



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti (1744-1798) en el contexto europeo: un análisis de la técnica compositiva
Autor/es
Óscar Manuel Sánchez Benítez
Director/es
Miguel Ángel Marín López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



Los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti (1744-1798) en el contexto europeo: un análisis de la técnica compositiva, tesis doctoral de Óscar Manuel Sánchez Benítez, dirigida por Miguel Ángel Marín López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HUMANIDADES

LOS CUARTETOS DE CUERDA DE GAETANO BRUNETTI
(1744-1798) EN EL CONTEXTO EUROPEO: UN ANÁLISIS
DE LA TÉCNICA COMPOSITIVA

TESIS DOCTORAL

ÓSCAR MANUEL SÁNCHEZ BENÍTEZ

Director: Miguel Ángel Marín López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

LOGROÑO, 2022

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero mostrar mi más profundo agradecimiento al director de esta tesis, el Dr. Miguel Ángel Marín. Esta investigación no hubiera culminando con éxito sin su apoyo incansable. Quiero reconocer, en especial, su paciencia, su elegante trato personal y sus constantes estímulos para no fracasar en el empeño. Las circunstancias sociales y personales durante la confección de la tesis han generado verdaderos momentos de desasosiego, de no ver la luz al final del túnel. Sin embargo, siempre he encontrado un estímulo intelectual en la voz de la experiencia del profesor Marín, uno de los investigadores referenciales en el estudio del cuarteto de cuerda en España.

Esta tesis empezó a fraguarse desde el comienzo de mis estudios en la Universidad de La Rioja. El constante estímulo de los expertos profesores, su dedicación y la visión siempre crítica y honesta estimuló mis ganas por seguir aprendiendo, por crecer en mi rigor y en mi capacidad de trabajo. A todos ellos, sin excepción, debo el haber culminado este trabajo, imponiendo los valores aprendidos en estos años de licenciatura y máster. El siguiente punto de inflexión fue la realización de mi TFM, “Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda”, que supuso el primer contacto con la obra del compositor italiano. La sorpresa ante la falta de estudios analíticos sobre un autor y un corpus tan apasionante, la posibilidad de explotar mis estudios anteriores sobre los cuartetos de Brunetti y el estímulo de poder trabajar bajo las directrices del profesor Marín dieron vuelo a estos años de arduo y estimulante trabajo.

A mis compañeros de andanzas en la universidad les debo el escucharme y el hacerme ver mis aciertos y errores, siempre dentro de una corrección tanto académica como personal. Gracias a ellos, las modalidades de estudio “on-line” se han hecho menos tediosas y más soportables. A mis amigos y compañeros del día a día quienes, muchas veces sin saberlo, han generado ese espacio de seguridad, de confort, de “no te preocupes que sabemos a lo que estás a lo tuyo que no es poco”. Al profesor Daniel Roca, siempre una referencia, tanto por su conocimiento profundo del análisis musical, como por la paciencia al servicio de sus alumnos.

La familia de un doctorando es, sin lugar a dudas, la parte que uno más sacrifica en este largo y arduo camino. Pido disculpas por las miles de horas perdidas, por las malas caras, por los agobios, por los constantes “no puedo” y por las tantas y tantas ausencias.

Para “abu” Tere

ÍNDICE

RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	14
1. Planteamiento y objetivos.....	14
2. Estado de la cuestión.....	22
3. Metodología.....	31
TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS.....	50
CAPÍTULO I. LOS CUARTETOS DE BRUNETTI EN CONTEXTO.....	56
1.1 Brunetti y el cuarteto en Madrid a finales del siglo XVIII.....	56
Una panorámica del género.....	56
Brunetti: compositor de corte.....	62
El corpus de cuartetos de Brunetti: fuentes, catálogos y ediciones.....	67
1.2. Organización de las series.....	76
El primer ciclo con cuatro movimientos: op. 2 (1774).....	79
Las series de dos movimientos: op. 3 (1774) y op. 6 (1779-80).....	83
Las series de tres movimientos: opp. 4 (1775), 5 (1776), 7 (1784) y 8 (1785).....	88
Los últimos diez cuartetos de la década de 1790.....	96
1.3 Tipos de texturas.....	100
El predominio del primer violín.....	101
Los ciclos de cuartetos de la década de 1770.....	101
La autoridad en los op. 7 (1784) y op. 8 (1785).....	110
El diálogo dentro del liderazgo en la década de 1790.....	116
Entre el dominio del primer violín y el diálogo motivico.....	123
Los ciclos de la década de 1770.....	124
La fórmula de diálogo imperante en la década de 1790.....	133
Esquemas de diálogo más depurados.....	144
Conclusiones.....	153
CAPÍTULO II. FORMA SONATA EN LOS PRIMEROS MOVIMIENTOS.....	158
2.1. Introducción.....	158
2.2. El movimiento de partida lento o moderadamente lento.....	159
1) Forma sonata sin desarrollo.....	163
2) Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal.....	168
3) Ausencia de repeticiones.....	174
4) La exposición continua.....	175
5) La sonata monotemática.....	177
6) Forma sonata con exposición, desarrollo y recapitulación.....	179
El <i>tempo</i> lento como apertura: <i>Largo sostenuto</i> / <i>Allegretto</i> del op. 3/3.....	185
2.3 El allegro-sonata en la década de 1770.....	187
La exposición. Configuración de las principales espacios de acción.....	192
La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico.....	215
La recapitulación. Formas de sonata.....	222
2.4 El Allegro-sonata en la década de 1780.....	226
Entre la continuidad y la innovación.....	226
La serie op. 7 de 1784.....	228
La serie op. 8 de 1785.....	237

Cuarteto op. 8/5 en Mi bemol mayor	239
Cuartetos op. 8/3 en Fa mayor y op. 8/4 en La mayor	241
Cuartetos op. 8/2 en Si bemol mayor y op. 8/6 en Sol mayor.....	248
Cuarteto op. 8/1 en La mayor.....	251
2.5. El Allegro-sonata en los últimos diez cuartetos de la década de 1790.....	258
El retorno al modelo de cuatro movimientos	261
La exposición. El tema compuesto	263
Nuevas extensiones y complejidades en el desarrollo	280
El espacio recapitulativo	287
Cuartetos en tres movimientos de 1791-92	290
El espacio expositivo	290
El desarrollo.....	294
El no retorno del tema principal.....	298
Conclusiones.....	299
CAPÍTULO III. MOVIMIENTOS LENTOS.....	304
3.1. La versatilidad en favor de la expresión.....	304
3.2. Una disposición única: op. 2 (1774).....	311
La compresión y expresión de las zonas expositivas	313
El desarrollo como episodio único	317
La recapitulación y las formas de sonata.....	320
Otros esquemas formales: forma ternaria y esquema libre.....	323
Entre Haydn y Boccherini como posibles fuentes de inspiración	325
3.3. Los ciclos de tres movimientos de la década de 1770: opp. 4 (1775) y 5 (1776) .	334
Forma sonata convencional y <i>tempo</i> de siciliana	336
El desarrollo versus puente.....	340
Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal	343
Forma sonata comprimida	347
Un esquema formal particular: <i>Affettuoso</i> del op. 5/1	350
3.4. Nuevos esquemas formales en la década de 1780: op. 7 (1784) y op. 8 (1785) ...	351
La forma sonata como eco de la década de 1770: <i>Largo cantabile</i> del op. 8/1	355
Un nuevo esquema formal predominante: la forma ternaria	357
La forma ternaria con elementos de rondó	364
La forma rondó	366
La yuxtaposición motívica: <i>Andantino grazioso ma con moto</i> del op. 8/4	371
3.5. La versatilidad en la década de 1790.....	372
Retorno a la forma sonata.....	374
Forma sonata sin repeticiones. Cuartetos L194 y L195	374
Esquemas irregulares: cuartetos L192, L193 y L199.....	376
Esquemas híbridos.....	383
Rondó-sonata: Cuarteto L196	383
Forma ternaria con elementos de rondó: Cuarteto L191.....	385
Esquema cuaternario: Cuarteto L197	386
Dos esquemas ad hoc: cuartetos L190 y L198	388
3.6. Tres alternativas al movimiento lento interior.....	390
<i>Allegretto senza sordini</i> en Sol mayor del op. 4/2 (L. 163, 1775)	390
<i>Allegro</i> en Re menor del op. 5/4 (L. 171, 1776)	392
<i>Allegretto moderato</i> en La menor del op. 5/5 (L. 172, 1776)	394
Conclusiones.....	395

CAPÍTULO IV. FORMAS DE DANZA, VARIACIÓN Y RONDÓ.....	400
4.1. Minueto-Trío	400
El movimiento de danza en los cuartetos de cuatro movimientos.....	400
La serie op. 2 (1774).....	404
Paralelismos entre los “Minuetto”	407
El “Trío” como unión y contraste	419
Últimos seis cuartetos con cuatro movimientos (1789-93)	429
El “Minuetto” como elemento de planificación a gran escala	431
El motivo como nexa	435
Los minueto-trío de Brunetti en perspectiva	442
4.2. Tema y variaciones	445
La variación como forma en la música instrumental de Brunetti.....	445
Un ejemplo temprano en los cuartetos de cuerda: op. 3/6/i (L161, 1774)	450
El retorno tardío: op. 8/4/iii (L187, 1785).....	457
Brunetti y el uso polifacético de la forma.....	464
4.3. Rondó	468
Un final alternativo a la forma sonata	468
El tema de rondó.....	472
La copla inicial	478
El triple retorno del estribillo.....	483
El doble retorno del estribillo	488
El cierre de la forma	490
Conclusiones.....	492
CAPÍTULO V. MOVIMIENTOS FINALES: FORMA SONATA Y ESQUEMAS PARTICULARES	496
5.1. Introducción.....	496
5.2. Formas de sonata de los movimientos finales de la década de 1770.....	500
La exposición. Configuración de los principales espacios de acción.....	503
La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico	525
El invariable retorno del tema principal	533
5.3. Elementos de continuidad y transformación en la década de 1780.....	536
La exposición. Configuración de los principales espacios de acción.....	539
La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico	552
La recapitulación	559
5.4. Los últimos diez cuartetos de la década de 1790.....	561
La exposición. Interconexión motivica	565
La sección de desarrollo. Renovada ambición	586
La recapitulación como espacio activo.....	588
5.5. Alternativas formales a la sonata y al rondó.....	592
Cinco esquemas híbridos de cierre en la década de 1770.....	592
Un final no convencional único en la década de 1790	602
Conclusiones.....	605
CONCLUSIONES.....	608
APÉNDICE: GUÍA DE LOS CUARTETOS.....	622
BIBIOGRAFÍA	632

LISTADO DE FIGURAS.....	646
LISTADO DE TABLAS	650
LISTADO DE EJEMPLOS MUSICALES	654

RESUMEN

Gaetano Brunetti (1744-1798) sirvió en la corte española desde su ingreso en la Real Capilla en 1767 hasta su fallecimiento. Maestro de violín y compositor de corte del príncipe y futuro rey Carlos IV (1748-1819) desde 1770, Brunetti se convirtió en la principal figura musical en la corte, como Director de Música de la Real Cámara. Entre sus atribuciones, el compositor italiano debía asegurar la constante adquisición de las últimas novedades musicales europeas, que complementaba con composiciones de su propia pluma. Esta situación privilegiada le permitió un contacto directo y continuado con las obras de los compositores de mayor prestigio de su época. La actividad compositiva de Brunetti fue intensa en un género, el cuarteto de cuerda, considerado el medio por excelencia para mostrar la buena técnica compositiva. Los cincuenta cuartetos conservados, junto a diez hipotéticas obras perdidas o inconclusas, generan un corpus que solo encuentra parangón en España en los noventa cuartetos de Luigi Boccherini. Su gestación, entre 1774 y 1793, está estrechamente vinculada al surgimiento y consolidación del género en Madrid - y en Europa - en el último tercio del siglo XVIII.

El resultado de esta tesis representa el primer estudio analítico de los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Brunetti. A partir de multitud de ejemplos y el estudio de un importante corpus coetáneo de cuartetos, centrado en las obras de los referentes en el género, Joseph Haydn y Luigi Boccherini, el estudio estructural, temático, formal y textural de los cuartetos de Brunetti demuestra la premisa del contacto del autor con los compositores más avezados de su época. Los análisis reflejan la calidad cuartetística de un repertorio que se nutre principalmente de las tradiciones de Haydn y Boccherini, pero también de otros compositores como Johann Baptist Vanhal, François Joseph Gossec, Jean-Baptiste Bréval, Jean-Baptiste Davaux, Ignace Pleyel, Wolfgang Amadeus Mozart o Manuel Canales, cuya música circulaba por Madrid en las postrimerías del siglo XVIII. El compositor italiano, no obstante, reivindica un espacio propio que aspira a las más altas cotas compositivas. La manera en la que Brunetti maneja las estructuras formales más habituales en el Clasicismo europeo, la perfecta y controlada estructuración de los materiales temáticos, la rica paleta de texturas, así como la continua búsqueda de soluciones *ad hoc* nos sitúan ante un repertorio que reclama un lugar idiosincrásico entre los compositores que impulsaron el surgimiento y consolidación del género en España y en Europa.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento y objetivos

Esta tesis comienza a fraguarse en el año 2018, durante la realización de mi trabajo de fin de máster en la Universidad de La Rioja titulado: “Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda”. En el correspondiente estado de la cuestión, el conjunto de cuartetos del compositor y violinista italiano Gaetano Brunetti (Fano, Italia 1744 - Colmenar de Oreja, Madrid 1798) se presentaba como pieza clave en el repertorio cuartetístico español de finales del siglo XVIII. Sin embargo, a medida que avanzaba en mi investigación, se hacía evidente la enorme dificultad que la práctica inexistencia de estudios analíticos suponía para comprender un corpus tan relevante para la historia del cuarteto. Salvo una publicación de 2016 de Miguel Ángel Marín, que analizaba los primeros ciclos de cuartetos de Brunetti en el contexto del surgimiento del género en el Madrid de finales del siglo XVIII, ningún estudio reciente había dado voz propia a la música del compositor en este género. La inquietud que surge de este acercamiento inicial a los cuartetos de Brunetti y el impulso del profesor Marín, director del TFM y de esta tesis, alentaron el deseo de ampliar el conocimiento sobre este conjunto de obras.

El resultado de esta tesis representa, por lo tanto, el primer estudio analítico de los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Gaetano Brunetti. En su concepción estaba la premisa de la ausencia completa de estudios sobre este conjunto de obras, lo que había imposibilitado su comprensión y adecuada valoración. Estos cuartetos conforman un corpus musical de especial interés, no tanto por su volumen como sobre todo por la *técnica cuartetística*, por emplear esta formulación, que despliega su autor. Su gestación, entre 1774 y 1793, está estrechamente vinculada al surgimiento y consolidación del género en Madrid – y en Europa - en el último tercio del siglo XVIII. En un entorno ávido de nuevas obras y en plena expansión de una potente red comercial, Brunetti centra buena parte de sus esfuerzos creativos en la música de cámara en general y un género de nuevo cuño, en particular, con Joseph Haydn (1732-1808) y Luigi Boccherini (1743-1805) como principales referentes. Este proceso de consolidación del principal género de cámara en España está en el trasfondo de esta investigación, con el objeto de poder contextualizar las peculiaridades y las elecciones estilísticas de la obra de Brunetti. No obstante, futuros trabajos necesitarán profundizar en el estudio de la creación, la interpretación y la recepción del cuarteto de cuerda en Madrid en esta etapa.

Gaetano Brunetti fue el músico más influyente y poderoso dentro de la corte española del rey Carlos IV, institución central en la recepción del Clasicismo europeo y de las prácticas musicales relacionadas con el nuevo estilo. Los casi treinta años ininterrumpidos en los que Brunetti estuvo al servicio del príncipe y futuro rey, desde 1770 hasta su fallecimiento en 1798, estuvieron marcados por el carácter filarmónico del soberano, alumno de violín del compositor. No es de extrañar, por lo tanto, que la música de cámara centrara la producción musical de Brunetti, acorde a las preferencias musicales de su mecenas. Junto a su papel de compositor de corte, como responsable de la música de la cámara del rey, Brunetti tenía la atribución de seleccionar las músicas que acompañaban a la actividad de la cámara real. Esta situación privilegiada le permitió un contacto directo y continuado con las obras de los compositores de mayor prestigio de su época. La actividad compositiva de Brunetti fue intensa en el cuarteto de cuerda, considerado el medio por excelencia para mostrar la buena técnica compositiva.

En la actualidad, se conservan los manuscritos de cincuenta cuartetos compuestos por Brunetti entre 1774 y 1793 (tabla 1). Las fuentes, sin embargo, dan indicios de la hipotética concepción de un proyecto incluso más ambicioso: un corpus total de sesenta cuartetos distribuidos en diez series de seis cuartetos. En primer lugar, el modo utilizado por Brunetti para asignar el número de opus sugiere la existencia de una primera serie de Cuartetos op. 1, anterior a 1774. En segundo lugar, la existencia de un opus, que hemos designado como op. 7, conformado por solo cuatro obras (Cuartetos L180-L183), cuando todos los ciclos anteriores se componen de seis obras, parece indicar la pérdida de dos cuartetos. Cabe suponer que Louis Labitte conocía, incluso, el orden de las obras dentro de la serie, ya que dejó en blanco los incipits del primer y tercer cuarteto en su catálogo del siglo XIX.¹ Finalmente, los últimos diez cuartetos podrían haber formado parte de dos series inconclusas de seis cuartetos de tres y cuatro movimientos respectivamente. Por lo tanto, el proyecto compositivo de Brunetti dentro del género podría componerse de diez series, opp. 1-10, con un total de 60 cuartetos. Los 50 cuartetos conservados más estas diez hipotéticas obras perdidas o inconclusas generan un corpus que solo encuentra parangón en España a finales del siglo XVIII en los 90 cuartetos de Luigi Boccherini.

¹ Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012), p. XV.

Tabla 1. Visión general de los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Gaetano Brunetti.²

Opus	Cuartetos	Fecha	Movs.	Nº de obras
Op. 2	L150-L155	1774	4	6
Op. 3	L156-L161	1774	2	6
Op. 4	L162-L167	1775	3	6
Op. 5	L168-L173	1776	3	6
[Op. 6]	L174-L179	1779-80	2	6
[Op. 7]	L180-L183	1784	3	4
[Op. 8]	L184-L189	1785, *1789	3, *4 (3+1)	6
	L198		4	1
	L193	1790	4	1
	L192		4 (3+1)	1
	L190	1791	3	1
Últimos diez cuartetos	L194		3	1
	L199	1791-92	3	1
	L191		3	1
	L196	1792	3	1
	L195	1792-93	4	1
	L197	1789-93	4	1
				Total: 50

El cuarteto de cuerda comenzó a asentarse en el entorno de Madrid en la década de 1770, cuando Brunetti compone sus primeros cuartetos. Las investigaciones más recientes han mostrado la existencia de no menos de doscientas nuevas obras compuestas en el entorno madrileño hasta la primera década del siglo XIX.³ Junto a Haydn y Boccherini, referentes entre los compositores coetáneos, un mercado ávido de nuevas composiciones propició la circulación por la corte de cuartetos de los autores europeos más reputados como Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Giuseppe Maria Cambini (1746 – 1825), Jean Baptiste Bréval (1753-1823), Franz Hoffmeister (1754-1812), Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824) o Ignace Pleyel (1757-1831), entre otros.⁴ A estos compositores se unirán otros como Juan Oliver y Astorga (c. 1733-1830), Fernando Ferandiere (c. 1740-c. 1816), João Pedro Almeida (1744-c. 1817), Manuel Canales (1747-1786), Joseph Teixidor (c. 1752-1809) y Enrique de Ataíde y Portugal (¿?-c. 1800), entre otros, que

² La estructura de los cuartetos se describe en el apéndice de esta tesis. Para cada serie se especifica el número de opus (entre corchetes los números que no fueron dados por el propio compositor), la fecha de composición, las fuentes conservadas (invariablemente manuscritas) y las referencias de la edición moderna; para cada movimiento se especifica, así mismo, el título, la tonalidad, el esquema formal, la métrica y la textura predominante.

³ Podemos encontrar una selección de los cuartetos conocidos compuestos en el entorno de Madrid entre 1769 y 1808 en Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.): *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 378-379.

⁴ Podemos consultar una relación de los cuartetos de cuerda presentes en la colección privada de Carlos IV en Miguel Ángel Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise of the String Quartet in Late Eighteenth-Century Madrid.” en Christiane Heine y Miguel Ángel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern: Peter Lang AG, 2016), pp. 114-119.

asentados en Madrid hicieron su contribución al género.⁵ El estudio de una amplia muestra de los cuartetos de los compositores referenciales en el género coetáneos a Brunetti, más de 200 cuartetos más las integrales de cuartetos de Haydn y Mozart y una sustancial parte de los cuartetos de Boccherini, se tornó indispensable en esta tesis, con objeto de poder contextualizar las estrategias compositivas de Brunetti.⁶ A este corpus de cuartetos se unió el estudio de buena parte de la música instrumental de Brunetti, entre dúos, tríos, quintetos, sextetos y sinfonías.⁷ En definitiva, un conjunto sustancial de obras para poder evaluar el grado de innovación, sorpresa o experimentación de las soluciones compositivas del autor italiano, confrontando sus elecciones con el resto de su música instrumental y con los métodos establecidos de los autores coetáneos. Esta investigación, por lo tanto, va más allá del estudio inmanente de la producción de cuartetos de Brunetti, para evaluar en su contexto un repertorio compuesto con diferente intensidad en un periodo de veinte años.

Hasta la fecha, no se ha estudiado este importante corpus cuartetístico desde una perspectiva analítica, considerando aspectos como la variedad de procedimientos formales, el tratamiento temático, las complejidades de la textura y la coherencia cíclica. Por ser más precisos, puede decirse que el enfoque central de esta investigación es desvelar los procedimientos compositivos empleados por Brunetti en el corpus de cuartetos y sus posibles modelos europeos en tres parámetros concretos: la forma, el tratamiento temático y la textura. La importancia del uso de la forma sonata dentro del género hace que su estudio sea una pieza clave de los análisis. Esta aproximación formal se complementa con el examen del tratamiento de otras formas musicales, principalmente en los movimientos lentos, movimientos de danza y los rápidos finales. Una visión aún más focalizada del repertorio se obtiene del estudio de la organización de los materiales temáticos empleados por Brunetti. Así, se observa cómo el autor italiano trabaja con los principales tipos de frases del periodo clásico (sentencia, periodo, pequeña frase ternaria o pequeña frase binaria), estructurando habitualmente las frases a partir de un conjunto

⁵ En el capítulo I de esta tesis se ofrece una relación de los compositores españoles o afincados en España con cuartetos conocidos entre 1770 y 1820 (tabla 1.1).

⁶ Junto a la integral de cuartetos de Haydn y Mozart y buena parte de los 90 cuartetos de Boccherini, se estudiaron, en diversos niveles, más de 200 cuartetos entre las obras de Carl Friedrich Abel (1723-1787), Florian Leopold Gassmann (1729-1774), François Joseph Gossec (1734-1829), Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Johann Baptist Vanhal (1739-1813), Giuseppe Maria Cambini (1746 – 1825), Leopold Kozeluch (1747-1818), Manuel Canales (1747-1786), Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), Paul Wranitzky (1756 – 1808), Ignaz Pleyel (1757-1831), Franz Christoph Neubauer (c.1760-1795) y Adalbert Gyrowetz (1763 – 1850).

⁷ Los análisis sobre el resto de la música instrumental de Brunetti tienen como punto de partida, principalmente, el estudio de las monografías existentes, así como aspectos muy concretos a niveles estructural y formal.

de procesos como la repetición, la fragmentación o la extensión. Finalmente, el estudio de la textura, entendida en este género como el diálogo peculiar entre cuatro instrumentos de la misma familia, parte como el complemento necesario a los análisis formales y estructurales.

Uno de los rasgos distintivos y particulares del corpus de cuartetos de Brunetti es su organización heterogénea en series de dos, tres y cuatro movimientos. Este hecho contrasta, por ejemplo, con el armazón estático de cuatro movimiento de los cuartetos de Haydn y de otros muchos compositores activos en el ámbito vienés. Tras un primer capítulo que contextualiza la figura de Brunetti y su producción de cuartetos, junto al estudio de las texturas, el cuerpo de la tesis se divide en cuatro capítulos según la posición y tipología formal de los movimientos. Al adoptar este enfoque, se presenta cada tipo de movimiento en condiciones de igualdad, frente al tradicional énfasis analítico en los primeros movimientos en forma sonata. Esta metodología se extrae del estudio de los cuartetos de Haydn que propone el libro “Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets”. El enfoque del editor se torna eficaz para detectar las relaciones de complementariedad y de parodia entre los diversos movimientos de los cuartetos del maestro vienés.⁸ Esta organización facilita que el lector pueda apreciar en mi investigación cómo la invención de Brunetti se extiende por igual a todos y cada uno de los movimientos y esquemas formales. Así mismo, permite observar las combinaciones entre los movimientos para forma una sola entidad. Con el fin de explicar de manera adecuada el extenso texto de carácter analítico, de por sí muy denso, los capítulos se acompañan de más de 80 figuras, cerca de 70 tablas y más de 260 ejemplos musicales.

El primero de los cinco capítulos de la tesis sitúa a Brunetti y a su corpus de cuartetos en su contexto histórico, con objeto de proporcionar la necesaria contextualización sobre el surgimiento y consolidación del género en Madrid en las postrimerías del siglo XVIII. La capital del reino, desde su condición de centro periférico, posee una red comercial en plena expansión que propicia el asentamiento de un género con imagen de exclusividad. Es desde la práctica privada en los espacios de la corte, centros neurálgicos de interpretación del cuarteto, donde Brunetti realiza su valiosa aportación al género. Sin embargo, es justo esta condición de exclusividad la que aleja su producción de cuartetos de las redes comerciales. Los cuartetos del compositor italiano se sitúan en una posición intermedia que se inspira y nutre de las tradiciones de los dos grandes referentes en el

⁸ David Young (ed.): *Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp.7-31.

género, Haydn y Boccherini. Brunetti, sin embargo, reivindica un espacio propio dentro del género. Así lo refrendan el volumen cuantioso de cuartetos, su rica y heterogénea disposición, la búsqueda constante de nuevas fórmulas de expresión y la generación de un estilo de composición propio. Tras la necesaria base de conocimiento histórico, el capítulo lleva a cabo la primera inmersión de carácter analítico en los cuartetos de Brunetti, a través del estudio de la textura. Bajo el predominio melódico del primer violín, el compositor genera una rica paleta de combinaciones y yuxtaposiciones de texturas, como fórmulas de comunicación heterogéneas entre los miembros del conjunto. El contexto histórico en el que surgen los cuartetos de Brunetti y el estudio de las texturas sitúan convenientemente al lector, antes de la inmersión en los análisis formales y estructurales que focalizan el resto de capítulos de la tesis.

El segundo capítulo estudia la forma sonata como estructura que polariza los primeros movimientos en todas las series de cuartetos de Brunetti. Tanto en movimientos allegro-sonata como en *tempi* lento, el autor despliega la forma dentro de un formato binario a gran escala con las habituales secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. A partir de este armazón, los movimientos generan un amplio abanico de esquemas motivicos que otorgan flexibilidad y sutileza al diseño habitual en los primeros movimientos de las sinfonías y géneros de cámara de la época. La heterogeneidad de tonalidades, métricas, *tempi*, caracteres y texturas tienen su punto de convergencia en un esquema cuyas secciones principales no están exentas de sutiles modificaciones. La preferencia por el modo mayor como eje tonal, el progresivo incremento de la longitud de las secciones, la constante búsqueda de interesantes alteraciones en el patrón formal y las crecientes complejidades temáticas ligan el empleo de la forma sonata a la propia evolución del lenguaje de Brunetti. El estudio de una importante cantidad de cuartetos coetáneos refleja lo particular de las estrategias compositivas de Brunetti: en cuanto a los *tempi* en la década de 1770; en los esquemas experimentales de algunos trabajos de la década de 1780; y, finalmente, en la constante búsqueda de conexión motivica en los cuartetos de la década de 1790, en la senda de muchos de los movimientos homólogos de Haydn. El análisis formal de los primeros movimientos en los cuartetos de Brunetti se convierte, por lo tanto, en el estudio de la capacidad del autor de moldear el esquema formal por excelencia del periodo clásico.

El tercer capítulo analiza los movimientos lentos desde el punto de vista de su naturaleza variada y su versatilidad, no exenta de aspectos innovadores y con carácter experimental. Brunetti establece el contraste de *tempo* y tonalidad en un predominante

esquema -rápido-lento-rápido-, en consonancia con el resto de su producción instrumental. La preferencia por el desplazamiento a la región de la dominante imprime un sello propio, con respecto a los cuartetos de Haydn y Boccherini, que priorizan el movimiento a la región de la subdominante. Las descripciones de los movimientos como *cantabile*, *grazioso*, *amoroso*, *espressivo* o *affettuoso* generan una poética que alinea a Brunetti con Boccherini y sus constantes referencias a la propiedad expresiva de los movimientos lentos. Aunque la forma sonata expande su campo de acción desde los primeros movimientos, Brunetti genera una rica paleta de planteamientos formales, desde la forma ternaria, la forma ternaria con elementos de rondó, el rondó y el rondó-sonata, hasta la forma cuaternaria y otros esquemas más personales, libres e irregulares. Los cambios de configuración de los movimientos se establecen en cuatro periodos principales: con el op. 2 (1774) y su configuración única de movimiento lento en tercera posición, acorde a los esquemas coetáneos de Haydn; en las series de tres movimientos de la década de 1770, donde los movimientos lentos ocupan una segunda posición, que ya no abandonarán, y donde la forma sonata se erige como el esquema formal predominante; en las dos series de la década de 1780, op. 7 (1784) y op. 8 (1785), donde la forma sonata da paso a una heterogeneidad de esquemas formales; finalmente, en los últimos cuartetos de la década de 1790, donde Brunetti depura su estilo en un despliegue de versatilidad al servicio de la máxima expresividad. Brunetti ofrece muestras de su carácter polifacético y de su capacidad para generar soluciones *ad hoc* que lo diferencian del resto de compositores coetáneos.

El cuarto capítulo sale del ámbito de estudio de la forma sonata, para dar relevancia a otros esquemas formales que, habitualmente, tienen una consideración subsidiaria. Brunetti usa el minuetto con discreción, en las obras con cuatro movimientos, y en conjunción con un trío en una tonalidad estrecha. En la línea discreta de compositores como Pleyel y frente al empleo habitual de Haydn y Boccherini, Brunetti concentra los minuetos en la primera serie de 1774 y en los últimos cuartetos de la década de 1790. La influencia de Haydn se palpa en dos elementos principales: por un lado, en las distintas posiciones de los minuetos de ambas décadas, que coinciden con el cambio de disposición de los minuetos de Haydn, desde la segunda posición de sus opp. 9 (c. 1770) y 17 (1771), hasta la tercera posición de sus opp. 50 (1787) y 54/55 (1788); por otro, en la búsqueda de la unidad temática en los movimientos de la década de 1790.

Junto con los minuetos, Brunetti emplea de manera aislada la variación como forma, en dos únicos movimientos: el op. 3/6/i (L161) de 1774 y el op. 8/4/iii (L187) de 1785.

Este hecho contrasta ostensiblemente con el uso extendido de la forma en Haydn. Pese a ello, los movimientos son muestras excepcionales de la orientación virtuosa de la textura, en un intercambio cortés de ideas, en turnos de palabra, entre los cuatro instrumentos. Finalmente, frente a los minuetos y las variaciones, los rondós adquieren predominancia en los cuartetos de Brunetti, como esquemas que atenúan el empleo abrumador de la forma sonata. En la línea de los compositores franceses que utilizan la forma con asiduidad, como Pierre Vachon, Jean-Baptiste Davaux y el propio Boccherini, Brunetti construye sus rondós en esquemas que alternan la repetición del estribillo con el contraste de las coplas. El sello particular de Brunetti se genera a través de la yuxtaposición de las coplas, fruto de la omisión ocasional del habitual retorno del estribillo, junto con la generación de amplios espacios de desarrollo.

El quinto y último capítulo pone de relieve la importancia capital de la forma sonata como núcleo formal en los cuartetos de Brunetti. Así lo ratifican los treinta y un movimientos finales en esta disposición formal. Como extensión de las formas de sonata en los movimientos de apertura y centrales, los movimientos de cierre presentan combinaciones estructurales, temáticas y funcionales diversas, aunque sin llegar a transgredir la forma. Sin embargo, frente a la omnipresencia en los primeros movimientos, la sonata comparte espacio con otros esquemas formales: el rondó, esquemas híbridos y uno de los dos movimientos en forma de variación. El empleo del rondó en los finales equipara a Brunetti con Haydn pero, principalmente con Boccherini, quién más prodiga el uso de esta forma como cierre. La marca distintiva de Brunetti surge con el empleo de esquemas híbridos y otros no convencionales, centrados en las década de 1770 y 1790.

El acercamiento analítico a los cuartetos de Brunetti por tipos de movimientos demuestra la versatilidad del autor italiano. Los primeros movimientos explotan las posibilidades constructivas de la forma sonata. La diversa tipología de los temas en la exposición, los intensos desarrollos que enfatizan los cambios modales a través de múltiples episodios y el tratamiento especial de las recapitulaciones discurren en total simbiosis con las alteraciones de la textura. Los segundos movimientos crean su propia poética expresiva, a través de tipologías formales más heterogéneas. Los movimientos de danza, variación y rondó ofrecen un elegante contraste con la forma sonata, en una amplia paleta de relaciones temáticas y texturas. Los últimos movimientos confirman, por un lado, el predominio de la forma sonata y por el otro, la capacidad de Brunetti para generar nuevos espacios para la innovación. En general, la sutileza en el tratamiento formal,

teniendo como núcleo la forma sonata, las múltiples fórmulas de transformación de la melodía y la riqueza de las fórmulas de diálogo instrumental confirman la necesidad de revalorización del repertorio cuartetístico de una figura capital del clasicismo español y europeo.

De las investigaciones recientes se deducía que Brunetti, de formación principalmente autodidacta, tuvo contacto con los cuartetos de los compositores más avezados de su época, especialmente Haydn y Boccherini. Esta premisa queda ahora firmemente demostrada en esta tesis a partir de multitud de ejemplos. Como hemos recalcado, la imposibilidad de permitir la difusión de este repertorio, para uso exclusivo de la corte, lo relegó a su olvido tras el fallecimiento del compositor. Es sólo en los últimos años que este conjunto de obras ha suscitado un renovado interés por parte de musicólogos e intérpretes. Esta investigación refleja, de manera fehaciente, la validez de este interés. El corpus de cuartetos de Brunetti toma fuerza como pieza clave en el repertorio que conforma la etapa de surgimiento y consolidación del género en España y en Europa.

2. Estado de la cuestión

Gaetano Brunetti (1744-1798) sirvió en la corte española desde su ingreso en la Real Capilla en 1767 hasta su fallecimiento. Maestro de violín y compositor de corte del príncipe y futuro rey Carlos IV (1748-1819) desde 1770, Brunetti se convirtió en la principal figura musical en la corte, como Director de Música de la Real Cámara. La afición inquebrantable del soberano a la música, principalmente de cámara, marcó una de las múltiples tareas del compositor: asegurar la constante adquisición de las últimas novedades musicales europeas, que complementaba con composiciones de su propia pluma. Sin embargo, su vínculo con la corte en régimen de exclusividad impidió la difusión de su obra. Se genera así una de las grandes paradojas de esta figura: el músico con más poder en la corte del Rey Carlos IV, con un contacto estrecho que rompía la estricta jerarquía social de la época, se convirtió en un autor completamente olvidado tras su muerte. Este aspecto nos ha obligado, como historiadores, a acometer un trabajo de reconstrucción, tanto de su vida personal como de su ingente producción musical.

Más de 150 años después de la muerte de Brunetti, José Subirá realizó en 1965 el primer esfuerzo por recuperar su figura, desvirtuada en la “Biographie” de Fétis de 1834.⁹

⁹ Subirá defiende la figura de Brunetti ante algunas imprecisiones de la biografía: “Cayetano Brunetti no era pisano, ni vino a España traído por el monarca D. Carlos III, ni formó artísticamente al lado de Boccherini, ni perjudicó a éste en lo más mínimo, ni murió en el siglo XIX ...”. José Subirá: “Pretéritos músicos hispanos: Páginas históricas / por José Subirá”, *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 20 (1965), pp. 9-43.

La música de Brunetti, sin embargo, sólo causó inicialmente cierto interés fuera de España. La tesis doctoral que le dedicó la estadounidense Alice Belgray en 1970, supuso, *de facto*, la primera contextualización y revalorización musicológica de Brunetti. El objetivo de esta autora era “remove the first barrier, that concerning the composer’s life and surroundings, thereby providing the background necessary for a more detailed study of his music” y tuvo como base el examen directo de la rica colección de documentos de los archivos conservados en el Palacio Real.¹⁰ A partir de la tesis de Belgray, en 1979 se publicó la edición y grabación de una selección de obras sinfónicas de Brunetti alojadas en la Biblioteca del Congreso de Washington, por parte del musicólogo y director de orquesta Newell Jenkins, director de tesis de la estadounidense.¹¹ Ambos musicólogos fueron asimismo los autores de las entradas sobre el compositor publicadas en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y el *Die Musik in gesichte und gegenwart*. Estas voces evidenciaban el estado de la cuestión en estos momentos: por un lado, el tímido interés que la figura de Brunetti suscitaba entonces, enfatizando sus virtudes compositivas y reivindicando la importancia central dentro de la música de cámara de finales del siglo XVIII en España; por otro, la práctica inexistencia de ediciones modernas, doscientos años después de su fallecimiento, que permitieran avanzar en su recuperación.¹² A partir de entonces, se inicia un lento y progresivo avance en la investigación sobre la obra y la vida del compositor italiano. Entre los trabajos siguientes destaca la tesina de Sion Honea de 1980 sobre las sinfonías de Brunetti. El estudio se centra en el análisis estilístico y formal de las obras, en el contexto del estilo clásico vienés, abordando aspectos como la orquestación, la expresividad y la construcción de los distintos tipos de movimientos. La música de Brunetti causa interés por sí misma. En palabras de Honea: “Brunetti spoke the common language of his time, but with an intriguing accent”.¹³

Tras Subirá, la musicología española sólo volvió a retomar la atención sobre Brunetti en el volumen dedicado al siglo XVIII de la *Historia de la música española* de Antonio

La segunda edición de la biografía de Fétis, a pesar de corregir algunas de las imprecisiones iniciales, volvía a incidir en las intrigas de Brunetti para alejar a Boccherini de la corte. François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (Tomo II)* (París: Firmin-Didot, 1867), pp. 98-99.

