



Julio Daniel Galindo Bicerra

(Pucallpa, 1994)



Bachiller en Música por la Universidad Nacional de Música y director asistente del conjunto de guitarras de dicha institución. Ha musicalizado obras de teatro, películas y documentales, y ha presentado recitales de guitarra como solista en Perú y Alemania.

Ha publicado *Lieder vom Reisen*, composiciones originales para dos guitarras, con la editorial Musikverlag Acoustica de Alemania. Fue guitarrista en la obra teatral *Back in Bach*, proyecto financiado por el Ministerio de Cultura para la producción escénica 2019. Ha sido comisionado para musicalizar un segmento audiovisual dedicado a la vida y obra de Renate Wieland.

Recursos compositivos del Neoclasicismo en la obra para guitarra Sonata *Omaggio a Boccherini* del compositor Mario Castelnuovo–Tedesco

Neoclassical Compositional Resources in Mario Castelnuovo–Tedesco's
Sonata for Guitar *Omaggio a Boccherini*



Julio Daniel Galindo Bicerra
Universidad Nacional de Música
judagabi@gmail.com



Resumen

La Sonata *Omaggio a Boccherini* es considerada una de las principales obras del repertorio contemporáneo de guitarra. Aunque la Sonata ha sido materia de algunos estudios en el ámbito académico, poco se ha dicho sobre la relación de esta obra con la tendencia del Neoclasicismo musical del siglo xx. En este artículo, se emplean la propuesta de “concepto estético del neoclasicismo” de la musicóloga Ruth Piquer–Sancllemente y la teoría del “anacronismo metamórfico” de la musicóloga Martha Hyde con la finalidad de determinar cuáles son los recursos compositivos del Neoclasicismo presentes en la Sonata *Omaggio a Boccherini*. Para contextualizar el estudio, se hace una aproximación al surgimiento e instalación del Neoclasicismo francés, y a cómo, en este proceso, emerge una reivindicación de la guitarra en España y Europa. Como parte central se procede al análisis musical de fragmentos específicos que establecen una relación con el pensamiento neoclásico; particularmente, se ahonda en el análisis del tercer movimiento *Minuetto*. En este estudio, se devela cuáles fueron los recursos compositivos del neoclasicismo empleados en el proceso creativo de la obra; el reconocimiento de estos elementos permite explorar cómo Castelnuovo–Tedesco desarrolló recursos compositivos propios de la estética musical de su tiempo.

Palabras clave

Sonata *Omaggio a Boccherini*; Mario Castelnuovo–Tedesco; guitarra; Neoclasicismo; música del siglo xx

Abstract

Sonata *Omaggio a Boccherini* is considered one of the major pieces of contemporary guitar repertoire. Even though this composition has been the subject of some studies in the academic field, little has been said about its relationship with the trends of musical Neoclassicism in the twentieth century. Through this article, Ruth Piquer–Sancllemente's *aesthetic concept of Neoclassicism* and Martha Hyde's *theory of metamorphic anachronism* are employed to determine the compositional resources of Neoclassicism present in the

Sonata *Omaggio a Boccherini*. To contextualize this study, an approach to the emergence and establishment of French Neoclassicism is made, as well as the way in which a vindication of guitar appears in Spain and Europe during this process. The main part of the article offers a musical analysis of specific fragments that state the presence of Neoclassical principles, work that is particularly deepened when dealing with the third movement Minuet. Finally, this study unveils the Neoclassical compositional resources employed in the creative process of the Sonata. The recognition of these elements allows us to explore how Castelnuovo-Tedesco developed characteristic compositional resources of the musical aesthetics of his time.

Keywords

Sonata *Omaggio a Boccherini*; Mario Castelnuovo-Tedesco; guitar; Neoclassicism; 20th century music

Recibido: 29/10/19 Aceptado: 18/11/19

Introducción

El presente estudio está enfocado en el análisis musical de la obra para guitarra Sonata *Omaggio a Boccherini* del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco y su relación con las características del neoclasicismo musical del siglo xx. En este sentido, para la investigación se ha planteado la pregunta ¿cuáles son los recursos compositivos del Neoclasicismo presentes en dicha obra? Una de las conclusiones a las que se llegó al respecto, es que el compositor empleó formas musicales del canon clasicista, en tanto, este era un recurso compositivo del Neoclasicismo.

Para desarrollar esta investigación se ha tomado la base teórica de la musicóloga Ruth-Piquer-Sanclemente en cuanto a su teoría del *concepto estético del neoclasicismo o clasicismo moderno* desarrollada en su tesis doctoral, así como la teoría del anacronismo metamórfico planteada por la musicóloga Martha Hyde en su artículo *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, en tanto fue una perspectiva pertinente en el análisis musical.

Metodológicamente, el análisis de los recursos compositivos está contextualizado en el surgimiento del Neoclasicismo francés y en cómo en este proceso emerge una reivindicación de la guitarra en España y Europa, mientras que el enfoque central se basa en el análisis de fragmentos específicos que establecen una relación con esta tendencia. Con ello, se espera aportar al conocimiento del estilo y contexto de la Sonata *Omaggio a Boccherini* hacia la labor de guitarristas clásicos que deseen interpretarla o comprenderla.

