entre los violines. Cuatro últimos – carácter cadencial.	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Si Mayor
		Frase B. Compases 25-36. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases. La segunda semifrase se repite dos veces (compases 29-32 y 33-36), en un violín diferente		
Grupo de Cierre. Compases 36-40. Se repite dos veces (compases 36-37 y 38-40)				
DESARROLLO. cc. 41-70	PRIMERA SECCIÓN. cc. 41-48	Reutilización de material del primer grupo temático. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Predominio del Primer Violín y después del Segundo Violín	Si Mayor – Mi Mayor. Se finaliza sobre el V grado de Mi Mayor
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 49-52		Predominio del Primer Violín	Fa # Menor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 53-63	Se puede dividir en dos partes. Compases 53-59 y 60-63. Las dos partes están construidas de manera secuencial	Predominio del Primer Violín	Inestabilidad armónica. Re Mayor – Si Menor – Mi Mayor. Utilización de dominantes secundarias que no resuelven.
	CUARTA SECCIÓN. cc. 64-70	Se puede dividir en tres semifrases de dos compases. Compases 64-65 y 66-67. Intensificación, compases 68-70	Textura de dos frente a dos (Violín segundo y Viola frente a Violín primero y Cello)	Construida sobre el Pedal de Dominante de Mi Menor

RECAPITULACIÓN. cc.71-94	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 71-94	Frase A. Compases 71-78. Primeros cuatro compases – conversación entre los violines. Cuatro últimos – carácter cadencial	Textura de dos frente a dos (violines frente a viola y cello)	Mi Mayor
		Frase B. Compases 79-90. Se puede dividir en tres semifrases de cuatro compases. La segunda semifrase se repite dos veces (compases 83-86 y 87-90), en un violín diferente		
		Grupo de Cierre. Compases 90-94. Se repite dos veces (compases 90-91 y 92-94)		

Tabla 27. CUARTETO N°6. G.176. Tercer Movimiento. Minuetto. Forma Sonata de Minuetto.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO. cc.1-24	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	Frase principal. A. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases. La primera más rítmica y la segunda más melódica.	Predominio del Primer Violín	La Mayor. Finaliza sobre el V grado de La Mayor
	SEGUNDA PARTE. cc. 9-24	Frase de transición	Primeros tres compases. Predominio del Segundo Violín. El resto Predominio del Primer Violín	La Mayor (V7/IV-IV-V7-I-IV-V7-I)
		Frase A'. Se repite la frase A pero con los cuatro últimos compases variados.	Predominio del Primer Violín	La Mayor. Importante cadencia rota sobre el VI grado en compás 20
TRÍO. cc.1-24	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	Frase Principal. A. se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Predominio del Primer Violín	De La Menor a Do Mayor
	SEGUNDA PARTE. cc. 9-24	Mismo material que el de la frase A, pero variado. A'.	Predominio del Primer Violín	De Do Mayor a La Menor. Finaliza sobre el V grado de La menor
		Frase final. A'' Comienzo similar al de la frase A. Cuatro últimos compases totalmente diferentes con carácter cadencial conclusivo	Predominio del Primer Violín	La Menor

Tabla 28. CUARTETO N°6. G.176. Cuarto Movimiento. Allegro Assai. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 2 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN. cc.1-40	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. Compases 1-8	Frase principal. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. Ambas semifrases son iguales.	Predominio del Primer Violín	Mi Mayor
	Sección de transición. Compases 9-16	Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases.	Predominio del Primer Violín. Entradas fugadas entre los violines.	Mi Mayor. Finaliza sobre el V grado de Mi Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. Compases 17-40	Primera parte. A. Compases 17-21.	Predominio del cello. El resto de instrumentos hacen notas pedales.	Si Mayor
		Segunda parte. B. Compases 22-28.	Predominio del Primer Violín.	
		Repetición parte A. Compases 29-35	Predominio del Cello y después del primer Violín	
Grupo de cierre. Se repite dos veces. Compases 36-37 y 38-40.		Predominio del Primer Violín		
DESARROLLO. cc.41-76	PRIMERA SECCIÓN. Compases 41-48	Repetición del material del Primer Grupo Temático. Frase principal. Se puede dividir en dos semifrases de cuatro compases cada una. Ambas semifrases son iguales.	Predominio del Primer Violín	Si Mayor
	Sección de enlace. Compases 49-51		Textura homofónica	Dominante De Fa # Menor
	SEGUNDA SECCIÓN. Compases 52-71	Sección modulante. Célula predominante en el primer violín. 2 negras más silencio de negra y negra.	Predominio del Primer Violín	Fa # Menor – Si Menor – Mi Menor – La Menor – Sol Mayor – Mi Mayor (VII/V)
	Sección de transición. Compases 72-76	Se puede dividir en dos semifrases iguales de dos compases cada una	Predominio del Primer Violín	Pedal de Dominante de Mi Mayor
RECAPITULACIÓN. cc. 77-104	Sección de transición. Compases 77-80	Material de la sección de transición. Solo los primeros cuatro compases	Predominio del Primer Violín. Entradas fugadas entre los violines.	Mi Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. Compases 81-104	Primera parte. A. Compases 81-85.	Predominio del cello. El resto de instrumentos hacen notas pedales.	
		Segunda parte. B. Compases 86-92.	Predominio del Primer Violín	
		Repetición parte A. Compases 93-99	Predominio del Cello y después del primer Violín	
Grupo de cierre. Se repite dos veces. Compases 100-101 y 102-104.		Predominio del Primer Violín		

7.1.2. Cuartetos Op.22 (1775)

Tabla 29. CUARTETO N°1. G.183. Primer Movimiento. Allegro Molto. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 2 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES	
EXPOSICIÓN cc. 1-40	PRIMER GRUPO TEMÁTICO (cc 1-16)	Primer tema. (cc 1-8)	Textura homofónica. Predominio del violín I	Do Mayor	
		Segundo tema. (cc 9-16)	Predominio del Violoncello.	Sol Mayor	
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. (cc 16-24)		Predominio del violín I		
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO (cc 24-40)	Primer tema. (cc 24-31)	Alternancia entre violín segundo y viola y el violín I.		
		Primer grupo cadencial (cc 32- 35)	Predominio del Violín I		
		Segundo grupo cadencial. (cc 36-40)			
DESARROLLO cc. 41-64	PRIMERA SECCIÓN (cc 41-48)		Textura dos frente a dos. Agudos contra graves. Después lidera el violín I	Re Menor	
	SEGUNDA SECCIÓN (cc 49-56)	Repetición sección anterior	Textura dos frente a dos. Agudos contra graves. Después lidera el violín I	Do Menor. Finaliza sobre V	
	TERCERA SECCIÓN (cc 57-64)	Entradas fugadas. Se repite 2 veces	Igualdad entre los cuatro instrumentos. Textura fugada	Do Menor. Finaliza sobre V	
RECAPITULACIÓN cc. 65-96	PRIMER GRUPO TEMÁTICO (cc 65-72)	Segundo tema. (cc 65-72)	Predominio de la Viola	Do Mayor	
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN (cc 72-80)		Predominio del Violín II		
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO (cc 80-96)	Primer tema. (cc 80-87)	Lideran Violín II y Viola y después el Violín I		
		Primer grupo cadencial. (cc 88- 91)	Predominio del violín I		
Segundo grupo cadencial. (cc 92-96)					