¹⁰ Alice Bunzl Belgray: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*, Tesis (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006], pp. 1-3. La tesis de Belgray sigue siendo una referencia fundamental.

¹¹ Newell Jenkins: *Gaetano Brunetti, Nine Symphonies*. (New York: Garland Publishing Co., 1979).

¹² Alice Belgray, Newell Jenkins: “Brunetti, Gaetano” en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, vol. 3, 1980, pp. 387-388

Alice Belgray, Newell Jenkins: “Brunetti, Gaetano” en F. Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, vol. 3, 2003, pp. 1146-1150.

¹³ Sion M. Honea: *The symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary viennese classical symphony of Haydn*. Tesina (Rochester: Universidad de Rochester, 1980), pp. ii, 1-4, 200-202.

Moreno en 1985, que sintetiza lo que se sabía en ese momento.¹⁴ Las siguientes referencias a Brunetti surgen dentro del renovado interés por los estudios sobre la vida musical en la corte española del periodo central del siglo XVIII. En primer lugar, en la publicación de Lothar Siemens de 1988 sobre los violinistas compositores que trabajaron para la corte española en el siglo XVIII. El autor italiano, junto a Boccherini, aparece como impulsor de la nueva figura del instrumentista que, además, compone sin complejos, ante los repertorios importados del resto de Europa.¹⁵ En segundo lugar, en el artículo de Teresa Cascudo de 1996-97 sobre la formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte de Carlos IV. Brunetti surge como figura central en la Cámara del príncipe y futuro rey, con múltiples responsabilidades y atribuciones.¹⁶

La primera reseña sobre los cuartetos de cuerda de Brunetti surge en un artículo temprano y aislado de la musicología alemana: el estudio de Klaus Fischer de 1984 sobre los manuscritos de los cuartetos de Brunetti conservados en la Bibliothèque nationale de France.¹⁷ Otro investigador alemán, Olaf Krone, escribe un ensayo bastante posterior, en 1995, con objeto de exponer un estado de la cuestión sobre la figura del compositor.¹⁸ El trabajo de Krone estimulará la aparición de la primera grabación comercial de un conjunto de cuartetos de Brunetti, por parte del Schuppanzigh-Quartett en 2001, que supuso una novedosa aportación dirigida a los melómanos.¹⁹ En estos años se concluye, además, la primera investigación sobre un corpus de música de Brunetti. La tesis de René Ramos de 1997 profundiza en las estrategias formales y estilísticas en las sinfonías y sinfonías concertantes del compositor, ampliando el estudio homólogo de Honea de 1980.²⁰ Estos trabajos de finales de siglo demuestran lo inconexo de la investigación sobre Brunetti. Hasta ese momento, los estudios sobre su figura y música no encuentran visos de

¹⁴ Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. (Madrid: Alianza, 1985), pp. 251-252.

¹⁵ Lothar Siemens Hernández: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, n° 3, 1988, pp. 738-739.

¹⁶ El artículo desglosa las funciones de Brunetti, ligadas a su actividad en varias instituciones: maestro de violín del Príncipe Carlos, violín de la Real Capilla, músico de la Real Cámara, compositor de la música de cámara, profesor de músicos noveles, cuidador de los arcos de la Real Orquesta de Cámara, festejo del Real Sitio de Aranjuez, y autor de varios obras de cámara para la Casa de Alba. Teresa Cascudo: "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 12 (1996-1997), pp. 91-95.

¹⁷ Klaus Fischer: "Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, C. H. Mahling y S. Wiesmann (eds.), Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 350-359.

¹⁸ Olaf Krone: "Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)." *Concerto: Das Magazin für Alte Musik (Colonia)*, 103, 1995, pp. 18-24.

¹⁹ El grupo agradece explícitamente a Krone su labor de asesamiento en la elección del repertorio de cuartetos de Brunetti. En concreto, se grabaron los siguientes cuartetos de Brunetti: Cuarteto op.2/1 en Sol menor (1774), Cuarteto op. 2/3 en Mi bemol mayor (1774), Cuarteto L187 en La mayor (1785) y Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). Gaetano Brunetti: *String quartets*. Schuppanzigh-Quartett. 2001. CD. Classic Production Osnabrück – 999 780-2.

²⁰ René Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti (ca. 1744-1798)*. Tesis (Indiana: Universidad de Indiana, 1997).

continuidad. Este aspecto es más acuciante en su producción de música de cámara, sin ningún estudio relevante, a pesar del ingente volumen de obras conservadas.

Un punto de inflexión en las investigaciones sobre Brunetti se produce en el año 2005. Germán Labrador publica el catálogo crítico, temático y cronológico de toda su producción, como complemento a su tesis sobre el compositor de 2003.²¹ El catálogo fija un corpus total de 424 piezas (346 conocidas y 78 perdidas). La música instrumental comprende el 96% de la producción de Brunetti, primando las composiciones de cámara, con un 83% del total. Este volumen sitúa a Brunetti como el principal compositor de música de cámara, junto a Boccherini, de la segunda mitad del siglo XVIII en España. El catálogo pone de manifiesto la incursión de Brunetti en casi todos los géneros de cámara practicados en la época: 25 dúos de cuerda, 76 sonatas para violín, 47 tríos, 50 cuartetos, 65 quintetos y 12 sextetos, cifras a las que habría que sumar las composiciones documentadas pero actualmente perdidas.²² Entre la producción de cámara, Labrador cataloga cincuenta cuartetos de cuerda conservados, más ocho probablemente perdidos, que distribuye en ocho series, definidas como “ocho grandes grupos de estudio”.²³ Por lo tanto, esta clasificación no hace referencia a la propia indicación de Brunetti, donde algunos cuartetos aparecen nombrados como “opus”, pero otros no.²⁴ Este estudio confirma a Brunetti como uno de los autores referenciales en la etapa de surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda en España, entre 1770 y 1820, junto a la figura clave de Luigi Boccherini, con sus 90 cuartetos.

Desde el año 2010 se van a suceder publicaciones, investigaciones y tesis que revitalizan la figura de Brunetti. El primer ejemplo es la tesis de Judith Ortega de 2010, en torno a la música en la corte de Carlos III y Carlos IV. El estudio de las fuentes de palacio arroja nuevos datos sobre el papel destacado de Brunetti, como pieza clave en el engranaje musical de la corte.²⁵ La figura del compositor reaparece en el volumen

²¹ Germán Labrador: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, Tesis (inédita) (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003), solo consultable in situ.

²² Germán Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo Crítico, Temático y Cronológico* (Madrid: AEDOM, 2005), pp. 47-315.

²³ *Ibid.*, pp. 403-406, 445-453.

²⁴ Brunetti agrupó los primeros cuartetos compuestos entre 1774 y 1776 en cuatro series de seis obras (opp. 2-5), como era habitual en la época. A partir de ese momento, no volvió a especificar la agrupación del resto de cuartetos en grupos de opus. La organización de Labrador lleva a confusión al equiparar su “Serie I” con la “opera 2” de Brunetti, a la vez que elude la posible existencia de una “opera 1” hoy perdida.

²⁵ Un párrafo en la tesis sintetiza esta idea central: “en la cámara de Carlos IV, un nuevo espacio musical que se constituye en estos años, la figura fundamental, el violinista Cayetano Brunetti, es de origen italiano. Es el compositor oficial de la Real Cámara y su director musical, de quien depende toda la actividad en el entorno del monarca. También el antecesor de Brunetti, Felipe Sabatini, era italiano. Como vimos, el propio Carlos IV había nacido y pasado sus primeros años en Italia, lo cual explica que se sintiera cómodo con un maestro de su misma procedencia. Judith Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010), p. 118.

dedicado al siglo XVIII de la *Historia de La Música en España e Hispano América* editado por José Máximo Leza en 2014. La monografía de Leza incluye dos capítulos de Miguel Ángel Marín que sitúan a Brunetti como figura crucial, tanto en relación con Joseph Haydn y la implosión del clasicismo vienés en España, como con Boccherini en el surgimiento del cuarteto de cuerda en nuestro país.²⁶

En estos años se producen los primeros trabajos académicos centrados en la producción de música de cámara de Brunetti. El primer estudio relevante surge con la tesina de Lluís Bertran de 2011. La investigación se centra en la historia de la recepción y la evolución del lenguaje musical de Brunetti en los tríos de cuerda.²⁷ Este estudio supone, de facto, el primer acercamiento en profundidad a la integral de un género de cámara de Brunetti. Otras tesinas se unirán al trabajo de Bertran: por un lado, el trabajo de Pere Carrascosa de 2011, que estudia y contextualiza la figura de Gaetano Brunetti, además de realizar el análisis, edición y grabación del *Trío en Mi bemol mayor para dos violines y violonchelo* que abre la Serie V (1775);²⁸ por el otro, el trabajo de Joaquim Guerra de 2012 sobre los quintetos de cuerda, que se acompaña de la edición crítica de los Quintetos con fagot op. 2 (1782-83).²⁹

Los estudios de corte analítico se complementan con nuevas ediciones críticas de la música de cámara del compositor italiano: las “Sonatas a solo” por parte de Judith Ortega y Joseba Berrocal en el año 2010;³⁰ los “Tríos para dos violines y violonchelo. Series VI y VIII” por Lluís Bertran en 2012;³¹ los “5 Divertimenti a violino, viola e violoncello L145-L149” por Raúl Angulo en 2018;³² los “18 Divertimenti a violino, viola e violoncello” y los “6 Sestetti a due violini, oboe, due viole e violoncello” por Raúl Angulo en 2020;³³ los “Quinteto Vol. 1 A due violini, due violoncello e viola obbligata. Opera 1 (1771) L202 – L207” y los “Sei setetti a tre violini, viola e due violoncelli obbligati” por

²⁶ Los dos capítulos de Miguel Ángel Marín son: por un lado, “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”; por el otro, “Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España”. José Máximo Leza (ed.): *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 373-391, 484-500.

²⁷ Lluís Bertran: *Les Tríos á Cordes de Gaetano Brunetti*. Tesina (París: Universidad de Paris-Sorbonne, 2011).

²⁸ Pere Joan Carrascosa García: *Gaetano Brunetti, un músico de cámara por conocer*. Tesina (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011).

²⁹ Joaquim Guerra: *Quintetti Di D.n Gaetano Brunetti'. Una nova revisió de la classificació i estudi documental dels Quintets de Gaetano Brunetti*. (Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2012).

³⁰ Judith Ortega y Joseba Berrocal (eds.): *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)* (Madrid: ICCMU, 2010).

³¹ Lluís Bertran (ed.): *Tríos para dos violines y violonchelo. Series VI y VIII* (Madrid: ICCMU, 2012).

³² Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) 5 Divertimenti a violino, viola e violoncello L145-L149*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018).

³³ Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) 18 Divertimenti a violino, viola e violoncello*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2020). Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) 6 Sestetti a due violini, oboe, due viole e violoncello*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2020).

Raúl Angulo en 2022;³⁴ y las “Sonatas para violín y bajo L42-L63” por Josep Reinoso en 2022.³⁵ Las ediciones críticas de los cuartetos de cuerda de Brunetti se publican entre 2012 y 2019, en dos vertientes. En primer lugar, con la edición de los últimos dieciséis cuartetos por Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca en 2012. Este trabajo es especialmente relevante por su aparato crítico. Los autores amplían el conocimiento sobre las fuentes, el proceso de transmisión y los problemas en la organización en series de los cincuenta cuartetos del compositor. El trabajo, además, aclara algunas imprecisiones del catálogo de Labrador, a la vez que genera nuevos interrogantes.³⁶ En segundo lugar, con la edición por Raúl Angulo y la editorial Ars Hispana de la integral de cincuenta cuartetos de Brunetti en nueve volúmenes, concluida en 2019.³⁷ Sin el corte musicológico del trabajo de Marín y Fonseca, estos volúmenes facilitan, no obstante, tanto el acceso del corpus completo a los intérpretes interesados, como la consecución de trabajos analíticos como el de mi propia investigación.

Los seminarios, simposios y congresos musicológicos centrados en la música instrumental en España en el siglo XVIII incluyen con mayor asiduidad a Brunetti y el estudio de su música. Un caso de especial mención es el seminario celebrado en 2011 en la Universidad de Lleida: “Música instrumental en España, 1750-1800: estilos, influencias, interpretación”.³⁸ Hasta cuatro ponencias diferentes abordaron aspectos directamente relacionados con la música de cámara de Brunetti. Estas comunicaciones se

³⁴ Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Quinteto Vol. 1 A due violini, due violoncello e viola obbligata. Opera 1 (1771) L202 – L207* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2022). Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Sei setetti a tre violini, viola e due violoncelli obbligati* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2022)

³⁵ Josep Martínez Reinoso (ed.): *Sonatas para violín y bajo L42-L63* (Madrid: ICCMU, 2022). Este autor publica en 2016 un análisis de las cadencias escritas por Brunetti en sus “Adagios Glosados”. Josep Martínez Reinoso: “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus *Adagios Glosados*”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 1 (2016).

³⁶ El aparato crítico incide en la necesidad de continuar las investigaciones en varios aspectos como la historia de las fuentes y su proceso de transmisión, así como la concepción de las distintas series de cuartetos. Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012), pp. XII-XVI.

³⁷ Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 1 Opera 2 (1774) L150-L155* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 2 Opera 3 (1774) L156-L161* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 3 Opera 4 (1775) L162-L167* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 4 Opera 5 (1776) L168-L173* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 5 Dedicados al Duque de Alba L174-L179* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 6 Serie 6 L180-L183* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 7 L185-L189* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 8 L184, L190-L194* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 9 L195-L199* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2019).

³⁸ Este seminario se ejecutó en el marco del Proyecto I+D HAR 2008-00636 del Ministerio de Ciencia e Innovación. Se puede consultar el dossier de dicho seminario en el siguiente enlace web: <https://www.unirioja.es/mecri/archivos/Dossier%20Seu20110718.pdf> (última consulta: noviembre 2022).

Existe una edición posterior de Marín y Bernadó, que recoge el contenido de siete de las ponencias del simposio. Miguel Ángel Marín & Márius Bernadó (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014).

presentaron en el seminario de 2011, aunque luego dieron lugar a publicaciones y resultados distintos. La primera de las ponencias fue a cargo de Joseba Berrocal: *Las sonatas para violín y bajo de Gaetano Brunetti (1744-1798)*. La ponencia analiza las 76 sonatas para violín y bajo de Brunetti en varias vertientes: aspectos de la técnica instrumental, elementos estructurales como la tonalidad, amplitud y forma de los movimientos; la conformación de los trece ‘Adagios Glosados’ presentes en la sonatas; finalmente, el análisis del desarrollo motivico, el compromiso entre virtuosismo y sencillez, o las áreas de experimentación formal.³⁹ En segundo lugar, se expuso el trabajo de Lluís Bertran: *Los tríos de Gaetano Brunetti como testimonio de la recepción de la modernidad europea en España*, relacionado con su tesina sobre el compositor. La tercera ponencia de Ana Lombardía, *El dúo para violines en Madrid (1750-1800): ¿entretenimiento vs. exclusividad?*, refleja la cronología, funciones y contexto de interpretación de los dúos de cuerda de Brunetti, dentro de la visión panorámica sobre el dúo para violines en España. Finalmente, la ponencia de Miguel Ángel Marín, *El surgimiento del cuarteto de cuerda en España, 1770-1800*, reivindica la relevancia del corpus de cuartetos de Brunetti, como uno de los repertorios instrumentales de cámara españoles más interesantes por descubrir.⁴⁰

Hasta la redacción de esta tesis, sólo existen dos trabajos recientes específicamente centrados sobre los cuartetos de Brunetti. En primer lugar, la publicación de 2016 de Miguel Ángel Marín, “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid”, obra referencial en el estudio del género en España. El autor analiza las dos primeras series de cuarteto de Brunetti, opp. 2 y 3 compuestos en 1774, junto con las dos series de cuartetos, op. 1 (1774) y op. 3 (1782), de Manuel Canales.⁴¹ Los análisis resaltan el espíritu innovador en las estrategias compositivas del autor italiano, como complemento a las técnicas cuartetísticas de Haydn y Boccherini. En segundo lugar, mi propio trabajo de fin de máster en la Universidad de La Rioja del año 2018 sobre los principales procedimientos compositivos en los últimos cuartetos en cuatro movimientos del compositor italiano. De hecho, las conclusiones de este trabajo

³⁹ Las cadencias escritas por Brunetti para sus “Adagios glosados” son objeto de estudio en la siguiente publicación. Josep Martínez Reinoso: “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus *Adagios Glosados*”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 1 (2016).

⁴⁰ Marín refleja sus investigaciones en una publicación posterior. Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto de cuerda y la consolidación de la sonata”, en J. M. Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII, en Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 373-399.

⁴¹ Miguel Ángel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid” en Christiane Heine, Juan Miguel González Martín (coords.): *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2016).

impulsaron la realización de esta tesis. Los análisis por tipos de movimientos demuestran la riqueza de un repertorio tan extenso como verdaderamente desconocido en aspectos como la forma, el tratamiento temático o las texturas. La sutileza en el tratamiento formal y armónico, con núcleo en la forma sonata, las múltiples herramientas de relaciones y transformación de la melodía, la riqueza de las fórmulas de diálogo entre los instrumentos y la utilización de la textura como elemento articulador y de cohesión justifican todos los esfuerzos de recuperación de este repertorio. En definitiva, este trabajo fin de máster constata la completa y madura adaptación del compositor al nuevo paradigma musical de su tiempo.⁴² Este estudio, al igual que la presente tesis, surgen a raíz de la conclusión de la edición crítica de la integral de cuartetos de Brunetti. El conjunto de ediciones críticas de los cuartetos del compositor supone un punto de inflexión que amortigua el problema de la dispersión de las fuentes conservadas. Las primeras investigaciones sobre la aproximación al género por parte de Brunetti, concentradas en el contexto histórico y en partes aisladas de su producción, pueden ahora ampliarse a través del estudio analítico integral de sus procedimientos compositivos.

Si los recientes estudios académicos permiten ahondar en la figura y obra de Brunetti, no está ocurriendo lo mismo con su redescubrimiento por parte de intérpretes y público en general, un proceso mucho más lento (como suele ser habitual).⁴³ La escasa programación actual en festivales de música clásica y música antigua, su limitada difusión en plataformas digitales y su aún testimonial grabación comercial permiten verificar la actual brecha entre los progresos académicos y la interpretación de la música de Brunetti. Aún con ello, los medios especializados de difusión cultural y fundaciones como Juan March y Gustavo Bueno dedican programas monográficos a la figura de Brunetti, a medida que surgen novedades relacionadas con la difusión de su obra.⁴⁴ Prueba de ello son las habituales programaciones de la Fundación Juan March, donde se ejecutan

⁴² Óscar Sánchez Benítez: *Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda*. Trabajo fin de Máster (Logroño: Universidad de La Rioja, 2018).

⁴³ No se debe subestimar la importancia de medios como YouTube, Spotify, o las distintas redes sociales, como herramientas de difusión digital que, aunque imprevistas de un control exhaustivo de calidad poseen un índice elevado de penetración en la sociedad. Como ejemplo baste una somera búsqueda de los cuartetos de Brunetti en YouTube, obteniendo varias decenas de entradas de grabaciones, interpretaciones en directo o conferencias. https://www.youtube.com/results?search_query=Gaetano+Brunetti.+Cuartetos+de+cuerda (última consulta: octubre 2022).

⁴⁴ Un ejemplo es el programa de radio clásica “El pliegue del tiempo. Gaetano Brunetti” en enero de 2020. <https://www.rtve.es/play/audios/el-pliegue-del-tiempo/pliegue-del-tiempo-gaetano-brunetti-15-01-20/5484878> (última consulta: octubre 2022).

La fundación Juan March es una de las instituciones más comprometidas con la difusión de la dimensión histórica y musical de Brunetti a través de múltiples ciclos y conciertos. <https://www.march.es/es/buscador?key=Gaetano+Brunetti> (última consulta: octubre 2022).

La fundación Gustavo Bueno establece en 2009 su “Cátedra de filosofía de la Música”, donde ha tenido cabida la obra de cuartetos de Brunetti. <https://fgbueno.es/cfm/index.htm> (última consulta: octubre 2022).

cuartetos del compositor italiano, junto a otros cuartetistas relevantes de la época: ciclo “Músicas para el Rey” de 2012;⁴⁵ ciclo “Gaetano Brunetti, músico de corte” de 2013;⁴⁶ ciclo “Jóvenes intérpretes” de 2015;⁴⁷ ciclo “Historia del cuarteto en siete conciertos: El surgimiento, 1760-1780” de 2017;⁴⁸ finalmente, el concierto extraordinario “Cuartetos y retratos, Boccherini y Goya” de 2021.⁴⁹ Estos conciertos se acompañan usualmente por conferencias y mesas redondas, donde los investigadores, divulgadores e intérpretes debaten, entre otros aspectos, acerca de la figura de Brunetti, su música y la importancia dentro del cuarteto de cuerda en el último tercio del siglo XVIII. A estos medios se unen proyectos ambiciosos como, por ejemplo, el proyecto para recuperar la obra sinfónica completa de Brunetti por la “Camerata Antonio Soler”.⁵⁰

Aunque restringido al ámbito español, las casas discográficas y los cuartetos profesionales van incluyendo a Brunetti en sus producciones. Las sucesivas investigaciones revelan aspectos interesantes e innovadores en la técnica cuartetística del compositor. Este hecho hace más atractiva tanto la grabación monográfica como la programación con autores como Boccherini, Manuel Canales o Joao Pedro de Almeida Mota. Así, aunque de forma tímida, en estos años van apareciendo grabaciones de cuartetos de Brunetti: Cuartetos op. 2/4 (L153), op. 3/6 (L161), Cuarteto L196 en Si

⁴⁵ Cuartetos L193 y L196 por el Cuarteto Qvixote. La interpretación de los cuartetos tuvo lugar en el Auditorio de la Fundación Juan March el 24 de marzo de 2012. Los cuartetos de Brunetti se presentan como “primera interpretación en tiempos modernos”, ejecutándose junto al Cuarteto en Mi bemol mayor de Pedro Santamant (1752-¿?). Existe un interesante programa de mano completo de todo el ciclo, con una adecuada contextualización de las obras. <https://www.march.es/es/madrid/concierto/musicas-para-rey-ii> (último acceso: octubre 2022).

⁴⁶ Cuarteto op. 8/1 (L184) por el Cuarteto Quiroga y los Cuartetos L191 y op. 8/5 (L188) por el Cuarteto Mosaïques. El ciclo tuvo lugar en el Auditorio de la Fundación Juan March en tres sesiones. Los cuartetos de Brunetti se presentan como “primera interpretación en tiempos modernos”, ejecutándose en las sesiones del 4 y 11 de diciembre de 2013. El cuarteto op. 8/1 (L184) se interpretó junto al Cuarteto op. 20/5 de Haydn y los quintetos op. 1/4 (L205) y op. 10/4 (G268) de Brunetti y Boccherini, respectivamente. Los cuartetos L191 en La mayor y op. 8/5 (L188) se interpretaron junto al Cuarteto op. 24/6 (G194) de Boccherini y Cuarteto op. 54/1 de Haydn. Existe un interesante programa de mano completo de todo el ciclo, con una adecuada contextualización de las obras. <https://www.march.es/es/madrid/concierto/gaetano-brunetti-musico-corte-i> (último acceso: octubre 2022).

⁴⁷ Cuarteto op. 8/3 (L186) por el Cuarteto Francisco de Goya. El concierto tuvo lugar en el Auditorio de la Fundación Juan March el 22 de febrero de 2015. El cuarteto de Brunetti se presentan como “primera interpretación en tiempos modernos”, ejecutándose junto al op. 2/6 de Carlos de Ordoñez (1734-1786) y el op. 32/6 (G206) de Boccherini. Existe un interesante programa de mano completo de todo el ciclo, con una adecuada contextualización de las obras. <https://www.march.es/es/madrid/concierto/cuarteto-francisco-goya> (último acceso: octubre 2022).

⁴⁸ Cuarteto op. 2/1 (L150) por el Cuarteto Casal. El concierto tuvo lugar en el Auditorio de la Fundación Juan March el 27 y 28 de octubre de 2017. El cuarteto de Brunetti se interpreta junto a la Sinfonía en Sol mayor de Sammartini (1700-1775), el Op. 2/1 de Boccherini y el op. 5/1 de Franz Richter (1709-1789). Existe un interesante programa de mano del concierto y del ciclo, con una adecuada contextualización de las obras. <https://www.march.es/es/madrid/concierto/historia-cuarteto-siete-conciertos-surgimiento-1760-1780> (último acceso: octubre 2022).

⁴⁹ Cuarteto op. 8/1 (L185) por el Cuarteto Quiroga. El concierto tuvo lugar en el Auditorio de la Fundación Juan March el 10 de febrero de 2021. El cuarteto de Brunetti se interpreta junto al op. 24/3 (G191) y op. 44/4 “La Tirana” (G223) de Boccherini. Existe un interesante programa de mano del concierto, con una adecuada contextualización de las obras. <https://www.march.es/es/madrid/concierto/cuartetos-retratos-i-boccherini-goya> (último acceso: octubre 2022).

⁵⁰ Se pueden consultar las bases y evoluciones de este proyecto en <https://www.camerataantoniosoler.com/sinfonias-brunetti/> (última consulta: octubre 2022).

bemol mayor y Cuarteto L199 en Re mayor por el cuarteto Carmen Veneris en 2012;⁵¹ Cuartetos op. 4 /5 (L166), op. 6/6 (L179), op. 7/6 (L183), op. 8 Cuartetos núm. 2 (L185) y núm. 5 (L188) por el Cuarteto Trifolium en 2019;⁵² o el Cuarteto op. 8/2 (L185) por el Cuarteto Quiroga en 2019.⁵³

En la actualidad, Brunetti es un compositor habitual e imprescindible en cualquier estudio académico, seminario de investigación, concierto monográfico o sesión divulgativa que tenga su epicentro en la etapa de surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda en España. Sin embargo, lo escaso de su programación, grabación y difusión, justificado, en parte, por lo reciente de las ediciones modernas, nos enfrenta a la necesidad de abrir nuevas vías en pos de una recuperación más amplia y consolidada de su obra. Es por ello que el estudio analítico de su producción de cuartetos aspira a convertirse no solo en una aportación sustantiva a nuestro conocimiento del compositor y del género cuartetístico, sino también como una herramienta útil para los intérpretes interesados. Las obras que aquí se estudian conforman la producción de un compositor clave en el desarrollo de la música instrumental de cámara en España en el último tercio del siglo XVIII.

3. Metodología

Este primer estudio analítico de la integral de cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti exige de una metodología que permita un acercamiento exhaustivo a las obras y que, además, sirva de base para futuras exploraciones desde otras perspectivas analíticas. La falta de estudios sobre el tratamiento de la forma, la temática y la textura en este extenso corpus de cuartetos fue fundamental a la hora de orientar la metodología de esta investigación. La cantidad ingente de movimientos a analizar (150) contenidos en el corpus de cincuenta cuartetos de Brunetti obligaba, además, a acotar las perspectivas de estudio. Es por ello que la investigación optó por llevar a cabo un análisis en profundidad del repertorio, frente a la exploración menos incisiva, pero más heterogénea realizada bajo otros enfoques o perspectivas. Con objeto de contextualizar las estrategias compositivas del compositor italiano, la tesis amplía el estudio inmanente de sus cuartetos a través del estudio complementario de la integral de cuartetos coetáneos de Haydn (sesenta y ocho cuartetos) y una parte sustancial de los noventa cuartetos de Boccherini,

⁵¹ [Gaetano Brunetti: *String Quartets*. Carmen Veneris. 2012. CD Lindoro. SKU: NL-3011.](#)

⁵² [Gaetano Brunetti: *String Quartets*. Trifolium. 2019. CD Lindoro. SKU: NL-3043.](#)

⁵³ [Gaetano Brunetti: *Heritage: The music of Madrid in the time of Goya*. Cuarteto Quiroga. 2019. CD Cobra Records. COBRA 0067.](#)

en cuanto que referentes dentro del género. Estos estudios se ampliaron con una amplia selección de cerca de 250 cuartetos compuestos por una veintena de autores contemporáneos, principalmente de aquellos cuya música circulaba en Madrid en el último tercio del siglo XVIII. En concreto, se seleccionaron obras: Carl Friedrich Abel (1723-1787), Florian Gasmann (1729-1774), François Joseph Gossec (1734-1829), Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), Pierre Vachon (1738-1803), Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), Giuseppe Cambini (1746-1825), Leopold Kozeluch (1747-1818), Manuel Canales (1747-1786), Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Paul Wranitzky (1756 – 1808), Ignace Pleyel (1757-1831), Franz Christoph Neubauer (c.1760-1795) y Adalbert Gyrowetz (1763-1850).⁵⁴

Sin embargo, existen otras perspectivas de análisis que el lector no encontrará en esta tesis, pero que futuras investigaciones podrán realizar para aportar otras visiones interesantes y complementarias a este repertorio. Una de estas perspectivas podría ser de investigación histórica, centrándose en aspectos como la concepción original sobre la que Brunetti compone sus series, los problemas que subsisten en las fuentes y su proceso de transmisión, los espacios de interpretación, los primeros intérpretes o el impacto de los cuartetos de Brunetti en la corte española, institución central en la recepción del Clasicismo europeo. Otra perspectiva complementaria, de carácter analítico pero con metodologías distintas, podría surgir de los estudios de la *topic theory*. Es decir, investigar la relación entre elementos de la música presente en los cuartetos de Brunetti y el significado que adquieren gracias a las convenciones de uso de la época. La teoría tópica parte de la noción de *topoi* musicales, figuras convencionales usados por los compositores, que remiten al oyente a mundos de sentido culturalmente compartidos. Así, se ha constituido en décadas recientes en una herramienta clave para el análisis de la construcción del significado en la música.⁵⁵ La metodología por la que opta esta tesis, descrita en los siguientes párrafos, surge con el objeto de establecer una base común que pueda ser de utilidad para estas y otras futuras visiones interesantes sobre este repertorio.

⁵⁴ En la bibliografía se recogen los autores y obras seleccionadas para el estudio de contextualización del corpus de cuartetos de Brunetti.

⁵⁵ Tomando como referencia de partida la publicación de Leonard Ratner, la teoría se ha aplicado en las últimas décadas a un repertorio variado, incluyendo los estudios musicológicos sobre la música del siglo XVIII. Leonard Ratner: *Classic Music; Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980).

La metodología que aplica esta tesis conjuga tres enfoques en constante interrelación: en primer lugar, el estudio de los modelos formales, de cada uno de los 150 movimientos conservados, con soluciones creativas *ad hoc* del compositor; en segundo lugar, el análisis de la organización de los materiales temáticos dentro de las principales secciones formales; finalmente, el reconocimiento de las texturas o fórmulas de diálogo entre los miembros del conjunto. La interacción de estas tres vías analíticas (formal, temática y textural) permite una mejor comprensión del funcionamiento y la organización interna de cada movimiento, así como de los procesos de comunicación entre los movimientos dentro de un cuarteto, entre los cuartetos dentro de una serie y entre las diferentes series entre sí. En definitiva, el análisis quiere ofrecer explicaciones sobre la poética creativa de Brunetti en el caso del cuarteto de cuerda.

La investigación elude los conceptos de evolución o progresión estilística, que conllevan siempre el riesgo de minusvalorar determinadas obras y procedimientos compositivos como meras etapas transitorias hacia una consecución más sofisticada. Los análisis se abordan según los tipos de movimientos, con el objeto de poder apreciar cómo la invención del compositor se extiende por igual a todos los movimientos en posición análoga. Por norma, el primer movimiento del cuarteto en este periodo, generalmente en forma sonata, polariza los análisis y termina por transmitir la idea de que el resto de partes son meros apéndices que buscan la complementariedad o la parodia. Frente a esta perspectiva, esta investigación otorga plena consideración a cada tipo de movimiento como una entidad propia, en la línea del innovador enfoque metodológico propuesto por David Young para el caso de los cuartetos de Haydn.⁵⁶ Esta estrategia permite profundizar en las herramientas compositivas individuales planteadas por Brunetti. Finalmente, con el objetivo de evaluar el grado de convención e innovación de las estrategias compositivas del compositor, esta tesis traza a lo largo de todo el trabajo una continua comparación con las estrategias compositivas de los principales compositores coetáneos de cuartetos. Por razones obvias, se presta especial atención a las obras de los dos grandes referentes del género en estas décadas: Joseph Haydn (1732-1809) y Luigi Boccherini (1743- 1805); pero también se traen a colación multitud de ejemplos de otros compositores relevantes, citados al comienzo de este capítulo. En otras palabras, la tesis hace el esfuerzo de colocar a Brunetti en el contexto de su época y en el trasfondo del primer desarrollo del cuarteto de cuerda a finales del siglo XVIII.

⁵⁶ David Young (ed.): *Haydn: the innovator: a new approach to the string quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp.7-31.

El estudio de los diferentes esquemas formales se apoya en las nuevas teorías y metodologías surgidas en torno a las múltiples caracterizaciones de la forma musical. Un ejemplo central de este reciente desarrollo es la *sonata theory* propuesta por James Hepokoski y Warren Darcy, dos de los investigadores que más han profundizado en las últimas décadas en el estudio de la forma sonata en el periodo clásico.⁵⁷ La organización formal predominante en los cuartetos de Brunetti es, precisamente, la forma sonata, presente en la práctica totalidad de los primeros movimientos; en total, está presente en 98 de los 150 movimientos del corpus de cuartetos. Es por ello que su análisis abarca una parte importante de esta tesis. En la *sonata theory*, el análisis musical se establece como una etapa inicial, de la que obviamente no se puede prescindir, que avanza hacia una comprensión hermenéutica de la música como discurso cultural, como sistema de comunicación. Para llegar a un sentido adecuado de significado en las obras individuales es necesario reconstruir el contexto genérico y cultural ante el cual un compositor adopta sus decisiones creativas. La teoría distingue, por lo tanto, entre un significado inmanente de la pieza individual y otro relacional, con respecto al conjunto de piezas comparables. De aquí surge el concepto central de forma dialógica (*dialogic form*) de la teoría: la esencia final reside en descubrir e interpretar el diálogo de una pieza individual con el conjunto de normas y directrices genéricas establecidas.⁵⁸ La *sonata theory* se adapta, así, al objetivo inicial de esta tesis de abordar el conjunto de cuartetos de cuerda de Brunetti más allá del estudio intrínseco de cada obra individual. Se trata de reconstruir el proceso de diálogo entre los movimientos, el conjunto de opus y las expectativas y límites históricamente condicionados. Esta visión permite interconectar los análisis formales, funcionales y texturales de cada movimiento y obra con el telón de fondo de la época, considerando sus precedentes y los límites aceptados de construcción.

Desde esta perspectiva, cualquier obra proporciona una serie de opciones de composición que se deben contrastar con la experiencia de la práctica general, lo que

⁵⁷ Una referencia de inestimable ayuda a la hora de determinar la metodología de la tesis fue el libro editado por Pieter Bergé en 2009: "Musical form, forms, formenlehre". Este libro surgía del simposium de la 6ª Conferencia de Análisis de la Música Europea, desarrollado en Freiburg, Alemania, en octubre de 2007, sobre la *formenlehre*. Como estudio de la forma musical, especialmente en el periodo clásico, el libro expone distintos enfoques metodológicos para el estudio de cómo están constituidas las obras. A través de reflexiones recíprocas, William Caplin, James Hepokoski y James Webster debaten sobre cómo las metodologías pueden influir en los propios análisis personales. Lo realmente interesante es la síntesis de la metodología de cada autor y su correspondiente crítica por parte del resto de investigadores, estableciéndose un debate que ayuda a evaluar qué metodología, o partes de la misma, pueden ser más adecuados según los intereses particulares del analista. Pieter Bergé (ed.): *Musical Form, Forms, Formenlehre (Three Methodological Reflections)* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

⁵⁸ James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. (New York & Oxford: Oxford University Press), 2006, pp. 9, 10–11, 214, 244, 251–54, 306, 319, 340–42, 343, 605, 609, 614–18.

permite evaluar la coherencia, continuidad o, en su caso, variante de cada composición. Así, la lectura de cada obra individual debe tratar de reconstruir las normas históricas y las opciones variables del género, lo que conlleva el estudio de las composiciones más influyentes de la época. De ahí que la tesis incida en el estudio paralelo de las obras de los compositores más determinantes dentro del género, principalmente Haydn y Boccherini, pero también de otros compositores relevantes para el contexto madrileño como Ignaz Pleyel, Johann Baptist Vanhal, Giovanni Battista Viotti, Jean-Baptiste Bréval o Manuel Canales. Será el conjunto de pautas diseñadas y utilizadas por compositores y oyentes lo que otorgará significado a los trabajos individuales. La identificación de las soluciones predeterminadas permitirá también la valoración de la anulación de las opciones socialmente aceptadas, lo que la *sonata theory* define como la “presencia de ausencia”.⁵⁹ Lejos de identificar patrones (y asignarles etiquetas), este análisis busca identificar las decisiones normativas, señalar las omisiones, así como explicar las estrategias compositivas dentro de la producción de cuartetos de Brunetti.