1. El Neoclasicismo musical en Europa de entre guerras

1.1. Surgimiento del *Néoclassicisme* en Francia del siglo XIX

Durante el proceso de búsqueda de raíces en el pasado clásico (Taruskin, 1993, p. 289) producido en Francia a finales del siglo XIX, la crítica musical local optó por desacreditar la influencia que Alemania había ejercido en Europa durante el Romanticismo para, en cambio, enaltecer la obra de los compositores franceses quienes, tal como menciona la musicóloga Jane Fulcher (1999), “estaban necesariamente implicados en este diálogo, ya que su elección pública de valores clásicos abundaba en connotaciones dentro de este sistema de representación política” (p. 199). Esta situación conllevó a que se iniciara un movimiento cultural en pro de la tradición musical francesa, tomando como modelo las formas y compositores de siglos pasados. En este panorama, surgió el término *néoclassicisme*, al cual se atribuyeron dos significados, uno a finales del siglo XIX y otro a partir de la post Primera Guerra Mundial.

Inicialmente, el término *néoclassicisme* fue empleado para describir la música de compositores alemanes en el contexto de “emergente insatisfacción con el pesimismo y la decadencia de *fin-de-siècle*” (Messing, 1991, p. 482) que se vivía en Francia luego de haber perdido la guerra franco-prusiana a finales del siglo XIX, donde el “romanticismo germano era el repertorio dominante en las salas de concierto” (Velasco-Svoboda, 2017, p. 10). La crítica francesa buscaba desacreditar a los compositores alemanes “burlándose de la música de Brahms y Mendelssohn” (Taruskin, 1993, p. 289), aduciendo que su música no hacía más que repetirse a sí misma en una suerte de “cloroformo neoclásico”, lo cual “alimentó la propaganda anti-alemana en las políticas musicales francesas, y que nutrió el ambiente en el cual el término neoclasicismo apareció por primera vez” (Messing, 1991, p. 482-483).

Por otra parte, los críticos de revistas musicales se dedicaron a promover el *nouveau classicisme*, corriente musical que surgió producto del trabajo realizado en la *Schola Cantorum*, fundada en 1894 por el compositor Vincent d'Indy, institución en la que, según Velasco-Svoboda (2017, p. 11), se entrenaba a los estudiantes de composición en las áreas de contrapunto, análisis e historia. Áreas que entonces se consideraban en desuso, enfatizando la observación de tradiciones musicales pasadas con el fin de explorar lo que significaba tener un auténtico lenguaje compositivo francés, lo cual llevó a que los compositores empezaran a incorporar títulos tales como *dans le style ancien* o *sur le nom de*, títulos que reflejaban, en su opinión, la tradición musical francesa que había sido interrumpida desde el siglo XVIII debido a la creciente predilección hacia la música de compositores alemanes. El estilo compositivo del *nouveau classicisme* se caracterizó por su “simplicidad, objetividad, pureza, refinamiento, claridad, equilibrio, concisión, moderación emocional y desprendimiento; intolerante con prolijidades fatigadoras, tediosas y de grandes efectos” (Minor, 2004, p. 6).

Se puede observar que, el término *néoclassicisme* tuvo una acepción peyorativa en el momento de su aparición, debido a que la crítica musical francesa lo asoció con la música

de compositores alemanes, la cual buscaba desacreditar, y que, como menciona el musicólogo Scott Messing, “esta jerga ampliamente utilizada no solo se consideró válida, sino también comprensible; estos términos representaban rasgos fundamentalmente nacionalistas” (1991, p. 483), los cuales fueron empleados en la agenda política francesa a finales del siglo XIX.

Al terminar la Primera Guerra Mundial, según describe Messing (1991, p. 489), críticos y propagandistas tendieron a desentenderse de cualquier tipo de adhesión a las posturas de preguerra que habían debilitado de alguna u otra manera las relaciones entre los países europeos. Lo cual generó una situación de tensión entre libertad y orden que pareció incitar el deseo por una terminología que explicase la búsqueda de innovación y continuidad que se realizaba en las distintas áreas del arte después de un gran conflicto bélico; y se vio manifestado con la aparición de los “ismos” unos años más tarde. En este ambiente, el término *neoclasicismo* adquirió un nuevo significado de modo que pudiese representar tanto innovación como continuidad, dejando de lado la acepción peyorativa que tuvo antes de la Primera Guerra Mundial para, en cambio, agrupar obras individuales en un tejido estilístico unificado descrito de la siguiente manera:

Aunque la música romántica se concentra en la expresión emocional, la música neoclásica se basa en la estructura clara y formal de períodos anteriores. La música neoclásica generalmente se caracteriza por ligereza, equilibrio, brevedad, claridad y restricción emocional. (Chin, 2014, p. 1)