Tabla 30. CUARTETO N°1. G.183. Segundo Movimiento. Tempo di Minuetto. Forma sonata de Minuetto.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
<u>MINUETTO</u>	PRIMERA PARTE. cc. 1-8.	Frase Principal. A. Comienzo anacrúsico.	Predominio del primer Violín.	Do Mayor

cc. 1-32	SEGUNDA PARTE. cc. 9-32	Segunda Frase. B. Compases 9-16.	Textura homofónica	Do Mayor. Termina sobre el V grado de Do.
		Tercera Frase. C. Compases 17-24. La primera semifrase es una secuencia. La segunda, nota pedal sobre Do en las voces exteriores		Do Mayor. (Re Menor y Do Mayor)
		Cuarta Frase. A'. Compases 25-32. Primera frase del minuetto pero variada al final		Do Mayor
TRÍO	PRIMERA PARTE. cc. 1-8	Frase Principal. A. Comienzo anacrúsico	Textura homofónica, tipo coral.	Do Menor. Termina sobre el V grado de Do Menor
	SEGUNDA PARTE. cc. 9-28	Segunda Frase. B. Compases 9-15	Predominio del violín primero. Textura melodía acompañada	Mi Bemol Mayor
		Pasaje de transición. Compases 16-20. Inestabilidad armónica.		VII7/IV; IV; VII7/V; V9; VII7; I; VI, VII/V; V
		Tercera Frase. A'. Compases 21-28. Repetición variada de la primera frase del Trío.	Textura homofónica tipo coral.	Do Menor. Termina sobre el V grado de Do Menor.

Tabla 31. CUARTETO N°2. G.184. Primer Movimiento. Moderato. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc.1-20	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-8	Primer tema. Compases 1-8	Textura homofónica. Predominio del primer violín A partir del compás 5, textura tipo coral.	Re Mayor.
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 9-12		Textura dos frente a dos. Violines frente a viola y cello	De Re Mayor a La Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 13-20	Frase A. Compases 13-14	Textura dos frente a dos.	La Mayor
		Frase B. Compases: Mitad del 14-primer mitad del 16. Ritmo lombardo en los violines	Textura dos frente a dos.	
	Frase C. Compases 16-20. Frase de carácter conclusivo. Se repite dos veces.	Textura tres frente a uno. Instrumentos agudos frente al violoncello.		
DESARROLLO cc.21-36	PRIMERA SECCIÓN. cc. 21-24	Uso variado del primer tema. Se repite dos veces. El final de la segunda frase vuelve a Re Mayor	Textura del Comienzo	
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 25 - 26	Material del pasaje de transición de la exposición	Textura de la sección de transición	Re Mayor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 27-30	Nota Pedal Re en las voces extremas. Breve Motivo repetitivo en el violín II y la Viola	Textura de dos frente a dos. Instrumentos extremos frente a instrumentos interiores	Re utilizado como Dominante de Sol Mayor

	CUARTA SECCIÓN cc. 31-34	Material nuevo. Uso de la secuencia como procedimiento compositivo.	Textura homofónica. Predominio del primer violín	Sol Mayor La Menor
	PASAJE DE TRANSICIÓN cc. 35-36	Material en el Primer Violín		Pedal de La como Dominante de Re Mayor
RECAPITULACIÓN cc. 37-56	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 37-42	Primer tema. Compases 37-42. Final sobre el Sexto Grado. Cadencia Rota	Textura del Comienzo	Re Mayor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN. cc. 43-44		Textura de la sección de transición	La como Dominante de Re Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 45-56	Frase A. Compases 45-46	Textura dos frente a dos. Violines frente a instrumentos graves	Re Mayor
		Frase D. Nuevo material. Escalas realizadas primero por el Primer Violín y luego repetido por el Segundo Violín. Compases 47-50.	Predominio virtuosístico en el primer violín. Después predominio virtuosístico en el segundo violín	
		Frase C. Compases 51-54. Frase de carácter conclusivo. Se repite dos veces	Textura de tres frente a uno. Instrumentos agudos frente al cello	
Frase B. Compases: Segunda mitad del 54-56. Ritmo lombardo en los violines. Usada como frase final. Se rompen las expectativas del oyente.		Textura de dos frente a dos. Violines frente a viola y violoncello.		

Tabla 32. CUARTETO N°2. G.184. Segundo Movimiento. Minuetto. Forma sonata de Minuetto

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO cc. 1-24		Frase Principal. A. Compases 1-8	Predominio del primer violín durante todo el minuetto	Re Mayor. Termina sobre el V grado de Re
		Segunda Frase. B. Compases 9-16.		Re Menor. Termina sobre el V grado de Re
		Tercera Frase. A'. Compases 17-24.		Re Mayor. Finaliza sobre la Tónica
TRÍO cc. 1-52		Frase Principal. A. Se repite dos veces. Primero la melodía la interpreta el Violín Segundo. Compases 1-8.	Alternancia en el predominio entre el primer violín y el segundo. Viola y violoncello, meros acompañantes. Textura tipo concierto.	Sol Mayor. Semicadencia sobre el V
		Repite el Violín Primero. Compases 9-16.		Sol Mayor. Semicadencia sobre el V
		Segunda Frase. B. Se repite dos veces. Primero en el Violín Segundo (cc. 17-24) y después en el Violín Primero (cc. 25-32).		Re Mayor
		Frase Principal Variada. A'. Primero en el Violín Segundo. Se repite exactamente igual que al principio del Trío. A. cc.37-40.		Sol Mayor. Semicadencia sobre el V
	Repite el Primer Violín pero variando el final. Los 4 últimos compases forman la fórmula cadencial. A'. cc. 40-52.		Sol Mayor	