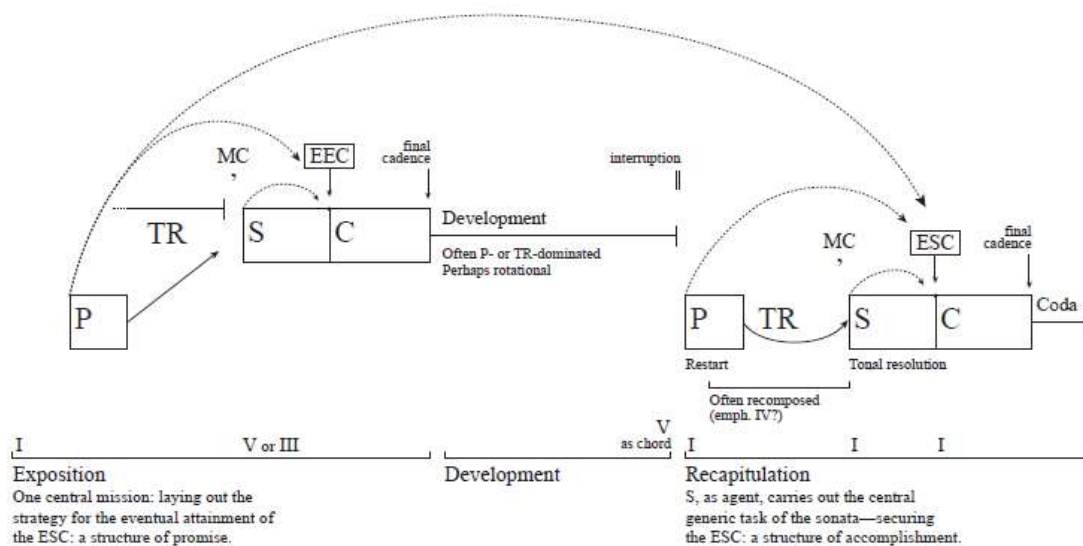
La *sonata theory* traza los contornos de un conjunto de opciones comunes, que se presentan como valores genéricos predeterminados aceptados por productores y receptores (esto es, autores y oyentes) en la época clásica. La teoría presenta cinco categorías principales de forma sonata que comparten un mismo diseño modulador y expositivo conformado por módulos funcionales, un diálogo basado en un principio de rotación a gran escala y la necesidad de una resolución tonal final (figura 1).⁶⁰ El diseño genérico que propone la teoría se adapta a las cinco categorías que define como básicas, a partir de las cuales se pueden establecer diversos tipos de esquemas híbridos. La primera categoría, la “Sonata tipo 1”, es una sonata de doble rotación que carece de repeticiones. Su esencia radica en el mínimo o nulo enlace de retransición entre la exposición y la recapitulación. Constituye, por lo tanto, el tipo o modelo de sonatas más sencillo. La segunda categoría, la “Sonata tipo 2”, se configura como una sonata de doble rotación, donde la segunda sección comienza con un desarrollo en una clave no tónica. Sin embargo, presenta modificaciones que no permiten hablar de la existencia de un espacio de “recapitulación” propiamente dicho. Puede o no contener repeticiones internas, en un esquema de mayor complejidad que la “Sonata tipo 1”, al presentar un espacio de

⁵⁹ James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. (New York & Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 603-610.

⁶⁰ Los autores aplican el concepto “rotation” en relación con el principio de recurrencia a gran escala que se produce en los movimientos en forma sonata. Por lo tanto, las estructuras rotacionales serán las que se extienden por el espacio de la sonata reciclando una o más veces, con las modificaciones apropiadas y ajustes, un patrón temático referencial como una sucesión ordenada en el comienzo de la pieza. *Ibid.*, pp- 343-352, 611-614.

desarrollo. La tercera categoría, la “Sonata tipo 3”, abarca a aquellas estructuras de “manual”, por así decir, con exposición, desarrollo y recapitulación, enmarcado en un diseño ternario enfático. La cuarta categoría, la “Sonata tipo 4”, engloba a los diferentes tipos de sonata-rondó. El tema inicial del rondó se corresponde con una rotación de exposición de sonata. Dicha rotación inicial suele estar equilibrada por una rotación final recapitulativa con las mismas características. Es, por lo tanto, la alternativa de sonata para composiciones no de concierto. Finalmente, la quinta categoría es la “Sonata tipo 5”, que abarca adaptaciones de concierto-sonata, como mezcla entre los principios de *ritornello* y otros tipos de sonata, comúnmente la “Sonata tipo 3”. Esta es la tipología más compleja, con tratamientos especiales reservados para los conciertos instrumentales.

Figura 1. Diseño genérico de la forma sonata propuesto por la *sonata theory* de James Hepokoski y Warren Darcy.⁶¹



En el ámbito del análisis temático, el estudio de la organización de los materiales se apoya en el concepto “funciones formales” (*formal functions*), desarrollado por William Caplin, la otra gran referencia para el análisis que propone esta tesis doctoral. Caplin postula una amplia teoría de las funciones formales dentro de la forma clásica.⁶² Este

⁶¹ Los autores explican la justificación e implicaciones de su diseño genérico. James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. (New York & Oxford: Oxford University Press), 2006, pp. 14,22.

⁶² William Caplin (1948-) es uno de los más reputados investigadores sobre los procedimientos formales en la música de Haydn, Mozart y Beethoven. De entre sus publicaciones destacan dos trabajos, que han sido parte crucial para definir y asentar la metodología de análisis de esta tesis. William E. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1998); William E Caplin: “The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.”, *Journal of the American Musicological Society* n.º. 57, 1 (2004), pp. 51–117.

autor basa su metodología en un acercamiento riguroso y sistemático a la forma clásica, en la búsqueda de “el papel específico que desempeña un pasaje musical particular en la organización formal de una obra”.⁶³ Para Caplin, un análisis musical debe representar, en última instancia, la temporalidad musical de una obra, percibiendo que algo está empezando, que se produce un espacio medio de algo, y que ese algo ha terminado. Cada lapso de tiempo en la superficie de la obra poseerá, consecuentemente, un carácter temporal único. Dentro de la estructura musical, cualquier constituyente de nivel inferior podrá entenderse como un principio, medio y final de un lapso de tiempo en un nivel superior, generando así un árbol estructural compuesto de funciones temporales (figura 2). La teoría de las funciones formales de Caplin intenta diferenciar cuántos vanos expresan esta temporalidad musical. La forma clásica, por lo tanto, surgirá de los diversos despliegues de este conjunto común de funciones formales, como manifestaciones generales de las funciones temporales (figura 3). La posibilidad de distinguir entre función y tipo permite sintetizar de forma clara los bloques o secciones de construcción fundamentales de la forma clásica y ayudar a comprender el plan formal más amplio. En los niveles inferiores de la superficie musical estarán, principalmente, los tipos de progresión armónica local, que serán los encargados de definir las funciones de iniciación, función medial y cierre formal. En el nivel más alto será la tonalidad y su articulación las que establezcan los criterios principales de la función formal.⁶⁴

⁶³ Traducción de la definición de Caplin de las “formal functions”. William E. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 254

⁶⁴ Una explicación sucinta de su teoría aparece en Pieter Bergé (ed.): *Musical Form, Forms, Formenlehre (Three Methodological Reflections)* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

Figura 2. Estructura de funciones temporales en la superficie de una obra musical, según William Caplin.

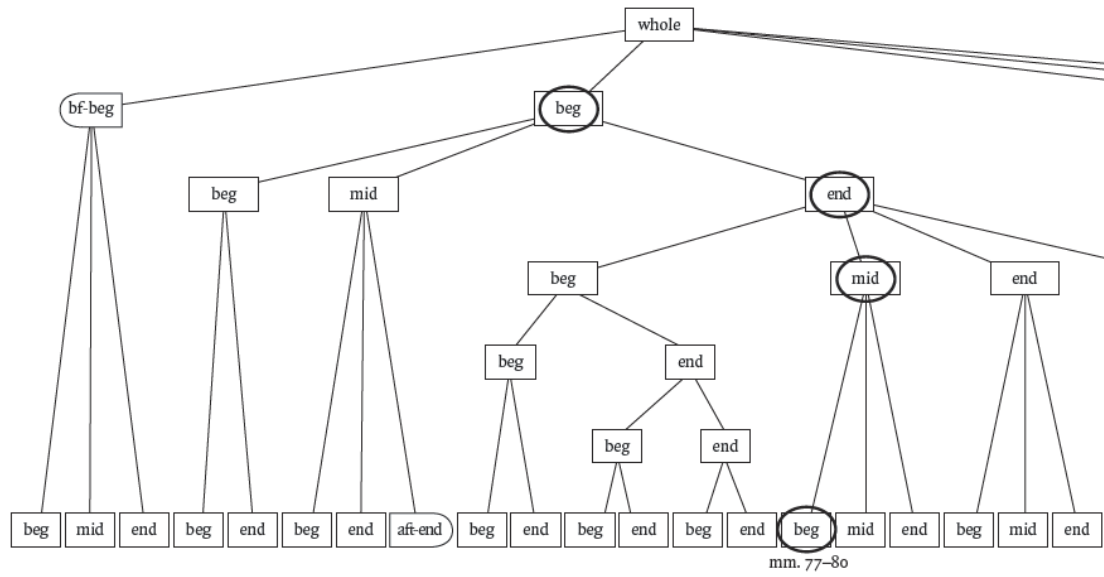
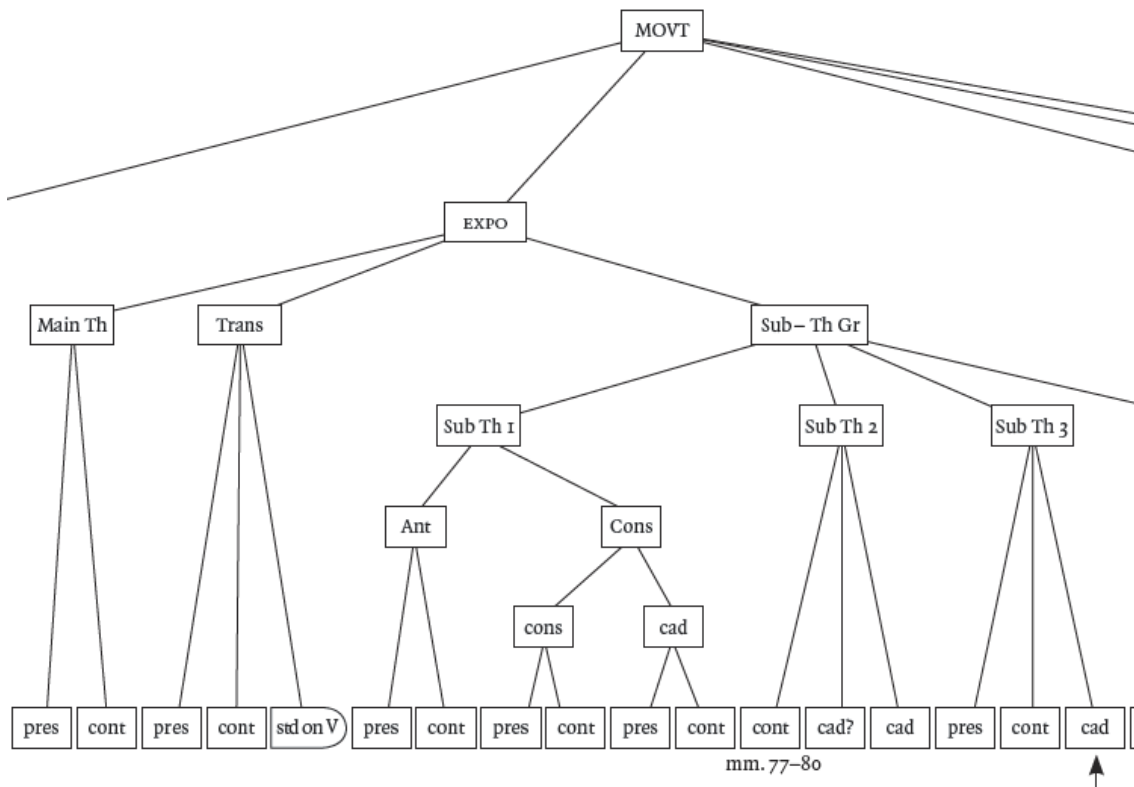
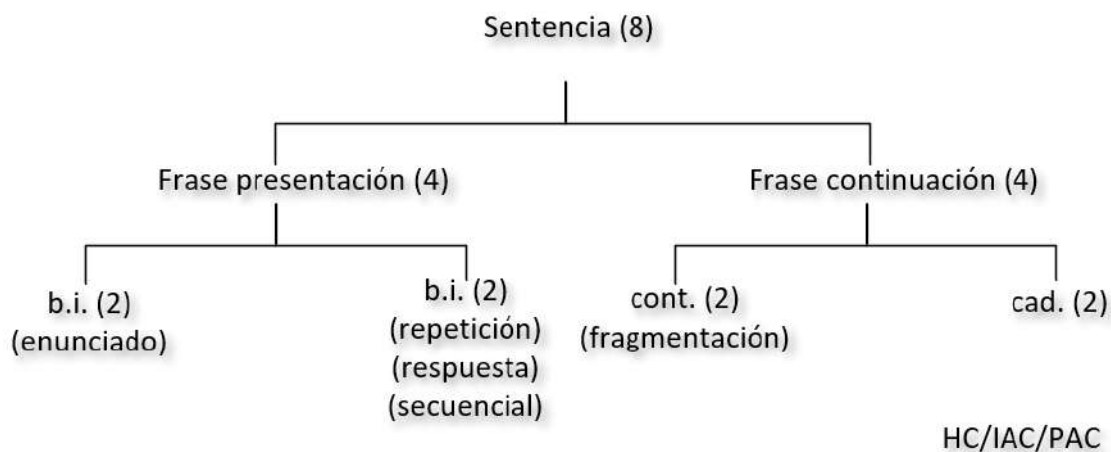


Figura 3. Generación de la forma musical a través de la conjugación de las funciones formales, según William Caplin.

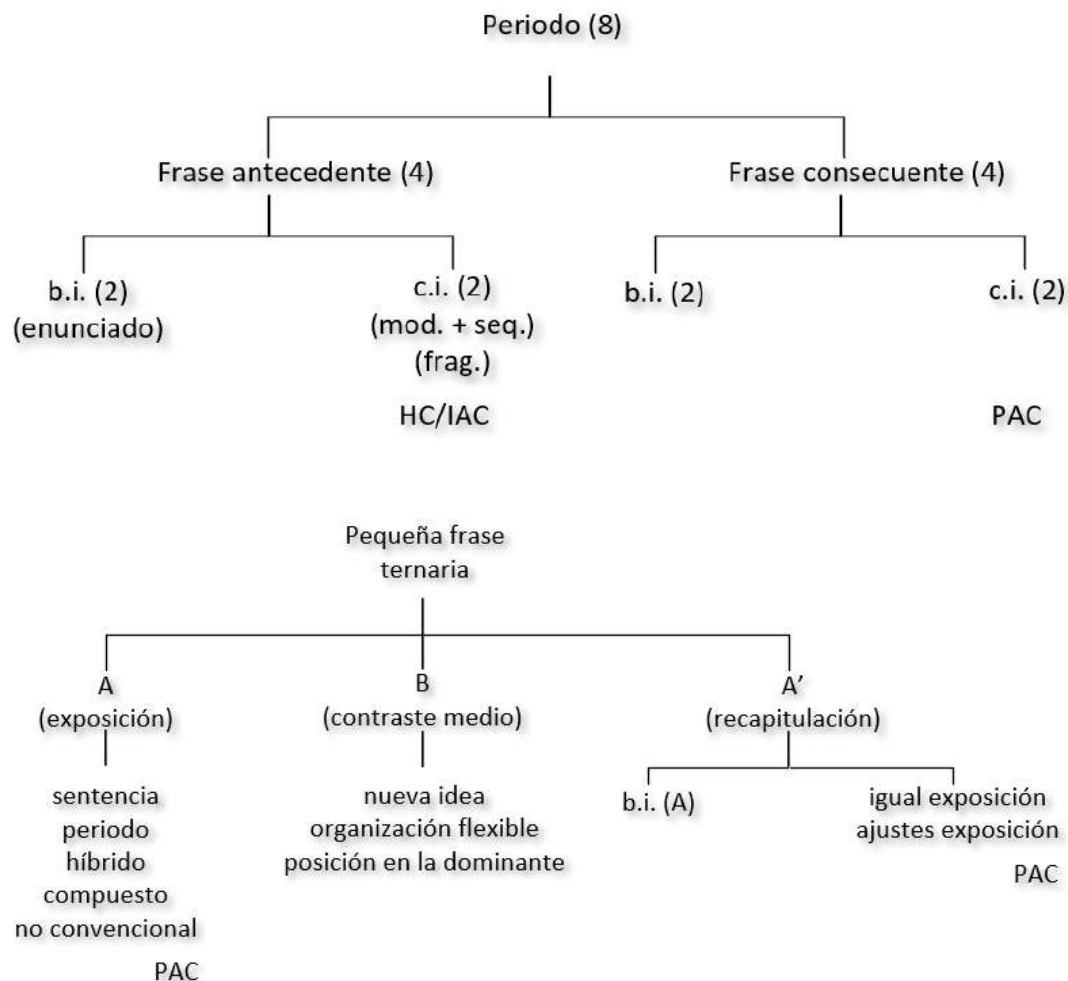


La metodología de las funciones formales de Caplin se integra en la tesis, tanto por su capacidad para la evaluación sistemática de las partes que constituyen los temas musicales, como por el conjunto de etiquetas que ofrece para mostrar de forma clara el rol (antecedente, consecuente, etc.) y el proceso formal de cada grupo (repetición, fragmentación, extensión, etc.). El estudio del tratamiento temático pretende definir la estructura de agrupación de una obra a partir de un conjunto de procesos o funciones formales (repetición, fragmentación, extensión, etc.), así como de un conjunto de tipos formales (sentencia, periodo, pequeña frase ternaria, etc.). Para ello, la metodología parte de los tres tipos de temas más importantes dentro de la música instrumental del periodo clásico: la sentencia o tema musical, compuesto por ocho “medidas”, que contiene las funciones formales de presentación, continuación y cadencial;⁶⁵ el periodo o tema musical, compuesto por ocho medidas, que contiene las funciones formales de antecedente y consecuente; finalmente, la pequeña frase ternaria, que se compone de tres secciones principales que expresan las funciones formales de exposición, contraste medio y recapitulación (conjunto de esquemas de la figura 4).

Figura 4. Esquemas de los tipos formales sentencia, periodo y pequeña frase ternaria, generados a partir de la metodología de William Caplin.



⁶⁵ Si bien los esquemas se presentan, siguiendo a Caplin, con las medidas “reales” (las experimentadas por un oyente), los análisis se expondrán con las medidas “notadas” (compases), que pueden diferir principalmente en los movimientos cuyos *tempos* son muy lentos (normalmente de cuatro compases, $R=1/2N$) o muy rápidos (normalmente dieciséis compases, $R=2N$).

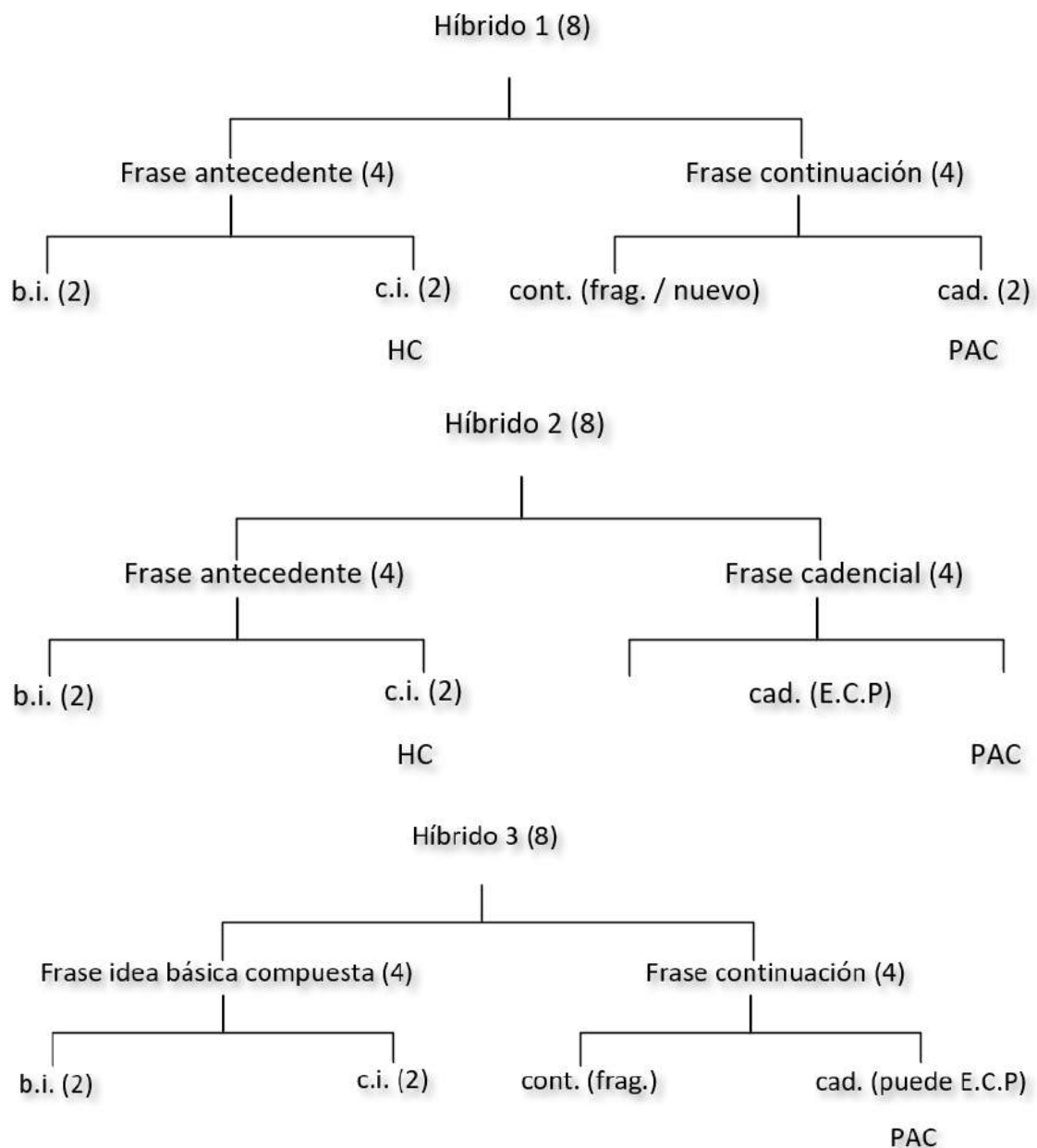


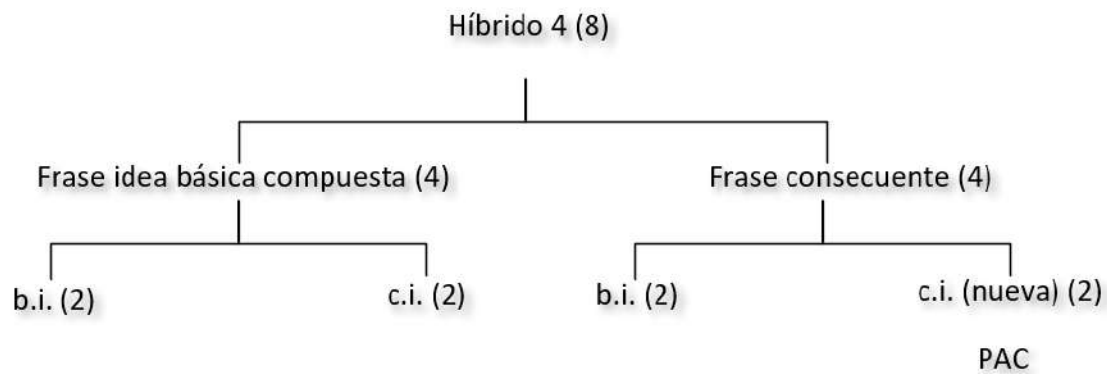
En la práctica compositiva real, muchos temas musicales son difíciles de clasificar dentro estos tres tipos teóricos de temas fundamentales, lo que da lugar a la aparición de híbridos, temas compuestos y pequeños binarios.⁶⁶ Se pueden identificar cuatro categorías de híbridos según la organización interna de sus frases: el “híbrido 1” comienza como un periodo (antecedente) pero termina como una secuencia (continuación); el “híbrido 2” presenta un antecedente que se cierra con una progresión cadencial expandida; el “híbrido 3” muestra una idea básica compuesta cerrada por una continuación; y, finalmente, el “híbrido 4” que comienza con una idea básica compuesta y finaliza con un consecuente

⁶⁶ Las definiciones y esquemas para todos los tipos formales se han confeccionado a partir de las descripciones de las funciones formales realizadas por Caplin. Así, se disponen de esquemas para la sentencia, el periodo, la pequeña frase ternaria, temas híbridos, pequeña frase binaria y los temas compuestos. El objetivo es clarificar la terminología y simbología que se utilizará en el análisis, en cuanto a la identificación de las unidades formales (sentencia, periodo, etc.) y sus funciones formales (enunciado, respuesta, continuación, etc.). William E. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 9-21. Estos esquemas se construyen teniendo en cuenta también la síntesis realizada por Igoa en el aparato metodológico de su estudio analítico de las sonatas de Antonio Soler. Enrique Igoa: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), pp. 35-39.

(conjunto de esquemas de la figura 5). En la medida en que estos cuatro tipos de híbridos conjugan elementos de la sentencia y el periodo, podemos establecer una escala de afinidad estructural entre ellos: el híbrido 3 será el más parecido a la sentencia, el híbrido 4 se parecerá más al periodo, el híbrido 1 contendrá aspectos de la sentencia y el periodo por igual y, finalmente, el híbrido 2 será algo más periodo que el resto.

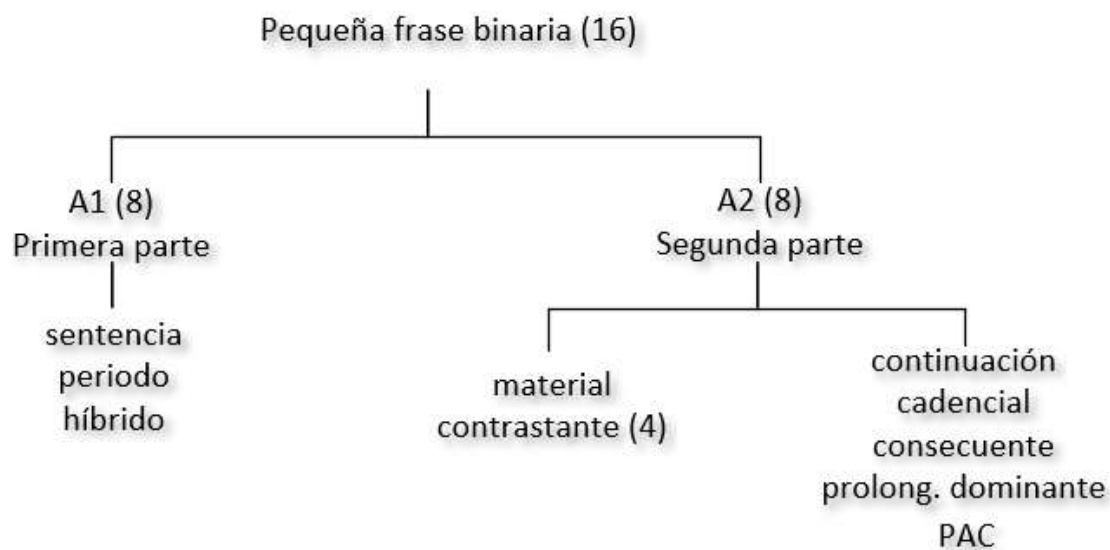
Figura 5. Esquemas de los principales tipos formales híbridos, generados a partir de la metodología de William Caplin.





Otro esquema formal importante es el de la “pequeña frase binaria”, que se compone de dos secciones con una duración normativa de ocho medidas y que se suele repetir con variaciones ornamentales. No existe una recapitulación normativa, puesto que la segunda parte no devuelve la idea básica de apertura en la tónica original. Es habitual en temas que presentan recurrencias de un tema como el rondó o el tema y variaciones (figura 6).

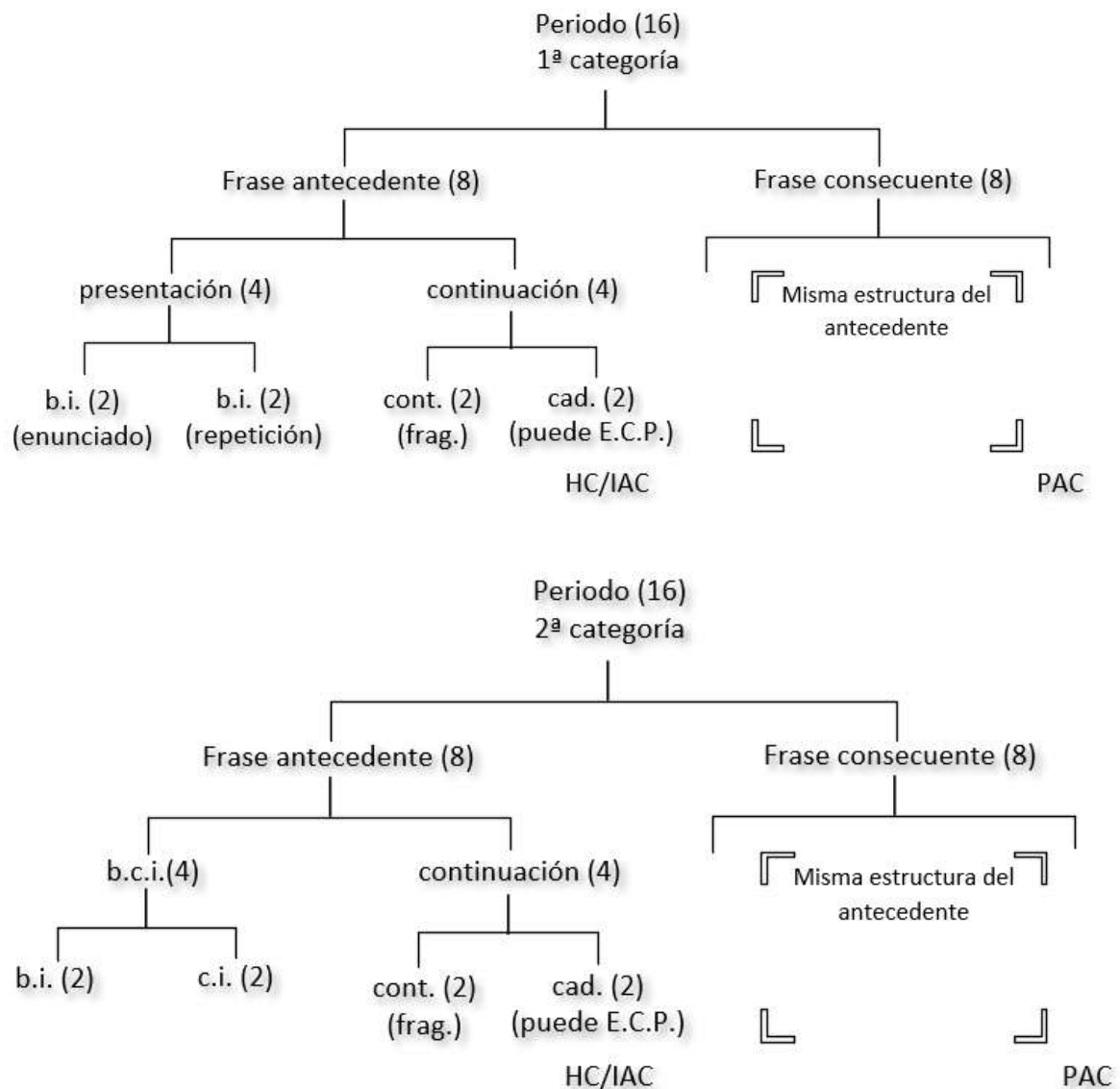
Figura 6. Esquemas del tipo formales pequeña frase binaria, generado a partir de la metodología de William Caplin.

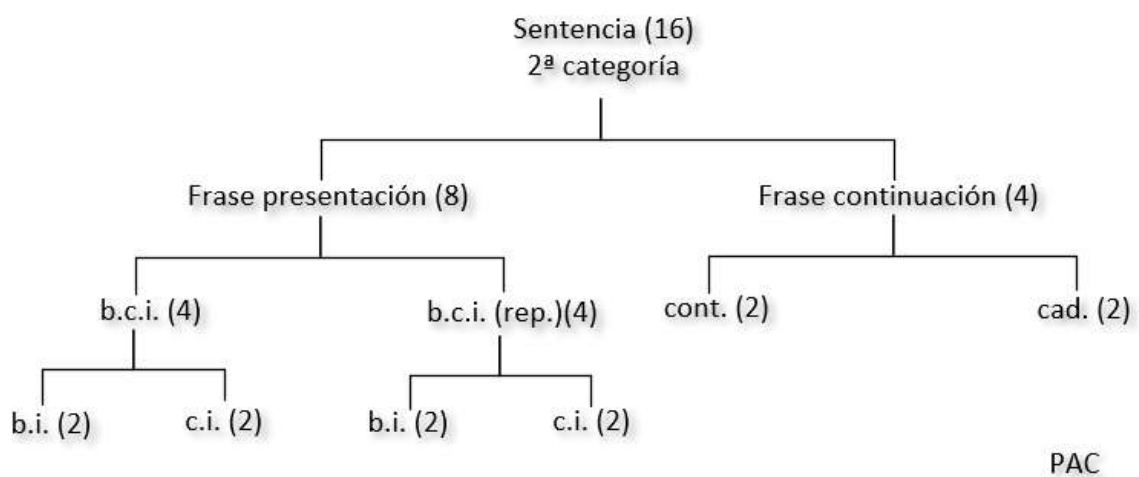
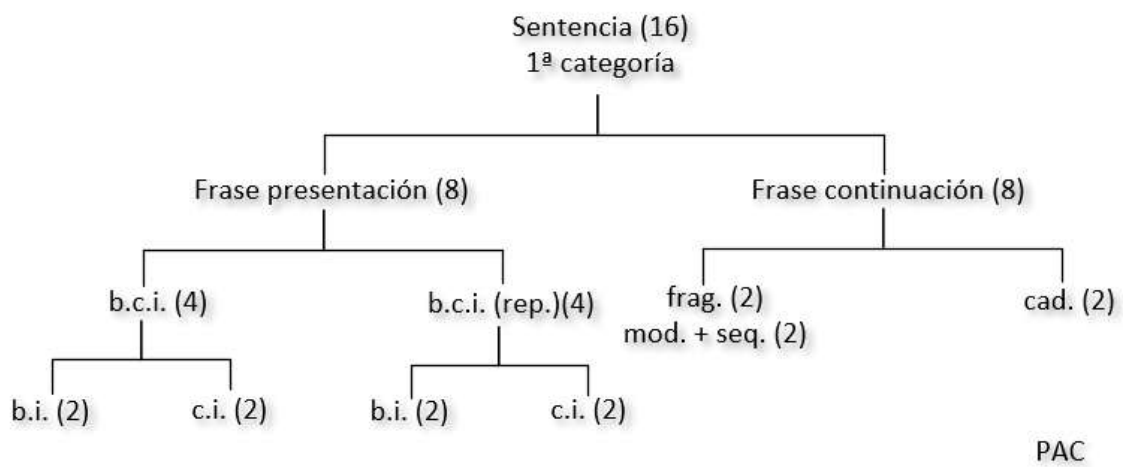
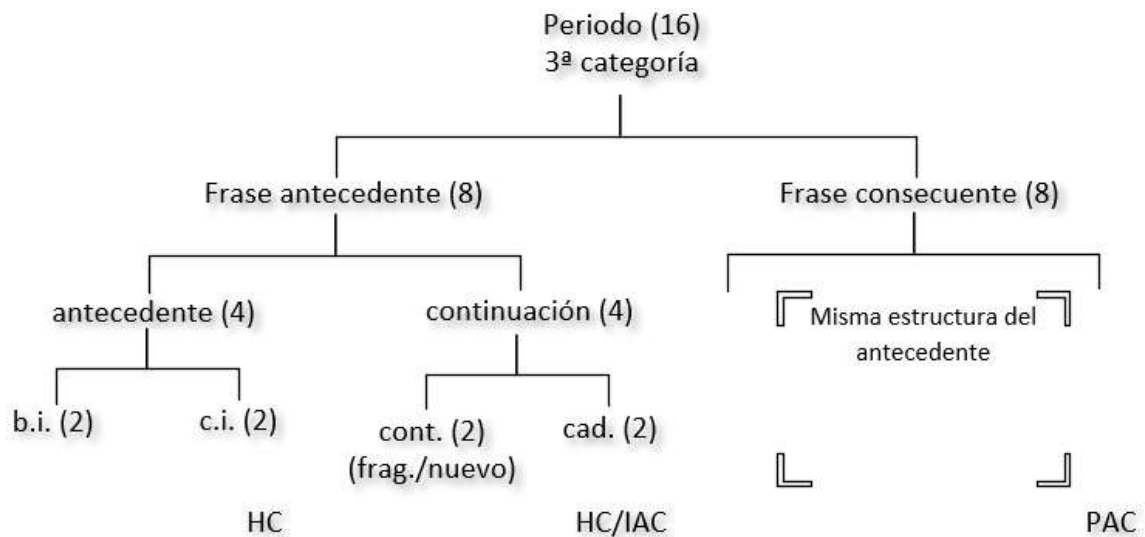


Finalmente, las versiones más complejas de los temas musicales de ocho medidas suelen aparecer como temas compuestos de dieciséis compases. Como en los temas simples, su longitud normativa puede ser comprimida o expandida. Podemos establecer tres categorías fundamentales para los periodos de dieciséis medidas y dos categorías para las sentencias de dieciséis medidas. En los periodos de dieciséis medidas, la estructura del antecedente, oración simple o híbrido de ocho medidas cerrado con una cadencia

débil, se repite en el consecuente, aunque éste último se cierra con una cadencia fuerte (conjunto de esquemas de la figura 7).

Figura 7. Esquemas de los tipos formales compuestos, generado a partir de la metodología de William Caplin.





A través de las metodologías anteriores se consigue abordar, en su adecuada contextualización, el estudio de los perímetros armónicos, formales y funcionales de los cuartetos de Brunetti. Sin embargo, aún quedan por tratar otros aspectos que pueden tener un rol igual de importante. Esta inquietud dentro de los análisis lleva a la metodología de la tesis a aplicar el método que James Webster define como “análisis multivalente” (*multivalent analysis*), el tercer modelo que ha inspirado esta investigación.⁶⁷ El método entiende que una obra musical abarca numerosos “dominios” diferentes: la tonalidad, las ideas musicales, los ritmos, las dinámicas, la instrumentación, los registros, la retórica, el diseño narrativo, etc.⁶⁸ Nuevamente, la correcta interpretación del empleo de estos “dominios” requiere de una interpretación dentro de las expectativas genéricas y contextuales. Estos dominios pueden tener un rol importante, por desgracia minusvalorado en no pocas ocasiones por la preponderancia de los análisis centrados en la armonía y la estructura. Es por ello que en los análisis de los cuartetos de Brunetti se presta especial atención al empleo, por parte del compositor, de la tonalidad, las ideas musicales, los ritmos, las dinámicas o los efectos sonoros, evaluando su grado de coherencia dentro de las expectativas del género.