En 1932, el musicólogo Boris de Schoelzer sería el primero en emplear el término *néoclassicisme* con este significado en su crítica sobre el Octeto para vientos de Igor Stravinsky, estrenado en la Ópera de París ese mismo año en un concierto organizado por Jean Wiener, describiendo su estilo como “simple, preciso y de líneas clásicas... aquello a lo que uno podría llamar neoclasicismo” (Messing, 1991, p. 490). El nuevo significado de *néoclassicisme* fue asimilado rápidamente por la crítica musical y aprovechado por Stravinsky, quien generaba una relación íntima entre él y los críticos afines mediante el uso de un lenguaje literario como conducto hacia el público. El *néoclassicisme* se convertiría así en la nueva consigna entre los intelectuales que buscaban definir las tendencias musicales de la posguerra (Messing, 1991, p. 490-491), definido por el musicólogo Richard Taruskin como una típica generalización académica (1993, p. 295).

Se puede observar que, el nuevo significado que se le atribuyó al Neoclasicismo fue derivado en gran medida del *nouveau classicisme* francés y que, tal como menciona Messing, “la invención de los términos neoclasicismo y nuevo clasicismo, cualquiera que sea su finura semántica, proporcionó un código conveniente mediante el cual los compositores podían proponer ideas estéticas basadas en una evocación nostálgica de un estilo moribundo” (Messing, 1991, p. 492), los cuales terminaron por sintetizarse en uno solo debido a las pugnas existentes a principios del siglo XX entre dos formas opuestas de pensar sobre el pasado y sus reliquias, historias y memorias.

1.2. Reivindicación de la guitarra en España

En la década de 1920, se inició un proceso de reivindicación de la guitarra en el contexto nacionalista que surgió en España luego de finalizar la Primera Guerra Mundial, ya que, “el hecho de que la guitarra recobrase su carácter de instrumento de concierto, como heredero de la vihuela, le hacía representar a España” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 439). Este proceso de reivindicación estuvo relacionado con el *neóclasicisme* surgido en Francia debido a que, tal como mencionan los musicólogos Michael Christoforidis y Ruth Piquer-Sanclemente (2011), “la estética del neoclasicismo musical fue crucial para la recepción crítica y la amplia difusión de la guitarra en Europa y América del Norte” (p. 6). Sostienen, además, que el antecedente de esta reivindicación se encuentra en el renacimiento de la música española desde finales del siglo XIX donde la recuperación histórica del pasado musical español se dio a través de la recuperación del repertorio de vihuela y guitarra barroca. Esto dio como resultado publicaciones musicológicas que permitieron el acceso al mismo, como es el caso de la antología de piezas para vihuela renacentista, transcritas para guitarra, *Hispanae Citharae Ars Viva* de Emilio Pujol.

En las primeras décadas del siglo XX se empezó a difundir la idea de una guitarra académica, la cual fue alejada del contexto popular para ser reconocida como instrumento de concierto. Esta idea fue llevada a cabo por intérpretes como Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol, entre otros; quienes, gracias a los avances técnicos en la construcción del instrumento realizados por Antonio de Torres en siglo XIX, pudieron proyectar el sonido de la guitarra en las salas de concierto, tanto en España como en el extranjero.

De la misma manera, los compositores de esa época defendieron las teorías de Felipe Pedrell sobre la síntesis entre las tradiciones cultas y populares, las cuales fueron cruciales en el proceso de reivindicación de la guitarra. En su artículo *Músicas olvidadas*, publicado en 1916, Pedrell sugería que los compositores debían informarse del “espíritu melódico y contrapuntístico del arte del pasado” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 417), debido a que él veía en la música de vihuelistas como Luis Milán, Valderrábamo, Fuenllana, Gaspar Sanz, entre otros; la base para la música moderna que se escribiría en España.

La propagación de la idea de que la guitarra era el instrumento que continuaría con la tradición polifónica de los vihuelistas del Renacimiento español, se dio gracias a un fenómeno que Christoforidis y Piquer-Sanclemente describen de la siguiente manera:

La necesidad de unir la música moderna con las tradiciones popular y de música antigua estableció el marco idóneo para la identificación de algunas manifestaciones de la música culta y popular, ya que el Neoclasicismo, entendido desde el punto de vista de los protagonistas de la época, permitía el uso metafórico de elementos preclasicistas y la construcción de la identidad neutral, nueva, de la fuente popular. (2011, p. 10)

Es importante mencionar que los críticos musicales y artistas de otras disciplinas también velaron en favor de la revalorización de la guitarra. Por su parte, los críticos musicales “resaltaban en sus reseñas valores estéticos relacionados con el concepto de Neoclasicismo, desarrollando en las mismas publicaciones: pureza, claridad de líneas, plasticidad, perfiles acusados, angulosos como un cuadro cubista y por todo ello, modernos”, (Christoforidis y Piquer-Sanclemente, 2011, p. 14), términos que se emplearon para describir los conciertos de guitarra que, desde 1920, empezaron a incluir con mayor frecuencia obras de vihuelistas españoles del siglo XVII.