Tabla 33. CUARTETO N°3. G.185. Primer Movimiento. Adagio. Forma Sonata más libre.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
¿EXPOSICIÓN? cc. 1-10	SECCIÓN – A. cc. 1-4		Melodía en el violoncello. Tercer compás textura más de himno. Cuarto compás melodía en el primer violín	Mi Bemol Mayor.
	SECCIÓN – B. cc. 5-Primera mitad del 8	Frase en registro agudo del Violoncello	Textura melodía acompañada. Melodía en el violoncello. Textura tipo concierto.	De Mi Bemol Mayor a Si Bemol Mayor
	GRUPO CADENCIAL. cc. segunda mitad del compás 8-compás 10		Textura de dos frente a dos. Violines frente a viola y violoncello	Pedal sobre la nueva Tónica. Si Bemol Mayor
¿DESARROLLO? cc. 11-14	SECCIÓN – C. cc. 11-12.	Sección construida de forma secuencial.	Primero la melodía está en el violoncello. Después pasa al violín primero	De Fa Menor a Mi Bemol Mayor
	SECCIÓN – D. cc. 13-14	Violoncello lidera la sección	Textura dos frente a dos. Instrumentos extremos frente a instrumentos interiores. Predominio del violoncello	Do Menor. Finaliza en la cadencia 16/4-V
¿RECAPITULACIÓN? cc 15-25	SECCIÓN A'. cc. 15-17	Primeros dos compases del principio. El compás 15 varía la música del primer compás. Ésta luego reaparece expuesta igual en el compás 17	Textura de melodía acompañada. Melodía en violoncello.	Mi Bemol Mayor
	PASAJE DE TRANSICIÓN. cc. 18		Textura dos frente a dos. Instrumentos interiores frente a externos	Área de la subdominante de Mi Bemol Mayor. La Bemol Mayor
	SECCIÓN B'. cc. 19-22	Utilizada el motivo del compás 7, pero éste aparece variado y con otro acompañamiento	Textura de melodía acompañada. Melodía primero en el violín segundo y después en el violoncello.	Mi Bemol Mayor
	SECCIÓN FINAL. cc. 23-25	Se repite dos veces. El último compás es una cadencia virtuosística del violín primero.	Textura de melodía acompañada. Melodía en el primer violín.	Cadencia sobre el V grado de Mi Bemol Mayor que resuelve en la tónica en el siguiente movimiento. Uso del acorde de sexta aumentada. Fa-La-Do b-Mi b

Tabla 34. CUARTETO N°3. G.185. Segundo Movimiento. Rondeau Allegro. Rondó A-B-A-C-A más Coda (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
SECCIÓN – A cc. 1-26	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Compases 1-10	Textura homofónica entre los cuatro instrumentos	Mi Bemol Mayor
	PARTE – B	Compases 10-18.	Textura de Dúo. Viola y Violoncello	
	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Sin la fanfarria del primer compás y medio. Compases 18-26	Textura homofónica de los cuatro instrumentos	
SECCIÓN – B cc. 27-74	PARTE – A	Frase principal. Compases 27-38	Textura de melodía acompañada. Violín primero como líder.	Si Bemol Mayor
	PARTE – B	Frase se repite dos veces igual. Compases 39-42 y 43-46. Cierre de esta parte; compases 47-49	Textura de melodía acompañada. Violín primero como líder.	

	PARTE – C	Frase virtuosística. Tresillos en el primer violín. Se repite dos veces. Compases 50-53 y 54-58	Textura de melodía acompañada, tipo concierto. Violín primero como líder.	
	PARTE – D. SECCIÓN DE TRANSICIÓN	La frase se repite dos veces. Compases 59-66 y 67-74	Predominio del primer violín. Textura más homofónica.	Mi Bemol Mayor Final sobre dominante de Mi Bemol mayor
SECCIÓN – A cc. 75-100	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Compases 75-84	Textura muy homofónica de los cuatro instrumentos	Mi Bemol Mayor
	PARTE – B	Compases 84-92.	Textura de Dúo. Viola y Violoncello	
	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Sin la fanfarria del primer compás y medio. Compases 92-100	Textura homofónica de los cuatro instrumentos	
SECCIÓN – C cc. 101-163	PARTE – A	Frase principal se repite dos veces. Compases 101-108 y 109-116	Primeros cuatro compases. Textura de dúo. Violín segundo como líder y violoncello como acompañamiento. Últimos cuatro compases. Textura de trío: Violines y viola. Predomina el Violín segundo	Do Menor
	PARTE – B	Frase principal en el registro agudo del violoncello. Se repite dos veces. Compases 117-124 y 125-132. Cierre de esta parte. Compases 133-139	Textura melodía acompañada. Violoncello como líder.	Mi Bemol Mayor
	PARTE – C	Frase virtuosística. Tresillos en el violoncello. Se repite dos veces. Compases 140-143 y 144-148	Textura de melodía acompañada, tipo concierto. Violoncello como líder.	
	PARTE – D SECCIÓN DE TRANSICIÓN	La frase se repite dos veces. Compases 149-152 y 153-163	Predominio del violoncello. Textura más homofónica.	Mi Bemol Mayor. Desde el compás 156, pedal de dominante de Mi Bemol Mayor.
SECCIÓN – A cc. 164-201	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Compases 164-173	Textura homofónica de los cuatro instrumentos	Mi Bemol Mayor
	PARTE – B	Compases 173-181.	Textura de Dúo. Viola y Violoncello	
	PARTE – A	Frase principal del movimiento. Sin la fanfarria del primer compás y medio. Compases 181-188	Textura muy homofónica de los cuatro instrumentos	
	CODA	Dos frases. Una se repite. Compases 189-192 y 193-196. La otra es la frase conclusiva.	Primera Frase. Predominio de los violines. Última frase. Textura homofónica a 4	

Tabla 35. CUARTETO N°4. G.186. Primer Movimiento. Allegretto moderato. Forma sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 2 con coda basada en Primer Tema. (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 1-6	Primer tema. Compases 1-6	Predominio del primer violín	Si Bemol Mayor