El cuarteto de cuerda, en su etapa de surgimiento, se suele presentar generalmente como una metáfora de los ideales del Clasicismo musical. Esta visión conlleva una primacía en el estudio de los aspectos estructurales, con especial atención en el uso de la forma sonata, el desarrollo motivico y las figuras de Haydn, Mozart y sus contemporáneos vieneses. El cénit de este proceso se sitúa al op.33 de Haydn (1781) y a los cuartetos “Haydn” (KV387, KV421, KV428, KV458, KV464 y KV465) que Mozart compusiera entre 1782 y 1785.⁶⁹ Como complemento a los aspectos estructurales tratados hasta el momento, la metodología de la tesis analiza las texturas o fórmulas de diálogo entre los miembros del conjunto, evaluando las estrategias de Brunetti dentro de la forma única de interacción que define el cuarteto de cuerda. Los estudios del repertorio en la segunda

⁶⁷ El autor concibe su “multivalent analysis” como un método y no como un teoría, en el sentido de la *sonata theory* de Hepokoski y Darcy o la *formal functions* de Caplin. Una primera aproximación a la metodología de Webster se puede consultar en Pieter Bergé (ed.): *Musical Form, Forms, Formenlehre (Three Methodological Reflections)* (Leuven: Leuven University Press, 2009), pp. 123-139.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁶⁹ Esta visión historiográfica se refleja en los estudios de Ludwig Finscher, uno de los autores que más influencia ha tenido sobre la visión del cuarteto de cuerdas en el siglo XVIII. Descartando las piezas de los siglos XVI y XVII y fijando al divertimento como el principal precursor, se enmarca al género como una creación austro-bohemia. Así, el cuarteto vienés se establece como sinónimo del cuarteto clásico en el siglo XVIII. Por supuesto, esta visión ha sido reprobada en las últimas décadas por investigadores como Roger Hickman y James Webster. Aún con ello, una recopilación de trabajos analíticos sobre el género refleja la preponderancia al estudio de los parámetros estructural, formales y motivicos. La síntesis de todos los postulados de Finscher se refleja en su publicación de 1974. Ludwig Finscher: *Studien Zur Geschichte Des Streichquartetts (Saarbrücker Studien Zur Musikwissenschaft)*. (Kassel: Bärenreiter, 1974).

mitad del siglo XVIII demuestran que, frente a una progresión lógica desde una homofonía, liderada por el primer violín, hasta una conversación entre cuatro partes iguales, existe una multiplicidad de enfoques de diálogo entre los miembros de un cuarteto de cuerda. Esta base metodológica parte de los estudios de Mara Parker y su definición de cuatro categorías de diálogo principales dentro del género, que ella ha denominado: conferencia, conversación cortés, debate y conversación.⁷⁰ Esta publicación puede tener como la cuarta referencia que ha inspirado esta tesis. El objetivo de esta parte de la metodología es identificar las diversas combinaciones de textura y de jerarquías y roles instrumentales dentro del conjunto de cuartetos brunettianos. Al igual que con el estudio de la forma y la organización temática, todos los análisis se contextualizan con los tipos de textura empleados en el género por los grandes referentes coetáneos a Brunetti dentro del género.

En la primera categoría, la conferencia, -una voz principal, normalmente encarnada por el primer violín-, llama totalmente la atención, mientras que el resto de voces rellenan la sonoridad. Independientemente de la dificultad técnica, lo fundamental es el dominio de una voz sobre el resto del conjunto. Este tipo de textura fue el más usado durante la segunda mitad del siglo XVIII. En muchos casos, esta textura consiste en una melodía más acompañamiento que no suele ofrecer dudas al oyente: el primer violín desarrolla la melodía, el segundo violín acompaña al primero o se une a la viola rellorando la sonoridad y el violonchelo sustenta la base armónica. La segunda categoría, la conversación cortés, cual metáfora, permite que cada instrumento tome educadamente un turno de palabra, mientras el resto escucha sin interrupción o competencia. Esto implica que el material melódico se expone por un único instrumento, que va variando, acompañado por un fondo más discreto. Frente a los papeles más estáticos de la conferencia, en la conversación cortés se amplía el rol de liderazgo melódico de forma rotativa, manteniendo, eso sí, la textura homofónica que permite al oyente concentrarse en una melodía única, con poca o nula distracción. La presencia de melodías largas e ininterrumpidas, el intercambio de roles melódicos y el fuerte contraste entre melodía y acompañamiento definirán la premisa de cortesía.

La tercera categoría de textura, el debate, mantiene el aspecto funcional de cada instrumento, aunque aboga por momentos de mayor igualdad melódica entre las voces.

⁷⁰ El arco cronológico abordado por Mara Parker en su estudio del género del cuarteto de cuerdas (1757-1797), se adapta perfectamente a las composiciones de Brunetti, ya que sus cincuenta cuartetos fueron compuestos entre 1774 y c. 1793. Mara Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*. (New York: Routledge, 2016).

El primer violín conserva el dominio melódico general y las otras voces, a menudo serviles, presentan momentos de independencia y novedad. Los intercambios de los roles tradicionales se suspenden en áreas seleccionadas, donde se produce una fragmentación temática a modo de controversia o discusión. Será esta combinación de momentos de individualidad con la retención general de roles lo que defina al debate. Dentro del debate, la textura híbrida de debate ligero, que tiene particular peso dentro de los cuartetos de Brunetti, equilibra la aparición de zonas de debate con otras donde el primer violín reclama su rol de líder, esto es de conferenciante. Finalmente, la cuarta categoría, la conversación, prescinde por completo de los roles tradicionales dentro de la agrupación, desapareciendo la capacidad del oyente para predecir qué línea se escuchará en qué instrumento. En un intercambio completo de palabras y pensamientos, se coloca a los cuatro miembros del cuarteto en un mismo plano conversacional. Cualquiera de las cuerdas puede tomar cualquier papel, desde la línea melódica, hasta el bajo, pasando por el acompañamiento o el relleno sonoro. El intercambio constante del material melódico conlleva que el oyente no es capaz de centrarse en un instrumento, a la vez que impide fijar un papel o función a cada uno de ellos. La igualdad de las líneas será lo que defina a la conversación como la forma más democrática, repartiendo la responsabilidad melódica y de acompañamiento entre las cuatro voces.

En resumen, la metodología de análisis que aplica esta tesis surge de la combinación y aplicación de los métodos analíticos de la *sonata theory* de James Hepokoski y Warren Darcy, las funciones formales de William Caplin, el análisis multivalente de James Webster y las tipologías de texturas de Mara Parker. Y todo ello, aplicado en tres parámetros de análisis en constante interacción: forma, temas y textura. Para evitar análisis cronológicos recurrentes, la metodología otorga plena consideración a cada tipo de movimiento como una entidad propia, en la línea del enfoque metodológico de David Young. Finalmente, con el objetivo de evaluar el grado de convención e innovación de las estrategias compositivas de Brunetti, esta tesis plantea con mucha frecuencia una comparación con las estrategias compositivas de los principales compositores coetáneos de cuartetos.

TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS

TERMINOLOGÍA Y ABREVIATURAS

A partir de este corpus metodológico, surge un conjunto de terminologías y abreviaturas específicas. La terminología temática, formal, funcional y relacional utilizada en este trabajo se extrae fundamentalmente de la *sonata theory* de James Hepokoski y Warren Darcy, la teoría de las funciones formales de William Caplin y la clasificación de las texturas de Mara Parker. Cualquier otra terminología ocasional se explica a través de su correspondiente nota. Se ha optado por mantener las abreviaturas anglosajonas por la normalización que ello conlleva.⁷¹

CADENCIAS, PUNTOS DE REPOSO Y TONALIDAD

PAC	Cadencia auténtica perfecta (<i>Perfect Authentic Cadence</i>)
IAC	Cadencia auténtica imperfecta (<i>Imperfect Authentic Cadence</i>)
HC	Semicadencia (<i>Half Cadence</i>)
DC	Cadencia rota (<i>Deceptive Cadence</i>)
EC	Cadencia evadida o evitada (<i>Evaded Cadence</i>)
ECP	Progresión cadencial extendida (<i>Extended Cadential Progression</i>)
V _T	V tonificado (<i>V tonicized</i>)
V _A	V activa (<i>V active</i>)
D _M	Mantenimiento sobre la dominante (<i>Standing on the Dominant</i>)
MC	Cesura media (<i>Medial caesura</i>)
PMC	Cesura postmedial (<i>Postmedial caesura</i>)
CF	Relleno de cesura (<i>Caesura fill</i>)
FS	Módulos tipo <i>Fortspinnung</i> (<i>Fortspinnung modules</i>)
P	Zona del tema primario (<i>Primary theme zone</i>)
TR	Zona de transición (<i>Transition zone</i>)
S	Zona del tema secundario (<i>Secondary theme zone</i>)
C	Zona de cierre (<i>Closing zone</i>)
RT	Retransición (<i>Retransition</i>)
TMB	Bloque trimodular (<i>Trimodular block</i>)
HK	Tonalidad principal (<i>Home Key</i>)
SK	Tonalidad subordinada (<i>Subordinate Key</i>)
HK:PAC	Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad principal (<i>PAC in HK</i>)
HK:IAC	Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad principal (<i>IAC in HK</i>)
HK:EC	Cadencia evitada en la tonalidad principal (<i>EC in HK</i>)
HK:HC	Semicadencia en la tonalidad principal (<i>HC in HK</i>)
SK:PAC	Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada (<i>PAC in SK</i>)
SK:IAC	Cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad subordinada (<i>IAC in SK</i>)

⁷¹ Al coincidir en buena parte de las fuentes escogidas para mi metodología, se ha tomado como referencia y punto de contraste la terminología y abreviaturas usadas por Enrique Igoa Mateos en su tesis doctoral. Enrique Igoa: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), pp. 35-39.

SK:EC	Cadencia evitada en la tonalidad subordinada (<i>EC in HK</i>)
SK:HC	Semicadencia en la tonalidad subordinada (<i>HC in SK</i>)
EEC	Cierre esencial de la exposición (<i>Essential Expository Closure</i>)
ESC	Cierre esencial de la estructura (<i>Essential Structural Closure</i>)
EET	Trayectoria esencial de la exposición (<i>Essential Expository Trajectory</i>)
EST	Trayectoria esencial de la estructura (<i>Essential Structural Trajectory</i>)

FUNCIONES INTRATEMÁTICAS

b.i.	Idea básica (<i>Basic idea</i>)
c.i.	Idea contrastante (<i>Contrasting idea</i>)
c.b.i.	Idea básica compuesta (<i>Compound basic idea</i>)
pres.	Presentación (<i>Presentation</i>)
cont.	Continuación (<i>Continuation</i>)
cad.	Cadencial (<i>Cadential</i>)
frag.	Fragmentación (<i>Fragmentation</i>)
mod.	Modelo (<i>Model</i>)
seq.	Secuencia (<i>Sequence</i>)
concl.	Zona conclusiva (<i>Concluding zone</i>)
ant.	Antecedente (<i>Antecedent</i>)
cons.	Consecuente (<i>Consequent</i>)
rep.	Repetido (<i>Repeated</i>)
exp.	Expansión (<i>Expansion</i>)
ext.	Extensión (<i>Extension</i>)
h.a.	Aceleración armónica (<i>Harmonic Acceleration</i>)
coda	Función que sigue a una recapitulación (<i>Coda</i>)
codetta	Función postcadencial (<i>Codetta</i>)
elisión	Zona que marca el solapamiento de unidades (<i>Elision</i>)
fusión	Dos funciones formales en una única unidad (<i>Fusion</i>)
híbrido	Combinación de funciones formales (<i>Hybrid</i>)
interp.	Nuevo material insertado entre dos funciones (<i>Interpolation</i>)
ton.	Enfatización de un grado de la escala como tónica local (<i>Tonicization</i>)
pre-core	Zona anterior al núcleo del espacio de desarrollo
Core	Zona principal del espacio de desarrollo
Pseudo-Core	Zona secundario del espacio de desarrollo
Retransición	Zona de retorno al espacio recapitulativo

TERMINOLOGÍA TEMÁTICA

P [P1, P2, P3, ...][P1.1, P1.2, ...]	Material tema principal
TR [TR1, TR2, TR3,][TR.1.1, TR1.2, ...]	Material zona de transición
S [S1, S2, S3,][S.1.1, S1.2, ...]	Material tema secundario
C [C1, C2, C3,][C.1.1, C1.2, ...]	Material zona de cierre
K [K1, K2, K3,] [K.1.1, K1.2, ...]	Material zona de cierre
Ep. [Ep1, Ep2, Ep3,][1a, 1b, 1c, ...]	Episodios de desarrollo
Estribillo [E]	Estribillo en la forma rondó
Coplas [C1, C2, C3, C4]	Coplas en la forma rondó
Desarrollo [Des.]	Zonas de desarrollo en el rondó
Transición [Tr.]	Zonas de transición
Retransición [Rt.]	Zonas de retransición

TIPOS DE MOVIMIENTOS

FS Forma sonata
M/T Minueto-Trío

TEXTURAS

Conferencia
Conversación cortés
Debate
Conversación

TEXTURAS HÍBRIDAS

Debate ligero

TIPOS DE SONATA (*sonata theory*)

Sonata Tipo 1
Sonata Tipo 2
Sonata Tipo 3
Sonata Tipo 4
Sonata Tipo 5

CIFRADOS ARMÓNICOS

	ESTADO FUND.	1ª INV.	2ª INV.	3ª INV.
TRIADAS	5 6 nada	6	6 4	
7ª DOMINANTE	7 +	6 5	+6	+4
7ª DIATÓNICA	7	6 5	4 3	2
7ª SENSIBLE	7 5	5 +6	3 +4	4 +2
7ª DISMINUIDA	#	+6 5	+4 3	+2
9ª DIATÓNICA	9 7	7 5 6	5 3 4	3 4 2
9ª DOMINANTE	MAYOR	9 7 +	7 5 +6	5 +4 2
	MEJOR	(b)9 7 +	# 5 6	+6 +4 2

- (M) Obra en modo Mayor
- (m) Obra en modo menor
- (V) Regionalización (modulación) al tono de la Dominante

■ **Números romanos para indicar acordes.**

Ejemplos con I

- I → Acorde diatónico (Mayor, menor o disminuido)
- I⁺ → Acorde Mayor con función de dominante
- IM → Acorde Mayor
- Im → Acorde menor
- I⁺ → Acorde aumentado
- I^o → Acorde disminuido
- I^oM → Acorde Mayor con 5ª disminuida
- (#) → Acorde Mayor con función de dom. y sin fundamental
- I₁ → Nota pedal

RETARDOS SIMPLES	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	8ª	BAJO
TRIADAS	5	(4) 3		(6) 5		(9) 8	— 5
	6				(7) 6	(9) 8 6 —	— 6
	6 4				(7) 6 4 —	(9) 8 6 — 4 —	
7ª DIATÓNICA	7	7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5			— 7
	6 5	6 — 5 — (4) 3			(7) 6 5	(9) 8 6 — 5 —	— 6 — 5
	4 3		6 (5) 4 3		(7) 6 4 3	(9) 8 4 — 3 —	— 4 — 3
	2	6 — 4 — (3) 2		6 (5) 4 2 —		(7) 6 4 — 2 —	
7ª DE DOMINANTE	7 +	7 — 5 — (4) +		7 — (6) 5 + —			
	6 5	(4) 3 6 — 5 —					— 6 — 5
	+6				(7) +6 4 — 3 —	(9) 8 +6 —	— +6
	+4		6 — (5) +4 2 —		(7) 6 +4 — 2 —		
7ª DE SENSIBLE	7 5	7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5 3 —			
	5 +6	5 — (4) 3 +6 —				(9) 8 5 — +6 —	— 5 — +6
	3 +4		3 — 6 — (5) +4		3 — (7) 6 +4 —		— 3 — +4
	4 +2	6 — 4 — (3) +2		6 — (5) 4 +2 —			
7ª DISMINUIDA	#	# 5 — (4) 3		# (6) 5 3 —			
	+6 5	+6 — 5 — (4) 3				(9) 8 +6 — 5 —	— +6 — 5
	+4 3				(7) 6 +4 — 3 —		
	+2		6 — (5) 4 +2 —		(7) 6 4 — +2 —		

SEXTA AUMENTADA		
ITALIANA	ALEMANA	FRANCESA
#6	#6 5	#6 4 3

ACORDES TRIADAS	RETARDOS DOBLES	
5	(6) 5 (4) 3	(9) 8 (4) 3
6 4	(7) 6 (5) 4	

SÉPTIMA DIATÓNICA	RETARDOS DOBLES
7	7 — (6) 5 (4) 3
2	(7) 6 (5) 4 2 —

SÉPTIMA DOMINANTE	RETARDOS DOBLES
7 +	7 — (6) 5 (4) +
+4	(7) 6 (5) +4 2 —

CAPÍTULO I

LOS CUARTETOS DE BRUNETTI EN CONTEXTO

CAPÍTULO I. LOS CUARTETOS DE BRUNETTI EN CONTEXTO

1.1 Brunetti y el cuarteto en Madrid a finales del siglo XVIII

Una panorámica del género

El cuarteto de cuerda, como género de reciente cuño, se había asentado a finales del siglo XVIII con los rasgos esenciales que lo asociarían a los contextos más refinados e ilustrados, en una metáfora musical de la conversación perfecta. En estos primeros momentos, el género se caracteriza por la escritura para cuatro instrumentos de la misma familia (dos violines, viola y violonchelo), la emancipación del violonchelo de la estricta función de bajo, la organización en varios movimientos con diversos esquemas formales (primando la forma sonata) y el énfasis en la generación de diferentes texturas que fomentan el diálogo entre los miembros del conjunto.⁷² Entre 1770 y 1800 se publicaron en Viena, París y Londres literalmente varios miles de cuartetos de no menos de doscientos compositores.⁷³ Con vertientes estilísticas heterogéneas, dos fueron los compositores, bajo cuyo impulso e influjo el género adquirió primacía en estas primeras décadas: Joseph Haydn (1732-1808), con 68 cuartetos, y Luigi Boccherini (1743-1805), con 90. Los cuartetos de estos dos autores tuvieron una influencia decisiva y una rápida difusión una vez publicados, un aspecto que no se puede obviar para entender el impacto en otros compositores coetáneos.⁷⁴

La imagen de exclusividad asociada al género, el incipiente mercado ávido de nuevas composiciones y las primeras publicaciones de Haydn, Boccherini y un conjunto de compositores franceses, como Baudron, Gossec, Davaux o Vachon, propiciaron el asentamiento del cuarteto en el entorno de Madrid ya en la década de 1770.⁷⁵ El incremento sustantivo en la oferta de música en estos años, en buena medida gracias a una red comercial en plena expansión, marcó tanto las expectativas de los oyentes como la práctica compositiva e interpretativa de los músicos profesionales.⁷⁶ Con los espacios

⁷² David Wyn Jones: “The origins of the string quartet”, en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 177-184.

⁷³ Christine Bashford: “The string quartet and society”, en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 3-18.

⁷⁴ Las partes de los cuartetos de Haydn aparecían normalmente en un mínimo de tres países en cuanto la primera copia o edición estaba disponible en el mercado, incluso sin autorización del propio compositor hasta el op. 33 (1781). Mary Hunter: “The quartets”, en Caryl Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 112-125.

⁷⁵ Un preciso esbozo acerca del surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda en España, el mercado de la música, así como la importancia de las figuras de Haydn y Boccherini en este proceso de asimilación lo encontramos en Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 373-391, 439-457.

⁷⁶ Marín reflexiona acerca de las fuentes y la metodología apropiadas para la investigación de la red internacional de distribución del mercado musical en España entre 1770 y 1808, poniendo el foco en el estudio de la prensa, los catálogos e inventarios, la documentación administrativa y los impresos y manuscritos existentes. Miguel Ángel Marín: “Editores,

palatinos y nobles como epicentros neurálgicos de interpretación del cuarteto, el progresivo estudio y descubrimiento de nuevas fuentes reafirma la importancia del entorno de Madrid como centro cultural de consumo y circulación habitual del género. Así, las fuentes evidencian la existencia de un mínimo de doscientas nuevas obras hasta la primera década del siglo XIX. Junto a Haydn, cuyas obras eran consideradas el epítome del género, en Madrid era posible encontrar cuartetos de los autores europeos más reputados, como Carl Friedrich Abel (1723-1787), Florian Gasmann (1729-1774), Carlos d'Ordoñez (1734-1786), François Joseph Gossec (1734-1829), Pierre Vachon (1738-1803), Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), Giuseppe Cambini (1746-1825), Leopold Kozeluch (1747-1818), Ignace Pleyel (1757-1831) o Bernhard Romberg (1767-1841). A estos compositores se unirán otros que, asentados en Madrid, hicieron su contribución al género como Francesco Corselli (1705-1778), Juan Oliver Astorga (1733-1830), Luigi Boccherini (1743-1805), Gaetano Brunetti (1744-1798), Joao Pedro Almeyda Motta (1744-1817), Manuel Canales (1747-1786), Joseph Teixidor (c. 1752-c.1811-14) o Enrique de Ataide y Portugal (¿?-c. 1800), algunas de cuyas obras se imprimieron, como hecho bastante excepcional, en la capital.⁷⁷ Un listado de estos compositores foráneos y sus corpus de cuartetos conocidos nos sitúa ante un conjunto modesto, pero no desdeñable, de cerca de 250 obras, una cifra quizá comparable a otras ciudades similares de la época (tabla 1.1).

libreros y compradores: el estudio del mercado musical en España (1770-1808)”, *Artigrama*, núm. 36 (2021), pp. 137-157.

⁷⁷ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, pp. 55-57, 76-77, 106-119.

Tabla 1.1. Relación de compositores españoles o afincados en España con cuartetos conocidos entre 1770 y 1820.⁷⁸

Compositor	Corpus de cuartetos de cuerda
Francesco Corselli (1705 - 1778)	1 cuarteto (“Concertino a cuatro”)
Juan Oliver y Astorga (c.1733 – 1830)	6 cuartetos (perdidos)
Fernando Ferandiere (c.1740 - c.1816)	6 cuartetos (perdidos)
Luigi Boccherini (1743 - 1805)	85 cuartetos
Gaetano Brunetti (c.1744 - 1798)	50 cuartetos
Joao Pedro Almeida Motta (1744 - c.1817)	28 cuartetos
Manuel Canales (1747 - 1786)	14 cuartetos
José María Reinoso (Reynoso) (1740s-50s – 1802)	6 cuartetos
Tomas de Iriarte (1750 - 1791)	6 cuartetos (perdidos)
Joseph de Teixidor y Barceló (c.1752 – 1809)	6 cuartetos
Pedro Santamant (1752 - ¿)	1 cuarteto
Vicente Martín y Soler (1754 – 1806)	1 reducción cuarteto: ópera <i>Una cosa rara</i>
Giuseppe Ponzio (Ponzio) (1759 - 1791)	6 cuartetos (perdidos)
Manuel Ibeas (176?-1829)	2 cuartetos
Pablo (Pau) Marsal y Bogni (1761 - 1838)	1 cuarteto
Pablo (Mariano) Rosquellas (Rosquillas) (1784 - 1859)	1 cuarteto
Juan Crisóstomo de Arriaga y Balzola (1806 – 1826)	3 cuartetos
Enrique de Ataíde y Portugal (¿-?) (ca.1800)	6 cuartetos
Ramón Monroy (¿-?) (ca.1800)	6 cuartetos (perdidos)

La existencia de una nutrida representación de cuartetos en los catálogos de no menos de diecinueve librerías en Madrid y alrededores refleja la existencia de una fluida red de contactos entre editores extranjeros y libreros locales desde 1770.⁷⁹ En el inventario parcial de 1787 que se conserva de Antonio del Castillo y los registros de cuartetos vendidos por Gabriel de Sancha, dos de los libreros más asentados en la capital, encontramos una rica amalgama de cuartetos de autores europeos y afincados en España. Por su parte, la prensa contemporánea, otra fuente de información crucial acerca del consumo y producción de música, refleja el incremento de los establecimientos donde, en mayor o menor medida, era posible hallar cuartetos de cuerda.⁸⁰ El hecho de que Boccherini fijara su residencia estable en España desde 1768 influyó en la venta de música en Madrid y, a través de este tejido comercial existente, en los principales centros culturales de Europa. El progresivo estudio de las fuentes revela, por lo tanto, que Madrid,

⁷⁸ La confección de esta tabla se ha realizado a través de las siguientes referencias de investigación: Miguel Ángel Marín: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”, *Scherzo*, XXVII, 283 (2013), pp. 86-88; Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), pp. 378-379; finalmente, tres capítulos del libro Christiane Heine, Juan Miguel González Martín (coords.): *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017). En concreto: José Carlos Gosálvez Lara: “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-c1920)”, pp. 31-52; Miguel Ángel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid”, pp. 54-119; Márius Bernadó y José María Domínguez: “Joao Pedro Almeida Mota: los cuartetos de un *pasticheur* en Madrid”, pp. 423-452.

⁷⁹ Marín emplaza en varios mapas la ubicación orientativa de las tiendas de música y librerías con material de música en Madrid entre 1757 y 1808. Miguel Ángel Marín: “Music-Selling in Boccherini's Madrid”, *Música antigua*, XXXIII, 2 (2005), pp. 166-168.

⁸⁰ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise”, pp. 59, 61-62, 106-119.

desde su condición de centro periférico, participaba activamente en el comercio internacional de la compra y venta de música manuscrita e impresa.⁸¹ Una búsqueda en los anuncios de la prensa madrileña, por ejemplo, permite rastrear la existencia de una rica y diversa colección de autores y cuartetos, con Haydn y Pleyel como los compositores más demandados. Junto a estos dos compositores referenciales encontramos, desde 1771 hasta 1807, otros dieciséis autores. Algunas de esas obras están impresas en Madrid, como es el caso de los “Tres Cuartetos” de A. Gebart (1771, G782), los op. 9 (1772, G171-176) y op. 15 (1773, G177-183) de Luigi Boccherini, el op. 1 de Manuel Canales (1774), el op. 1 de Enrique Ataide y Portugal (1789), el “Quarteto primero para dos violines, viola y violoncello” de Joseph de Teixidor (1801) o los “Tres quartetos a dos violines, viola y violoncello, dedicados a S.M.C.” de Bernhard Romberg (1801). Un rastreo en los anuncios de los medios de prensa revela, además, la existencia de obras de compositores tan polifacéticos como el op. 5 de Karl Michael Esser (1774), el op. 8 de Giuseppe Signoretti (1775), el op. 8 de Karl Friedrich Abel (1776) o los opp. 1 y 2 de Adalbert Gyrowetz (1795). La existencia de todas estas obras y la intensa actividad y demanda del mercado madrileño tienen su reflejo en el corto intervalo de tiempo entre la composición de muchos de los cuartetos y la disponibilidad de las partituras en las tiendas de música, dando evidencia del contacto estrecho y continuo entre ambas ramas del tejido musical.⁸²

El epicentro de la actividad cuartetística en Madrid, al igual que en la Europa continental, tenía lugar en los espacios cortesanos e ilustrados, con Haydn como compositor más admirado.⁸³ Por ello, para evaluar la recepción del cuarteto en Madrid es imprescindible investigar en los inventarios de música de la realeza y la aristocracia, donde se han localizado varios cientos de obras. Desde la corte y de forma activa, el Príncipe de Asturias y futuro rey Carlos IV contrataba los servicios de arquitectos, decoradores, artesanos y artistas, en una búsqueda de la construcción del entorno y decoro que correspondía a la realeza. Claro ejemplo son las continuas renovaciones llevadas a cabo en sus casas de campo, en un afán de seguir la evolución de las modas internacionales.⁸⁴ Esta ostentación, entre la que se encuentra la adquisición e interpretación de la música de los autores más admirados y los géneros más novedosos,

⁸¹ Miguel Ángel Marín: Miguel Ángel Marín: “Music-Selling in Boccherini's Madrid“, *Música antigua*, XXXIII, 2 (2005), pp. 165-175.

⁸² Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise”, pp. 56-57, 106-109.

⁸³ Robert Stevenson: “Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico”, *Revista Musical Chilena*, XXXVI, 157 (1982), pp. 3-18.

⁸⁴ Javier Jordán de Urríes y de la Colina: “El gusto de Carlos IV en sus casas de campo”, en Isabel Morán Suárez (coord.), *Exposición. Carlos IV. Mecenas y coleccionista* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009), pp. 378-379.

no se limitaba a los entornos del poder real, sino que se convertía en *modus operandi* para las casas nobles del reino. Los recientes estudios acerca de los inventarios palatinos y las casas de Alba y Benavente han transformado nuestra visión de hasta qué punto el cuarteto de cuerda era apreciado en los selectos ambientes de la corte y de estas casas aristocráticas.⁸⁵

Un de las fuentes que reflejan la alta estima del cuarteto en la capital del reino son los catálogos e inventarios de música en la colección personal de Carlos IV (1819). Entre los casi cincuenta compositores de cuartetos representados destacan, como era de esperar, las obras de Haydn, Pleyel y Boccherini, junto a una variada representación de compositores con una o dos obras.⁸⁶ La relación actual de compositores y cuartetos del último tercio del siglo XVIII depositados en el archivo de música del Palacio Real de Madrid, con autores como Florian Gassmann (1729-1774), Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Giuseppe Maria Cambini (1746-1825), Jean Baptiste Bréval (1753-1823), Giovanni Battista Viotti (1755-1824) o Ignace Pleyel (1757-1831), confirma el constante interés de la corte por adquirir las composiciones de los autores más relevantes de la época (tabla 1.2).⁸⁷ La Casa Real contaba con potentes redes de colaboradores, entre embajadores y agentes en el extranjero, a través de las cuales adquirían partituras, tanto en forma manuscrita como impresa, a los comerciantes de Madrid y de otras ciudades europeas. Con Carlos IV se generó un tejido de interrelaciones para dar respuesta a las necesidades generadas por la extensa recepción de música de la corte.⁸⁸ La pérdida de muchas fuentes de cuartetos compuestos en España en el último tercio del siglo XVIII impide el estudio de muchos de los compositores que cultivaron el género en su inicio y consolidación. No es el caso de Gaetano Brunetti, del cual se conserva un corpus muy significativo de cuartetos.

⁸⁵ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, pp. 67-75.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 64-75, 114-119. Ortega lleva a cabo el estudio más reciente acerca del Archivo de Música de la Real Cámara. Judith Ortega Rodríguez: “Música para reyes. El archivo de música de la Real Cámara de Carlos IV y Fernando VII a través de sus inventarios (ca. 1750-1834)”, *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 19, 36 (Abril 2021), pp. 42-54.

⁸⁷ Sutcliffe es uno de los autores que más ha estudiado la diversificación estilísticas de los primeros compositores de cuartetos de cuerda. Dean Sutcliffe: “The origins of the string quartet”, en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 185-209.

⁸⁸ Ortega: “Música para reyes. El archivo de música, pp. 1-10.

Tabla 1.2 Relación de los cuartetos de cuerda conservados en el archivo de música del Palacio Real de Madrid.⁸⁹

Compositor	Identificación en catálogo
Almeida, João Pedro (c. 1740-50 – c. 1818)	[56-59] Op. 5. <i>Cuartetos I - IV</i> [60-65] Op. 6. <i>Cuartetos I - VI</i> [66-71] Op. 7. <i>Cuartetos I - VI</i>
Bréval, Jean Baptiste (1753 – 1823)	[216-221] <i>Cuartetos I-VI.</i>
Cambini, Giusseppe Maria (1746 – 1825)	[425-427] <i>Cuarteto I (n.º 1-3)</i> [428-430] <i>Cuarteto II (n.º 1-3)</i> [431-433] <i>Cuarteto III (n.º 1-3)</i> [434-436] <i>Cuarteto IV (n.º 1-3)</i> [437-439] <i>Cuarteto V (n.º 1-3)</i> [440-442] <i>Cuarteto VI (n.º 1-3)</i>
Fodor, Josephus Andreas (1751 – 1828)	[1177-1182] <i>Cuarteto I-VI</i>
Gassmann, Florián (1729 – 1774)	[1202-1203] <i>Cuarteto I (n.º 1-2).</i> [1204-1205] <i>Cuarteto II (n.º 1-2)</i> [1206-1207] <i>Cuarteto III (n.º 1-2)</i> [1208-1209] <i>Cuarteto IV (n.º 1-2)</i> [1210-1211] <i>Cuarteto V (n.º 1-2)</i> [1212-1213] <i>Cuarteto VI (n.º 1-2)</i>
Güenin, Marie Alexandre (1744 – 1835)	[1258] <i>Cuarteto n.º 4.</i> [1259] <i>Cuarteto n.º 5.</i>
Gyrowetz, Adalbert (1763 – 1850)	[1273-1278] Colección de <i>Seis Cuartetos</i> Op. 1 [1280-1285] Colección de <i>Seis Cuartetos</i> Op. 3 [1286] <i>Cuarteto I.</i> Op. 25. [1287] <i>Cuarteto II.</i> Op. 25.
Hoffmeister, Franz (1754 – 1812)	[1439-1444] Colección de <i>Seis Cuartetos Concertantes.</i> Para cuerda
Pleyel, Ignaz (1757 – 1831)	[1929] <i>Cuarteto n.º 1.</i> [1930] <i>Cuarteto n.º 2.</i> [1932-1934] Colección de <i>Tres Cuartetos.</i> Op. 20. [1936-1938] Colección de <i>Tres Cuartetos.</i> Op. 21. [1939] <i>Cuarteto en Re.</i> [1940] <i>Cuarteto en Mi b.</i> [1941] <i>Cuarteto en Sol m.</i>
Romberg, Bernhard (1767 – 1841)	[2026-2028] Colección de <i>Tres Cuartetos.</i>
Vanhal, Jan Křitel (1739 – 1813)	[2364] <i>Cuarteto I.</i> [2365] <i>Cuarteto II.</i> [2366] <i>Cuarteto V.</i> [2367] <i>Cuarteto VI.</i>
Viotti, Giovanni Battista (1755 – 1824) Arr. Guenin M.A.	[2387] <i>Cuarteto n.º 1.</i> Para S. M. C. el Rey Carlos IV. Arreglado por Guenin. [2388] <i>Cuarteto n.º 2.</i> Para S. M. C. el Rey Carlos IV. Arreglado por Guenin.
Wranizky, Paul (1756 – 1808)	[2411] <i>Cuarteto I.</i> [2412] <i>Cuarteto II.</i> [2413] <i>Cuarteto III.</i> [2414] <i>Cuarteto IV.</i> [2415] <i>Cuarteto V.</i> [2416] <i>Cuarteto VI.</i> [2417] <i>Cuarteto n.º 4.</i> [2418] <i>Cuarteto n.º 5.</i> [2419] <i>Cuarteto n.º 6.</i>

Aunque de forma tangencial a los objetivos de esta tesis, que tiene su núcleo en la figura de Gaetano Brunetti, no es posible realizar una valoración real del impacto del cuarteto de cuerda en el Madrid de finales del siglo XVIII sin abordar su circulación y práctica en el ámbito sacro. Durante el último medio siglo se ha producido un significativo avance en el conocimiento de estas prácticas, gracias al mayor interés en el desarrollo en la organización y descripción de los fondos de la Iglesia Católica, según estándares

⁸⁹ La tabla se ha confeccionado unificando los datos sobre los cuartetos de cuerda dispuestos en las distintas secciones del catálogo. José Peris Lacasa (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid.* (Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1993), pp. 601-605.

internacionales, así como a una mayor coordinación entre las diversas administraciones civiles y religiosas.⁹⁰ Investigaciones recientes evidencian la existencia de cuartetos de cuerda en diversos archivos monásticos y catedralicios, haciendo patente otro importante ámbito de actividad del género.⁹¹

*Brunetti: compositor de corte*⁹²

De origen italiano (Fano, 1744), pero residente en Madrid desde principios de la década de 1760, llevar a cabo un estudio de la producción musical de Gaetano Brunetti en su contexto histórico implica la necesidad de adentrarse en el modo de vida de un compositor del Antiguo Régimen, cuya trayectoria personal y compositiva venía marcada por el contexto social y los deseos de su señor y mecenas.⁹³ La naturaleza esencialmente privada de la práctica en los ambientes de la corte hace que la documentación, fuera de los registros de palacio, sea escasa o prácticamente nula. Sin embargo, los avances en el estudio de las fuentes existentes permite trazar un boceto sobre las peculiaridades de la vida y trabajo del compositor.⁹⁴ Antes del ingreso en la Real Capilla, en 1767, las escasas fuentes disponibles relacionan a Brunetti con el mundo del teatro madrileño, la casa de Benavente y al servicio del XII Duque de Alba, Fernando de Silva y Álvarez de Toledo (1714-1776), con cuya casa mantendrá vinculación hasta, al menos, el año 1793.⁹⁵ La alta estima de la música instrumental de Brunetti se manifiesta en el inventario de la biblioteca

⁹⁰ Pedro José Gómez González: “El patrimonio musical de la Iglesia: la gestión de sus fondos archivísticos”, en Antonio Álvarez Cañibano, Eugenio Gómez del Pulgar, M^a José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño (eds.), *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2014), pp. 39-47.

⁹¹ Sirvan de ejemplo las siguientes referencias. Miguel Ángel Marín: “Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas”, *Revista de Musicología*, 44/1, 2021, pp. 107-164. Miguel Ángel Marín: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 373-399.

⁹² Existen dos tesis, de Belgray y Labrador, sobre la figura de Brunetti que siguen siendo las principales referencias para su trayectoria biográfica y su producción compositiva. Alice Bunzl Belgray: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*, Tesis (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006]. Germán Labrador: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, Tesis (inédita) (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003).

⁹³ Belgray recalca este aspecto en el primer acercamiento en profundidad a la figura y música de Brunetti: “remove the first barrier, that concerning the composer’s life and surroundings, thereby providing the background necessary for a more detailed study of his music”. Alice Bunzl Belgray: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*, Tesis (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006], pp. 1-11.