La labor conjunta de intérpretes y compositores logró que la guitarra atrajese la atención del público nacional e internacional en una suerte de *revival*, el cual no tardó en buscar nuevos horizontes para este instrumento, no sólo interpretando transcripciones de repertorio para vihuela sino también iniciando la búsqueda por un nuevo repertorio que siguiera con la estética musical del Neoclasicismo, la cual empezó a ser asociada a la sonoridad de la guitarra.

La difusión internacional de la guitarra como instrumento solista fue llevada a cabo por el músico español Andrés Segovia, quien se propuso distanciar la guitarra de la escena musical flamenca en España, donde, según su opinión, “solamente acompañaba de forma bastante vulgar, mediante un monótono rasgueo” (Achondo, 2014, p.18) para, en cambio, posicionarla en las salas de concierto de música académica, esto fue descrito por el musicólogo Adolfo Salazar en su artículo *El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia* publicado en 1923, en el cual asoció “la conciencia del resurgimiento de la guitarra como instrumento culto y de concierto a la conciencia del nuevo nacionalismo universalista” (Christoforidis y Piquer-Sanclemente, 2011, p. 16) y que se transmitió en el resto de Europa gracias a la actividad concertista de Segovia.

“En general, las fuentes señalan que un punto importante en la modernización que el español llevó a cabo fue el corpus de obras que comisionó, el cual es conocido dentro de la escena guitarrística como ‘repertorio segoviano’” (Achondo, 2014, p. 1). Inicialmente, Segovia comisionó obras a compositores españoles como Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, entre otros, quienes escribieron obras para guitarra que obtuvieron reconocimiento internacional, lo que se puede entender como contribución de estos en la construcción neoclasicista de la guitarra española. Además, estas piezas resaltan por su carácter nacionalista de síntesis entre tradición y modernidad que fue ligado a esta corriente musical a partir de las teorías de Felipe Pedrell. Posteriormente, y a medida que su posicionamiento como instrumentista se expandió en el extranjero, Segovia solicitó a compositores de distintas nacionalidades que escribieran para la guitarra, dando como resultado un extenso catálogo de obras que incluye formatos de cámara, solista y de concierto.

2. La obra *Sonata Omaggio a Boccherini*

La *Sonata Omaggio a Boccherini* fue escrita en 1934 por el compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, y publicada por la editorial Schott al año siguiente. La obra fue

comisionada por el guitarrista español Andrés Segovia, quien buscaba “ampliar el número de sonatas para guitarra que, hasta entonces, era escaso” (Castilho Lopes, 2014, p. 40). En 1932, Castelnuovo-Tedesco ya había escrito su primera obra para guitarra, *Variazioni attraverso i secoli*, dedicada a Andrés Segovia luego de su primer encuentro en el Festival Internacional de Venecia, lo cual, gracias al éxito que obtuvo en las salas de concierto con esta pieza, llevó a que Segovia le encargase una nueva composición para guitarra, según da cuenta el propio compositor en una carta citada por Castilho Lopes:

En el año siguiente (1934) me pidió una nueva pieza; además me hizo una sugerencia: “Tu gran conterráneo Boccherini amaba mucho la guitarra y escribía para este instrumento. Por qué no compones un “Homenaje a Boccherini”? Me agradaría que tú hicieras un trabajo importante: una “Sonata” en cuatro tempos”. (2014, p. 39)

Como se observa, el formato de esta obra fue concebido por Andrés Segovia sugiriendo un homenaje al compositor italiano del siglo XVIII Luigi Boccherini. Esta sugerencia iba de acuerdo con la estética neoclasicista asociada a la reivindicación de la guitarra iniciada en España, intentando crear un repertorio a partir de la tradición musical clásica.

2.1. El *spirito* neoclásico de un allegro de sonata

Según la musicóloga Ruth Piquer-Sanclemente, la forma era la cuestión fundamental de la estética neoclasicista, la cual tomó como referente las formas musicales del siglo XVIII, y que gracias a su “naturalidad” y “espontaneidad”, representaron la búsqueda de universalidad surgida en el período de entreguerras. “La relación de la forma pura con el neoclasicismo, implicaba la prevalencia de la idea de perfil, de nitidez, y al fin de pureza, ligada a la concreción melódica” (2011, pp. 188-203). Partiendo de esta idea, el análisis musical del primer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini* permite reconocer el empleo de una forma musical del período clásico en tanto concepto estético del Neoclasicismo.

El primer movimiento es un allegro de sonata escrito en la tonalidad de re mayor y con indicación de tempo y carácter *Allegro con spirito*. Para la obra, la sexta cuerda del instrumento debe afinarse en re, al respecto el guitarrista André Castilho Lopes (2014, p. 56) resalta que, es una *scordatura* frecuentemente utilizada por el compositor italiano.

El motivo principal de este movimiento inicia con anacrusa, articulando en *staccato* las corcheas que continúan.

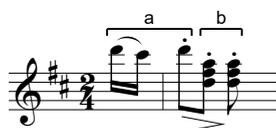


Figura 1. Elementos a y b del motivo principal. Compás 1.