cc. 1-23	SECCIÓN INTERMEDIA. cc. 7-15	Primera frase. Compases 7-8.	Textura dos frente a dos. Instrumentos graves frente instrumentos agudos	
		Segunda Frase. Compases 9-10.	Predominio virtuosístico del primer violín.	Frase modulante. VII/V; V7/V; V Refuerzo de la nueva tónica. Fa Mayor
		Tercera Frase. Uso de material del primer tema. Compases 11-15	Textura de dos frente a dos. Dos instrumentos agudos frente a los graves.	
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO. cc. 16-23	Segundo tema más cantábile que el primero. Se repite dos veces. Compases 16-Mitad del 19.	Predominio del primer violín	Fa Mayor
		Grupo cadencial Compases Segunda mitad del 19-23. Se repite dos veces. Primera en tesitura aguda y la segunda en tesitura más grave.	Textura dos frente a dos. Dos instrumentos agudos frente a los instrumentos graves.	Fa Mayor. Pedal de tónica. Refuerzo de la nueva tonalidad.
DESARROLLO cc. 24-41	PRIMERA SECCIÓN. cc. 24-31	Frase sobre Pedal de Tónica.	Predominio del primer violín	Fa Mayor. Pedal de Tónica.
	SEGUNDA SECCIÓN. cc. 32 - 33	Material un poco variado del pasaje intermedio de la exposición	Textura dos frente a dos. Instrumentos graves frente a agudos.	Si Bemol Mayor
	TERCERA SECCIÓN. cc. 34-37	Nuevo Material. Sección Modulante.	Predominio del primer violín	De Mi Bemol Mayor a Sol Menor
	CUARTA SECCIÓN cc. 38-41	Segundo tema más sección cadencial	Predominio del primer violín	Sol Menor
RECAPITULACIÓN cc. 42-60	SECCIÓN INTERMEDIA cc. 42-54	Primera frase. Compases 42-45.	Textura dos frente a dos	Mi Bemol Mayor como Subdominante de Si b Mayor
		Segunda Frase. Compases 46-47.	Predominio virtuosístico del primer violín.	Frase Modulante. Vuelta a Si Bemol Mayor.
		Tercera Frase. Uso de material del primer tema. Compases 48-54	Textura dos frente a dos	Afianzamiento de la Tónica inicial. Si Bemol Mayor.
	PRIMER GRUPO TEMÁTICO. cc. 55-60	Primer Tema. Compases 55-60	Predominio del primer violín	Mínimamente variado en las cadencias. Si bemol Mayor

Tabla 36. CUARTETO N°4. G.186. Segundo Movimiento. Allegro Vivace. Forma tripartita (¿Rondó?). Rondó A-B-A (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
SECCIÓN – A cc. 1-24		Frase Principal. Dividida en dos grandes semifrases. La primera hasta el compás 12. La segunda del 13 al 24. Cada semifrase está construida mediante tres partes de 4 compases cada una.	Textura Homofónica. Predominio del primer violín.	Si Bemol Mayor Primera semifrase termina en semicadencia sobre V grado. La segunda sobre una cadencia perfecta.
SECCIÓN – B cc. 25-64	SUBSECCIÓN B-1. cc. 25-40	Dos grandes semifrases de ocho compases. Uso del motivo inicial del movimiento. La primera cc. 25-32 y la segunda del 33	Textura dos frente a dos. Instrumentos agudos frente a instrumentos graves.	Si Bemol Mayor
	SUBSECCIÓN B-2. cc. 41-48	Uso del motivo inicial del movimiento.	Predominio del primer violín	Si Bemol Mayor. Mayor indefinición armónica
	SUBSECCIÓN B-3. cc. 49-52		Predominio del primer violín	Modulación hacia Mi Bemol Mayor
	SUBSECCIÓN B-4. cc. 53-56		Predominio del primer violín	Establecimiento en Sol Menor
	SUBSECCIÓN B-5. cc. 57-64	Uso del motivo inicial del movimiento	Textura dos frente a dos. Instrumentos agudos contra agudos.	Pedal sobre la Dominante de Sol Menor
SECCIÓN – A cc. 65-88		Frase Principal. Dividida en dos grandes semifrases. La primera desde el compás 65 al 76. La segunda del 77 al 88. Cada semifrase está construida mediante tres partes de 4 compases cada una.	Predominio del primer violín. Textura homofónica.	Si Bemol Mayor Primera semifrase termina en semicadencia sobre V grado. La segunda sobre una cadencia perfecta.

Tabla 37. CUARTETO N°5. G.187. Primer Movimiento. Allegretto con molto. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc. 1-64	SECCIÓN – A. cc. 1-12	Primer tema.	Textura preferentemente homofónica. Melodía predominante en el primer violín.	La menor.
	SECCIÓN – A’. cc. 13-20	Uso del motivo principal del primer tema.	Melodía predominante primero en la viola y después en el segundo violín	De La menor a Do Mayor
	SECCIÓN – B. cc. 21-32	Segundo Tema hasta compás 28 más sección cadencial (virtuosística en el primer violín)	Melodía predominante primero en el violín segundo y después en la viola. Final: Liderazgo virtuosístico del primer violín	Do Mayor
	SECCIÓN – A’. cc. 33-40	Uso del Motivo principal del primer tema con otro acompañamiento	Predominio del violín segundo.	
	Transición a la Tercera Sección. cc. 41-44		Textura preferentemente homofónica. Predominio del primer violín.	Modulación de Do Mayor a La menor. Finaliza sobre el V grado de La Menor

	SECCIÓN – C. cc. 45-64	Tercer Tema. Compases 45-52	Melodía predominante en el Primer Violín.	La Menor
		Grupo de Cierre. Tres partes: 1ª) Compases 52-55 2ª) Compases 56-59 y 3ª) Compases 60-64	Textura uno frente a dos con pedal en el bajo.	Nota Pedal sobre el V grado de La Menor
DESARROLLO cc. 65-105	PRIMERA SECCIÓN cc. 65-76	Transición al segundo tema. Compases 65-68	Textura de dos frente a dos. Agudos frente a graves.	Re Menor
		Uso del Segundo Tema. Compases 69-76	Predomina el primer violín Después predomina la viola	
	SEGUNDA SECCIÓN cc. 77-92	Nuevo tema. Cuarto Tema. Aparece dos veces: 1ª) Compases 77-84	Predomina el primer violín y después la viola.	Fa Mayor
		2ª) Compases 85-92	Predomina el primer violín y después la viola	Si Bemol Mayor
	Transición a la Recapitulación cc. 93-105	Pasaje secuencial Compases 93-96	Textura dos frente a dos. Agudos frente a graves.	Sol Menor: V9 – I Re Menor: V9/V – V
		Uso del motivo principal del primer tema. Compases 97-105	Textura homofónica. Predominio del violín primero.	Pedal sobre La como dominante de Re Menor.
RECAPITULACIÓN cc. 106-141	SECCIÓN – A cc. 106-132	Primer Tema. Primer violín enuncia la mitad del tema. Compases 106-109	Melodía predominante en el primer violín	La Menor
		Segundo violín enuncia el tema completo. Compases 110-125.	Melodía predominante en el segundo violín.	Cadencia rota sobre el Sexto Grado
		Pasaje cadencial virtuosístico repetido por los dos violines. Compases 125-132.	Lidera primero el segundo violín. En segundo lugar, lidera el primer violín.	Cadencia perfecta. La menor
	SECCIÓN – C cc. 133-141	Grupo de cierre. Dos partes: 2ª) Compases 133-136 y 3ª) Compases 137-141	Textura uno frente a dos con pedal en el bajo.	La Menor. Nota pedal sobre La como tónica

Tabla 38. CUARTETO N°5. G.187. Segundo Movimiento. Minuetto Amoroso. Forma sonata de Minuetto.