⁹⁴ En cuanto a la trayectoria en la corte, en especial en lo referente a sus funciones, puestos y remuneraciones, se debe consultar la tesis de Ortega sobre la música en las cortes de Carlos III y Carlos IV. Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV*

⁹⁵ En 1762 Brunetti pertenecía a la orquesta del coliseo de la Cruz, componiendo obras escénicas como *García del Castañal*, *Faetón* (1762) y *El Jasón o la conquista del Vellochino* (1768). En 1767 ya se encontraba al servicio de la Casa de Alba y en 1789 Brunetti escribe una colección de doce minuetos y dieciocho contradanzas al entonces Duque XIII, José Álvarez de Toledo. Esta longeva relación con la casa de Alba se certifica en 1793, con la existencia de una nómina en la que Brunetti figura como “maestro de diversas facultades”. Brunetti también sirvió para la casa de Osuna, como maestro de violín y compositor ocasional, principalmente entre 1776-1780. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 341-352.

musical del duodécimo Duque de Alba de 1777. Brunetti era uno de los compositores predilectos del Duque de Alba y así lo atestiguan las 138 composiciones de cámara de su pluma, lo que convierte al compositor italiano en el más representado dentro de las obras de cámara de la colección. El inventario muestra la existencia de una rica variedad de géneros de Brunetti, distribuidos en 36 sonatas, 44 dúos, siete juegos de tríos, tres juegos de cuartetos y ocho quintetos. Este elevado número de composiciones adquiere aún más relevancia si tenemos en cuenta que el inventario muestra al Duque como un perfecto conocedor de la música de cuerda compuesta tanto en el contexto internacional como por compositores españoles e italianos residentes en España.⁹⁶ La inestimable pérdida de esta colección tiene una importancia extrema en Brunetti, al tratarse, posiblemente, del segundo archivo brunettiano más importante por número de obras después del Palacio Real. Es en esta etapa anterior a los servicios en la corte, concretamente en el año 1762, cuando Brunetti contrae matrimonio con Saturnina de Soria, vecina de Colmenar de Oreja, con quien tendrá cuatro hijos de nombres Francisco (que sucederá a su padre como director de música de la Real Cámara en 1814), Juan (fallecido en 1784, al poco del regreso de un viaje de estudios a París), Manuel Isaac (fallecido en 1789, a la temprana edad de diez años) y Luisa (hija pequeña del matrimonio, cantante y casada con el violinista de la Real Capilla Francesco Vaccari).

En 1767, Brunetti obtiene, por oposición y tras un primer intento fallido de juventud en 1760, un puesto como violinista en la Real Capilla, tras el fallecimiento de Francisco Faini. A partir de ese momento, el músico y compositor ya no abandonará el servicio de la corte hasta su fallecimiento en 1798, convirtiéndose, con los años, en la principal figura musical en la Real Cámara de Carlos IV. Tras tres años como músico de la Real Capilla, el fallecimiento del profesor de violín del Príncipe de Asturias en 1770, Felipe Sabatini, precipita el nombramiento de Brunetti como Maestro de música del futuro rey en enero del siguiente año, con efecto retroactivo al mes de diciembre, muestra de la alta estima con la que contaba en el entorno de la corte. De hecho, en esas fechas Brunetti ya era miembro de los tribunales de oposición para el ingreso de nuevos instrumentistas en la Real Capilla.⁹⁷ A partir de su nombramiento como Maestro de música, conservando su plaza en la Real Capilla y sus correspondientes haberes, la carrera profesional de Brunetti

⁹⁶ George Truett Hollis: "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del Exmo. Sr. D. Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba" (1777)", *Anuario Musical*, vol. 59 (2004), pp. 151-172.

⁹⁷ En concreto, para la plaza de oposición que ganó el violinista Juan Palomino en 1770. Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV*, pp. 79-120.

se funde con la de la corte, tanto en el entorno de palacio como en los desplazamientos anuales por los Reales Sitios. Esta circunstancia pone en relieve la doble vertiente que caracteriza al compositor y las dificultades de cualquier investigación sobre su figura: por un lado, lo aislado de su producción por el deseo del monarca de disfrutar en exclusiva de la mayoría de su música y por otro, la existencia de registros preservados de la actividad del palacio para la posteridad.

La música estaba muy presente en la vida privada de los distintos miembros de la familia real desde su infancia, constituyendo la principal referencia artística y profesional para todo el reino, marcando los géneros a los que Brunetti dedicaría el mayor de los énfasis. De manera progresiva, Brunetti asume responsabilidades más allá de su función de profesor de violín del príncipe: componer y dirigir la música de la cámara real, seleccionar y comprar el repertorio, supervisar las copias de música y el mantenimiento de los instrumentos de la cámara, así como la selección de los músicos necesarios para la ejecución de los diversos géneros.⁹⁸ Desde 1779, se une a estas tareas la formación de la orquesta para el juego hípico de las Parejas que tenían lugar en Aranjuez, a cargo del príncipe y los infantes.⁹⁹

En general, el periodo de mayor actividad creadora de Brunetti se sitúa en los primeros años de la década de 1780, coincidiendo con un periodo de estabilidad personal y profesional. Es en este periodo cuando Brunetti compone, por ejemplo, el grueso de su corpus sinfónico, junto a la composición de dúos, sonatas, cuartetos y quintetos.¹⁰⁰ Conservando la distancia entre señor y súbdito, las fuentes remiten a una cercanía fruto de más de una década de servicio ininterrumpido. Así, además de incrementar paulatinamente los pagos a Brunetti por sus diversos servicios, el monarca sufraga entre 1782 y 1784 los estudios en París de los hijos mayores de Brunetti (Francisco y Juan). A la vuelta de Francisco Brunetti de París es nombrado músico del Príncipe, en sustitución del fallecido Domingo Porreti en 1783, con lo que asegura un estatus envidiable de estabilidad y prestigio, a imagen de su padre.¹⁰¹ Sin embargo, tras esta explosión creativa, coincidiendo con el fallecimiento de su hijo Juan en 1784, se produce un paulatino declive en la intensidad de composición de Brunetti. Este hecho se acentúa en el año 1788, fecha

⁹⁸ Se puede consultar un primer esbozo acerca de la estructura, organización e importancia de la figura de Brunetti en la Real Cámara en José Máximo Leza: “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 85-97.

⁹⁹ Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV*, pp. 137-140.

¹⁰⁰ Germán Labrador: “Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y maestro de música de Carlos IV”, *Quodlibet*, vol. 70, 1 (2019), pp. 119-121.

¹⁰¹ Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV*, p. 16.

muy próxima al fallecimiento de otro de sus hijos, Manuel Isaac, donde el autor sólo compone una *Marcha y Galope* (L287-288) para Las Parejas de Aranjuez de ese año. Este periodo de mínima actividad compositiva de Brunetti coincide con la muerte de Carlos III y el ascenso al trono de Carlos IV en diciembre de 1788. A partir de este instante y de manera progresiva, Brunetti recupera el ritmo de creación de nuevas obras, aunque concentrando su producción, principalmente, en los quintetos de cuerda.

Poco después de su llegada al trono en 1789, Carlos IV nombra a Brunetti Músico de la Real Cámara, junto a su hijo Francisco y a Manuel Espinosa, reflejo explícito del progresivo reconocimiento de la actividad musical ininterrumpida de Brunetti al servicio del Príncipe. El músico pasa a formar parte del embrión de la futura orquesta de la Real Cámara que acompañará al nuevo monarca en Palacio y en sus rutas anuales por los Reales Sitios, consolidando un grupo instrumental estable. Como cénit de su ascenso en el entorno musical de la corte, tras 25 años de ininterrumpido servicio, Brunetti es nombrado Director de Música de la Real Cámara en 1796, el más alto escalafón musical dentro de palacio, poco antes de su fallecimiento en 1798.¹⁰² Así se da reconocimiento, de forma honorífica, al conjunto de atribuciones oficiales que Brunetti había *de facto* desempeñado de forma progresiva en su dilatada carrera palatina.¹⁰³ En estos años Brunetti, además, participa de forma activa en la composición de piezas para las pruebas de oposición para diversos instrumentos de la Real Capilla de Palacio.¹⁰⁴ Como fiel criado de su majestad y símbolo del gusto y afición del monarca por el violín en particular y por la música instrumental de cámara en general, Brunetti disfrutó del máximo prestigio musical, las mayores distinciones, dentro de su jerarquía profesional, y una estabilidad económica difícilmente igualables en la época. A finales de marzo de 1798 fallece Saturnina, esposa de Brunetti. En los últimos meses de este año, probablemente debido a su deteriorada salud, Brunetti reside en Colmenar de Oreja, alejado de la corte. La larga enfermedad que padeció, con la necesidad de cuidados permanentes, pudo precipitar un nuevo y fugaz matrimonio con Juana del Río, a quien aseguraba una pensión de viudedad.¹⁰⁵

¹⁰² Ibid., p. 65.

¹⁰³ En su descripción de la formación de la Real Cámara, Cascudo expone el itinerario musical de Brunetti dentro de Palacio. Teresa Cascudo García-Villaraco: "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 12 (1996-1997), pp. 79-98.

¹⁰⁴ Existen registros de la composición de sonatas a solo por parte de Brunetti, de cara a las oposiciones de ingreso en la Real Capilla de Palacio. En concreto, una sonata para violín para la oposición del año 1787 y una sonata para viola para las pruebas del año 1789. Judith Ortega y Joseba Berrocal (eds.): *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)* (Madrid: ICCMU, 2010), pp. XIV-XX.

¹⁰⁵ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 350-352.

Una de las atribuciones oficiales de Brunetti pasaba por “elegir aquellas piezas que hayan de tocarse para la diversión de su Majestad”. Por lo tanto, era el criterio de Brunetti el que establecía el repertorio, su combinación, su temporalidad y su espacio. Este aspecto denota una total confianza por parte de su patrón y señor, ya que la música debía ser fiel reflejo de la simbología del poder de la institución. Brunetti actuaba en una doble faceta de compositor, ya que una buena parte del repertorio que se interpretaba salía de su propia pluma, y de regulador del repertorio que debía adquirir su mecenas.¹⁰⁶ Desde su posición como máximo responsable de la actividad musical de la Real Cámara, Brunetti tenía la obligación de asegurar la constante recepción de las últimas novedades musicales europeas, como símbolo del prestigio de la corona, incorporándolas a su propio estilo compositivo.¹⁰⁷ Brunetti era, ni más ni menos, el máximo artífice del marco estético con el que la corte española se presentaba al mundo.

Un aspecto que demuestra la inquebrantable comunión con la música de cámara de Carlos IV, tanto en su etapa de Príncipe (1760-1788) como en la posterior de monarca (1788-1808), es su doble faceta como aficionado e intérprete de violín. Así, la compra de una ingente cantidad de manuscritos de los más afamados compositores de la época se complementa con la adquisición de un conjunto de instrumentos de cuerda de los violeros más cotizados.¹⁰⁸ Los instrumentos no eran meros objetos de prestigio, sino que se usaban de forma cotidiana, hasta tal punto que necesitaban de composturas para reparaciones, mantenimientos e incluso modificaciones, con el fin de adecuarlos a las tendencias expresivas y estéticas iniciadas en el siglo XVIII, tal y como demuestran las cuentas de los violeros que trabajaron para Carlos IV Príncipe (1762-1786).¹⁰⁹ Sin embargo, la imposición de exclusividad del ámbito de la corte produjo la aparente imposibilidad de difundir la obra de Brunetti, generando una de las grandes paradojas del compositor de

¹⁰⁶ Bertran estudia los tríos de cuerda de Brunetti bajo esta visión de la tensión que debe resolver el compositor, entre las funciones de regulador del gusto cortesano y de compositor, al ser el máximo conformador del marco estético de la corte. Lluís Bertran: “Elegiendo las piezas: los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea” en Múrius Bernadó i Tarragona y Miguel Ángel Marín (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014), pp. 383-385.

¹⁰⁷ Un ejemplo de la incorporación de elementos del buen gusto y de la destreza técnica e interpretativa de los músicos en el siglo XVIII era el hecho de ornamentar un *Adagio*, como es el caso de Brunetti en sus *Adagios glosados*. Reinoso es uno de los investigadores actuales que ha trabajado en esta línea del estudio de la obra de Brunetti. Josep Martínez Reinoso: “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus *Adagios Glosados*”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 1 (2016), pp. 17-42.

¹⁰⁸ La colección de instrumentos de Carlos IV estaba integrada a finales del siglo XVIII por no menos de treinta y un instrumentos de cuerda frotada. El ejemplo más difundido es el de los famosos “Stradivarius” que Carlos IV Príncipe hizo traer de Italia a principios de la década de 1770. Germán Labrador: “La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808)”, *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, no. 12-13 (2005-2006), pp. 55-80.

¹⁰⁹ Elsa María Fonseca Sánchez-Jara: “Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788)”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº. 179 (2009), pp. 42-57.

cámara del monarca: el músico con más poder en la corte del Rey Carlos IV, con un contacto estrecho que rompía la jerarquización y segregación de la sociedad de la época, se convirtió en una figura completamente olvidada tras su muerte, siendo necesario un arduo trabajo de reconstrucción tanto de su vida personal como de su ingente producción musical.¹¹⁰

*El corpus de cuartetos de Brunetti: fuentes, catálogos y ediciones*¹¹¹

En 1801, el Diario de Madrid publicaba el siguiente anuncio sorprendente: “Sucesivamente se imprimirán las obras inéditas del célebre Brunetti, que ha conservado el buen gusto del Rey Ntro. Sr., y las composiciones más modernas y apreciables destinadas al mismo fin por el Serenísimo Señor Príncipe de Parma”¹¹². Lamentablemente, este ambicioso proyecto editorial no llegó a cumplirse, quizá porque el mercado editorial español no tenía capacidad para absorber tanta oferta. El caso es que los cuartetos de cuerda de Brunetti, como la práctica totalidad de su catálogo, permanecieron inaccesibles, en manuscritos autógrafos o en copias coetáneas, recluidos en el entorno cortesano. Brunetti sólo publicó alguna de sus obras en los primeros años de la década de 1770 y ninguna de ellas fueron cuartetos: una serie de tríos impresa en Madrid a comienzos de 1771, dedicados al infante Don Luis en 1769-1771; su primera serie de sextetos de cuerda con tres violines anunciados en la prensa madrileña en 1775, publicados por Vénier en París; una serie de dúos publicados en París en el mismo año e impresa por La Chevardière como “Six Duo / pour Deux violons / composés par / Gaetano Brunetti / Maître de Chapelle, premier Violon et Compositeur / de la Chambre de S.A.R. Monsieur le Prince des Asturies / oeuvre III”; y, finalmente, una serie de tríos para dos violines y bajo editados también por Vénier y presentados como “opera III^a, secondo libro di trio”. A estas publicaciones se añaden las ediciones manuscritas que ofrecía por encargo Immanuel Breitkopf en Leipzig: los “Duetti di Gaetano Brunetti”, incluidos en el suplemento publicado en 1772, y una sonata, “Solo da Gaetano Brunetti”, incluida en

¹¹⁰ Las primeras referencias modernas conocidas sobre Brunetti están en la *Biographie Universelle* de François Fétis, más de 130 años después de su fallecimiento. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Brussels, 1835–44, 2/1860–65/R1963, and many later impressions) [suppl. ed. A. Pougin (1878–80/R1963)].

¹¹¹ Una síntesis de la historia de las fuentes puede consultarse en la edición crítica de los últimos dieciséis cuartetos de Brunetti. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, pp. IX-XVI. La síntesis de los procesos de transmisión de los manuscritos y copias generales de Brunetti, que incluye un cuadro sinóptico, se pueden consultar en: Germán Labrador: “La Colección de Manuscritos de Gaetano Brunetti y su transmisión.” en María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), *Allegra Cum Laude. Estudios Musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: ICCMU, 2014), pp. 317-326. La información general sobre las fuentes y su cronología se encuentra en Germán Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo Crítico, Temático y Cronológico* (Madrid: AEDOM, 2005).

¹¹² José Carlos Gosálvez Lara: “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770 – c. 1920)” en Christiane Heine y Miguel Ángel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern: Peter Lang AG, 2016), pp. 32-33.

el suplemento correspondiente al año 1776.¹¹³ Sin embargo, una búsqueda en los catálogos comerciales en las tiendas de música de Madrid no permite encontrar mención alguna a posibles ediciones manuscritas de los cuartetos de Brunetti.¹¹⁴

Como era habitual en la época, los copistas de palacio realizaban una copia en *particellas* de cada una de las nuevas composiciones de Brunetti para su ejecución exclusiva en los espacios de la corte, mientras que el manuscrito original quedaba en poder y propiedad del compositor.¹¹⁵ De hecho, el encargo de copias llegaría a ser una competencia reservada en exclusiva a Brunetti, como músico de mayor rango de la Real Cámara de Carlos IV y principal proveedor de repertorio para la misma.¹¹⁶ El estudio de la documentación generada por los copistas de la corte de Carlos IV revela una intensa actividad, tanto a la vanguardia de la recepción de un repertorio internacional puntero, como a la generación de un modelo musical propio y autónomo.¹¹⁷ Una de las primeras adquisiciones de cuartetos en el Palacio Real fueron quizás los cuartetos copiados en julio de 1775 por Francisco Mencía, copista del Palacio Real, entre los que se encuentran el primer op. 2 de Brunetti y dos series de Haydn (quizá los opp. 17 y 20).¹¹⁸ Pese a ello, en la actualidad no se conserva ninguna copia palatina de los cuartetos de Brunetti, hecho excepcional si pensamos en la ingente cantidad de cuartetos compuestos entre 1774 y c. 1793. Serán necesarias nuevas investigaciones de archivo, de cara a poder reconstruir el proceso de copia de los cuartetos de Brunetti.

Para aproximarnos a la historia particular de las fuentes conservadas de los cuartetos de Brunetti es necesario llevar a cabo un estudio de la transmisión y disgregación de los autógrafos en posesión del compositor. Podemos imaginar que cuando Brunetti falleció en 1798, en su archivo personal conservaría la colección completa de partituras autógrafas

¹¹³ Germán Labrador: “Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y maestro de música de Carlos IV”, *Quodlibet*, Vol. 70, No. 1 (2019), pp. 132-135.

¹¹⁴ José Subirá. “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical* XXIV, 1969–70, pp. 227–236; Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 187-188, 212; Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, pp. 59, 61-62.

¹¹⁵ Judith Ortega: “Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII”, en Miguel Ángel Marín, Márius Bernado Tarragona (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014), pp. 147-182.

¹¹⁶ El trabajo sobre los fondos documentales del Palacio Real ha permitido encontrar la relación de copias de veintiséis cuartetos por parte de Francisco Mencía, el principal copista a servicio de Brunetti. Las copias conocidas, aunque desaparecidas, se pueden consultar en la edición crítica de Marín y Fonseca. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, p. XI.

¹¹⁷ Un ejemplo de la ausencia de manuscritos de cuartetos de cuerda es la colección de manuscritos de los reyes de Etruria. De la música para cuerdas de Brunetti se conservan en Parma siete series de seis quintetos para dos violines, dos violas y violonchelo (opp. 3, 4, 5, 6, 7 —sólo cuatro de los seis quintetos—, 10 y 11), además de su ambiciosa colección de seis sextetos con oboe. Sin embargo, no existe ninguna referencia a alguno de los cuartetos de Brunetti. Lluís Bertran, Ana Lombardia y Judith Ortega: “La colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la biblioteca palatina de Parma (1794-1824): en estudio de fuentes”, *Revista de musicología*, vol. XXXVIII, 1 (2015), pp. 122, 125-129, 161-162, 167-189.

¹¹⁸ Factura de 02-07-1775, AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 20, citada en Germán Labrador: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, núm. 5 (2005), pp. 76-77.

de sus cuartetos. Esta colección parece que salió en bloque de su posesión y la de su familia, probablemente vendidos por su hijo Francisco, violonchelista en la Capilla Real¹¹⁹, entre 1797 (fecha de las últimas obras presentes en la colección) y 1837, año en el que Fétis hace referencia a la música de Brunetti presente en la colección del primer biógrafo de Luigi Boccherini, Louis Picquot (1804-1870).¹²⁰ Al igual que con los manuscritos de Boccherini, es posible que Picquot se sirviera de su amplio conocimiento de las redes de editores y libreros, para establecer contactos con músicos al servicio de la corte española, como el caso documento del violinista Alexandre Boucher (1778-1861), o con el propio Francisco Brunetti, que conocía París por su periodo de formación musical en la década de 1780 y posteriores viajes en 1814 y 1823.¹²¹ Finalmente, Picquot consiguió tener acceso a los manuscritos originales de los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Brunetti. De esta época datan cuatro volúmenes de copias, con las partes instrumentales de los cuartetos, encargadas o copiadas directamente por Picquot, fruto de la finalidad práctica de su colección.

Tras el fallecimiento de Picquot en 1870, los cuartetos de Brunetti, entre otras obras del compositor, llegaron a poder de Louis Labitte, que elaboró un catálogo temático de las obras de Brunetti en su poder, “Catalogue thématique des ouvres inédites, la plupart autograph de Gaetano Brunetti, 1er Violon du Roi d’Espagne, Charles IV”, donde aparecen, entre las páginas 17 y 50, los incipits de los cincuenta cuartetos conservados de Brunetti. Este catálogo contiene las entradas de doscientos quince obras con sus incipits musicales, cantidad que coincide, prácticamente, con las doscientos catorce obras que dijo poseer Picquot. Parece, por lo tanto, que Labitte recibió todos los manuscritos de Brunetti presentes en la biblioteca de Picquot. Existe una numeración en los manuscritos de Brunetti que se corresponde, hipotéticamente, con la realización de un inventario para la posible venta de las obras tras el fallecimiento del compositor. De esta numeración en los cuartetos se deduce la existencia inicial de cincuenta y ocho cuartetos, probablemente en partitura.¹²² Esta cantidad inicial concuerda con la posibilidad de que existiera una hipotética primera serie “Opera 1”, anterior a la “Opera 2” conservada, y dos cuartetos

¹¹⁹ Podemos encontrar una sucinta biografía de Francisco Brunetti en Ortega: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV*, pp. 395-397.

¹²⁰ Fétis, Francois-Joseph. 1837-44. *Biographie Universelle Des Musiciens et Bibliographie Générale de La Musique*. 1ª ed., 337. Bruselas: Meline, Cans et Compagnie, p. 337.

¹²¹ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, pp. XII-XIV.

¹²² Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 353-360, 364-369. Entre los últimos dieciséis cuartetos, la numeración existente en la esquina superior derecha de la portada identifica al cuarteto L158 como el hipotético cuarteto número 58, según refleja la edición crítica de los últimos dieciséis cuartetos de Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, p. XVIII-XIV.

también perdidos del op. 7 (1784), cuyo orden posiblemente conocía Labitte, al dejar en blanco los incipits del primer y tercer cuarteto de la serie.¹²³ Bajo esta línea de suposición, los hipotéticos op. 1 de Brunetti y cuartetos perdidos del op. 7 no se encontrarían entre los manuscritos vendidos a Picquot y traspasados a Labitte.¹²⁴ Junto a los manuscritos, como el catálogo de Labitte no describe fuentes sino obras, no es posible afirmar si Labitte recibió también los cuatro volúmenes de *particellas* que mandó copiar Picquot, aunque parece verosímil que así sucediera.¹²⁵

Tras el fallecimiento de Labitte, el corpus de fuentes de los cuartetos de Brunetti pasó al parecer a un tercer propietario, según se deduce de una inscripción añadida en el propio catálogo: “el aficionado y coleccionista francés Georges-Victor Lasserré”.¹²⁶ La siguiente pista de la colección de manuscritos aparece en 1904, en el catálogo del anticuario berlinés Leo Liepmannsohn (1840-1915), cuyos fondos fueron luego transferidos al negocio de Otto Haas. A partir de aquí, se disgregan las fuentes con los cuartetos que habían permanecidas unidas durante más de un siglo. El cuarteto L197 (signatura ML96.B84) se habría vendido en el año 1905 a la Library of Congress de Washington D.C, así como un lote en el año 1909, que contenía los cuatro volúmenes de copias decimonónicas con las partes instrumentales de los cuartetos encargadas por Picquot.¹²⁷ Otro de los lotes, el de los cuartetos dedicados a Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (XIII Duque de Alba), fue seguramente comprado también en estos momentos por la Staatsbibliothek zu Berlin.¹²⁸ Junto a estas dos instituciones, encontramos manuscritos de los cuartetos en manos de Charles Malherbe (1853-1911), bibliotecario de la Ópera de París, que pudo adquirir estas obras bien de manos de Georges-Victor Lasserré, si no de Leo Liepmannsohn. En concreto, Malherbe disponía de los manuscritos autógrafos en partitura de los cuartetos “Opera 2”, “Opera 3”, junto a quince autógrafos (cuartetos L184-L196 y L198-L199). Todos estos cuadernos tienen tres exlibris que confirman el itinerario de los manuscritos: “Charles Malherbe”, “Conservatoire de Musique-

¹²³ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XV.

¹²⁴ Germán Labrador: “La Colección de Manuscritos de Gaetano Brunetti y su transmisión.” en María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), *Allegro Cum Laude. Estudios Musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: ICCMU, 2014), pp. 319-322.

¹²⁵ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XII.. Existe una copia del catálogo de Labitte en la biblioteca de la Sibley Music Library, University of Rochester. Ref. Room ML134 B895 C357. Louis Labitte: *Catalogue thématique des oeuvres inédites, la plupart autographes de Gaetano Brunetti, 1er violon du roi d’Espagne, Charles 4.*

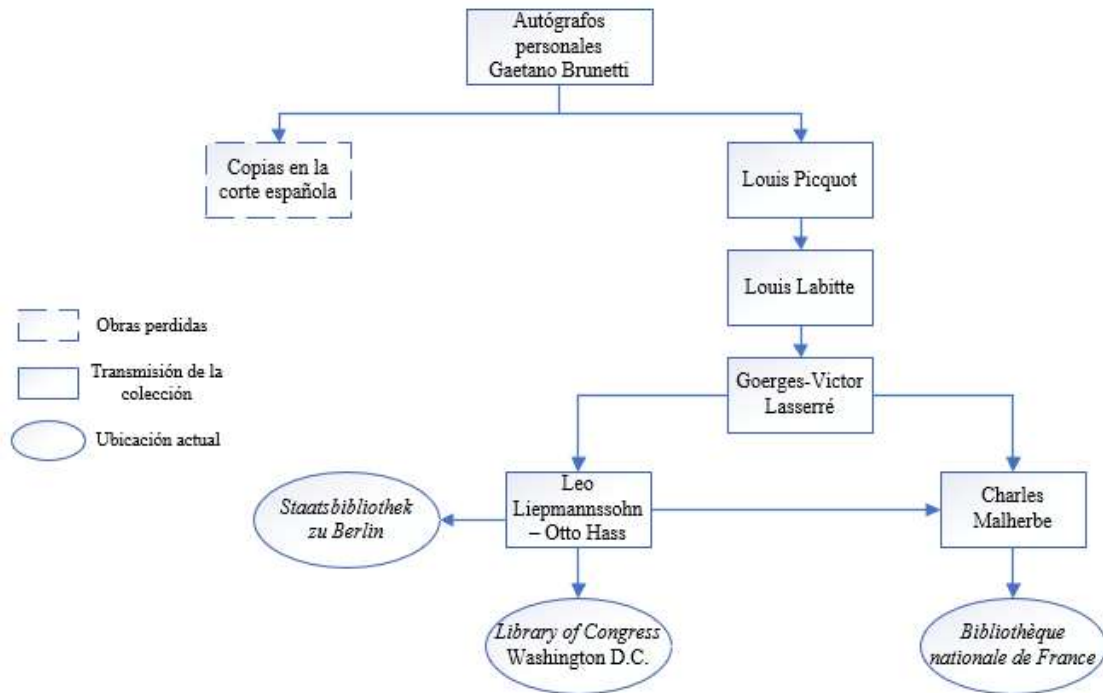
¹²⁶ La inscripción proclama que “Elle est devenue la propriété de M.V. Lasserré”. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XIII.

¹²⁷ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo* ..., pp. 366-369.

¹²⁸ Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 5 Dedicados al Duque de Alba L174-L179* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017), pp. 7-9.

Bibliothèque” y “Conservatoire National de Musique-Paris-Bibliothèque”.¹²⁹ A su fallecimiento, su colección se integró en la del Conservatorio de París, para pasar posteriormente a la Bibliothèque nationale (figura 1.1).

Figura 1.1 Proceso de dispersión de los manuscritos autógrafos de los cuartetos de cuerda de G. Brunetti (1744-1798).



Por lo tanto, los cincuenta cuartetos de cuerda de Brunetti que han llegado a nuestros días se encuentran en tres tipos de fuentes de naturaleza bien distinta, todas ellas localizadas fuera de España y cuyo origen primigenio resulta del proceso de transmisión de los manuscritos autógrafos en poder de Brunetti y de las copias decimonónicas en *particella* de Picquot.¹³⁰ El primer tipo son manuscritos autógrafos en partitura, en su gran mayoría depositados en la Bibliothèque nationale de Francia. Bajo esta categoría se incluyen los cuartetos “Opera 2” (signatura Ms-1634), “Opera 3” (Ms-1635) y los últimos dieciséis cuartetos con signaturas Ms-1636, Ms-1637 y Ms-1639, a excepción del cuarteto L197 depositado en la Library of Congress en Washington D.C. con signatura ML96.B84.

¹²⁹ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XIV.

¹³⁰ Los cuadernos autógrafos depositados en la Bibliothèque nationale de Francia se pueden consultar en el siguiente enlace:

<https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=gaetano+Brunetti&critereRecherche=0&depart=0&facetteModifie=ok> (última consulta junio 2022).

Los cuatro volúmenes que aloja la Library of Congress en Washington D.C., que se remontan a una copia realizada en Francia por encargo del musicógrafo y coleccionista francés Louis Picquot (1804-1870), junto al manuscrito del cuarteto L197 (con signatura ML96.B84) se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://catalog.loc.gov/vwebv/holdingsInfo?searchId=13262&recCount=25&recPointer=0&bibId=18953813> (última consulta: junio 2022).

Las partituras autógrafas del opus de cuartetos dedicados al XIII Duque de Alba se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://staatsbibliothek-berlin.de/recherche/kataloge-der-staatsbibliothek> (última consulta febrero 2020).

El segundo tipo de fuente es la copia decimonónica, encargada o copiada por Picquot, organizada en cuatro volúmenes en *particellas*, con las respectivas partes instrumentales de violín primero, violín segundo, viola y violonchelo. Esta copia está actualmente depositada en la Library of Congress de Washington D.C. (signatura M452.B9) y contiene el total de los cincuenta cuartetos conservados de Brunetti. Por último, el tercer tipo de fuente, del mismo tipo que la primera, es la partitura autógrafa del opus de cuartetos dedicados a Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (XIII Duque de Alba), que se conserva en la Staatsbibliothek zu Berlin (signatura Mus.ms.autogr. Brunetti, G. 3 N (6)).¹³¹ Este conjunto de cincuenta cuartetos sitúa a Gaetano Brunetti como pieza indispensable para la comprensión de la implantación del género en España, con una producción que sólo tiene parangón en los noventa cuartetos de Luigi Boccherini.

Es sólo a principios de nuestro siglo, en el año 2005, cuando se elabora el primer catálogo crítico, temático y cronológico de la producción de música de Brunetti realizado por Germán Labrador.¹³² El catálogo establece un corpus total de 424 piezas (346 conocidas y 78 perdidas), emplazando a Brunetti como el principal compositor de música de cámara, junto a Boccherini, de la segunda mitad del siglo XVIII en España. La música instrumental comprende el 96% de la producción de Brunetti, primando las composiciones de cámara con un 83% del total.¹³³ Tomando como referencia el catálogo decimonónico de Labitte/Picquot, con las necesarias reservas, se lleva a cabo el primer estudio en nuestros días que aborda la datación de las fuentes de cuartetos conservadas. El hecho de que Brunetti usara principalmente papel del fabricante Ramón Romani permitió establecer un estudio de la filigrana y la persistencia de cada modelo, a la vez que se consideraban factores como el intervalo de tiempo entre las series de papel, los sucesivos reemplazos del papel en el Palacio Real y el uso habitual de excedentes.¹³⁴ Otro factor que contribuyó al proceso de datación, en aquellas fuentes con problemas, fue la

¹³¹ Tengo que agradecer al director de esta tesis, Miguel Ángel Marín que compartiera las copias digitalizadas de los cuartetos de Brunetti. Esta tesis, al ser principalmente de carácter analítico, se basa en el estudio de las ediciones críticas modernas (realizadas por Raúl Angulo, Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca), acudiendo a las digitalizaciones de las partituras autógrafas en los casos de dudas y aspectos de la escritura de las obras.

¹³² Junto a la descripción de los manuscritos originales, su transmisión y procesos de copia, Labrador aborda el problema de los distintos sistemas de numeración de los manuscritos de Brunetti: el que refleja el orden establecido por el propio autor y el que se muestra en la portada de las *particellas*. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 150-182, 353-378.

¹³³ Como es lógico imaginar, estas cifras podrán ser objeto de revisión conforme avance la investigación concreta sobre los diversos géneros. Por ejemplo, Lluís Bertran ha retocado este cómputo para el caso del trío de cuerda estableciendo la existencia de 29 tríos para dos violines y bajo o violonchelo y 23 “divertimento” para violín, viola y violonchelo. Lluís Bertran: “Elijiendo las piezas: los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea” en Múrius Bernadó i Tarragona y Miguel Ángel Marín (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014), pp. 385-387.

¹³⁴ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 383-385.

búsqueda de las facturas de los copistas de la corte, especialmente la figura de Francisco de Mencía, copista principal en la época de servicio de Brunetti en la corte. Las diferencias de fechas entre el momento de la composición y la realización de copias para su uso no debía de ser muy amplia, al compartir Brunetti y el copiante espacio dentro de las jornadas anuales de la corte. De la combinación de todos estos elementos surge la propuesta de catalogación de los cuartetos de Brunetti que refleja la tabla 1.3.¹³⁵

Tabla 1.3. Cronología y catalogación de los cuartetos de cuerda de G. Brunetti propuesta por el catálogo de G. Labrador.¹³⁶

Fecha	Opus / Cuartetos	Datación
1774	Opera 2 (L150 – L155)	Portada del autógrafo: “Original / XII cuartetos. que / Contiene. Opera. 2 y. 3. /A dos Violines. Viola y Baxo / De Dn. Cayetano Brunetti / [año de 1774].
	Opera 3 (L156 – L161)	
1775	Opera 4 (L162 – L167)	Ante la falta de manuscritos originales, se acepta la fecha indicada en el catálogo de Louis Labitte
1776	Opera 5 (L168 – L173)	
1779-80	Cuartetos Duque de Alba (L174 – L179)	Papel de marca A2 que circuló entre 1779-1780
1784	Cuartetos L180 – L183	Fecha indicada en el catálogo de Louis Labitte
1785	Cuartetos Carlos IV (nº 2 - 6, L185 – L189)	Papel de marca A5 que circuló entre 1783-86. ¹³⁷
1788	L190	Papel de marca A7 que circuló entre 1787-89.
1789	Cuartetos Carlos IV (nº 1, L184)	Papel de marca A8 que circuló entre 1789-93 y dedicación a “Su Majestad Católica”, Carlos IV.
	L191	Papel de marca A8 que circuló entre 1789-93.
	L192	Papel de marca A8 que circuló entre 1789-93.
1790	L193	Papel de marca A8 que circuló entre 1789-93. Año concreto interpretado del análisis con luz ultravioleta.
1791	L194	
1792	L195, L196	
1789-92	L197 – L199	Papel de marca A8 que circuló entre 1789-93.

Con posterioridad al trabajo de datación de las fuentes de los cuartetos en el catálogo de 2005, la edición crítica de Marín y Fonseca de los últimos dieciséis cuartetos de Brunetti en 2012 permitió aumentar el conocimiento sobre las fuentes, su proceso de transmisión y la datación de los últimos cuartetos, algo difusa en el catálogo. Mientras las fuentes de las primera series no presentan especial problema para su datación, no ocurre lo mismo en el caso de siete de los últimos cuartetos. El autógrafo del Cuarteto en Do mayor L190 presenta la fecha “1791” que, aunque raspada, es legible con el apoyo de una

¹³⁵ Ibid., pp. 387-388.

¹³⁶ Esta tabla condensa, de forma cronológica, lo expuesto por Germán Labrador en su capítulo “Cronología de los manuscritos”. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 403-406.

¹³⁷ La dedicatoria de esta colección a “Su Majestad Católica” hizo suponer una composición realizada en un momento posterior y cercano a la coronación de Carlos IV. Sin embargo, los cuartetos L185-L189 fueron escritos sobre papel de marca A5, por lo que datan de un periodo anterior, comprendido entre 1783 y 1786. A partir de estas constataciones, se identifican los trazos que restan de la fecha original en los manuscritos como “1785”, fecha que Labrador propone para estos cinco cuartetos. El primero de la serie, el L184, sería el único realmente escrito, probablemente, en 1789, al utilizar un papel de marca A8 en circulación desde 1789 a 1793. Ibid., p. 404.

lupa y una lámpara de luz ultravioleta. Con la misma metodología anterior se pueden fijar las fechas escritas en los manuscritos del Cuarteto en La mayor L191, “1792”, y del Cuarteto en Si bemol mayor L192, con fecha “1790”. El Cuarteto en Mi bemol mayor L195 presenta más dificultades para establecer una fecha inequívoca, al poderse interpretar las fechas “1792” o “1793”. Una de las obras más complicadas de datar es el Cuarteto en Fa mayor L197, al ser completamente ilegible la fecha de la copia, por lo que parece más discreto aceptar el intervalo de circulación del papel de la marca A8 que sirvió de soporte para la fuente, es decir, entre los años 1789 y 1793. La fecha escrita en el manuscrito del Cuarteto en Mi mayor L198, “1790”, aunque raspada, es legible a través de las técnicas de lupa y luz ultravioleta descritas anteriormente. Finalmente, la datación del Cuarteto en Re Mayor L199 presenta dificultades, al poderse interpretar las fechas escritas como “1791” o “1792”. A partir de estas modificaciones, surge una nueva propuesta de datación que aceptamos como válida en la actualidad para los cuartetos de cuerda de Brunetti y que servirá como base para todas las referencias a los cuartetos a lo largo de la tesis (tabla 1.4).

Como se ha podido constatar, las investigaciones en torno a las fuentes de los cuartetos de Brunetti han permitido una mejor comprensión, todavía incompleta, de este corpus de composiciones. Sin embargo, la ausencia de ediciones críticas modernas, completadas en el año 2017, y la dispersión de las fuentes, tanto manuscritas como copias decimonónicas, han sido hándicaps históricos a la hora del estudio del estilo y los procedimientos compositivos.¹³⁸ Los avances en la edición de los cuartetos han supuesto un punto de inflexión, en cuanto ha generado el fondo documental y de conocimientos necesarios para poder abordar este trabajo de tesis de carácter analítico. Las primeras investigaciones sobre la aproximación al género por parte de Brunetti, concentradas en el contexto histórico y en partes aisladas de su producción, pueden ahora ampliarse a través del estudio integral de sus procedimientos compositivos.