La frase A del primer tema, compases 1-12, es desarrollada sobre el motivo principal. “Una llamativa textura rítmica es uno de los puntos más fuertes en el estilo melódico de Boccherini” (House, 1942, p. 42), característica que también presenta este primer movimiento, el cual tiene un motivo predominantemente rítmico, tal como se puede ver en la siguiente figura.

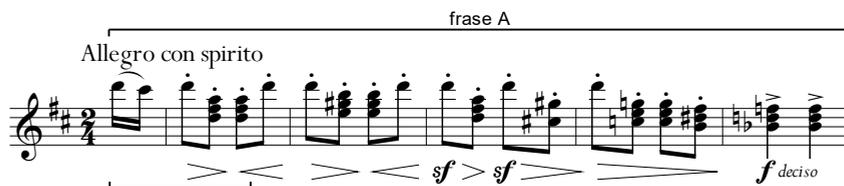


Figura 2. Motivo principal. Compases 1-5.

La estética del Neoclasicismo se caracteriza por valorar la melodía “no en su expresión lírica sino en su concisión, estructuración, incluso repetición, su incisividad, su plasticidad” (Piquer-Sanclemente, 2011, p. 203), este criterio está presente en la utilización que Castelnuovo-Tedesco hace del material melódico, el cual elabora frases a partir de la repetición del motivo principal.

La frase B inicia en el compás 13, indicado con una doble barra escrita por el compositor, a través de la modulación estática de re mayor a si bemol mayor y un cambio de métrica a 3/4. Esta frase contrasta con el carácter rítmico de la frase A, al desarrollarse sobre una textura homofónica que tiene la melodía en la voz superior y un acompañamiento acéfalo en el bajo, acentuando dicho contraste con una indicación de *espressivo* al inicio de la frase B.



Figura 3. Contraste en la frase B. Compases 12-17.

Al llegar al compás 21 se inicia la frase C, también indicado con una doble barra, la cual regresa a la métrica inicial de 2/4, manteniendo la tonalidad de la frase anterior, si bemol mayor.



Figura 4. Inicio de la frase C. Compases 18-23.

Nótese que en los compases finales de la frase C se emplea una variación de la estructura rítmica y armónica de los compases 8-11, a la cual se llega gracias a una modulación estática hacia la tónica, alzar al compás 25, creando así una coherencia temática entre las frases A, B, y C del primer tema, que lleva hacia el puente con el segundo tema.

Figura 5. Similitud entre las frases A y C, y puente hacia el segundo tema. Compases 8-11 y 24-29.

El puente de esta sección emplea el motivo del tema principal, disgregando sus partes (ver Figura 1) y repitiéndolas en una secuencia cromática descendente (ver Figura 6). Esto es particularmente a fin al estilo compositivo de Boccherini, tal como refiere House (1942, p. 23), “los pasajes de escala cromática son definitivamente parte del estilo. En la mayoría de los casos descienden y son de corta duración.” (ver Figura 7)

Figura 6. Elementos del motivo principal utilizadas en el puente hacia el segundo tema. Compases 29-32.

Figura 7. Extracto de la Sonata IV de Luigi Boccherini escrita en 1780. Compases 8-9.

Luego de descender hasta el registro grave de la guitarra, la sección del puente finaliza en un acorde de mi mayor con séptima o Mi7 sugerido en el bajo, el cual es prolongado a través de una fermata. Este acorde tiene la función de pivote hacia la tonalidad del segundo tema, la mayor, siguiendo con las características tradicionales de la forma sonata al presentar el segundo tema en la tonalidad de la dominante.



Figura 8. Fin del puente e inicio del segundo tema. Compases 36-41.

Sin embargo, aunque tradicionalmente se presenta material musical novedoso y contrastante en el segundo tema de la exposición, Castelnuovo-Tedesco reutiliza el material musical del primer tema para la elaboración del segundo. La primera frase del segundo tema, frase A', es una síntesis de la frase A, tal como se puede observar en el análisis realizado por el compositor Angelo Gilardino citado por Castilho Lopes.



Figura 9. Análisis de la frase A' del segundo tema. Fuente: Tomado de Castilho Lopes, 2014, p. 50.

El carácter contrastante para el primer tema aparece recién en el compás 50 con la frase C', visible en la Figura 10.

The image shows two systems of musical notation. The first system is divided into two parts: 'final de frase A'' and 'frase C''. The second system is labeled 'frase C''. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various dynamics such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). The music consists of a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice.

Figura 10 Frase C'. Compases 50-61.

En el análisis musical de Gilardino, citado por Castilho Lopes, se puede observar porqué la frase anterior deriva de la frase C del primer tema.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The second system also consists of two staves with the same key signature. The notation includes various dynamics and articulation marks.

Figura 11. Análisis de la frase C del primer tema. Fuente: Tomado de Castilho Lopes, 2014, p. 51.