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
MINUETTO cc. 1-32	SECCIÓN – A cc. 1-8	Frase Principal. A	Textura dos frente a dos. Agudos frente a graves.	La Mayor.
	SECCIÓN – B cc. 9-32	Frase B-1 Compases 9-16	Predominio del violín primero. Textura homofónica	Fa # Menor a La Mayor
		Frase B-2. Compases 17-24. Se repite dos veces.	Predominio del primer violín.	La Menor Giro melódico de la cadencia frigia: Mi-Re-Do-Si.
		Frase Principal. A. compases 25-32	Textura dos frente a dos. Agudos frente a graves.	La Mayor
TRÍO cc. 1-24	SECCIÓN – A cc. 1-8	Solo de Viola Frase principal. Subdividida en dos semifrases de cuatro compases.	Predominio absoluto de la viola. Textura tipo concierto.	Re Mayor. Cadencia: I6/4 – V
	SECCIÓN – B cc. 9-24	Primera frase. Compases 9-16. Subdividida en dos semifrases de cuatro compases.		Re Mayor. Incursión a Sol Mayor. Cadencia: I6/4 – V de Re Mayor
		Segunda frase. Compases 17-24. Subdividida en dos semifrases de cuatro compases		Re Mayor

Tabla 39. CUARTETO N°6. G.188. Primer Movimiento. Andantino. Forma Sonata de Primer Movimiento. Sonata Tipo 3 (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
EXPOSICIÓN cc. 1-32	PRIMER GRUPO TEMÁTICO cc. 1-12	Primer tema. Se expone dos veces. Primera completo Compases 1-8	Textura dos frente a uno. Predominio de la viola	Do Mayor
		Segunda exposición del tema con final abierto sobre el V grado de Sol Mayor	Textura más completa. Predominio del primer violín	
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN cc. 13-20	División en dos partes de cuatro compases cada una. 1ª) Sección virtuosística del violín primero. Compases 13-16	Textura tipo concierto. Predominio del primer violín.	Sol Mayor
		2ª) Motivo de los acordes. Compases 17-20	Predominio del primer violín. Después lidera la viola.	
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO cc. 21-32	Segundo tema. Compases 21-28	Textura predominante homofónica. Melodía principal en el primer violín.	Sol Menor
		Grupo de Cierre Compases 28-32	Entradas fugadas más nota pedal en el bajo	Sol Mayor. Pedal sobre la Tónica. Sol Mayor.

DESARROLLO cc. 33-50	SECCIÓN PRIMERA cc. 33-42	Uso de material tomado de la sección de transición de la exposición. Compases 38-40	Textura preferentemente homofónica. Predominio del primer violín (textura tipo concierto).	Inestabilidad armónica debido al uso de dominantes secundarias que no resuelven.
	SECCIÓN SEGUNDA cc. 43-46		Textura homofónica tipo coral con nota pedal en la viola.	Pedal sobre la dominante de Mi Menor. Uso del acorde de Sexta Aumentada: Do-La# (Fa#-La#-Do-Mi).
	SECCIÓN TERCERA cc. 47-50	Nuevo tema. Expuesto por el violín primero.	Textura tipo concierto. Melodía predominante en el primer violín.	Mi Menor
RECAPITULACIÓN cc. 51-74	PRIMER GRUPO TEMÁTICO cc. 51-58	Primer tema algo variado.	Textura dos frente a uno. Predominio de la viola.	Final abierto sobre el V grado de Do Mayor
	SECCIÓN DE TRANSICIÓN cc. 59-62	Uso solo del Motivo de los acordes. Compases 59-62	Predominio del primer violín. Después lidera el violín segundo.	Do Mayor
	SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO cc. 63-74	Segundo tema. Compases 63-70	Textura predominante homofónica. Melodía principal en el primer violín.	Do Menor
		Grupo de Cierre Compases 70-74	Entradas fugadas más nota pedal en el bajo-	Do Mayor. Pedal sobre la tónica

Tabla 40. CUARTETO N°6. G.188. Segundo Movimiento. Non Troppo Presto. Forma Tripartita. (¿Rondó?). Rondó A-B-A (Hepokoski y Darcy)

BLOQUES	SECCIONES	ELEMENTOS TEMÁTICOS	TEXTURAS PRINCIPALES	TONALIDADES
SECCIÓN – A cc. 1-24		Frase Principal. Dividida en dos grandes semifrases. La primera hasta el compás 12. La segunda del 13 al 24	Textura dos frente a dos: violín primero y viola frente a violín segundo y violoncello. Textura plenamente homofónica.	Do Mayor. Primera semifrase. Final en el V grado de Do Mayor (Semicadencia). La segunda semifrase - Cadencia perfecta
SECCIÓN – B cc. 25-112		Sección de Transición. Se repite dos veces. Compases 25-32	Textura homofónica	Do Mayor
		Amplia Sección en Sol Mayor. Violín primero. Compases 33-64	Textura tipo concierto. Predominio absoluto del primer violín	Sol Mayor
		Se repite en el violín segundo. Compases 65-96	Textura tipo concierto. Predominio del segundo violín	
		Sección de Transición. Pasaje secuencial Compases 97-112	Textura homofónica, tipo coral.	Dominante de Re Menor. Compases 97-104 Dominante de Do Menor. Compases 105-112
SECCIÓN – A cc. 113-126		Frase Principal. Dividida en dos grandes semifrases. La primera del compás 113 al compás 124. La segunda del 125 al 136.	Textura dos frente a dos: violín primero y viola frente a violín segundo y violoncello. Textura plenamente homofónica.	Do Mayor. Primera semifrase Final en el V grado de Do Mayor. Cadencia perfecta para finalizar

7.2. Partituras analizadas. Ejemplos Particulares

EJEMPLO DE FORMA SONATA DE PRIMER MOVIMIENTO (SONATA TIPO 2): Op.22 n°1, I, Allegro Molto.

EXPOSICIÓN

1er GRUPO TEMÁTICO

1er tema en TÓNICA Cuarteto Op.22 n°1
Allegro molto Primer Movimiento Luigi Boccherini (1743-1805)

Textura Homofónica.
Lidera el 1er violín.

2 2º tema en DOMINANTE [Title]

SOL M

Lidera el Violoncello.

SECCIÓN DE TRANSICIÓN [Title]

Lidera el 1er violín.

2º GRUPO TEMÁTICO en la DOMINANTE

[Title] *líderes 1er Violín*

Lideran 2º violín y viola.

TEMA REPETIDO I IV V V

I

[Title]

1er grupo cadencial.

I IV V V I

Se repite

SOL

líderes 1er violín.