¹³⁸ El trabajo en las ediciones modernas ha estado polarizado entre la edición crítica de los últimos dieciséis cuartetos por Marín y Fonseca y la serie de ediciones críticas de Raúl Angulo, completada en el año 2019.

Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 1 Opera 2 (1774) L150-L155* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 2 Opera 3 (1774) L156-L161* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 3 Opera 4 (1775) L162-L167* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 4 Opera 5 (1776) L168-L173* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 5 Dedicados al Duque de Alba L174-L179* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 6 Serie 6 L180-L183* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 7 L185-L189* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 8 L184, L190-L194* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018); Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 9 L195-L199* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2019).

Tabla 1.4. Cuartetos de cuerda conservados de G. Brunetti por orden cronológico.

Serie	Cuarteto	L	Fecha	Movs.	Fuentes ¹³⁹
Op. 2	No. 1 Sol m	L150	1774	4	BNF [Ms-1634 (1-6)]
	No. 2 Mi M	L151			
	No. 3 Mib M	L152			
	No. 4 La m	L153			
	No. 5 Re M	L154			
	No. 6 Sib M	L155			
Op. 3	No. 1 Fa M	L156	1774	2	BNF [Ms-1635 (1-6)]
	No. 2 La M	L157			
	No. 3 Do M	L158			
	No. 4 La M	L159			
	No. 5 Mib M	L160			
	No. 6 Sol M	L161			
Op. 4	No. 1 Mib M	L162	1775	3	LCW [M452.B9]
	No. 2 Do M	L163			
	No. 3 La M	L164			
	No. 4 Sib M	L165			
	No. 5 La m	L166			
	No. 6 Re M	L167			
Op. 5	No. 1 Sib M	L168	1776	3	LCW [M452.B9]
	No. 2 La M	L169			
	No. 3 Mib M	L170			
	No. 4 Si m	L171			
	No. 5 Do M	L172			
	No. 6 Re M	L173			
Cuartetos Duque de Alba	No. 1 La M	L174	1779-1780	2	SB [Mus.ms.autogr. Brunetti, G.3 N(6)]
	No. 2 Sib M	L175			
	No. 3 Re M	L176			
	No. 4 Mib M	L177			
	No. 5 Do M	L178			
	No. 6 Fa m	L179			
Cuarteto No. 2 Do M	L180	1784	3	LCW [M452.B9]	
Cuarteto No. 4 Mib M	L181				
Cuarteto No. 5 La M	L182				
Cuarteto No. 6 Fa M	L183				
Cuartetos Carlos IV	No. 2 Sib M	L185	1785	3	BNF [Ms-1636 (2)]
	No. 3 Fa M	L186			BNF [Ms-1636 (3)]
	No. 4 La M	L187			BNF [Ms-1636 (4)]
	No. 5 Mib M	L188			BNF [Ms-1636 (5)]
	No. 6 Sol M	L189			BNF [Ms-1636 (6)]
	No. 1 La M	L184			1789
Cuarteto en Mi M	L198	1790	4	BNF [Ms-1637 (1)]	
Cuarteto en Sol M	L193			BNF [Ms-1637 (2)]	
Cuarteto en Sib M	L192			4 (3+1)	BNF [Ms-1637 (3)]
Cuarteto en Do M	L190	1791	3	BNF [Ms-1639 (1)]	
Cuarteto en Sol M	L194			BNF [Ms-1637 (5)]	
Cuarteto en Re M	L199	1791-1792	3	BNF [Ms-1639 (3)]	
Cuarteto en La M	L191	1792		BNF [Ms-1637 (6)]	
Cuarteto en Sib M	L196			BNF [Ms-1639 (2)]	
Cuarteto en Mib M	L195	1792-1793	4	BNF [Ms-1637 (4)]	
Cuarteto en Fa M	L197	1789-1793		LCW [ML96.B84]	

¹³⁹ BNF: Bibliothèque Nationale de Francia; LCW: Library of Congress de Washington; SB: Staatsbibliothek de Berlín.

1.2. Organización de las series

La predilección del Príncipe de Asturias y futuro rey Carlos IV por la música de cámara marcaría, entre otros, el florecimiento en el ámbito de la corte de uno de los géneros más innovadores del panorama musical: el cuarteto de cuerda. A las incontestables figuras de Haydn y Boccherini y al resto de compositores europeos y españoles cuya música era conocida en la capital del reino se uniría, desde el restringido ámbito de la corte, la figura de Gaetano Brunetti, con la nada despreciable creación de 50 cuartetos, compuestos entre 1774 y c. 1793. Su corpus de cuartetos se sitúa en una posición intermedia que se inspira y nutre de las tradiciones de Boccherini y Haydn: en sus primeras colecciones más cerca del estilo boccheriniano y la influencia de la escuela francesa y progresivamente más imbuido en el estilo y estela de Haydn, a través de factores como la simetría, la ordenación y el trabajo motivico.¹⁴⁰ Ajeno a los flujos del mercado libre de la edición musical, Brunetti se alinea con músicos como Scarlatti, donde el prestigio procedente de estar al vínculo de un rey o reina se imponía a la fama que se podía alcanzar con la publicación generalizada de sus obras.¹⁴¹ De ahí una de las paradojas de la figura de Brunetti para con su música en general y el cuarteto en particular: mientras daba credibilidad internacional a sus obras, al alinearlas con las de los principales compositores europeos, dentro de la representación simbólica del poder monárquico, no se le permitía distribuir sus composiciones más allá de los espacios de la corte.¹⁴²

Si obviamos la existencia de una hipotética primera serie “Opera 1” perdida, la composición de cuartetos de Brunetti se distribuye a lo largo de buena parte de su servicio en la corte, desde 1774 hasta 1792-1793.¹⁴³ La intensidad con la que el compositor cultiva el género es asimétrica, al componer en apenas tres años (1774-1776) prácticamente la mitad del total de obras, esto es, veinticuatro cuartetos. Esta intensidad inicial no tiene equivalencia en Haydn o Boccherini, que concentran sus esfuerzos entre los años 1769 y

¹⁴⁰ Los estudios analíticos de los siguientes capítulos de esta tesis evidencian todo el rico complejo de influencias e inspiraciones que conforman las influencias de Boccherini y Haydn en el conjunto de cuartetos de Brunetti. De hecho, la coincidencia temporal y espacial entre Brunetti y Boccherini da pie a estas relaciones simbióticas, más allá del argumentario romántico de la competencia entre ambos autores. Labrador ha trabajado en esta línea del paralelismo de las figuras de los dos músicos italianos. Germán Labrador: “*La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti*”, en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: siglos XV-XVIII*, Vol. 3 (Madrid: Polifemo, 2010), pp. 2191-2218.

¹⁴¹ John Rice: *Music in the Eighteenth Century* (Nueva York: Norton & Company, 2013), pp. 66-71.

¹⁴² David Wyn Jones: “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), pp. 145-165.

¹⁴³ La indicación escrita “Opera 2” en la primera página del manuscrito conservado apunta a la existencia de una primera serie de cuartetos, posiblemente una “Opera 1”, de la que no ha quedado rastro documental alguno. Marín y Fonseca son los autores que más han profundizado en la problemática del concepto de opus en los cuartetos de Brunetti, fundamental a la hora del estudio de la integral de composiciones. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., pp. XV-XVI.

1772 con los opp. 9, 17 y 20 del primero y los opp. 8, 9 y 15 del segundo (tabla 1.5). Por lo tanto, cuando Brunetti escribe su primera serie de cuartetos en 1774, tanto Haydn como Boccherini acumulan una experiencia notable para con el género de nuevo cuño. Brunetti, no obstante, se equipara rápidamente tanto en producción como en “técnica cuartetística”, a través del empleo de una rica variedad de esquemas formales, articulaciones de movimientos y texturas. Esta anómala intensidad inicial bien podría tener su origen en el deseo de impresionar a su patrón y alumno el Príncipe Carlos, ávido de las novedades musicales que acontecen en Europa, en el estímulo para afrontar los problemas inherentes a un género novedoso y de prestigio con soluciones innovadoras e imaginativas, así como de carta de presentación como compositor de cámara en sus primeros años de servicio en la corte.

Brunetti agrupa la mayoría de sus cuartetos en conjuntos de seis piezas, según el concepto coetáneo de obra múltiple u opus¹⁴⁴, comenzando por las primeras series: los op. 2 (L150 – L155, 1774), op. 3 (L156 – L161, 1774), op. 4 (L162 – L167, 1775) y op. 5 (L168 - L173, 1776). En general, los números de opus no se aplicaban en la época hasta la publicación, y a menudo por el editor, no por el compositor. Frente a la estrategia que respondía a una necesidad comercial, los géneros instrumentales de Brunetti no pretendían o aspiraban a una proyección más allá de la exclusividad del marco de la corte para la que servía. Sin embargo, la generación de estos volúmenes con entidad propia e independiente, cuyo montaje se puede asociar con una serie de directrices individualizadoras, los hacía más atractivos, como monumentos dignos de confianza para su mecenas. Bajo esta perspectiva, estas asignaciones de opus pueden ser de ayuda a la hora de analizar el esfuerzo y el trabajo para con el género, así como el proceso de construcción obra por obra.¹⁴⁵ El objeto del estudio del concepto de opus pasa, por lo tanto, por la interpretación del motor de comunicación interna dentro de cada ciclo, como el conjunto de relaciones armónicas, melódicas y/o rítmicas, así como de los ciclos entre sí. Es decir, la comunicación con las audiencias como individuo y como agregado.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Fuller, D.: “Opus (i)”. *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020394> (último acceso: junio 2022).

¹⁴⁵ El estudio del corpus de cuartetos de Brunetti bajo esta perspectiva toma como primera referencia los planteamientos de Sisman sobre el concepto y significado del “opus” en el siglo XVIII. Elaine Sisman. “Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century,” *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, ed. Thomas Forrest Kelly and Sean Gallagher (Harvard University Press, 2009), pp. 79–107.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 89-95.

Tabla 1.5. Cronología de los cuartetos de cuerda de G. Brunetti, J. Haydn y L. Boccherini.

	Brunetti	Haydn	Boccherini
1757			
1758		Op. 0	
1759		Op. 1	
1760		Op. 2	
1761			Op. 2
1762			
1769		Op. 9	Op. 8
1770			Op. 9
1771		Op. 17	
1772		Op. 20	Op. 15
1773			
1774	Op. 2, Op. 3		
1775	Op. 4		Op. 22
1776	Op. 5		
1777			Op. 24
1778			Op. 26
1779	Op. 6		
1780			Op. 32
1781		Op. 33	Op. 33
1784	Op. 7		
1785	Op. 8/2-6	Op. 42	
1787		Op. 50, Op.51	Op. 39
1788		Op. 54/55	Op. 41
1789	Op. 8/1		Op. 42
1790	L192, L193, L198	Op. 64	Op. 43
1791	L190, L194		
1792	L191, L196		Op. 44
1793		Op. 71/74	
1794			Op. 48
1795			Op. 52
1796		Op. 76	Op. 53
1797			
1799		Op. 77	Op. 58
1802		Op. 103	
1803			
1804			Op. 64

El primer ciclo con cuatro movimientos: op. 2 (1774)

El primer ciclo de cuartetos conservados de Brunetti no se compuso hasta el año 1774, siendo el género instrumental de cámara más tardío en la producción del compositor, en ausencia de más información sobre el supuesto opus 1 hoy perdido (tabla 1.6). Brunetti compensa rápidamente esta demora inicial, a través de la composición de cuatro series de cuartetos en apenas tres años. Estas primeras composiciones dentro del género no se limitan al espacio de Palacio, sino que se encuadran en los Jornadas que la familia real establecía de forma anual, acompañados de gran parte de la servidumbre. Brunetti contaba entre sus atribuciones la plena disponibilidad para el servicio del Príncipe, incorporándose al conjunto de sirvientes que acompañaban a la familia real en sus traslados anuales. La partitura autógrafa de Brunetti que contiene el op. 2 se conserva en la Bibliothèque Nationale de Francia (Ms-1634 y Ms-1635), en un cuaderno de 106 folios en formato apaisado. Este cuaderno no sólo contiene las seis obras del op. 2, sino que incluye también el siguiente ciclo de cuartetos de Brunetti, el op. 3, a partir del folio 67r. El comienzo de ambas series se identifica dentro del cuaderno, a través de las numeraciones presentes en la esquina superior derecha del primer cuarteto de cada ciclo (colocadas con posterioridad): “Opera 2” en el folio 1r y “Opera 3” en el folio 67r. La fecha de composición de ambos ciclos se puede establecer a partir de la indicación “1774” existente en el comienzo del tercer cuarteto del op. 3, el *Largo sostenuto* en Do mayor (folio 81r.). En cuanto al posible lugar de gestación de la serie en el entorno de la corte, en el extremo superior izquierdo de la primera página del cuaderno, a pesar del guillotinado que sufrió el manuscrito, se aprecia la expresión “San Ildefonso”. Así, la composición del op. 2 tuvo lugar, probablemente, en la estancia de la Corte en el Real Sitio de La Granja en el año 1774, donde la corte residía de manera habitual entre los meses de julio y octubre.¹⁴⁷ La existencia, así mismo, de copias de al menos seis cuartetos por Francisco Mencía en el siguiente año, corrobora el hecho de que Brunetti ya escribía cuartetos de cuerda en estos años de servicio al Príncipe.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 347-348, 404, 449-450. Es posible visualizar y descargar una impresión digital de los manuscritos autógrafos de estas dos series de cuartetos de Brunetti depositados en la Bibliothèque Nationale de Francia: <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=gaetano+Brunetti&critereRecherche=0&depart=0&facetteModifiee=ok>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535117m> (última consulta junio 2022).

¹⁴⁸ Germán Labrador: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, núm. 5 (2005), pp. 76-77.

Tabla 1.6. Cronología y disposición de la música de cámara de G. Brunetti.¹⁴⁹

	Tríos	Dúos	Sonatas	Quintetos	Sextetos	Cuartetos
1767	Serie 0	L78				
1768						
1769	Serie I					
1770						
1771		L79-82	L83-88	op. 1		
1772						
1773	Serie III				L267-272	
1774	Serie II		L1-3			opp. 2, 3
1775	Serie IV					op. 4
1776	Serie V		L4-37			op. 5
1777						
1778						
1779						
1780						op. 6
1781						
1782		L89-91	L64-65	L41-62		
1783						op. 2
1784	Serie VI		L66			op. 7
1785	Serie VII	L95-99				op. 8/2-6
1786						
1787			L69	L70		
1788						
1789						
1790						op. 8/1
1791						L198, L193, L192
1792			L75-77			L190, L194
1793				op. 3		L191, L196
1794				opp. 4, 5		L199
1795	Serie VIII			op. 6		L195
1796				opp. 7-9		
1797				op. 10		
1798				op. 11	L273-278	

Este primer ciclo de cuartetos de Brunetti es especial por presentar una serie de características que no se volverán a repetir en el resto de cuartetos. La más visible de estas propiedades es la existencia de un patrón fijo de cuatro movimientos, -rápido-minueto-lento-rápido-, en la línea de los ciclos de Haydn desde el op. 9 (1769-1771) hasta el op. 50 (1787). Así, la serie de Brunetti posee un movimiento de apertura “Allegro” en forma de sonata de velocidad moderada, un movimiento de danza “Minuetto-Trio”, un movimiento lento y un final rápido en forma sonata o rondó (tabla 1.7). Este primer ciclo, por lo tanto, responde al tamaño, pretensiones y construcción de las series de cuartetos centroeuropeos, representados dentro del género por Haydn. Esta arquitectura aleja a

¹⁴⁹ La cronología de los cuartetos de cuerda se toma a partir del catálogo de Labrador y las modificaciones realizadas por Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., pp. IX-XVI. La monografía de Bertran sobre los tríos de Brunetti se toma como referencia para la cronología de las respectivas series. Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 3-8. Para el resto de géneros de cámara, sonatas, dúos, divertimenti, quintetos y sextetos, se utilizan las cronologías que se recogen en el catálogo moderno de la obra de Brunetti. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 379-409.

Brunetti de la concepción más habitual en Boccherini, quien nunca escribió una serie completa de cuartetos en cuatro movimientos, salvo el tardío op. 52 (1795).

Tabla 1.7. Estructura del primer ciclo de cuartetos op. 2 (L150- L155, 1774) de Brunetti.¹⁵⁰

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	Nº. 1 Sol menor L150	<i>Allegro moderato</i> Sol m FS, C	<i>Minuetto</i> Sol m M/T, 3/4	<i>Largo cantabile</i> Sib M FS, C	<i>Presto</i> Sol menor FS, 2/4
	Nº. 2 Mi mayor L151	<i>Allegro moderato</i> Mi M FS, C	<i>Minuetto</i> Mi M M/T, 3/4	<i>Largo cantabile</i> La M FS, 3/4	<i>Allegro non molto</i> Mi M FS, C
	Nº. 3 Mi bemol mayor L152	<i>Allegro espressivo</i> Mib M FS, 6/8	<i>Minuetto</i> Mib M M/T, 3/4	<i>Larghetto</i> Sib M FS, 6/8	<i>Allegro di molto</i> Mib M RONDO, C
	Nº. 4 La menor L153	<i>Allegretto moderato</i> La m FS, C	<i>Minuetto</i> La m M/T, 3/4	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do M TERNARIA, 6/8	<i>Finale Presto</i> La m HIBRIDO, 2/4
	Nº. 5 Re mayor L154	<i>Allegro moderato</i> Re M FS, C	<i>Minuetto</i> Re M M/T, 3/4	<i>Andantino cantabile</i> Sol M FS, 3/4	<i>Presto</i> Re M FS, 3/8
	Nº. 6 Si bemol mayor L155	<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C	<i>Minuetto</i> Sib M M/T, 3/4	<i>Andante cantabile</i> Fa M FORMA LIBRE, C	<i>Rondeau Allegretto con gusto</i> Sib M RONDO, 2/4

Otra de las propiedades de la serie es la regularidad tras muchas de las decisiones estructurales, transmitiendo la existencia de un diálogo tanto entre los movimientos de una obra como entre los cuartetos de la serie. En el plano tonal, por ejemplo, existe una regularidad en los cambios tonales, con el movimiento lento como escapatoria a las regiones de la relativa mayor, subdominante y dominante. La serie alcanza los límites del ciclo tonal, entre Mi bemol mayor y Mi mayor, en una relación extrema que no tendrá parangón en el resto de cuartetos del compositor. La disposición de las modulaciones dentro de cada obra genera una simetría en el conjunto, ya que los movimientos tonales entre los movimientos de los tres primeros cuartetos se repiten en los tres últimos, lo que denota una organización cuidadosamente planificada.¹⁵¹ Otro elemento tonal idiosincrático de la serie es la existencia de dos cuartetos en modo menor (cuartetos núms. 1 y 4), aspecto que no se volverá a repetir, al establecer Brunetti el modo mayor como el predilecto dentro del género. En este sentido, Brunetti reserva los espacios de desarrollo,

¹⁵⁰ El estudio formal concreto de cada movimiento se expone en los sucesivos capítulos de esta tesis. Las abreviaturas de los diversos esquemas guardan la siguiente correspondencia: FS con la Forma Sonata y M/T con el Minuetto-Trío; El esquema "HIBRIDO" del op. 2/4 se establece por presentar tal ambigüedad formal que soporta hasta tres posibles esquemas formales: una gran forma ternaria, una forma sonata con reexposición invertida y una forma rondó con elementos de sonata.

¹⁵¹ Marín resalta este aspecto en su estudio sobre los cuartetos tempranos de Brunetti. Marín: "Haydn, Boccherini and the Rise, p. 93.

independientemente del esquema formal, para la dramatización sustentada en regiones en el modo menor.

En el plano formal, el predominio del allegro-sonata como primer movimiento se convertirá en una impronta dentro del género. Haydn, en contraste, despliega la forma sonata en *tempi* moderadamente lentos, *Allegro* y muy rápidos, por lo que no construye un ciclo con todos los movimientos iniciales en allegro-sonata hasta los dos obras del op. 77 (1799). Boccherini, por su lado, aunque mantiene también la preponderancia del empleo de la forma sonata, incrementa aún más esta paleta de *tempi*, incluyendo movimientos iniciales en “Largo” o “Larghetto”. La aparición del minuetto tras el primer movimiento retrasa la huida tonal del movimiento lento, alineando a Brunetti con el modelo establecido por Haydn en sus op. 9 (c. 1770) y op. 17 (1771). El conjunto minuetto-trío de Brunetti presenta secciones cortas cerradas mediante un *da capo* al “Minuetto”, con una apertura del minuetto en una extensión invariable de ocho compases, generando un sello personal dentro del género. Como extensión del esquema formal inicial, los movimientos lentos priman el uso de la forma sonata, comprimiendo la forma a través de la eliminación de las habituales repeticiones estructurales. Sin embargo, frente a la exclusividad formal del primer movimiento, el ciclo incluye una forma ternaria en el cuarto cuarteto y un esquema de concepción más libre en el último cuarteto de la serie. En los movimientos finales, la forma sonata comparte protagonismo con el rondó, esquema que Brunetti empleará en todos sus ciclos, como movimiento que equilibra el peso de la predominante sonata. En este sentido, Brunetti sigue la estela de Boccherini, con su precursor op. 8/1 de c. 1768. Finalmente, el esquema híbrido que plantea Brunetti en el cuarto cuarteto de la serie permite, además, la apertura a un espacio para la innovación y experimentación formal.

Las expresiones de carácter de los movimientos evidencia la existencia de una concepción poética, con cuatro de los movimientos “cantabile”, en la línea de los opp. 9, 17 y 20 de Haydn. Una de las primeras adquisiciones de cuartetos en el Palacio Real fueron quizás los cuartetos copiados en julio de 1775 por Francisco Mencía, copista del Palacio Real, entre los que se encuentran el primer op. 2 de Brunetti y dos series de Haydn (quizá estos opp. 17 y 20).¹⁵² La heterogeneidad de marcas de *tempo*, metro y carácter en los movimientos lentos evidencia la importancia de estos movimientos como fuentes de expresión. En la textura, gran parte del despliegue expresivo recae en el primer violín, ya

¹⁵² Factura de 02-07-1775, AGP, Carlos IV Príncipe, Leg. 20, citada en Germán Labrador: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, núm. 5 (2005), pp. 76-77.

que de los veinticuatro movimientos del ciclo, más de la mitad plantean una fórmula de diálogo donde el primer violín ejerce el liderazgo melódico, con intervenciones que requieren de un instrumentista profesional, ante la exigencia técnica y expresiva de muchos de los pasajes. Esta textura primordial comparte espacio con otros movimientos donde el primer violín cede el protagonismo melódico a otros miembros del conjunto, mientras insiste en una disposición estática de los roles y funciones de cada instrumento. Brunetti, por lo tanto, prioriza el dominio melódico del primer violín, aunque proporciona, simultáneamente, material para el lucimiento del resto de voces, que son, generalmente, rítmica y motivicamente activas. Esta textura del conjunto se liga íntimamente con el desarrollo motivico omnipresente en toda la serie.¹⁵³ Este ámbito de la escritura de Brunetti se alinea con la manipulación motivica habitual en Haydn, técnica que también emplea Boccherini en sus primeros cuartetos, principalmente desde el op. 8 (1769) al op. 33 (1781).

Las series de dos movimientos: op. 3 (1774) y op. 6 (1779-80)

Sin pausa con respecto al op. 2, el siguiente ciclo de cuartetos, el op. 3, se compuso probablemente en la siguiente estancia de la corte en San Lorenzo de El Escorial, entre los meses de octubre y mediados de noviembre de 1774. Así parece indicarlo el manuscrito autógrafo de Brunetti que se conserva, en cuyo extremo superior izquierdo de la página donde comienza el “Opera 3” se aprecia la expresión “San Lorenzo” (folio 67r.).¹⁵⁴ Con esta serie, Brunetti se aleja del modelo de cuartetos de cuatro movimientos de Haydn, al que no regresaría hasta finales de la década de 1780, acercándose al modelo de ciclos de dos movimientos instaurado por Boccherini en sus *opere piccole*.¹⁵⁵ El autor de Lucca establece este esquema de cuartetos a partir de su op. 15 (1772) y su importancia vital en la concepción del género se refleja en los 46 *quartettini* que compuso Boccherini, sobre el total de 91 cuartetos. Los movimientos son generalmente más pequeños que en los “quartetti al uso”. Sin embargo, en términos de actitud y nivel técnico, los movimientos del op. 15, por ejemplo, son más exigentes que las tres grandes series de

¹⁵³ El estudio de las texturas en los cuartetos de Brunetti se describe con más profusión en el apartado final de este capítulo.

¹⁵⁴ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 347-348, 404, 449-450.

¹⁵⁵ Boccherini divide su producción de cuartetos en “Opera grande”, obras grandes siempre en tres o cuatro movimientos y “Opera piccola” que no superan los dos movimientos, afirmando que no existen referencias relevantes de tipo musical-compositivo, sino más bien a nivel de la extensión y el coste de cada cuarteto. Esta distinción entre “opere grandi” y “opere piccole” de Boccherini parece no tener un precursor en el cuarteto de cuerda. Podemos hallar una descripción concisa sobre estas clasificaciones y su implicación en los cuartetos de Boccherini en Héctor Santos Conde: “Opera Grande” y “Opera Piccola” en *la música de cámara de Luigi Boccherini*. Tesina (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 25-30.

cuartetos anteriores, los op. 2 (1761), op. 8 (1769) y op. 9 (1770).¹⁵⁶ La práctica de componer cuartetos de dos movimientos también tuvo impacto en los compositores establecidos en París, donde Boccherini ejerció igualmente una enorme influencia. Así, una amplia mayoría de los cuartetos de Cambini, el op. 15 (1772) de Gossec o los op 6 (1773) y op. 9 (1779) de Davaux, poseen dos movimientos.

Aunque de manera no correlativa, ya que intercalará dos series de cuartetos de tres movimientos, los opp. 4 y 5, Brunetti retornará a la fórmula de los cuartetos con dos movimientos con el op. 6, compuesto entre 1779 y 1780. Esta serie de cuartetos está dedicada a Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (XIII Duque de Alba), aspecto que revela la especial y permitida relación con la casa aristocrática. La alta estima de los cuartetos de Brunetti se manifiesta en el inventario de la biblioteca musical del duodécimo Duque de Alba de 1777 (padre de José Álvarez), que refleja la rica actividad de creación de cuartetos por compositores españoles o afincados en España. Su colección de música de cámara, hoy perdida, incluía 105 cuartetos de entre 1025 obras, siendo Brunetti uno de los compositores italianos residentes en España con cuartetos, junto a Luigi Boccherini. Brunetti era uno de los compositores predilectos del Duque de Alba y así lo atestiguan las más de cien composiciones de su pluma, entre las que figuraban tres juegos de cuartetos, lo que convierte al compositor italiano en el más representado dentro de las obras de cámara de la colección.¹⁵⁷

Con las dos series de cuartetos op. 3 (1774) y op. 6 (1779-1780), Brunetti se inclina por el modelo de construcción instaurado por Boccherini en sus *opere piccole*, generando un interesante y rico contraste con respecto a su primer ciclo, orientado al modelo de cuartetos de cuatro movimientos de Haydn. La concisión en el número de movimientos no menoscaba la heterogeneidad de métricas, tonalidades y esquemas formales en las dos series de Brunetti, dentro de un patrón de construcción palpable (tabla 1.8).

¹⁵⁶ Christian Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis Streichquartette : Studien Zur Kompositionsweise Und Zur Gattungsgeschichtlichen Stellung* (Múnich: W. Fink, 1987), pp. 15-27.

¹⁵⁷ George Truett Hollis: "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del Exmo. Sr. D. Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba" (1777)", *Anuario Musical*, vol. 59 (2004), pp. 151-172.

Tabla 1.8. Estructura y agrupación de los dos series de cuartetos de dos movimientos (opp. 3, 6) compuestos por Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos	
		I	II
Op. 3 [1774]	Nº. 1 Fa mayor L156	Allegro moderato Fa M FS, C	Rondeau Allegretto Fa M RONDO, 2/4
	Nº. 2 La mayor L157	Larghetto espressivo La M FS, 6/8	Allegro non molto La M FS, 3/8
	Nº. 3 Do mayor L158	Largo sostenuto – Allegretto Do M FORMA LIBRE, 2/4	Tempo di minuetto Do M FS, 3/4
	Nº. 4 La mayor L159	Andantino con un poco di moto La M FS, C	Allegro non molto La M FS, 2/4
	Nº. 5 Mi bemol mayor L160	Largo cantabile Mib M FS, C	Allegro con spirito Mib M FS, 3/4
	Nº. 6 Sol mayor L161	Andantino con variazioni Sol M VARIACION, 2/4	Allegro Sol M FS, 6/8
Op. 6 [1779-80]	Nº. 1 La mayor L174	Allegro moderato La M FS, C	Allegretto La M FS, 3/8
	Nº. 2 Si bemol mayor L175	Allegretto con gusto Sib M FS, 2/4	Rondo e Moderato Sib M RONDO, 2/4
	Nº. 3 Re mayor L176	Andante sostenuto Re M FS, C	Allegro di molto Re M FS, C
	Nº. 4 Mi bemol mayor L177	Allegro moderato Mib M FS, C	Rondeau. Allegretto moderato Mib M RONDO, 2/4
	Nº. 5 Do mayor L178	Allegro maestoso Do M FS, C	Allegretto Do M FS, 6/8
	Nº. 6 Fa menor L179	Moderato espressivo Fa m FS, C	Rondeau con moto Fa M RONDO, 2/4

En el plano tonal, por ejemplo, Brunetti establece una relación única en estos cuartetos. Al no existir un movimiento intermedio que sirva de escape tonal, el compositor italiano opta por establecer una relación del tipo “single tonic”, donde el movimiento de cierre de cada obra confirma la tonalidad de partida. Esta disposición la encontramos también, por ejemplo, en el op. 22 (1775) de Boccherini. Sin embargo, el compositor de Lucca cierra tres de los movimientos con un “Minuetto-Trio”, utilizando los tríos para obtener un escape de la tonalidad principal.¹⁵⁸ Únicamente en una ocasión, que además es el único cuarteto de los ciclos de dos movimientos de Brunetti en modo menor, el op. 6/6, el compositor opta por establecer una relación tonal de homónimos entre el primer y el

¹⁵⁸ En el op. 22/1 en Do mayor, el trío escapa a la región del homónimo, en el op. 22/2 en Re mayor el trío se traslada a la región de la subdominante y, finalmente, en el op. 22/5 en La menor, se establece el mayor contraste tonal, con el minueto en la región del homónimo y el trío en la región de la subdominante del minueto.

segundo movimiento. Con respecto a las marcas métricas, los dos ciclos ofrecen una rica gama de hasta seis esquemas: ocho movimientos en 2/4, cinco movimientos en compás binario, cuatro movimientos iniciales en compasillo, tres movimientos en un compás de 6/8 y dos movimientos en 3/4 y 3/8, respectivamente.

En el plano formal, salvo en dos movimientos iniciales del op. 3, el *Largo sostenuto* – *Allegretto* del op. 3/3 en un esquema libre y el *Andantino con variazioni* del op. 3/6 en un esquema de tema y variaciones, el resto de movimientos de partida se erigen en forma sonata. Este aspecto es relevante, ya que no encontraremos ningún otro ciclo de Brunetti donde dos de los movimientos iniciales no estén en forma sonata. De esta manera, Brunetti extiende la importancia vital del esquema imperante en los primeros movimientos del op. 2, que acentúa en el op. 6, donde todos los movimientos de apertura vuelven a estar en forma sonata. Sin embargo, a modo de contraste con respecto al op. 2, en el op. 3 sólo encontramos un movimiento, el *Allegro moderato* del op. 3/1, en el allegro-sonata que había imperando en los primeros movimientos del ciclo anterior. El resto de movimientos en forma sonata se despliegan en *tempi* lento o moderadamente lento: *Larghetto espressivo* del op. 3/2, *Andantino con un poco di moto* del op. 3/4 y *Largo cantabile* del op. 3/5. En el op. 6, por el contrario, Brunetti retorna al esquema predominante de allegro-sonata. Esta heterogeneidad de marcas de *tempi* lentos iniciales en el op. 3 de Brunetti es habitual en los *quartettini* coetáneos de Boccherini, los op. 15 (1772), op. 22(1775) y op. 26 (1778), así como en muchos de los compositores franceses coetáneos, como es el caso del op. 14 (1769) de Gossec, el op. 6 (1773) de Davaux o el op. 6 (c. 1776) de Vachon.¹⁵⁹ En los movimientos finales, la forma sonata, aunque predominante, comparte espacio con cuatro movimientos en forma rondó, principalmente en el op. 6, con los finales de los cuartetos núms. 2, 4 y 6. Este patrón de cierre contrasta con Boccherini, donde el minueto se convierte en el movimiento final habitual. Estos movimientos finales en rondó siguen el patrón habitual de Brunetti de movimientos en modo mayor y métrica de 2/4, aunque el rondó del op. 3/1 es único con respecto al resto de movimientos análogos, al extender la longitud habitual de ocho compases o múltiplos del estribillo a doce compases, mediante la repetición del primer bloque de cinco compases y una progresión cadencial de dos compases.

¹⁵⁹ En el op. 14 Gossec comienza en un *tempo* lento o moderadamente lento de manera predominante con el *Larghetto*, *Largo*, *Lento*, *Andante* y *Pastorale* de los cuartetos núms. 1, 3, 4, 5 y 6 respectivamente. Davaux comienza dos movimientos en un *tempo* moderadamente lento de su op. 6, con el *Andante* y *Adagio* de los cuartetos núms. 3 y 6 respectivamente. Finalmente, Vachon equilibra la presencia del Allegro inicial con movimientos lentos de partida con el *Maestoso* del op. 6/1, el *Maestoso* del op. 6/3 y el *Andante cantabile* del op. 6/4.

Brunetti extiende las expresiones de carácter del op. 2, principalmente en los movimientos de apertura, con el *Larghetto espressivo* del op. 3/2, el *Largo cantabile* del op. 3/5, el *Allegro con gusto* del op. 6/2 y el *Moderato espressivo* del op. 6/6, así como en el *Allegro con spirito* que cierra el op. 3/5. Estas concepciones poéticas también aparecen en los *quartettini* coetáneos de Boccherini, con el *Allegretto con grazia* del op. 15/2, el *Minuetto amoroso* del op. 22/5 y el *Andante appassionato* del op. 26/6. El op. 3 muestra una tendencia a la transformación del diálogo, con respecto al op. 2, a través de la participación más activas de las instrumentos en los intercambios motivicos. Así, la mitad de los movimientos del op. 3 presenta una textura caracterizada por una mayor igualdad melódica entre las voces, principalmente a través de la fragmentación motivica. Aún con ello, el primer violín continúa ejerciendo de líder del conjunto. Por lo tanto, Brunetti combina la permanencia de los roles habituales de las cuatro voces, con la aparición de frases o pasaje donde se produce un mayor intercambio de ideas. Esta participación activa de las voces es llevada al extremo en el *Andantino con variazioni* del op. 3/6, donde cada integrante del cuarteto se presenta con material melódico, mientras que los demás se retiran al fondo. Es decir, se establece un turno de palabra con cada una de las variaciones, mientras el resto de voces escuchan sin interrupción o competencia.¹⁶⁰ La riqueza en el intercambio motivico del op. 3 se acentúa con el op. 6 de finales de la década de 1770. Los momentos de debate entre los instrumentos se extienden a tres cuartas partes de los movimientos, con únicamente tres movimientos en una clara textura dominada por el primer violín: los dos movimientos del op. 6/3 y el *Moderato espressivo* del op. 6/6. En el resto de movimientos, el primer violín conserva la predominancia melódica, aunque con una amplia gamas de recursos que permiten al resto de voces la participación en el juego motivico. Las fórmulas abarcan desde unísonos del *tutti*, como en el *Allegro moderato* del primer cuarteto de la serie, hasta intercambios motivicos entre las cuatro voces del *Allegretto* del op. 6/5, aunque siempre conservando los roles habituales de primer violín líder, violín y viola rellenando la sonoridad y violonchelo con función primordial de bajo. Nuevamente, este ámbito de la escritura de Brunetti se alinea con la manipulación motivica habitual en Haydn y Boccherini, generando fórmulas heterogéneas de participación de los instrumentos en el diálogo del conjunto instrumental.

¹⁶⁰ Parker define esta textura como “conversación cortés”. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 25-45, 49-52, 72-74.

Las series de tres movimientos: opp. 4 (1775), 5 (1776), 7 (1784) y 8 (1785)

Los ciclos con tres movimientos constituyen el núcleo estructural de los cuartetos de Brunetti con cuatro series y veintidós cuartetos, los opp. 4, 5, 7 y 8, compuestos entre 1775 y 1785. A estos ciclos se unirán, ya en la década de 1790, cinco cuartetos en tres movimientos sin asignación de opus, los Cuartetos L190, L194, L199, L191 y L196, compuestos entre 1791 y 1792. Por lo tanto, Brunetti genera un total de veintisiete cuartetos con tres movimientos, más de la mitad de su producción dentro del género. Los cuatro ciclos se conciben por pares, de manera que los opp. 4 y 5 se escriben de forma correlativa entre 1775 y 1776, mientras que los opp. 7 y 8 se escriben, también sin ningún otro ciclo intermedio, entre 1784 y 1785. Esta elección es idiosincrática de Brunetti, con respecto a Haydn y Boccherini, ya que Haydn basa sus ciclos, a partir del op. 9 (c. 1769-1771), en una estructura de cuatro movimientos fijos, mientras que el compositor de Lucca alterna de forma equilibrada los ciclos de dos, tres y cuatro movimientos, con cuartetos en distintos números de movimientos incluso dentro de un mismo ciclo, como el caso del op. 9 (1770), el op. 32 (1780), op.33 (1781), op. 44 (1792) y op. 58 (1799).

Con una mínima pausa con respecto a las dos primeras series opp. 2 y 3 compuestas en 1774, las dos siguientes series de cuartetos se componen en apenas un intervalo de dos años: el op. 4 en 1775 y el op. 5 en 1776. En la actualidad, no hay indicios que permitan conocer el contexto preciso de composición de los nuevos ciclos, más allá de la generación de nuevas composiciones para el príncipe, posiblemente impactado ante la enorme paleta de posibilidades constructivas y expresivas de los dos primeros ciclos de cuartetos de su maestro de música.¹⁶¹ Salvo en tres movimientos, el op. 4/2, op. 5/4 y op. 5/5, donde Brunetti intercambia la posición de los dos primeros movimientos, los dos ciclos siguen la misma estructura de movimientos -rápido-lento-rápido- (tabla 1.9).