El desarrollo inicia directamente en el compás 62 a través de una modulación estática hacia la tonalidad de do sostenido menor, repitiendo el material rítmico melódico de la frase C' del segundo tema en esta nueva tonalidad. En el compás 74, Castelnuovo-Tedesco presenta una nueva variación de la frase C' del segundo tema a manera de transición hacia el desarrollo del material temático de la frase A' del segundo tema. Durante esta sección, la modulación estática es constantemente utilizada. Se observa ello en la siguiente figura.

frase C'

modulación estática

mp

frase C'

modulación estática

mp

frase C'

modulación estática

frase A'

mf cresc.

p

Figura 12. Sección de desarrollo. Compases 62-84.

Al llegar al compás 102, se realiza una nueva variación de la frase C', esta vez como frase conclusiva del desarrollo. La transición hacia la reexposición se realiza a través de una sección de acordes paralelos en movimiento cromático descendente, los cuales finalizan en una fermata, así se ve en Figura 13.

frase conclusiva C'

p dolce

transición

mp

mf

transición

Reexposición

a tempo

un poco sostenuto

Figura 13. Final del desarrollo y transición hacia la reexposición. Compases 102-122.

En la reexposición, compás 122, el primer y segundo tema se presentan en la tonalidad de la tónica re mayor, siguiendo con el tratamiento convencional de la forma sonata. Al finalizar la reexposición del primer tema, compases 129-137, surge un breve desarrollo del material musical de la frase B, donde “la reexposición del primer tema se amplía y desarrolla a partir de la segunda frase de ese mismo tema, que es, de hecho, una de las características de la forma sonata de Boccherini” (Castilho Lopes, 2014, p. 53).

The image shows two systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system is labeled "ampliación de la frase A en la reexposición" and contains measures 129-137. It starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *più dolce*. The second system is split into two parts: the first part, also labeled "ampliación de la frase A en la reexposición", contains measures 138-140 and has a dynamic marking of *mp* and *espr.*; the second part, labeled "frase B", contains measures 141-143.

Figura 14. Ampliación de la frase A en la reexposición. Compases 129-140.

También en la reexposición de la frase A' del segundo tema, compases 172 al 179, Castelnuovo-Tedesco explora otras posibilidades de desarrollo, añadiendo escalas diatónicas para conectar las semi frases, tal como se puede observar en la Figura 15.

The image shows three systems of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each system is labeled "reexposición de frase A'". The first system includes a dynamic marking of *mf* and ends with *grazioso*. The second and third systems continue the melodic line with diatonic scale passages connecting phrases.

Figura 15. Añadidura de escalas diatónicas en la reexposición de la frase A'. Compases 174-179.

La reexposición de la frase C' del segundo tema, compases 180 al 187, es precedida por una frase conclusiva que anuncia la *codetta*, la cual es escrita sobre la estructura de la frase C', esta vez en la tonalidad de tónica y haciendo uso del "pedal rítmico" (House, 1942, p.93) característico de Boccherini.

Figura 16. Final de la reexposición del segundo tema y codetta. Compases 180-202.

La *codetta* tiene dos secciones, la primera, indicada con una línea continua, utiliza el material rítmico melódico de la frase C'; la segunda, indicada con una línea discontinua, se desarrolla sobre el motivo principal de la frase A, descendiendo cromáticamente hasta llegar a un acorde de si bemol mayor que resuelve sin preparación en el acorde de tónica re mayor.

Figura 17. Codetta elaborada sobre el motivo principal. Compases 203-216.

Con el fin de ilustrar mejor esta sección, se cita la reseña de Gerardo Diego sobre la estructura de la forma sonata como recurso presente en las composiciones asociadas al Neoclasicismo en los años veinte y treinta: “La sonata está sólidamente construida sobre un tema rotundo que en realidad parece el final de una fórmula de cadencia, por lo cual su repetición última, para rematar pomposamente la conclusión, resulta terminante e inapelable” (Piquer– Sanclemente, 2011, p. 471).

En cuanto al procedimiento formal de este movimiento, Gilardino citado por Castilho Lopes, señala que, “es en el primer movimiento de la sonata en el que Castelnuovo rinde su homenaje a Boccherini” (2014, p. 47), debido a que, tal como se ha podido observar en el análisis musical, Castelnuovo–Tedesco utilizó frecuentemente recursos compositivos del estilo de Boccherini, los cuales se encuentran descritos en la tesis de maestría *The style of Boccherini in his violoncello sonatas* de Robert House.

En cuanto a la relación entre la forma sonata y la estética musical del Neoclasicismo, Piquer–Sanclemente señala que la recuperación de la sonata preclásica de autores franceses e italianos era algo que ocupó a los compositores de esta corriente musical, los cuales buscaban crear un nuevo repertorio a partir de las formas musicales del período clásico. Además, afirma lo siguiente: “La forma sonata había sido, efectivamente, recurso presente en composiciones asociadas al neoclasicismo en los años veinte y treinta” (Piquer–Sanclemente, 2011, p. 471).