[Title] *2º grupo cadencial.*

IV I V I Pedal de TÓNICA.

IV VII I

[Title] **DESARROLLO**

1ª SECCIÓN

dolce

dolce

VII

Re m

Textura dos frente a dos. Violines frente a Viola y Cello.

[Title] *Lidera 1er violín* 9

2ª SECCIÓN → repetición en secuencia descendente de b 1ª sección.

Do m

[Title] 10

3ª SECCIÓN → Entradas fugadas.

Iguualdad entre los cuatro instrumentos.

Do m

[Title] repetición de las 11 entradas fugadas.

REPETICIÓN

1er GRUPO TEMÁTICO.

2º TEMA en TÓNICA

Predominio de la viola.

Do m

[Title] 12

SECCIÓN de TRANSICIÓN

Lidera 2º violín.

[Title] 13

[Title] 14

2º GRUPO TEMÁTICO

dolce

pp

DOM

dideran 2º violín y viola.

dideran el primer violín.

[Title] TEMA REPETIDO y ADORNADO 15

dolce

f

p

dideran 2º violín y viola.

1º GRUPO cadencial.

DOM

[Title] 16

f

p

dolce

2º grupo cadencial.

pp

DOM

[Title]

17

Musical score for measures 94 and 95. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 94 shows Vln. I with a half note, Vln. II with a sixteenth-note pattern, Vla. with a half note, and Vc. with a sixteenth-note pattern. Measure 95 shows Vln. I with a half note and a trill (tr) on the final note, Vln. II with a sixteenth-note pattern, Vla. with a half note, and Vc. with a sixteenth-note pattern.

Musical score for measures 96 and 97. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 96 shows Vln. I and Vln. II with a half note, Vla. with a half note, and Vc. with a sixteenth-note pattern. Measure 97 shows Vln. I and Vln. II with a half note, Vla. with a half note, and Vc. with a sixteenth-note pattern.

EJEMPLO DE FORMA SONATA DE MOVIMIENTO LENTO (SONATA TIPO 1): Op.9 n°1, II, Larghetto.

EXPOSICIÓN
PRIMERA SECCIÓN

Cuarteto Op. 9 n°1
 Segundo Movimiento Luigi Boccherini (1743-1805)
 Larghetto *Primer tema*

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

2

SEGUNDA SECCIÓN
2º tema

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Handwritten annotations: *SibM* in a circle, *I*, *V7*, *I V7 VI*.

Cuarteto Op. 9 n°1

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

3

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

4

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Handwritten annotations: *IV I6 IV I6 IV I6 V2 I6*, *V7 I*, *I V7 I*, *V7 I*, *I V7 I*, *V7 I*.

Grupo de Cierre de la 2ª SECCIÓN.

RECAPITULACIÓN.
SECCIÓN de TRANSICIÓN

Cuarteto Op. 9 n°1 5

FA m V⁷

1ª SECCIÓN

I V⁷ I

6 Cuarteto Op. 9 n°1

2ª SECCIÓN

embace

hibm V⁷

I V⁷ V⁷/IV

SECCIÓN SECUNDARIA de DESARROLLO

Módulo de JAMIT

SECCIÓN FINAL de TRANSICIÓN

Cuarteto Op. 9 n°1

7

IV II⁶ V⁷/IV

Pedal sobre la Dominante.

8 Cuarteto Op. 9 n°1

FA m V

V⁷ I⁶ V⁷

EJEMPLO DE FORMA SONATA DE MINUETO: Op.22 n°5, II, Minuetto Amoroso.

MINUETO
SECCION A
FRASE A PRINCIPAL
 Cuarteto Op.22 n°5
 Minuetto Amoroso Segundo Movimiento Luigi Boccherini (1743-1805)

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello

2 Cuarteto G.187

SECCION B
 Frase B₁

IV I₄ IV⁷ I
 (FA#m) III
 VII I IV⁷ I
 (LAm) VI

Cuarteto G.187 3

Violin I
 Violin II
 Viola
 Vc.

16

FRASE B₂

I (LAm) I 6 V⁷

4 Cuarteto G.187

Violin I
 Violin II
 Viola
 Vc.

22

V⁷ I V

FRASE A

Cuarteto G.187

5

(LAM) I

6

Cuarteto G.187

TRÍO
SECCIÓN A

Cuarteto G.187

7

(REM) I

IV I V I IV I

8

Cuarteto G.187

SECCIÓN B

Frase B1
1ª semifrase

I I4 V V/IV

IV

2^a semifrase

Cuarteto G.187 9

Vln. I

Vln. II

Vla. *Cresc.*

Vc.

*V*² *I*⁶ *V*⁵ *I* *II*⁶

Vln. I

Vln. II

Vla. *dolce*

Vc. *dolce*

*I*₄ *V* *I* *V* *I*

10 Cuarteto G.187

Vln. I

Vln. II

Vla. *cresc.*

Vc.

I *V* *I*

2^a semifrase

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *IV* *I*₄ *V* *I*

EJEMPLO DE FORMA RONDÓ: Op.22 n°3, II, Rondeau Allegro.

SECCIÓN A

Parte A

Cuarteto Op.22 n°3
Segundo Movimiento Luigi Boccherini (1743-1805)
Rondeau Allegro

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Parte B

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

leggiero

Fingering: I^6 IV^6 III^6 II^6 I^6 f f IV V I p

Fingering: I^6 IV I^6 V I

2 Cuarteto G.185

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

Parte A

Cuarteto G.185

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

SECCIÓN B

Parte a

Fingering: $SIbM$ IV I

Fingering: VI^7 I IV II^6 IV^6/IV

4 Cuarteto G.185

Parte b

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

I V I V I V I V

Se repite parte b.

Cuarteto G.185

Se repite parte b.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

I V I V I V I V

Parte C

6 Cuarteto G.185

Se repite Parte C.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

I V I V I V I V

Parte D

MIBM

Cuarteto G.185

Se repite la parte D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

III I IV V

8 Cuarteto G.185

SECCIÓN A
parte a

Mib M.

parte b

legiero

legiero

Cuarteto G.185

9

93

parte a

10 Cuarteto G.185

SECCIÓN C
parte a

Dom:

I — II I⁶ VII⁷ I

I — V⁷ I — V⁷ I — I⁶ V⁷

Cuarteto G.185

11

109 Se repite. parte a.

113

12 Cuarteto G. 185

parte b

Mibm: V

se repite parte b.

V I V I V I IV II

V I V I V I V

13 Cuarteto G. 185

cierre parte b.

parte c

Mibm: V

I V⁷

14 Cuarteto G. 185

dolce

parte d

se repite parte d.

I V⁷ I I^c II V I

15 Cuarteto G. 185

cierre parte d.