¹⁶¹ Antes del comienzo del primer cuarteto del op. 4, el copista de palacio escribió “Opera 4.me et 5.me” en los cuadernos del primero y segundo violín. Es posible, tal y como ocurre en los op. 2 y op. 3, que el copista tuviese delante un único volumen que contuvieran los doce cuartetos de las dos series. Raúl Angulo: *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 4 Opera 5 (1776) L168-L173* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017), pp. 7-8.

Tabla 1.9. Estructura y agrupación de las dos series de tres movimientos (opp. 4-5) compuestos en la década de 1770 por Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 4 [1775]	No. 1 Mi bemol mayor L162	<i>Allegro non molto</i> Mib M FS, 3/8	<i>Larghetto espressivo</i> Sib M FS, 3/4	<i>Allegro di molto</i> Mib M HIBRIDO, 2/4
	No. 2 Do mayor L163	<i>Largo con sordini</i> Do M FS, 3/4	<i>Allegretto senza sordini</i> FS, Sol M	<i>Allegretto moderato</i> Do M RONDO, 2/4
	No. 3 La mayor L164	<i>Allegro maestoso</i> La M FS, C	<i>Cantabile</i> Mi M FS, C	<i>Allegretto</i> La M FS, 3/4
	No. 4 Si bemol mayor L165	<i>Allegretto</i> Sib M FS, 3/4	<i>Larghetto</i> Mib M FS, 6/8	<i>Presto</i> Sib M FS, C
	No. 5 La menor L166	<i>Allegro moderato</i> La m FS, C	<i>Largo espressivo</i> Do M FS, C	<i>Tempo di Minuetto – Allegro</i> La m HIBRIDO, 3/4
	No. 6 Re mayor L167	<i>Allegro non molto</i> Re M FS, 6/8	<i>Larghetto</i> La M FS, C	<i>Presto finale</i> Re M HIBRIDO, 2/4
Op. 5 [1776]	No. 1 Si bemol mayor L168	<i>Moderato espressivo</i> Sib M FS, C	<i>Affettuoso</i> Mib M IRREGULAR, 3/4	<i>Allegretto</i> Sib M FS, C
	No. 2 La mayor L169	<i>Allegro con brio</i> La M FS, C	<i>Andantino amoroso</i> Mi M FS, 6/8	<i>Allegro non molto</i> La M FS, 6/8
	No. 3 Mi bemol mayor L170	<i>Moderato espressivo</i> Mib M FS, C	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do m FS, 3/4	<i>Rondeau Allegretto</i> Mib M RONDO, 2/4
	No. 4 Si menor L171	<i>Andantino amoroso</i> Si m FS, 6/8	<i>Allegro</i> Re m HIBRIDO, C	<i>Allegretto ma non molto</i> Si m FS, 3/8
	No. 5 Do mayor L172	<i>Larghetto amoroso con sordini</i> Do M FS, 3/4	<i>Allegretto moderato</i> La m FS, C	<i>Allegretto</i> Do M HIBRIDO, 3/4
	No. 6 Re mayor L173	<i>Allegretto</i> Re M FS, 2/4	<i>Largo</i> La M FS, 6/8	<i>Allegro finale</i> Re M FS, 3/8

En el plano tonal, Brunetti confirma con estas dos series el predominio del modo mayor, frente a la presencia única de dos cuartetos en modo menor, uno por ciclo: el Cuarteto en La menor del op. 4/5 y el Cuarto en Si menor del op. 5/4. En todos los cuartetos, el movimiento intermedio sirve de escape tonal único, en cuatro combinaciones principales: seis movimientos que se trasladan a la región de la dominante, dos movimientos a la región de la subdominante o la relativa menor y un movimiento a la región de la relativa mayor. Un movimiento, el op. 5/4, es especial, en cuanto realiza un movimiento desacostumbrado en Brunetti: desde el modo menor (Si menor) hasta la mediante de Re menor. Como es habitual también en Brunetti, será en los espacios de desarrollo donde el compositor explore las posibilidades dramáticas y expresivas del

modo menor, como en las visitas a las regiones de la relativa y dominante menor del primer episodio del op. 4/3 o la traslación a las regiones del homónimo y la dominante menor del segundo episodio del op. 5/2.

En el plano formal, los doce movimientos de apertura están en forma sonata, pero no necesariamente en tiempo rápido. Dentro de esta especificidad, los allegro-sonata comparten espacio con movimientos en *tempi* lentos o moderadamente lentos, principalmente en el op. 5 con el *Moderato espressivo* del primer cuarteto de la serie, y los *Moderato espressivo*, *Andantino amoroso* y *Larghetto amoroso con sordini* de los cuartetos núms. 3, 4 y 5 respectivamente. La aplicación de este esquema de movimiento -lento-rápido-rápido- será única en la producción instrumental de Brunetti, como una solución *ad hoc* dentro del género, y denota la curiosidad del compositor por explorar distintas fórmulas. Este esquema, a su vez, sitúa a Brunetti, en la esfera de influencia de Boccherini, ya que a partir de su segunda serie de cuartetos op. 8 (c. 1768), el compositor luqués incluyó de forma regular primeros movimientos en *tempi* “Lento”, “Adagio” o “Andante” en forma sonata. Muchos de los compositores franceses coetáneos, como es el caso de François-Joseph Gossec en su op. 15 (1772), Jean-Baptiste Davaux en su op. 6 (1773) o Pierre Vachon en su op. 6 (c. 1777), aplicaron esta misma fórmula de ciclos “concertantes” de cuartetos que intercalan movimientos iniciales en *tempi* lentos o moderadamente lentos en forma sonata con los habituales “Allegro”. Haydn, sin embargo, sólo concibió un primer movimiento lento en forma sonata en la primera colección, *Adagio* del op. 1/3 (c. 1757-62), debiendo esperar al *Andante* op. 42 de 1785 para volver a encontrar un movimiento lento de partida en forma sonata. Estos movimientos lentos de apertura despliegan una rica variedad de esquemas de forma sonata, junto al esquema más estandarizado: una forma sin sección central de desarrollo en el *Largo con sordini* del op. 4/2, un esquema de sonata monotemática en el *Moderato espressivo* del op. 5/1 y un esquema sin retorno recapitulativo del tema principal en el *Andantino amoroso* del op. 5/4. Como es característico en los cuartetos de Brunetti, las continuas variaciones en factores como el tamaño de las principales secciones y zonas de acción de la exposición, la diversidad de excursiones tonales y episodios en los desarrollos y los diferentes esquemas de recapitulación transmiten una impresión de continua búsqueda de nuevas opciones expresivas. La trascendencia de la forma sonata se extiende a los movimientos centrales con sólo dos excepciones, ambos en el op. 5: el *Affettuoso* del primer cuarteto de la serie en un esquema irregular y el *Allegro* del op. 5/4 en un esquema híbrido. Será en el movimiento de cierre donde Brunetti compense este dominio de la forma sonata. En

estos ciclos, como aspecto contrastante con los ciclos anteriores, el rondó compartirá espacio con los esquemas híbridos, como alternativa que compensa el cierre en forma sonata de la mitad de los movimientos. Esta fórmula se repetirá hasta en cuatro ocasiones: tres movimientos en el op. 4, *Allegro di molto, Tempo di Minuetto – Allegro y Presto finale* de los cuartetos núms. 1, 5 y 6 respectivamente, y en el *Allegretto* del op. 5/4. Estos movimientos se caracterizan por su común traslación alrededor de las principales propiedades constructivas de la forma rondó. Sin embargo, los esquemas presentan cierto grado de ambigüedad con otras posibilidades constructivas: la forma sonata en el op. 4/1, el minueto en el op. 4/5, la forma ternaria en el op. 4/6 y una combinación de elementos del minueto, la forma ternaria y el rondó en el op. 5/5.

Al igual que en los ciclos anteriores, Brunetti extiende las expresiones de carácter en los movimientos lentos o moderadamente lentos hasta en nueve ocasiones, con cuatro movimientos “espressivo”, tres movimientos “amoroso” y un movimiento “cantabile” y “Affettuoso”, respectivamente (tabla 1.9). Las texturas de los opp. 4 y 5 oscilan entre una tendencia al debate ligero, es decir, al intercambio motívico entre las voces sin menoscabar el rol instrumental habitual, que conforma buena parte de los movimientos del op. 4 y el dominio melódico del primer violín, que surge con más asiduidad en los movimientos del op. 5.¹⁶² Al igual que en los ciclos anteriores, ambas fórmulas de diálogo implican un dominio habitual del primer violín, combinado con pasajes y frases con una mayor actividad melódica y de intercambio motívico del resto de voces. Brunetti salpica estas fórmulas de diálogo instrumental con otras más inhabituales en sus cuartetos de la década. El *Larghetto espressivo* del op. 4/1, por ejemplo, invierte los habituales roles con indicaciones de “soli” en el tema principal, para el dúo conformado por la viola y violonchelo (cc. 1-8) y “solo” para el violonchelo (cc. 9-26). Estos instrumentos abandonan, momentáneamente, sus habituales roles de relleno de la textura y función de bajo, que permanecerían en cierto tipo de cuartetos, para asumir un rol melódico principal, remarcado explícitamente por el compositor. Este hecho reaparece en el comienzo del desarrollo, a través del intercambio de un motivo de fusas, que circula desde la voz más aguda a la más grave (cc. 31-34). En cambio, en el *Allegretto moderato* del op. 4/2, Brunetti opta por un nuevo modelo de intercambio de ideas con el “solo” de la viola (cc. 49-64) y el siguiente “l’octave ad libitum” del violonchelo (cc. 65-84), ya que el resto de instrumentos pasan a un segundo plano, en una conversación cortés que permite a los

¹⁶² Parker define esta combinación de fórmulas de diálogo como “debate ligero”. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 25-45, 53-60, 61-71.

solistas presentar su material melódico, mientras el resto de voces descansan o se retiran a un discreto fondo de relleno de la sonoridad.¹⁶³

La producción de cuartetos de Brunetti en la década de 1780, que se concentra en la mitad de la década con las diez obras de los op. 7 (1784), serie de la que se conservan cuatro cuartetos, y op. 8 (1785), es discreta si se compara con la explosión de treinta cuartetos compuestos en apenas seis años de la década de 1770. Brunetti conserva la posición central del movimiento lento, mientras que Boccherini, por ejemplo, coloca los movimientos lentos en primera o segunda posición de sus respectivas series coetáneas. No tenemos constancia, en la actualidad, del paradero de los manuscritos autógrafos del op.7 (1784). El catálogo de Labitte indica que los cuatro cuartetos de la serie (L180-L183) formaban en origen una colección de seis obras de las que dos estaban ya perdidas a mediados del siglo XIX. Cabe suponer que Labitte conocía, incluso, el orden de las obras dentro de la serie, ya que dejó en blanco los incipits del primer y tercer cuarteto.¹⁶⁴ Los manuscritos autógrafos del op. 8 se conservan en la Bibliothèque Nationale de Francia (signatura Ms-1636). La dedicatoria del primer cuarteto del ciclo (L184) al recién coronado rey Carlos IV, parecía indicar una fecha de composición cercana al año 1789. Sin embargo y a pesar de esta dedicatoria, los estudios de las fuentes han demostrado que sólo el primero de estos cuartetos (L184) se compuso realmente en el año 1789, datando el resto de cuartetos del año 1785. Este primer cuarteto es idiosincrático al contener cuatro movimientos, dentro de un ciclo de tres movimientos y la costumbre de Brunetti de igualar el número de movimientos de los cuartetos en una misma serie. Sin embargo, el soporte de la fuente deja claro que, en origen, el Cuarteto L184 también tenía tres movimientos y que el “Minuetto” fue un añadido posterior.¹⁶⁵ Estos años suponen el cénit del impulso creativo de Brunetti, con un especial ímpetu en su corpus de música para orquesta, componiendo el grueso de sus sinfonías.¹⁶⁶ Los cuartetos y tríos que Brunetti compone en estos años centrales de la década se hacen eco de esta explosión creativa sinfónica, conservando el esquema -rápido-lento-rápido- de las sinfonías.

En el plano tonal, Brunetti confirma con estas dos series de cuartetos de la década de 1780 la predominancia absoluta del modo mayor de los ciclos anteriores. Al igual que en los opp. 4 y 5 de mediados de la década de 1770, el movimiento intermedio sirve de

¹⁶³ Parker define esta fórmula de diálogo como “conversación cortés”. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 25-45, 49-52, 72-74.

¹⁶⁴ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, p. XV.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. XV, XVIII.

¹⁶⁶ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 409-413.

escape tonal único, aunque ahora en dos únicas relaciones tonales: seis movimientos que se trasladan a la región de la dominante y los restantes cuatro a la región de la subdominante (tabla 1.10). Como es habitual también en Brunetti, será en los espacios de desarrollo donde el compositor explore las posibilidades dramáticas y expresivas del modo menor. Las métricas expanden, así mismo, las ricas combinaciones de las series anteriores con once movimientos en compás de 2/4, principalmente en los finales, ocho movimientos en compás binario, cinco en compás de compasillo, cuatro en compás de 6/8 y un único movimiento en compases de 3/4, 3/8 y 12/8, respectivamente.

Tabla 1.10. Estructura y agrupación de las dos series de tres movimientos (opp. 7-8) compuestos en la década de 1780 por Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 7 [1784]	No. 2 Do mayor L180	<i>Allegro moderato e maestoso</i> Do M FS, C	<i>Largo sostenuto</i> Sol M TERNARIA (RONDO), 2/4	<i>Allegretto vivace</i> Do M FS, C
	No. 4 Mi bemol mayor L181	<i>Allegro moderato</i> Mib M FS, C	<i>Andantino con moto</i> Sib M TERNARIA, 2/4	<i>Finale. Allegretto vivace</i> Mib M FS, 6/8
	No. 5 La mayor L182	<i>Allegretto con spirito</i> La M FS, C	<i>Andantino gracioso</i> Mi M RONDO, 2/4	<i>Presto finale</i> La M FS, 2/4
	No. 6 Fa mayor L183	<i>Allegro non molto</i> Fa M FS, 6/8	<i>Largo cantabile e sostenuto</i> Sib M TERNARIA (RONDO), C	<i>Finale. Allegro non molto</i> Fa M RONDO, 2/4
Op. 8 [1785]	No. 2 Si bemol mayor L185	<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C	<i>Largo amoroso</i> Mib M RONDO, 6/8	<i>Prestissimo</i> Sib M FS, 2/4
	No. 3 Fa mayor L186	<i>Allegro moderato</i> Fa M FS, C	<i>Andantino grazioso</i> Sib M RONDO, 2/4	<i>Allegro di molto</i> Fa M FS, 2/4
	No. 4 La mayor L187	<i>Allegro maestoso</i> La M FS, C	<i>Andantino grazioso ma con moto</i> Mi M IRREGULAR, 3/8	<i>Andante con variazioni</i> La M VARIACION, 2/4
	No. 5 Mi bemol mayor L188	<i>Allegro moderato</i> Mib M FORMA LIBRE, 12/8	<i>Largo cantabile</i> Sib M TERNARIA, C	<i>Allegro di molto</i> Mib M FS, C
	No. 6 Sol mayor L189	<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C	<i>Larghetto</i> Do M TERNARIA, 6/8	<i>Finale. Allegro</i> Sol M RONDO, C
	No. 1 La mayor L184	<i>Allegro moderato</i> La M FS, 2/4	<i>Largo cantabile</i> Mi M FS, C	<i>Minuetto. Allegretto – Trio</i> La M M/T, 3/4

En el plano formal, a pesar de que Brunetti compone los opp. 7 y 8 en sólo dos años, entre ambas series se produce un punto de inflexión en cuanto a la concepción de la forma sonata en los movimientos iniciales. Así, el primer movimiento del op. 7 (Cuarteto L180) anticipa elementos que, gradualmente, se impondrá en los futuros cuartetos: una mayor ambición en la longitud, las posibilidades expresivas y las combinaciones estructurales, temáticas y funcionales dentro de la forma sonata, así como una mayor preocupación en la unificación y trabajo motívico, en línea con los cuartetos coetáneos de Haydn. Si en la década de 1770, Brunetti sólo usó el monotematismo en los allegro-sonata de partida en dos ocasiones, el *Allegretto con gusto* del op. 6/2 y del *Allegro moderato* del op. 6/4, en los opp. 7-8 se dobla dicha proporción. A pesar de la innovación y madurez de estos movimientos, Brunetti no renuncia al armazón general de la forma sonata establecido desde 1774: formato binario a gran escala con presencia de repeticiones que separan la exposición del desarrollo-recapitulación; preferencia por el uso del modo mayor; uniformidad en la marca de *tempo* Allegro, con sus variantes de carácter; y, finalmente, diversidad en las métricas. El op. 8 ratifica la impresión de la serie compuesta sólo un año antes, en cuanto a la nueva dirección del lenguaje musical de Brunetti en los cuartetos de cuerda: el reciclaje y la relación motívica, el monotematismo entre las secciones, y la mayor ambición formal en el manejo de la forma sonata.

Los esquemas formales de los movimientos lentos en los opp. 7 y 8 constituyen un punto de inflexión, al relegar Brunetti a la forma sonata al *Largo cantabile* del op. 8/1. Por primera vez en el género, los movimientos lentos se construyen con formas ternarias (op. 7/4 y op. 8, cuartetos núms. 5 y 6), forma ternaria con elementos de rondó (op. 7, cuartetos núms. 2 y 6), forma rondó (op. 7/5 y op. 8, cuartetos núms. 2 y 3) y forma irregular (op. 8/4). Brunetti prioriza, por lo tanto, el empleo de la forma ternaria y la forma rondó, frente a los esquemas más heterogéneos de los op. 33 (1781) y op. 42 (1784) de Haydn, así como del op. 32 (c. 1780) de Boccherini.¹⁶⁷ Brunetti va a compensar este escape formal con los siete movimientos finales en forma sonata. Estos movimientos comparten espacio con dos finales en forma rondó y el *Andante con variazioni* del op. 8/4. Los movimientos finales en forma sonata evidencian la innovación que Brunetti

¹⁶⁷ Los esquemas de Haydn incluyen una forma sonata en el op. 33/1, dos formas de movimiento lento (op. 33, cuartetos núms. 5 y 6), una forma binaria variada (op. 33/3) y tres esquemas no tipificados en el op. 33, cuartetos núms. 2 y 4, y en el cuarteto op. 42/1. Podemos encontrar una síntesis de los esquemas formales de los cuartetos de Haydn en Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 192-193. Las soluciones heterogéneas de Boccherini abarcan la forma sonata de movimiento lento (cuartetos núms. 2 y 4), movimiento con carácter de danza (cuarteto núm. 5) y forma de aria de ópera en el op. 32 núm. 3. La estructura formal del op. 32 de Boccherini se puede consultar en Geoffrey Mark Rode: *Luigi Boccherini's Six String Quartets, Op. 32. A formal and stylistic analysis*. Tesina (Calgary, Alberta: Universidad de Calgary, 1992), pp. 53-58.

imprime a los ciclos de la década, con transformaciones en las dimensiones de las principales secciones, la mayor ambición de los desarrollos, siempre con dos o tres episodios, y con nuevas fórmulas de manejo del material recapitulativo, omitiendo el retorno del tema principal, en el op. 8 cuartetos núms. 2 y 3, o insertando nuevo material en el op. 7/2 o op. 8/5.

Al igual que en los ciclos anteriores, Brunetti enuncia los movimientos lentos con expresiones que expresan el carácter “grazioso”, “cantabile” o “amoroso” de algunos de los movimientos (tabla 1.10). El primer violín domina las texturas del op. 7, con una clara presencia solista en, al menos, un movimiento de cada uno de los cuartetos. Estos movimientos requieren de la presencia de un músico profesional, probablemente el mismo Brunetti, que ejecuta pasajes en una textura de melodía con acompañamiento, de tal forma que al oyente no le queda ninguna duda acerca del papel de líder del primer violín. Aún con ello, esta textura no se hace omnipresente en todos los cuartetos o en los movimientos, en función de si son movimientos de apertura, centrales o de cierre. Brunetti salpica la textura predominante con diálogos donde el primer violín cede cierto grado de protagonismo al resto de voces. Estos movimientos permiten una mayor interacción entre las voces, con intercambios motivicos, como en el *Allegro moderato* del op. 7/4 y el *Largo cantabile e sostenuto* del op. 7/6. Brunetti enriquece los grados de diálogo en dos de los movimientos, al presentar una mixtura de texturas: en el *Allegro vivace* del op. 7/2, donde desaparecen los roles habituales del conjunto con un violonchelo con carácter melódico, y en el *Allegretto con spirito* del op. 7/5, donde se alternan pasajes de rápido intercambios de ideas entre las líneas, con un violonchelo muy activo, con secciones donde se conservan los roles habituales entre las cuatro voces. En esta serie, la inclusión de pasajes especialmente exigentes para la voz del violonchelo en algunos movimientos puede hacer intuir el fomento de la participación activa de Francisco Brunetti, incorporado al servicio del Príncipe en 1784, como es el caso del *Allegretto vivace* del op. 7/2, el *Allegro moderato* del op. 7/4, el *Allegretto con spirito* y el *Presto finale* del op. 7/5. El op.8 extiende la preminencia melódica del primer violín, en más de la mitad de los movimientos, así como la existencia de otras texturas con mayor participación del resto de voces, nuevamente con un violonchelo muy activo en el plano melódico. Otro instrumento que reclama sus zonas de espacio melódico es el segundo violín, con pasajes de exigencia técnica en el *Allegro moderato* del op. 8/3 y en el *Allegro di molto* del op. 8/5. La existencia de un cuarteto de nivel profesional se hace palpable en el *Andante con variazioni* del op. 8/4, donde todos los instrumentos ejecutan un solo de carácter virtuoso.

Los últimos diez cuartetos de la década de 1790

Brunetti compone sus últimos cuartetos conservados entre 1789 y 1793, con un estilo depurado, fruto de la experiencia acumulada en este género tras quince años y el múltiple contacto con obras de diversos autores. Desde su posición como máximo responsable de la actividad musical de la Real Cámara, Brunetti se mantenía atento para asegurar la constante adquisición de las últimas novedades musicales del panorama nacional y europeo. Es muy probable que Brunetti incorporase algunas de estas novedades a su propio estilo compositivo. Aunque estos diez cuartetos se presentan como “quatuors isolés” por Louis Labitte, resulta extraño que Brunetti los concibiera así, sin integrarlos en una serie. Más bien, estos cuartetos se podrían considerar como dos ciclos inconclusos. Si se observa la cronología de las obras y su estructura (tabla 1.11), se aprecia que los cinco cuartetos en tres movimientos se compusieron de manera consecutiva, entre 1791 y 1792, siendo significativo que el cuarteto L. 190 (1790) fuera concebido, sólo un año antes, también con tres movimientos iniciales, transformándose en un cuarteto de cuatro movimientos con la inclusión posterior del minueto. Estos hechos circunstanciales, sin embargo, no permiten aclarar las verdaderas intenciones del compositor ni dar explicaciones convincentes sobre los dos cuartetos que hipotéticamente faltan (bien perdidos, bien ni siquiera compuestos).¹⁶⁸ Resulta evidente que Brunetti, al componer cuartetos con tres y con cuatro movimientos extiende, por un lado, la fórmula estructural de la década anterior, con cuartetos en tres movimientos en un esquema -rápido-lento-rápido-, y retorna, por el otro, al modelo haydniano de cuarteto de cuatro movimientos de su primera serie op. 2 del año 1774. El estudio del estilo compositivo, los esquemas formales empleados o las texturas tampoco permiten una clasificación inequívoca, por lo que sigue siendo más prudente considerar estos diez cuartetos como obras aisladas, tal y como han llegado a nosotros. Aún con ello, la división natural entre cinco obras con tres movimientos y otras cinco con cuatro permite seccionar el estudio de las propiedades estructurales, tonales, formales y de textura de estos cuartetos.

En el plano tonal, tanto los cuartetos con tres movimientos como los de cuatro llevan a cabo idénticas traslaciones tonales de escape de la tonalidad principal: tres movimientos a la región de la dominante y dos movimientos a la región de la subdominante, en ambos casos. Todos los movimientos están en modo mayor, independientemente del número de

¹⁶⁸ Marín y Fonseca remiten a la aparición de nuevas fuentes y a la realización de nuevos estudios que permitan reconstruir el posible proyecto compositivo de Brunetti para con estas obras. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XV.

movimientos y en todos, el movimiento lento se sitúa en la segunda posición, tras el allegro-sonata inicial, para entonces ya consolidada por la tradición de Haydn. Dentro del estilo brunettiano, será en las secciones de desarrollo donde el compositor explore los modos menores, como es habitual, tanto en los cuartetos con tres como con cuatro movimientos. En las métricas sí es posible observar, en cambio, un patrón que diferencia a los movimientos con tres o cuatro movimientos. En el primer caso, todos los movimientos presentan métricas variables. En el segundo caso, sin embargo, todos los allegro-sonata iniciales están en compás de compasillo y los movimientos finales en compás de 2/4.

Tabla 1.11. Estructura y agrupación de los diez últimos cuartetos conservados de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Cuarteto en Mi mayor L198 (1790)		<i>Allegro non molto</i> Mi M FS, C	<i>Largo sostenuto</i> La M IRREGULAR, C	<i>Minuetto. Allegretto-Trio</i> Mi M M/T, 3/4	<i>Finale. Allegretto non molto</i> Mi M FS, 2/4
Cuarteto en Sol mayor L193 (1790)		<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C	<i>Andantino</i> Re M FS, 3/4	<i>Minuetto non molto allegro – Trio</i> Sol M M/T, 3/4	<i>Allegro finale</i> Sol M FS, 2/4
Cuarteto en Si bemol mayor L.192 (1790)		<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C	<i>Larghetto sostenuto</i> Mib M FS, 6/8	<i>Minuetto. Allegretto – Trio</i> Sib M M/T, 3/4	<i>Finale</i> Sib M RONDO, 2/4
		I	II	III	
Cuarteto en Do mayor L190 (1791)		<i>Allegro moderato</i> Do M FS, C	<i>Larghetto</i> Fa M IRREGULAR, 2/4	<i>Allegro con brio</i> Do M FS, 2/4	
Cuarteto en Sol mayor L194 (1791)		<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C	<i>Cantabile sostenuto</i> Re M FS, C	<i>Rondo. Allegretto non molto</i> Sol M RONDO, 6/8	
Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92)		<i>Allegro moderato</i> Re M FS, C	<i>Largo cantabile</i> La M FS, C	<i>Allegro vivace</i> Re M FS, 2/4	
Cuarteto en La mayor L191 (1792)		<i>Allegro moderato</i> La M FS, 6/8	<i>Larghetto</i> Mi M TERNARIA (RONDO), C	<i>Allegretto non molto</i> La M FS, 2/4	
Cuarteto en Si bemol mayor L196 (1792)		<i>Allegro maestoso</i> Sib M FS, C	<i>Largo sostenuto</i> Mib M RONDO-SONATA, 6/8	<i>Allegretto non molto</i> Sib M HIBRIDO, 2/4	
		I	II	III	IV
Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93)		<i>Allegro di molto</i> Mib M FS, C	<i>Andantino</i> Sib M FS, 6/8	<i>Minuetto. Allegretto – Trio</i> Mib M M/T, 3/4	<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> Mib M FS, 2/4
Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93)		<i>Allegro moderato</i> Fa M FS, C	<i>Larghetto sostenuto</i> Do M CUATERNARIA, C	<i>Minuetto. Allegretto – Trio</i> Fa M M/T, 3/4	<i>Finale. Allegro vivace</i> Fa M FS, 2/4

En el plano formal, todos los cuartetos, independientemente del número de movimientos, confirman el cambio de estilo que Brunetti introdujo en sus allegro-sonata de los cuartetos de mediados de la década de 1780, con una mayor extensión general en las secciones más importantes, desarrollos amplios y elaborados, y una constante reutilización y conexión motivica. Brunetti concentra la actividad formal de la sonata en dos esquemas predominantes: con recapitulación comprimida y/o alterada del material expositivo, principalmente en los cuartetos con cuatro movimientos, y sin retorno recapitulativo del tema principal, en tres cuartetos con tres movimientos (L199, L191 y L196) y en el Cuarteto L198. Como norma general, la reutilización motivica del material expositivo se convierte en elemento unificador a lo largo de los diversos episodios en los desarrollos. Las recapitulaciones se convierten en secciones hábiles para la recomposición, con omisiones completas del tema principal (Cuartetos L198, L190, L199, L191 y L196), elaboraciones de nuevo material (Cuarteto L195) o la apertura de un mini espacio de desarrollo previa a la recapitulación del material de la segunda sección expositiva (Cuarteto L192). Los movimientos lentos, independientemente del número de movimientos del cuarteto y sin renunciar completamente a la forma sonata, sirven de espacio para la experimentación formal con dos movimientos que se alejan de los estándares formales de la época (Cuartetos L198 y L190) y dos formas inéditas en los cuartetos de Brunetti: el rondó-sonata en el Cuarteto L196 y un esquema cuaternario en el Cuarteto L197. Brunetti parece buscar una firma propia que se distancia de los movimientos lentos de Haydn, que usa la variación como eje formal, en hasta diecinueve movimientos lentos a partir del op. 50 (1787). En los “Minuetto”, Brunetti establece un perfil conservador ajeno a evoluciones de la forma en la década de 1780. Así, se mantiene fiel a los elementos que caracterizan un movimiento de baile marcado por métricas regulares, ritmos moderadamente rápidos y patrones simétricos, marcando distancia nuevamente con Haydn y su progresiva aceleración a partir del op. 33 (1781).¹⁶⁹ Estos movimientos ejemplifican lo acaecido en la forma sonata que abre los cuartetos: el intenso trabajo en favor de la unificación temática, en la estela haydniana del tratamiento motivico. Otra marcada influencia de las obras del compositor vienés se refleja en el cambio de posición del minuetto, respecto al op. 2 (1774), siguiendo la línea marcada por Haydn en sus opp. 50 (1787) y 54/55 (1788). Los movimientos finales recuperan el terreno cedido por la forma sonata, con sólo dos movimientos en forma rondó (Cuartetos

¹⁶⁹ Margaret Grave y Floyd Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn* (New York y Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 80.

L192 y L194) y un movimiento en un esquema híbrido (Cuarteto L196). En estos finales, Brunetti prioriza al esquema de sonata más habitual, con claras secciones de exposición, desarrollo y recapitulación, en los Cuartetos L198, L190, L199, L195 y L197.

Como transformación del esquema de textura imperante en los cuartetos de la década de 1780, Brunetti imprime una mayor interacción melódica y motívica, aunque sin menoscabar el habitual liderazgo del primer violín, ahora compartido. Más de la mitad de los movimientos de esta década, independientemente de formar parte de cuartetos con tres o cuatro movimientos, combinan la retención de los roles habituales en el conjunto con la individualidad de muchas de las intervenciones melódicas y motívicas. La riqueza en el diálogo se representa de manera explícita, por ejemplo, en las secciones de recapitulación del *Allegro non molto* del Cuarteto L198 y el *Allegro moderato* del Cuarteto L192, donde los instrumentos intercambian las líneas que habían ejecutado en la exposición. En otros movimientos, por ejemplo, se produce el reclamo de lucimiento técnico y melódico por parte del segundo violín, como en el *Allegro vivace* del Cuarteto L199 o el *Allegro di molto* del Cuarteto L195, o del violonchelo en el *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto L197. La yuxtaposición de fórmulas de diálogo heterogéneas genera movimientos donde no es posible establecer la existencia de una única relación entre las voces, con continuas alteraciones en los roles instrumentales, tal es el caso del *Allegro moderato* del Cuarteto L194 y el *Allegro moderato* del Cuarteto L199. Tal y como presagiaban los cuartetos de la década de 1780, la exigencia técnica y expresiva en todas las líneas, así como las constantes transformaciones en las fórmulas de comunicación dentro del conjunto exige de instrumentistas profesionales para llevar a buen término la ejecución de las obras. El estudio de la textura, que mide los grados de interrelación entre las cuatro voces permite enriquecer el enfoque de análisis tradicional que pone el énfasis en los aspectos armónicos y estructurales de la composición.

1.3 Tipos de texturas

Esta tesis tiene su epicentro en el estudio de la estructura y organización formal de los movimientos en la integral de cuartetos de Brunetti. Este enfoque ha sido históricamente el habitual a la hora del estudio del género en el siglo XVIII. Sin embargo, esta concepción discrimina modelos de cuarteto como el “quatuor concertant” o el “quatuor Brillant” y a autores como Luigi Boccherini, al considerar únicamente al divertimento como el verdadero precursor del cuarteto vienés, a pesar de que los teóricos del siglo XVIII, como es el caso de Koch (1793), centraban sus apreciaciones en la igualdad entre las voces y en los aspectos conversacionales y no tanto en los aspectos estructurales o estilísticos.¹⁷⁰ Es por ello que el estudio desde el punto de vista estructural o formal no debería descuidar uno de los aspectos que, sin duda, distinguen al género: la comunicación entre cuatro miembros de la misma familia. De hecho, es la interacción de los procesos formales con la textura y las transformaciones en los componentes conversacionales la que permite un acercamiento más profundo a la concepción y construcción de los distintos movimientos en los cuartetos de Brunetti. Según se explica en el apartado metodológico, con el fin de poder establecer una adecuada terminología se establecen cuatro categorías principales, como fórmulas de comunicación o discurso entre las cuatro líneas instrumentales, siguiendo la propuesta ideada por Mara Parker: a) la conferencia (predominio melódico del primer violín); b) la conversación cortés (interacciones melódicas en turnos de palabra); c) el debate (mayor igualdad melódica, conservando el rol habitual de cada instrumento); y, finalmente, d) la conversación (libración de los roles, donde rara vez domina una voz).¹⁷¹ Como se puede intuir, las fórmulas de comunicación dentro del conjunto no suelen ser herméticas. Por el contrario, a partir de estas “categorías” básicas surgirá toda una paleta de combinaciones y yuxtaposiciones de textura que hacen muy complicado, e incluso aventurado, el llevar a cabo una clasificación estática de las texturas en algunos movimientos.

¹⁷⁰ Entre los diversos estudiosos como A. Sandberger (1900), F. Blume (1932), H. Rothweiler (1934) o U. Lehmann (1939) destaca, sobremedida, la obra *Studien zur Geschichte des Streichquartetts: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts* (1974) de L. Finscher que toma el op. 33 de Haydn, la forma sonata y el desarrollo motivico como epicentros del género, primando el estudio de los aspectos estructurales. Mara Parker lleva a cabo un adecuado ejercicio de contextualización de esta problemática, de cara a justificar el papel y la necesidad del estudio de la textura como complemento a los estudios estructurales. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. xi-xiii, 1-23, 47-74.

¹⁷¹ Estas cuatro categorías surgen, directamente, de la metodología de estudio de Parker en su acercamiento a los tipos de conversación musical dentro del género. La autora establece esta clasificación a partir de las más habituales de la “Hausmusik”, destinada a las obras de textura ligera y con mínima interacción entre los instrumentos, el “Quatuor concertant”, donde todos los instrumentos tienen pasaje prominentes, el “Quatuor brillant”, donde todas las obras eran, esencialmente, conciertos para violín y el “Cuarteto vienés”, como el ideal clásico de comunicación, con una intensa manipulación temática, armónica y de contrapunto. *Ibid.*, pp. 47-74.

*El predominio del primer violín**Los ciclos de cuartetos de la década de 1770*

Cuando Brunetti emplea la conferencia como textura, el primer violín se erige como líder melódico del conjunto llamando completamente la atención sobre el oyente. Por lo general, la línea melódica principal es exigente, bien por la alta carga expresiva de los movimientos, reforzados por marcas de carácter “cantabile”, “espressivo” o “grazioso”, bien por la alternancia de figuraciones y empleo de abundantes adornos. Esta estructura habitual de melodía más acompañamiento permite, por lo general, establecer una clara división funcional: el primer violín, de corte profesional, probablemente interpretado por el mismo Brunetti en muchas ocasiones, desarrolla la melodía mientras el resto de instrumentos lo apoyan; el segundo violín alterna pasajes de refuerzo al solista, principalmente con movimientos paralelos, con otros instantes donde alterna frases de distinta naturaleza que enriquecen la textura; la viola rellena la sonoridad, alternando líneas con el segundo violín y con el violonchelo; finalmente la línea más grave del violonchelo proporciona el bajo fundamental y raramente se desvía de esta función. Por lo general, el solista ejecuta los pasajes sin largas interrupciones pero, a veces, a modo de sutiles pinceladas, la línea principal se calma y deja paso a sutiles pasajes de contraste de alguna de las otras líneas, aunque nunca como indicio de un cambio en la textura del movimiento. Por el contrario, es más frecuente, que las líneas del segundo violín o la viola presenten momentos de excitación del ritmo de superficie, aunque sin llegar a eclipsar a la línea melódica principal.

Durante la década de 1770, el predominio melódico del primer violín en los cuartetos de Brunetti se produce con mayor intensidad en dos ciclos: el op. 2 (1774) y el op. 5 (1776). En el resto de ciclos, la conferencia surge también de manera habitual, independientemente de su posición dentro de cada cuarteto, así como del número de movimientos de cada ciclo (tabla 1.12). El predominio del primer violín como líder del conjunto se impone, así, en 39 de los 84 movimientos de la década (46%).