Por lo tanto, se concluye que, tanto la forma musical como la temática empleada para la composición del primer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini*, son parte de los recursos compositivos del Neoclasicismo descritos por Piquer–Sanclemente y que, a su vez, coinciden con las características del repertorio que se buscaba crear en el proceso de reivindicación de la guitarra en España.

2.2. Un Minuetto visto desde la perspectiva del anacronismo

En 1996, la musicóloga Martha Hyde publicó un artículo titulado *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*, donde se discute acerca de la imitación como recurso compositivo en las obras neoclásicas, el cual fue una solución frente al “desafío urgente y específico” que tuvieron los compositores al inicio del siglo xx de “crear una obra de arte *moderno* que reconstruya el pasado sin sacrificar su propia identidad en la cronología de estilos” (Hyde, 1996, p. 206). Hyde postula una teoría del Neoclasicismo a la cual llama *anacronismo metamórfico*, en la cual distingue cuatro categorías en las que se puede catalogar una pieza de estilo neoclásico: imitación reverencial, imitación ecléctica, imitación heurística e imitación dialéctica, siguiendo criterios que consideran “cómo y con qué fines los compositores invocaron el pasado mediante la imitación de una pieza o estilo antiguo” (Hyde, 1996, p. 235). A continuación, se realiza el análisis musical del tercer movimiento de la sonata *Omaggio a Boccherini* desde la perspectiva del anacronismo metamórfico postulado por Hyde, con el fin de determinar qué tipo de “imitación” es el que se ha realizado.

El tercer movimiento es un minueto, forma tripartita “generalmente utilizada en el período clásico, asociada a una danza de corte” (Castilho Lopes, 2014, p. 60), escrito en la tonalidad de sol menor. Debe afinarse la sexta cuerda en re y la quinta cuerda en sol, *scordatura*, posibilitando la utilización de un mayor número de cuerdas sueltas y, con ello, el aumento de la resonancia del instrumento.

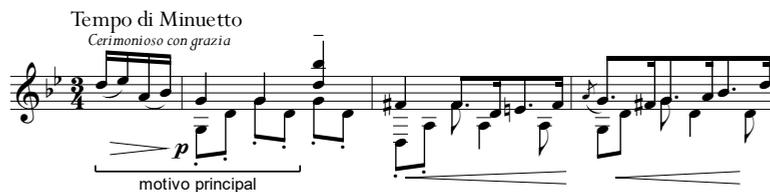


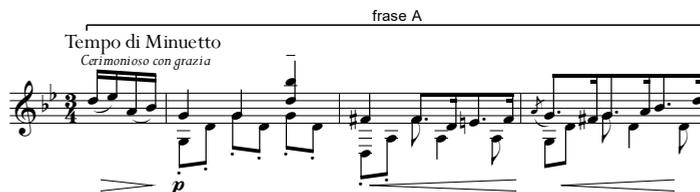
Figura 18. Inicio y motivo principal del minueto. Compases 1-3.

“La imitación heurística acentúa, en vez de ocultar, el vínculo que forja con el pasado. Anuncia su dependencia en un modelo anterior, pero en una manera que nos fuerza a reconocer la disparidad, el anacronismo de la conexión establecida” (Hyde, 1996, 214). En este caso, Castelnuovo-Tedesco no explora nuevas posibilidades en su sonata para guitarra, como lo haría posteriormente Alberto Ginastera, por el contrario, continúa con el canon usando una forma musical del período clásico para la composición del tercer movimiento, acentuando el vínculo entre la Sonata *Omaggio a Boccherini* con la música del período clásico.

Sobre el tratamiento formal del minueto en este movimiento, Castilho Lopes (2014, p. 60) señala lo siguiente:

La forma musical de Minueto con trío y doble, hace un uso excesivo de repeticiones, en parte debido al hecho de que los compositores desean familiarizar al público receptor con un material temático lo más rápido posible. Sin embargo, Tedesco no obedece al esquema tradicional de repeticiones del Minueto y del Trío (...).

Castelnuovo-Tedesco no reproduce exactamente las frases del minueto a través de barras de repetición, por el contrario, desarrolla el material temático de las mismas a través de variaciones que conducen a las siguientes frases.



frase A

mp

frase A repetición de frase A variación

p

repetición de frase A variación

Figura 19. Variaciones en la repetición de la frase A. Compases 1-16.

Al finalizar la primera sección del minuetto, compás 37, Castelnuovo-Tedesco realiza una modulación estática hacia la tónica sol mayor para iniciar con el trío (ver Figura 20), siguiendo, de esta manera, la estructura convencional de esta forma, es decir, minuetto seguido de un trío. Sobre ello Hyde (1996, p. 222) apunta lo siguiente, refiriéndose a la imitación heurística: "Este tipo de pieza neoclásica no compite contra su modelo; más bien pretende descender directamente de él".

final de frase A'

p modulación estática

frase C

Trio

p grazioso mf p

Figura 20. Modulación estática antes de iniciar el trío. Compases 34-43.