Pedal V de Mibm

16 **SECCIÓN A** *parte a* *MI B* *ADOS*
 Cuarteto G.185

17

Cuarteto G.185

18 **CODA FINAL** *MI B*
 Cuarteto G.185

18 **CODA FINAL** *MI B*
 Cuarteto G.185

19

Cuarteto G.185

7.3. Inventario de partituras localizadas

Cuartetos Op. 9 (1770).

1. Catálogo Yves Gerard

G.171. Quartet nº13. Op. 9 nº1 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S. copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611^a
- Genoa. Liceo Musicale Paganini. SS/A/I/8
- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS. 531.
- Naples. Conservatorio. 22.5.2.

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

Ediciones Modernas

- 1953. Milán. Ricordi. Op.10.

G.172. Quartet nº14. Op. 9 nº2 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S, copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611^a
- Genoa. Liceo Musicale Paganini. SS/A/I/22
- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS.534
- Naples. Conservatorio. 22.5.2.
- Venice. Conservatorio. 10.998

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

Edición moderna

- Ha. 1930. Leipzig. Peters
- Ha. 1943. International Music Co., New York.

G.173. Quartet nº15. Op. 9 nº3 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S, copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611^a
- Genoa. Liceo Musicale Paganini. SS/A/2/13
- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS.529

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

G.174. Quartet nº16. Op. 9 nº4 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S. copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611^a
- Genoa. Liceo Musicale Paganini. SS/A/2/13

- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS. 533.
- Naples. Conservatorio. 2 copias: 1ª) 22.5.2. y 2ª) 22.2.10

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

Ediciones Modernas

- 1953. Milán. Ricordi. Op.10.

G.175. Quartet nº17. Op, 9 nº5 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S. copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611ª
- Genoa. Liceo Musicale Paganini. SS/A/2/13
- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS. 532.
- Naples. Conservatorio. 2 copias: 1ª) 22.5.2. y 2ª) 22.2.10

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

G.176. Quartet nº18. Op, 9 nº6 de 1770

Autógrafo: Lucca Istituto musicale Boccherini. D.I.33

M.S. copy (score): Lucca Istituto Musicale Boccherini. B.I.114

M.S. Copies (separate parts)

- Berlin. Deutsche Staatsbibliothek. M.611^a
- Münster. Priesterseminarbibliothek Santini. HS. 530.
- Naples. Conservatorio. 2 copias: 1^a) 22.5.2. y 2^a) 22.2.10

Primera edición – Venier, París (op.10). Diciembre de 1772.

Ediciones posteriores

- Ha. 1780. London, Bremner (op.10)
- Ha. 1785. Amsterdam, Hummel (op.7)
- Ha. 1785. London, Preston (op.10)
- Ha. 1790. París, Boyer (op.10)

Edición moderna

- Ha. 1930. Leipzig. Peters
- Ha. 1943. International Music Co., New York.

2. Búsqueda en el RISM

BOCCHERINI, Luigi

QUARTETS IN C MINOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, vlc

Thematic catalog number:  GerB 171

Op.: op.9/1

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *[heading:] QUARTETTO I.*

Material:

4 parts: p.2-3, 2-3, 2-3, 2-3 — vl 1, 2, vla, vlc

Manuscript

Incipits

1.1.1 vl 1, c Allegro; C minor



1.2.1 vl 2, 3/4 Larghetto; C minor



1.3.1 vl 2, 3/4 Minuetto.; Eb major



1.4.1 vl 1, 2/4 Presto; C minor



Further notes

Scoring: vl (2), vla, vlc

In collection

301002456

Library (Siglum/ signature):  Biblioteka Uniwersytecka , Wrocław (PL-WRu/ 61344 Muz.)

[Santini-Bibliothek, Münster](#) (D-MÜs/ SANT Hs 531). Probably autograph: 1750-1799 (18.2d); Watermark: [D MÜs 27]; 29 x 22 cm

[Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern](#) (D-NZfg/ H 24)

QUARTETS IN D MINOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, vlc

Thematic catalog number:  GerB 172

Op.: op.9/2

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: [heading:] *QUARTETTO II.*

Material:

4 parts: p.3-4, 3-4, 3-4, 3-4 — vl 1, 2, vla, vlc

Manuscript

Incipits

1.1.1 vl 1, c Grave; D minor



1.2.1 vl 1, c Allegro; D minor



1.3.1 vl 1, 6/8 Larghetto; Bb major



1.4.1 vl 1, 2/4 Allegro con moto; D minor



Further notes

Scoring: vl (2), vla, vlc

In collection

301002456

Library (Siglum/ signature):  Biblioteka Uniwersytecka , Wrocław (PL-WRu/ 61344 Muz.)

[Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern](#) (D-NZfg/ H 25)

QUARTETS IN F MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, vlc

Thematic catalog number:  GerB 173

Op.: op.9/3

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *[heading:] Quartetto III.*

Material:

4 parts: p.5-6, 5-6, 5-6, 5-6 — vl 1, 2, vla, vlc

Manuscript

Incipits

1.1.1 vl 1, c Allegro assai; F major



1.2.1 vl 1, c Largo cantabile; Bb major



1.3.1 vl 1, 3/4 Tempo di minuetto; F major



Further notes

Scoring: vl (2), vla, vlc

In collection

301002456

Library (Siglum/ signature):  Biblioteka Uniwersytecka , Wrocław (PL-WRu/ 61344 Muz.)

[Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern](#) (D-NZfg/ H 26)

QUARTETS IN EB MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, vlc

Thematic catalog number:  GerB 174

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *Quartetto IV. / a / Deux Violons Taille / et Basse obligés / Par / Luigi Boccherini*

Material:

4 parts: 2, 2, 2, 2f. — vl 1, 2, vla, vlc

Manuscript: 1780-1830 (1780-1830); 23,5 x 30 cm

Incipits

1.1.1 vl, 3/4 Adagio; Eb major



1.2.1 c/ Allegro;

1.3.1 3/4 Menuetto.;

Further notes

Scoring: vl (2), vla, vlc

Library (Siglum/ signature):  Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern (D-NZfg/ H 27)

[Santini-Bibliothek, Münster](#) (D-MÜs/ SANT Hs 533). Manuscript: 1750-1799 (18.2d);
Watermark: [D MÜs 27]; 29 x 22 cm

[Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław](#) (PL-WRu/ 61344 Muz.)