Al igual que en el minueto, Castelnuovo-Tedesco añade variaciones en la repetición de la frase C del trío, compases 48 al 55, las cuales terminan en un acorde de re mayor con séptima, dejando en suspenso el final de esta sección a través de una semicadencia (ver Figura 21). El compositor resuelve esta suspensión añadiendo un doble al trío, debido a que, según sus propias palabras, manifestadas en una carta citada por Castilho Lopes (2014), “el Trío y la repetición son realmente un poco cortos” (p. 45).

The figure displays three staves of musical notation. The first staff, titled 'repetición de frase C', shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a section of variations marked with a bracket and 'variaciones', ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff, also titled 'repetición de frase C', continues the melodic line with variations and concludes with a chord labeled 'Re7'. The third staff, labeled 'Double', begins with the instruction 'leggero ed grazioso' and features a section of variations marked 'Arm. 12'.

Figura 21. Variaciones de la frase C del trío e inicio del Doble. Compases 48-58.

Al llegar al compás 76, finaliza el doble y se retoma el tempo primo del minueto, el cual es repetido tal como fue presentado al inicio del movimiento, siguiendo con el tratamiento convencional de esta forma.

The figure shows a single staff of musical notation. It begins with the instruction 'tratt.' (trattando), followed by 'tornando al' (returning to), and then a circled label 'Tempo I' indicating the return to the original tempo.

Figura 22. Vuelta al tempo primo del minueto. Compases 75-78.

En este punto no es necesario realizar un extenso análisis del tercer movimiento, sino, es pertinente mostrar los puntos específicos en los que se encuentra relacionado con la teoría del anacronismo metamórfico propuesto por la musicóloga Martha Hyde.

Se concluye que, en el tercer movimiento de la Sonata *Omaggio a Boccherini* se realizó una imitación heurística, debido a que es un movimiento escrito en una forma musical del siglo XVIII, lo cual, según los criterios del anacronismo metamórfico descrito por Hyde (1996, p. 219), crea un drama diacrónico que exhibe la conciencia cultural y la memoria creativa del compositor. Esto permite que la obra sea vulnerable de una comparación con el pasado; sin embargo, también añade que, para que una imitación heurística tenga éxito *debe* ser heurística, es decir, no puede conducir a un callejón sin salida en el pasado, por el contrario, debe conducir a un lugar nuevo en su aspecto compositivo. En este punto, el minueto escrito por Castelnuovo-Tedesco coincide con los criterios de la imitación heurística, ya que, aunque sigue en gran medida con los criterios del canon clásico, hace un tratamiento formal del minueto al que añade recursos compositivos tales como la variación de las frases las secciones A y B, omitiendo la barra de repetición común en esta forma musical; y la añadidura de un doble al trío.

Conclusiones

La composición de la Sonata *Omaggio a Boccherini* surgió en un contexto de reivindicación de la guitarra en la España del siglo XX. La obra fue escrita por encargo de Andrés Segovia, personaje principal de este proceso.

En correspondencia con una característica compositiva de lo que se denominó Neoclasicismo, Castelnuovo-Tedesco empleó en pleno siglo XX la forma musical más significativa del periodo Clásico, la forma allegro de sonata. Al interior de esta, la Sonata *Omaggio a Boccherini* presenta recursos de imitación de motivos y su continua variación como la adopción de una estética musical del pasado, asumido como "clásico". Resalta el tercer movimiento en el cual, el compositor propone imitaciones de carácter heurístico. Es el ambiente social de entre-guerras que se vivía en Europa, aquello que generó en los compositores la idea de tomar elementos de la tradición musical de sus países, aplicando recursos compositivos modernos en formas musicales de estilos pasados.

Referencias

- Achondo, L. (2014). *Mito, ideas y agencia en el mito de la modernización de la guitarra de Andrés Segovia* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Castilho Lopes, A. (2014). *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133* (Tesis de maestría). Universidad de Évora, Évora.
- Chin, C. (2014). *Tracing Neoclassical Influences in selected solo and chamber music for the clarinet* (Tesis de doctorado). Universidad de Maryland, Maryland.
- Christoforidis, M., Piquer-Sanclemente, R. (2011). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX. *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 6, 6-16.
- Fulcher, J. (1999). The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 17 (2), 99.
- House, R. (1942). *The style of Boccherini in his violoncello sonatas* (Tesis de maestría). Universidad de Rochester, Rochester.
- Hyde, M. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, 18 (2), 200-235.
- Messing, S. (1991). Polemic as History: The Case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 9 (24), 482-490.
- Minor, J. (2004). *"Were they truly neoclassic?" A study of French Neoclassicism through selected clarinet sonatas by "Les six" composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc* (Tesis de doctorado). Universidad de Cincinnati, Cincinnati.
- Piquer-Sanclemente, R. (2011). *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Taruskin, R. (1993). Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. *19th-Century-Music*, 16 (3), 289.
- Velasco-Svoboda, A. (2017). *The Influence of Neoclassicism in Selected Guitar Works by Joaquín Rodrigo: Implications for Performance* (Tesis de maestría). Universidad de Melbourne, Melbourne.