QUARTETS IN D MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, b

Thematic catalog number:  GerB 175

Op.: op.3a, op.9/5

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *Opera III.a / Concerto Quarto / Per due Violini Viola e Basso / Del Sig.e Luigi Boccherini.*

Material:

4 parts: 4, 4, 4, 4f. — vl 1, 2, vla, b

Manuscript: 1750-1799 (18.2d); Watermark: [D MÜs 27]; 29 x 22 cm

Incipits

1.1.1 vl 1, c Andante con moto;



1.2.1 Allegro assai;

1.3.1 Rondeau. Allegro;

Further notes

Scoring: vl (2), vla, b

Notes: Santinis Namenszug auf dem Titelblatt der b-Stimme

Besitzvermerke: "Santini-Bibl." und "UB Münster"

Provenance

Former Owner: Santini, Fortunato

Library (Siglum/ signature):  Santini-Bibliothek, Münster (D-MÜs/ SANT Hs 532)

[Zisterzienserstift, Bibliothek und Musikarchiv, Stams](#) (A-ST/ ohne Signatur)

[Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern](#) (D-NZfg/ H 28)

[Biblioteka Uniwersytecka , Wrocław](#) (PL-WRu/ 61344 Muz.)

QUARTETS IN E MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, b

Thematic catalog number:  GerB 176

Op.: op.3a, op.9/6

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *Opera III.a / Concerto Secondo / Per due Violini Viola e Basso / Del Sig: Luigi Boccherini.*

Material:

4 parts: 4, 4, 4, 4f. — vl 1, 2, vla, b

Manuscript: 1750-1799 (18.2d); Watermark: [D MÜs 27]; 29 x 22 cm

Incipits

1.1.1 vl 1, 3/8 Andantino grazioso;



1.2.1 Allegretto;

1.3.1 Minuetto. Allegro assai;

Further notes

Scoring: vl (2), vla, b

Notes: Besitzvermerke: "Santini-Bibl." und "UB Münster"

Provenance

Former Owner: Santini, Fortunato

Library (Siglum/ signature):  Santini-Bibliothek, Münster (D-MÜs/ SANT Hs 530)

[Bibliothek des Freiherrn von Gemmingen-Hornberg auf Burg Hornberg, Neckarzimmern](#) (D-NZfg/ H 29)

[Biblioteka Uniwersytecka , Wrocław](#) (PL-WRu/ 61344 Muz.)

3. Catálogo de Boccherini y Calonje

1770

OPERA 9ª.- Sei quartetti per due violini, viola e violoncello obbligato.- Opera grande.- Stampata á Parigi da Venier.- Amsterdamm, Hummel.

Cuartetos Op.22 (1775).

1. Catálogo Yves Gerard

G. 183 – Op. 22 nº1 de 1775 Cuarteto nº 25. Do mayor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.563. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91. Pág. 227 del Catálogo.

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

G.184 – Op. 22 nº2 de 1775 Cuarteto nº 26. Re Mayor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.564. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

G.185 – Op.22 nº3 de 1775 Cuarteto nº 27. Mi bemol Mayor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.565. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

G.186 – Op. 22 nº4 de 1775 Cuarteto nº28. Si bemol Mayor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.566. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

(1786?) Offenbach am Main, André, nº8

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

Moderna edición 1964 – New York, International Music Co

G.187 – Op. 22 nº5 de 1775 Cuarteto nº29. La menor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.564. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

G. 188 – Op. 22 nº6 de 1775 Cuarteto nº30. Do mayor

Autógrafo en partitura – Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.564. Ópera 3

Copias Manuscritas en particellas

- Berlin Deutsche Staatsbibliothek. M.569 y 570
- Modena, Biblioteca Estense. Mus F.91

Primera Edición – 1776. Paris, La Chevardiere (op.26)

Última Edición (ha.1800) París, Imbault (Op.26)

2. Búsqueda en el RISM

[Boccherini, Luigi](#)

QUARTETS IN D MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, vlc

Thematic catalog number:  [GerB 184](#)

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *Quartetto II | Per Due Violini Viola, e | Basso | Del Sig^{re} Luigi Boccherini*

Material:

4 parts — vl 1, 2, vla, vlc

Manuscript: 1750-1799 (18.2d); 21,8 x 28,5 cm

Incipits

1.1.1 vl 1, c Allegro moderato; D major



1.2.1, 3/4 Minuè.; D major

Further notes

Scoring: vl (2), vla, vlc

Literature:  [RostirollaR 1995](#) no.74

Provenance

Former Owner: Compagnoni Marefoschi di Macerata

Olim: 254686, MS MUS 5722

Library (Siglum/ signature):  [Biblioteca Casanatense, Roma](#) (I-Rc/ Mss. 5722)

QUARTETS IN Bb MAJOR

Work information

Scoring Note: vl (2), vla, b

Thematic catalog number:  GerB 186

Genre: Quartets (instr.)

Source description

Original title: *Quartetto I / Per due Violini Viola, e / Basso / Del Sig.re Luigi Boccherini*

Material:

3 parts — vl 1, vla, b

Manuscript: 1750-1799 (18.2d); 22 x 29 cm

Remarks: vl 2 missing;

Incipits

1.1.1 vl 1, c Allegro moderato; Bb major



1.2.1, 2/4 Allegro vivace; Bb major

Further notes

Scoring: vl (2), vla, b

Notes: Laut GerB für vl 1, 2, vla, vlc

Literature:  RostrollaR 1995 no.75

Provenance

Former Owner: Compagnoni Marefoschi di Macerata

Olim: 254388, 254389, 254390, MS MUS 5720

Library (Siglum/ signature):  Biblioteca Casanatense, Roma (I-Rc/ Mss. 5720)

RISM ID no. 850010075

3. Catálogo de Boccherini y Calonje

1775

OPERA 22ª.- Sei quartettini per due violini, viola e violoncello.- Opera piccola.-
Stampata á Parigi da Venier, Chevardiere, Decombe.

4. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, [Dossier “Conmemoración II centenario de la muerte de L. Boccherini”]. Vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 743-762.

Biblioteca del Conservatorio superior de Música de Madrid. G. 183 – Op.22 nº1 de 1775 Cuarteto nº 25. Do mayor. Signatura: 1/7040-188 bis

Biblioteca del Conservatorio superior de Música de Madrid. G.184 – Op.22 nº2 de 1775 Cuarteto nº 26. Re Mayor. Signatura: 1/7040-188

Biblioteca del Conservatorio superior de Música de Madrid. G.185 – Op.22 nº3 de 1775 Cuarteto nº 27. Mi Bemol Mayor. Signatura: 1/7040-187

Biblioteca del Conservatorio superior de Música de Madrid. G. 186 – Op.22 nº4 de 1775 Cuarteto nº28. Si bemol Mayor. Signatura: 1/7040-185

Biblioteca del Conservatorio superior de Música de Madrid. G.188 – Op.22 nº6 de 1775
Cuarteto nº30. Do mayor. Signatura: 1/7040-186 bis