Tabla 1.12. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1770 de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	N.º 1 (L150)		<i>Minuetto-Trio</i> CONFERENCIA	<i>Largo cantabile</i> CONFERENCIA	<i>Presto</i> CONFERENCIA
	N.º 2 (L151)	<i>Allegro moderato</i> CONFERENCIA	<i>Minuetto-Trio</i> CONFERENCIA		
	N.º 3 (L152)	<i>Allegro espressivo</i> CONFERENCIA	<i>Minuetto-Trio</i> CONFERENCIA	<i>Larghetto</i> CONFERENCIA	<i>Allegro di molto</i> CONFERENCIA
	N.º 4 (L153)	<i>Allegro moderato</i> CONFERENCIA		<i>Andantino con un poco di moto</i> CONFERENCIA	<i>Finale- Presto</i> CONFERENCIA
	N.º 5 (L154)	<i>Allegro moderato</i> CONFERENCIA			<i>Presto</i> CONFERENCIA
	N.º 6 (L155)		<i>Minuetto-Trio</i> CONFERENCIA	<i>Andante cantabile</i> CONFERENCIA	
		I		II	
Op. 3 [1774]	N.º 1 (L156)			<i>Rondeau. Allegretto</i> CONFERENCIA	
	N.º 2 (L157)	<i>Larghetto espressivo</i> CONFERENCIA			
	N.º 3 (L158)	<i>Largo sostenuto - Allegretto</i> CONFERENCIA		<i>Tempo di Minuetto</i> CONFERENCIA	
	N.º 5 (L160)	<i>Largo cantabile</i> CONFERENCIA			
		I	II	III	
Op. 4 [1775]	N.º 3 (L164)			<i>Allegretto</i> CONFERENCIA	
	N.º 4 (L165)			<i>Presto</i> CONFERENCIA	
	N.º 5 (L166)		<i>Largo espressivo</i> CONFERENCIA		
	N.º 6 (L167)	<i>Allegro non molto</i> CONFERENCIA			
		I	II	III	
Op. 5 [1776]	N.º 1 (L168)			<i>Allegretto</i> CONFERENCIA	
	N.º 2 (L169)	<i>Allegro con brio</i> CONFERENCIA		<i>Allegro non molto</i> CONFERENCIA	
	N.º 3 (L170)		<i>Andantino con un poco di moto</i> CONFERENCIA	<i>Rondeau Allegretto</i> CONFERENCIA	
	N.º 4 (L171)	<i>Andantino amoroso</i> CONFERENCIA	<i>Allegro</i> CONFERENCIA		
	N.º 5 (L172)		<i>Allegretto moderato</i> CONFERENCIA		
	N.º 6 (L173)	<i>Allegretto</i> CONFERENCIA	<i>Largo</i> CONFERENCIA	<i>Allegro finale</i> CONFERENCIA	
		I		II	
Op. 6 [1779-80]	N.º 3 (L176)	<i>Andante sostenuto</i> CONFERENCIA		<i>Allegro di molto</i> CONFERENCIA	
	N.º 6 (L179)	<i>Moderato espressivo</i> CONFERENCIA			

No es posible realizar una correlación entre la estructura formal del movimiento, allegro-sonata de partida, movimiento de danza, movimiento lento, o rápido final, y la aparición de la textura. Por el contrario, Brunetti emplea la forma de manera dispar, adaptando el discurso melódico del primer violín a la estructura de cada movimiento. En el op. 2 (1774), por ejemplo, Brunetti aplica esta textura hasta en cuatro allegro-sonatas iniciales. En el *Allegro moderato* del op. 2/2, el primer violín imprime su liderazgo a base

de pasajes con constantes cambios de articulación, adornos o cambios rítmicos dentro de la misma frase. La necesidad de un instrumentista de corte profesional se hace aún más palpable con pasajes en textura a solo en el tema secundario expositivo (cc. 19, 21), cuando el resto de instrumentos descansan (ejemplo 1.1). El resto de líneas no son siempre pasivas, sino que alternan momentos con un aumento del ritmo de superficie y la participación en el diálogo con el primer violín, como en la zona de transición expositiva (cc. 6-15) y en el final del espacio de desarrollo (cc. 47-52). Sin embargo los roles están muy bien delimitados con el primer violín solista, el segundo violín doblando o estableciendo pequeños juegos con el solista y la viola y violonchelo rellenando la sonoridad y excitando el ritmo con asiduidad. Las fórmulas de preeminencia del solista no son siempre, sin embargo, de corte virtuosístico.

Ejemplo 1.1. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 15-21).

Allegro moderato
Tema secundario

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

B: I IV $\frac{3}{4}$ /IV IV V I

poco f p poco f poco f

poco f p poco f poco f

poco f IV V I poco f IV V I

PAC

El dominio melódico del primer violín era habitual en los cuartetos en la década de 1770. Haydn por ejemplo, presenta abundantes ejemplos en sus op. 9 (c. 1769-1771), op. 17 (1771) y op. 20 (1772). Al igual que Brunetti, el compositor vienés emplea la textura de manera independiente a la posición o tipo de movimiento. Así, en el op. 9/1, encontramos el dominio melódico del primer violín en el minueto, movimiento lento y

rápido final. Esta textura domina, igualmente, el primer, segundo y tercer movimientos del op. 9, cuartetos núms. 2 y 4. La misma disposición reaparece en el op. 17, con presencia de la conferencia en varios movimientos de los cuartetos núms. 1, 3, 5 y 6. Finalmente, Haydn extiende el dominio del primer violín al op. 20, en los cuartetos núms. 1, 2, 5 y 6. Esta textura era tan habitual que la podemos encontrar en multitud de obras de autores bien conocidos en España como el op. 6 (1771) de Johann-Baptist Vanhal, el op. 15 (1772) de Francois-Joseph Gossec, el op. 7 (1773) de Pierre Vachon, el op. 1 (1775) de Jean-Baptist Bréval, el op. 24 (1776-1778) de Boccherini.¹⁷² Un ejemplo de cómo Haydn dispone una conferencia ideal en un allegro-sonata de partida lo encontramos en el *Allegro moderato* del op. 20/5 (1772). El movimiento dispone una textura de melodía más acompañamiento, de forma que al oyente no le queda ninguna duda sobre el papel de cada instrumento (ejemplo 1.2).

Ejemplo 1.2. Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 5 en Fa menor (1772), *Allegro Moderato* en Fa menor. Tema principal (cc. 1-8).

Allegro moderato

Los “Minuetto-Trío” del op. 2 son otro de los espacios predilectos de Brunetti para establecer la textura de conferencia, con cuatro de los seis movimientos en dicha textura. En el op. 2/3, Brunetti incrementa las exigencias técnicas del conferenciante, el primer violín, con constantes figuraciones de tresillos de corcheas en un exigente *pianissimo*

¹⁷² Parker realiza un estudio de texturas sobre un amplio abanico de cuartetos de cuerda entre 1750 y 1797, entre los que se encuentran varios cuartetos del op. 2 y op. 3 de Brunetti. Podemos encontrar varias tablas resumen con las texturas en conferencia estudiadas por la autora. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 76-84.

legato. En su minueto (ejemplo 1.3), las tres líneas restantes participan en la textura de dos maneras: con ritmos independientes y entradas alternas, moldeando la densidad del conjunto, en la primera repetición y en la frase final (cc. 1-8, 20-26), y en la zona central del minueto, ejecutando líneas paralelas al primer violín que refuerzan la dinámica *forte* (cc. 9, 11, 17-18). En la primera parte del trío, la textura permite momentáneamente un diálogo entre los dos violines, que rápidamente retorna al movimiento paralelo más habitual en estos movimientos de danza de Brunetti. La última repetición del trío retorna a la línea homofónica, con un primer violín que reclama la completa atención. En otra fórmula expresiva, en el op. 2/1, la línea melódica principal en el primer violín es técnicamente sencilla, aunque tanto en el minueto como en el trío llama completamente la atención. El segundo violín ejecuta principalmente líneas paralelas al conferenciante, predominando los intervalos de octavas y terceras. La viola enriquece la textura con figuraciones que contrastan con los violines, excitando el ritmo de superficie. El violonchelo se mantiene en un discreto papel de bajo, salpicado con un breve pasaje donde sigue la línea melódica (cc. 9-12). Brunetti reserva una frase en el trío (cc. 33-40) para convertir la conferencia en un diálogo de pregunta y respuesta entre el conferenciante y el segundo violín y la viola. Tras esta pincelada, la textura se restablece antes de ejecutar el esperado *da capo*. En el op. 2/2, como contraste expresivo, el primer violín ejecuta líneas gráciles salpicadas de adornos. En el trío, la textura marca más profusamente el carácter homofónico con un primer violín incrementando el ritmo de superficie con figuraciones en tresillos y las tres voces restantes con líneas de figuraciones de negras en *legato*. Finalmente, en el op. 2/6, el minueto se caracteriza por las líneas paralelas de los violines, con la viola y el violonchelo rellorando la textura con figuraciones de blancas y negras. El trío, en una disposición que recuerda al trío del op. 2/2, es dominado melódicamente por el primer violín, con el resto de instrumentos en un discreto pasaje paralelo que se limita a enfatizar el movimiento rítmico y los cambios armónicos.

Ejemplo 1.3. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Minuetto-Trio*. Sección central del minuetto (cc. 15-21).

Muchos de los movimientos lentos de los ciclos de la década extienden la primacía melódica del primer violín, en una heterogeneidad de fórmulas expresivas. En el op. 5 (1776), la conferencia domina en cuatro de los seis movimientos lentos centrales. El *Largo* del op. 5/6 plantea una nueva opción expresiva en los movimientos lentos de Brunetti (ejemplo 1.4). Frente a la habitual existencia de una línea melódica de marcado carácter solista, en esta ocasión el primer violín comparte una importante parte de su protagonismo con el segundo violín, a base de líneas paralelas (cc. 1-7, 11-15, 22-25), bien a distancia de octavas en un aire muy boccheriniano, o en intervallos de terceras o sextas. Aún con ello, el primer violín siempre se mantiene en una tesitura más aguda y refuerza su condición de solista con la inclusión de breves motivos a solo (cc. 8-10, 16-17, 27-32). La línea de la viola también es especialmente activa con movimientos paralelos al segundo violín (cc. 7-9) y al violonchelo (cc. 11-26). Es por estas líneas paralelas y los cambios de figuración por los que el violonchelo forma parte activa en el enriquecimiento de la textura. La primacía melódica del primer violín se hace palpable también en los movimientos lentos de partida en el op. 3 (1774). En el *Largo cantabile* del op. 3/5, pese a la actividad general de las tres líneas inferiores, el primer violín tiene la responsabilidad de presentar las distintas frases y motivos (ejemplo 1.5). El constante cambio de material, que requieren de un instrumentista de corte profesional, llama totalmente la atención.

Ejemplo 1.4. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 6 en La mayor (L173, 1776), *Largo*. Tema principal. (cc. 1-8).

Ejemplo 1.5. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Tema principal. (cc. 1-8).

Nuevamente, es posible encontrar ejemplos coetáneos en movimientos lentos de Haydn, donde el primer violín llama completamente la atención, mientras que las otras voces acompañan, rellenan la sonoridad y enriquecen la textura. En el *Adagio* del op. 9/1 (ejemplo 1.6), por ejemplo, Haydn dispone una conferencia ideal, que consiste en una melodía más acompañamiento, de forma que al oyente no le queda ninguna duda sobre el papel de cada instrumento. Como contraste, en el *Adagio cantabile* del op. 9/4, las voces

inferiores muestran un aumento en la actividad del ritmo de superficie, en un aumento de la participación (ejemplo 1.7). Aún con ello, la línea melódica del primer violín sigue eclipsando al resto de líneas.

Ejemplo 1.6. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 1 en Do mayor (c. 1769-1771), *Adagio* en Fa mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).

Ejemplo 1.7. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Re menor (c. 1769-1771), *Adagio cantabile* en Si bemol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-11).

La heterogeneidad de fórmulas de expresión con las que trabaja Brunetti se refleja, por ejemplo, en los finales en forma rondó. En el *Allegro di molto* del op. 2/3 (ejemplo 1.8), el primer violín es el encargado de conducir la idea básica de semicorcheas del comienzo del movimiento, salvo en un cambio de textura entre los violines al final del movimiento (cc. 87-90). El conferenciante, de corte profesional, conduce la aparición de nuevos motivos y pasajes melódicos con las tres voces inferiores participando activamente en el diálogo, pero sin romper los roles habituales del conjunto, así como sin el habitual intercambio de ideas dentro de una textura de debate o debate ligero.

Ejemplo 1.8. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Primera copla. (cc. 16-39).

Allegro di molto

16 Copia 1

22 Desarrollo

28

34 Transición hacia retorno estribillo

La autoridad en los op. 7 (1784) y op. 8 (1785)

En las dos series de cuartetos que Brunetti compone en la década de 1780, la conferencia se convierte en la textura con más presencia (dieciocho movimientos), hasta tal punto que polariza todos los movimientos lentos del op. 8. Tal y como sucedió en la década de 1770, la textura se despliega de manera independiente a la posición del movimiento, el esquema formal o el *tempi* dentro de las dos series (tabla 1.13). La capacidad de Brunetti de desplegar esta fórmula de diálogo en múltiples escenarios se refleja en la heterogeneidad de esquemas formales en los que el violín, de calibre profesional, explora las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento: dentro del allegro-sonata de partida en el *Allegro moderato e maestoso* del op. 7/2 y el *Allegro non molto* del op. 7/6; en esquemas en forma rondó en el *Andantino grazioso* del op. 7/5, *Largo amoroso* del op. 8/2 o *Finale. Allegro* del op. 8/6; en el *Minuetto. Allegretto-Trio* del op. 8/1; en las formas ternarias del *Andantino con moto* del op. 7/4 o *Larghetto* del op. 8/6; en la forma ternaria con elementos de rondó del *Largo sostenuto* del op. 7/2; en el esquema formal irregular del *Andantino grazioso ma con moto* del op. 8/4; o, finalmente, en los rápidos finales en forma sonata del *Finale. Allegro vivace* del op. 7/4 o el *Allegro di molto* del op. 8/3.

Tabla 1.13. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1780 de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	
Op. 7 [1784]	N.º 2 (L180)	Allegro moderato e maestoso CONFERENCIA	Largo sostenuto CONFERENCIA		
	N.º 4 (L181)		Andantino con moto CONFERENCIA	Finale. Allegro vivace CONFERENCIA	
	N.º 5 (L182)		Andantino grazioso CONFERENCIA		
	N.º 6 (L183)	Allegro non molto CONFERENCIA		Finale. Allegro non molto CONFERENCIA	
Op. 8 [1785]	N.º 1 (L184)		Largo cantabile CONFERENCIA	Minuetto. Allegretto-Trio CONFERENCIA	Finale. Allegretto CONFERENCIA
	N.º 2 (L185)		Largo amoroso CONFERENCIA	Prestissimo CONFERENCIA	
	N.º 3 (L186)		Andantino grazioso CONFERENCIA	Allegro di molto CONFERENCIA	
	N.º 4 (L187)		Andantino grazioso ma con moto CONFERENCIA		
	N.º 5 (L188)		Largo cantabile CONFERENCIA		
	N.º 6 (L189)		Larghetto CONFERENCIA	Finale. Allegro CONFERENCIA	

Al igual que en la década anterior, Brunetti despliega una rica variedad de estrategias expresivas dentro de la textura. En el *Largo sostenuto* del op. 7/2 (ejemplo 1.9), el primer violín llama la atención conduciendo una línea melódica cargada de pasajes con cambios de figuraciones y adornos. El carácter solista se refuerza con pasajes a solo (cc. 4, 17, 21, 25, 41-42), donde el silencio del resto de líneas no deja lugar a dudas sobre el rol de liderazgo. Frente al habitual movimiento de líneas paralelas del segundo violín en muchos de los movimientos lentos de Brunetti, en esta ocasión no podremos hallar un solo pasaje completo con el segundo violín doblando al primero, salvo en el cierre del movimiento (cc. 48-50). En esta ocasión, Brunetti prefiere que el segundo violín enriquezca la textura con líneas independientes (cc 1-3, 23-26, 31-36) o doblando a la viola (cc. 13-20). Las líneas paralelas también surgen entre la viola y el violonchelo (cc. 5-12, 17-20, 27-30). Todas estas combinaciones y alteraciones en el diálogo generan una textura rica en contrastes y fórmulas expresivas heterogéneas. Como estrategia de contraste, en el *Allegro con moto* del op. 7/6 (ejemplo 1.10), Brunetti opta por una línea principal del solista que prima la agilidad y las ricas alteraciones en la articulación. El resto de partes genera líneas paralelas al primer violín (tema principal en el segundo violín y arranque del primer episodio del desarrollo en la viola), o se mantiene en un plano más discreto de relleno de la sonoridad, con el violonchelo en una discreta función de bajo.

Ejemplo 1.9. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Largo sostenuto* en Sol mayor. Tema principal (cc. 1-8).

The image displays a musical score for the first system of the *Largo sostenuto* movement, measures 1-8. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Violin I has a melodic line with 'dolce' marking. Violin II has a rhythmic accompaniment with 'p' marking. Viola and Violonchelo have parallel lines. The second system shows measures 5-8, with 'f' markings in Violin I, Violin II, and Violonchelo.

Ejemplo 1.10. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegro non molto* en Fa mayor. Tema principal (cc. 1-8), comienzo del primer episodio del desarrollo (cc. 70-75) y comienzo del tercer episodio del desarrollo (cc. 102-107).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, labeled 'Allegro non molto'. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system, starting at measure 1, features a melodic line in Violin I marked 'dolce' and a supporting bass line in Violonchelo marked 'p'. The second system, starting at measure 70, is titled 'Primer episodio del desarrollo' and shows a more active Violin I line marked 'pp' and a Violonchelo line marked 'pp'. The third system, starting at measure 102, is titled 'Tercer episodio del desarrollo' and features dynamic contrasts with 'p' and 'f' markings across all instruments.

En el *Largo cantabile* del op. 8/1 (ejemplo 1.11), Brunetti explota la capacidad expresiva de un primer violín de corte profesional. La línea melódica principal se caracteriza por alternar pasajes con figuraciones largas y pinceladas de adornos (cc. 2-22) con frases más articuladas, a base de figuraciones de tresillos (cc. 27-30, 57-62). Frente a la disposición más habitual en las conferencias de Brunetti, el segundo violín, en vez de ejecutar pasajes de refuerzo paralelos, contribuye a generar el ritmo de superficie con figuraciones de tresillos en gran parte del movimiento. A pesar de esta actividad que enriquece la textura, existe una evidente separación entre la melodía y el resto de voces. Nuevamente, como ejercicio de contraste, el movimiento de cierre del mismo cuarteto, un *Finale. Allegretto* (ejemplo 1.12), prescinde de cualquier tipo de actividad de las voces inferiores, desplegando una línea melódica de lucimiento y carácter virtuoso en el primer violín.

Ejemplo 1.11. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Largo cantabile* en Mi mayor. Tema principal (cc. 1-8).

Largo cantabile
Tema principal

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

5

Ejemplo 1.12. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 117-132).

Finale. Allegretto
Episodio 2

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

124

128

El lucimiento técnico del primer violín en los movimientos de Brunetti encuentra eco en muchas obras coetáneas de la década. En el *Andante* del op. 11 (c. 1782) de Pierre Vachon, por ejemplo, se observa la existencia de una línea principal técnicamente compleja que necesita de un instrumentista de calibre profesional, como en muchos de los movimientos análogos de Brunetti. El resto de voces son completamente pasivas, rellenando la sonoridad, facilitando que el oyente pueda concentrar la atención en las líneas virtuosas del primer violín conferenciante (ejemplo 1.13).

Ejemplo 1.13. Vachon. Cuarteto op. 11 núm. 6 en Do menor (c. 1782). *Andante* en Do mayor. Sección central (cc. 47-64).

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the central section (measures 47-64) of the *Andante* movement from Pierre Vachon's Quartet op. 11 no. 6. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'Andante'. The first violin part is highly technical, featuring intricate sixteenth-note passages and slurs, while the other instruments provide a more passive accompaniment. The score is divided into three systems, with measure numbers 47, 55, and 60 indicated at the beginning of each system. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout.

También es fácil encontrar otros ejemplos donde el primer violín conduce la línea melódica, mientras el resto de voces excitan el ritmo de superficie, en un aumento de la ilusión de participación, dentro de líneas que no necesitan de un instrumentista profesional, como en el *Largo cantabile* del op. 8/1 de Brunetti. Tal es el caso, por ejemplo, del *Allegro assai* del cuarteto Ben346 (c. 1788) de Ignace Pleyel (ejemplo 1.14).

Pleyel es, posiblemente, uno de los máximos representantes de la *Hausmusik*, que en el siglo XIX se vincula a la ejecución en el hogar por familiares y amigos para su propio entretenimiento, en oposición a la música de arte y sus crecientes complejidades armónicas y técnicas.¹⁷³ La textura general es homofónica, con fraseo regular, ritmos sencillos, melodías accesibles y una mínima interacción entre las líneas instrumentales. La dominación general del primer violín en estas obras puede tener dos propósitos principales. En primer lugar, la posibilidad de mantener la textura homofónica. En segundo lugar, que el resto de partes instrumentales sean más accesibles a instrumentistas menos cualificados. Muchos de los cuartetos de Pleyel eran típicos de este estilo, familiarizando al público burgués con un modelo de cuarteto donde, generalmente, sólo el primer violín tenía que ser un músico profesional que despliega su virtuosismo a expensas de los demás instrumentos.

Ejemplo 1.14. Pleyel. Cuarteto Ben346 en Do mayor (1788). *Allegro assai* en Do menor. Sección central (cc. 17-32).

The musical score for Pleyel's Quartet Ben346, measures 17-32, is presented in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is *Allegro assai*. The score is divided into three systems of four staves each: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system (measures 17-22) features a first violin part with a *p dolce* marking and a trill (*tr*) in measure 20. The second system (measures 23-27) shows a first violin part with a *f* marking and a complex, rapid passage. The third system (measures 28-32) continues the first violin's virtuosic passage with a *tr* marking in measure 28. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

¹⁷³ Hausmusik. Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012568> (última consulta: junio 2022)

El diálogo dentro del liderazgo en la década de 1790

La textura que permite al primer violín la conducción de la línea melódica evolucionó al “quatuor brillant”, principalmente durante la década de 1790, para ofrecer un nuevo medio de expresión a los instrumentistas profesionales, ávidos de una interpretación exigente y virtuosa en grado sumo. Muchas obras se transformaron en verdaderos conciertos para violín, encontrando espacio en compositores como Cambini, Gossec, o Viotti. Entre 1780 y 1810, el aficionado quedó efectivamente excluido. La interpretación de cuartetos requería de las habilidades técnicas del músico profesional. Cada vez más, el diletante tenía que contentarse con el papel pasivo de oyente. La creciente separación entre el músico aficionado y el profesional se hizo cada vez más notoria a finales del siglo XVIII, momento en el que los dos tipos de músicos dejaron de tocar juntos en grupos orquestales y de cámara, ya que no podían seguir el ritmo de las demandas técnicas del compositor.¹⁷⁴ Este hecho no sólo se refleja en una línea cada vez más exigente para el primer violín, sino en la mayor interacción entre las voces. En esta línea, Brunetti reduce los movimientos en textura de conferencia en la década de 1790 (nueve movimientos), en pos de una mayor interacción y diálogo motivico entre las cuatro voces (tabla 1.14). Esta reducción coincide con un incremento de la textura de debate ligero, presente en 21 de los 35 movimientos.

Tabla 1.14. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1790 de Brunetti.

Cuarteto	Movimientos			
	I	II	III	IV
Cuarteto L198 (1790)		Largo sostenuto CONFERENCIA		
Cuarteto L193 (1790)	Allegro moderato CONFERENCIA		Minuetto non molto Allegro - Trio CONFERENCIA	
Cuarteto L192 (1790)			Minuetto. Allegretto - Trio CONFERENCIA	
	I	II	III	
Cuarteto L190 (1791)		Larghetto CONFERENCIA		
Cuarteto L194 (1791)			Rondo. Allegretto non molto CONFERENCIA	
Cuarteto L199 (1791-92)		Largo cantabile CONFERENCIA		
Cuarteto L191 (1792)	Allegro moderato CONFERENCIA			Allegro non molto CONFERENCIA

¹⁷⁴ Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 25-31.

Brunetti despliega los movimientos en textura de conferencia en los últimos diez cuartetos de manera independiente a la posición o el esquema formal, al igual que en las décadas anteriores: tres allegro-sonata en los Cuartetos L193 (1790) y L191 (1792) en movimientos de apertura y cierre; dos minuetos en los Cuartetos L193 y L192 (1790); un movimiento lento en forma sonata en el Cuarteto L199 (1791-92), como movimiento central; un rondó de cierre en el Cuarteto L194 (1791); y, finalmente, dos esquemas formales irregulares, en los Cuartetos L198 (1790) y L190 (1791). Dentro de las especificidades de un primer violín en rol de líder, Brunetti genera una rica paleta de diálogos instrumentales. El primer movimiento en forma sonata en el *Allegro moderato* del Cuarteto L. 191 ciñe la textura a una conferencia donde el primer violín, de corte profesional, no deja espacio a otras fórmulas de diálogo (ejemplo 1.15). El movimiento se adapta así al rasgo destacado de la música *brillant*: el acompañamiento está muy simplificado para que lo toquen los aficionados.¹⁷⁵ Esto no quiere decir que el resto de líneas sean completamente pasivas, pues enriquecen la textura a través de múltiples combinaciones expresivas: líneas paralelas, contrastes de figuraciones, cambios rítmicos, efectos dinámicos sorprendidos y excitaciones en el ritmo de superficie. Todos estos contrastes enriquecen la textura pero no eclipsan a un primer violín, que despliega un extenso abanico de fórmulas técnicas y expresivas: un tema principal con cambios rítmicos (cc. 5-16), una segunda sección expositiva con contrastes de articulación y abundantes adornos (cc. 38-106) y una zona final del desarrollo con especial lucimiento a través de una ágil figuración de semicorcheas y el acompañamiento pasivo del resto de líneas (cc. 130-150).

¹⁷⁵ Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 52-53.

Ejemplo 1.15. Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1791), *Allegro non molto* en La mayor. Tema principal (cc. 1-8) y tema secundario (cc. 35-58).

Allegretto non molto

Allegretto non molto

En otra variante expresiva, en el *Allegro moderato* de partida del Cuarteto L193 (ejemplo 1.16), el primer violín, de claro corte profesional, domina melódicamente todas las secciones del movimiento. Los constantes cambios y combinaciones de figuraciones, articulaciones, ornamentaciones o registros no dan tregua a un conferenciante completamente activo. Las voces inferiores mantienen una actividad discreta, salpicada con respuestas motívicas del segundo violín y la viola, así como en pasajes donde el conjunto se une en un *tutti forte* que incrementa la sonoridad (cc. 55-56, 201). Un efecto

curioso en la textura surge con la recapitulación del tema principal (cc. 148-159), al ser el segundo violín y no el conferenciante el encargado de retornar la idea básica (cc. 148-149). Sin embargo, esta sorpresa es momentánea, retornando el conferenciante su línea natural de manera inmediata.

Ejemplo 1.16. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1791), *Allegro moderato* en Sol mayor. Exposición (cc. 1-66).

Allegro Moderato

The musical score is presented in five systems, each containing four staves for the instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, rinf.), articulation (accents), and rhythmic patterns (triplets, sixteenth notes). Measure numbers 7, 16, 22, and 28 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

33

sciolte

sciolte

This system contains measures 33 to 39. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a dynamic marking of *8^{va}* at the beginning. The word *sciolte* appears twice, once in the first staff and once in the second staff. The music consists of complex rhythmic patterns and melodic lines.

40

sciolte

This system contains measures 40 to 46. It features four staves. The word *sciolte* appears in the second staff. The music continues with intricate rhythmic and melodic development.

47

This system contains measures 47 to 53. It features four staves. The music continues with intricate rhythmic and melodic development.

54

f *sciolte* *pp*

f *sciolte* *pp*

This system contains measures 54 to 59. It features four staves. The word *sciolte* appears in both the first and second staves, each preceded by a dynamic marking of *f*. The word *pp* appears in both the second and third staves. The music continues with intricate rhythmic and melodic development.

60

This system contains measures 60 to 65. It features four staves. The music concludes with a final cadence.

Un estudio de las variantes expresivas en los movimientos en textura de conferencia de la década revela el grado de flexión que Brunetti es capaz de imprimir a estos movimientos. En el *Minuetto non molto Allegro – Trio* del Cuarteto L193, el primer violín ejerce de conferenciante, con el resto de instrumentos también activos en el plano melódico. Como contraste, en el *Minuetto Allegretto – Trio* del Cuarteto L192, se aprecia gran actividad en el segundo violín, la viola y el violonchelo. Los tres movimientos lentos con la textura de conferencia de la década muestran también una rica paleta de variaciones en el diálogo instrumental, sin perder la base de dominio melódico del primer violín. En el *Largo sostenuto* del Cuarteto L198, el primer violín alterna pasajes de distinta naturaleza técnica, dinámica, de articulación y floreo melódico. Frente a las líneas de la viola y el violonchelo, esencialmente pasivas con una función de relleno de la sonoridad, el segundo violín juega de forma activa con su homónimo. El *Larghetto* del Cuarteto L190, por su parte, explora elementos de contraste tímbrico, pero tan momentáneos que no llegan a establecer un cambio real de la textura. Así, la línea melódica del primer violín se impone ante el resto de voces, dentro de una textura rica en contrastes rítmicos, líneas paralelas entre el segundo violín y la viola y un violonchelo con pinceladas de actividad melódica, más allá de la función de bajo. Como contraste con los dos movimientos anteriores, el *Largo cantabile* del Cuarteto L199 presenta a un primer violín que potencia las posibilidades técnicas del instrumento con constantes cambios de figuraciones, dinámicas, articulaciones, floreos y registros en una incontestable línea homofónica. El movimiento se convierte en uno de los casos más palpables de “quatuor brillant”, con una línea melódica principal que exige de la presencia de un profesional que, en este caso, podría compartir espacio con otros instrumentistas de menor destreza técnica.

Al igual que en las décadas anteriores, la textura de conferencia es muy habitual en los compositores coetáneos. Es por ello que podemos encontrar una nutrida red de ejemplos con disposiciones virtuosas en muchos de sus movimientos. Un claro ejemplo es el *Maestoso assi* del op. 44/1 (G220, 1792) de Boccherini (ejemplo 1.17). El primer violín asume la conducción melódica con pasajes muy exigentes, que permiten el lucimiento del solista, mientras el resto de voces participan en el diálogo excitando el ritmo de superficie y rellenando la sonoridad, pero sin afán de realizar un intercambio de ideas melódicas con el primer violín. La constante combinación de figuraciones de todo tipo, cambios rítmicos y floreos del solista profesional polarizan la atención de la audiencia.

Ejemplo 1.17. Boccherini. Cuarteto op. 44 núm. 1 en Si bemol mayor (G220, 1792). *Maestoso assai* en Si bemol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-13).

Maestoso assai

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is common time (C). The tempo is *Maestoso assai*. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, *poco cresc.*, and *pp*. It also features trills (*tr*) and triplets (*3*) in the Violin I part. The first system (measures 1-5) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 6-11) continues the development with dynamic changes. The third system (measures 12-17) features a prominent trill in the Violin I part. The fourth system (measures 18-23) concludes the excerpt with a final crescendo and dynamic shift.

Entre el dominio del primer violín y el diálogo motivico

La segunda textura en la que más incide Brunetti en los cuartetos, con un peso equiparable al de la conferencia, surge de la combinación del control melódico del primer violín con pasajes donde alguna de las voces, si no todas, intervienen en el intercambio de ideas con el solista. El primer violín, por lo tanto, continúa siendo la voz de referencia para el conjunto, pero dentro de una mayor interacción general del resto de voces. Esta textura, que detallando la clasificación de Parker podríamos denominar de “debate ligero”, permite una mayor igualdad melódica entre las voces, mientras insiste en una disposición estática de los roles y funciones de cada instrumento.¹⁷⁶ La principal propiedad de esta textura reside en el hecho de que las líneas musicales no son intercambiables, por lo que el oyente puede discernir el devenir del diálogo dentro del movimiento. Los cuatro instrumentos se convierten en participantes activos, con una interacción en forma de pequeños fragmentos que se intercambian entre las líneas, en lugar de una distribución democrática del material o una rotación de la preeminencia. El compositor prioriza el dominio del primer violín, aunque proporciona, simultáneamente, material para el lucimiento del resto de voces, que son rítmica y motivicamente activas. Esta textura, en su vertiente preponderante del diálogo entre las líneas, es frecuente en las obras de los maestros vieneses, como es el caso de varios movimientos en los opp. 20, 33, 50 y 64 de Haydn, así como en los cuartetos “Haydn” de Mozart, considerándose el epítome del cuarteto de cuerda en la época clásica.¹⁷⁷ Al igual que en la textura de conferencia, Brunetti distribuye los movimientos en debate ligero con independencia de su ubicación o esquema formal. La intensidad del empleo de la textura es desigual, siendo la textura predominante en dos ciclos de cuartetos, el op. 4 (1775) y el op. 6 (1779-1780), así como en los diez últimos cuartetos compuestos en la década de 1790. Pese a la mayor igualdad melódica, el primer violín continúa siendo el líder del conjunto. La combinación de los movimientos en textura de conferencia con estos movimientos en textura de debate ligero abarca la gran totalidad de texturas en los cuartetos de Brunetti. Es por ello que el primer violín se erige como el conductor melódico preferencial en la producción de cuartetos de Brunetti, durante los cerca de treinta años en los que el compositor italiano cultivó el género.

¹⁷⁶ Esta denominación no es en absoluto peyorativa, sino que refleja la mezcla de propiedades entre el dominio melódico absoluto del violín y el debate continuo, donde las voces dialogan constantemente sin el dominio claro de ninguno de los instrumentos. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 25-45, 53-60, 61-71.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 183.

Los ciclos de la década de 1770

La textura de debate ligero complementa el predominio melódico del primer violín en el op. 2 (1774) y el op. 5 (1776), convirtiéndose en la textura predominante en el resto de ciclos de la década: los op. 3 (1774), op. 4 (1775) y op. 6 (1779-1780). Al igual que en la conferencia, la textura surge independientemente de la posición dentro de cada obra, así como del número de movimientos de cada ciclo o los esquemas formales (tabla 1.15). Esta textura aparece hasta en treinta y ocho movimientos de la década (45%). Junto a los treinta y nueve movimientos donde podemos establecer un mayor dominio del primer violín, podemos concluir que, salvo en movimientos muy concretos donde se imponen formas de comunicación muy elaboradas, el primer violín conserva su rol de líder del conjunto en la práctica totalidad de movimientos de la década.

Es idiosincrático que el primer movimiento de la primera serie de cuartetos de Brunetti, el *Allegro moderato* del op.2 /1 (1774), su carta de presentación ante su mecenas, se construya bajo esta textura que combina el control melódico del primer violín con la actividad del resto de líneas. El primer violín llama la atención melódica durante todas las secciones de la forma sonata. Sin embargo, el resto de voces, lejos de limitarse a acompañar rellenando la sonoridad, se convierten en partes activas de la textura. La línea del primer violín es muy exigente, necesitando a un instrumentista de corte profesional. En total sincronía con este requerimiento, el movimiento permite momentos de mayor igualdad melódica entre las voces, principalmente a través del intercambios del mismo motivo, que circula entre las cuatro voces, en forma de textura contrapuntística (cc. 9-10, 17-23, 47-56). Aún con ello, no se produce una mayor igualdad melódica entre las voces de forma constante, sino en momentos puntuales, por lo que los instrumentos conservan el rol instrumental marcado inicialmente. Brunetti altera las relaciones de diálogo instrumental en función del paso por las principales secciones formales, generando una exposición rica en matices compositivos (ejemplo 1.18).

Tabla 1.15. Movimientos con predominio de textura de debate ligero en los cuartetos de la década de 1770 de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	N.º 1 (L150)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO			
	N.º 5 (L154)		<i>Minuetto-Trio</i> DEBATE LIGERO	<i>Andantino cantabile</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 6 (L 155)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO			<i>Rondeau. Allegretto con gusto</i> DEBATE LIGERO
		I	II		
Op. 3 [1774]	N.º 1 (L156)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO			
	N.º 2 (L157)			<i>Allegro non molto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 4 (L159)	<i>Andantino con un poco di moto</i> DEBATE LIGERO		<i>Allegro non molto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 5 (L160)			<i>Allegro con spirito</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 6 (L161)			<i>Allegro</i> DEBATE LIGERO	
		I	II	III	
Op. 4 [1775]	N.º 1 (L162)	<i>Allegro non molto</i> DEBATE LIGERO		<i>Allegro di molto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 2 (L163)	<i>Largo con sordini</i> DEBATE LIGERO	<i>Allegretto senza sordini</i> DEBATE LIGERO		
	N.º 3 (L164)	<i>Allegro maestoso</i> DEBATE LIGERO	<i>Cantabile</i> DEBATE LIGERO		
	N.º 4 (L165)	<i>Allegretto</i> DEBATE LIGERO	<i>Larghetto</i> DEBATE LIGERO		
	N.º 5 (L166)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO			
	N.º 6 (L167)		<i>Larghetto</i> DEBATE LIGERO	<i>Presto finale</i> DEBATE LIGERO	
		I	II	III	
Op. 5 [1776]	N.º 1 (L168)	<i>Moderato espressivo</i> DEBATE LIGERO	<i>Affettuoso</i> DEBATE LIGERO		
	N.º 2 (L169)		<i>Andantino amoroso</i> DEBATE LIGERO		
	N.º 3 (L170)	<i>Moderato espressivo</i> DEBATE LIGERO			
	N.º 4 (L171)			<i>Allegretto ma non molto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 5 (L172)	<i>Larghetto amoroso con sordini</i> DEBATE LIGERO			<i>Allegretto</i> DEBATE LIGERO
		I	II		
Op. 6 [1779-80]	N.º 1 (L174)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		<i>Allegretto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 2 (L175)	<i>Allegretto con gusto</i> DEBATE LIGERO		<i>Rondo e Moderato</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 4 (L177)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		<i>Rondeau. Allegretto moderato</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 5 (L178)	<i>Allegro maestoso</i> DEBATE LIGERO		<i>Allegretto</i> DEBATE LIGERO	
	N.º 6 (L179)			<i>Rondeau con moto</i> DEBATE LIGERO	

Ejemplo 1.18. Brunetti, Cuarteto op. 2, núm. 1 en Sol menor (1744), *Allegro moderato* en Sol menor. Sección de transición (cc. 9-21) y tema secundario (cc. 21-31).

Allegro moderato
Transición

9

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Allegro moderato
Tema secundario

21

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

26

En otra variante expresiva en un primer movimiento, el *Andantino con un poco di moto* del op. 3/4 moldea la textura para enfatizar los pasos entre las distintas secciones formales. En general, el movimiento se caracteriza por la presencia de un primer violín que conduce las distintas frases y secciones en una multiplicidad de dinámicas, articulaciones, cambios de figuración y uso de adornos. Sólo existen breves momentos donde se establece un diálogo motivico entre el conferenciante y el resto de líneas. Estos momentos de diálogo, pese a su corta duración no dejan de ser estructuralmente importantes al producirse en el tema principal de la exposición y en el comienzo de la sección de desarrollo, dos zonas estructurales de vital importancia dentro del esquema formal (ejemplo 1.19).

Ejemplo 1.19. Brunetti, Cuarteto op. 3, núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Andantino con un poco di moto* en La mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4) y sección de desarrollo (cc. 35-38).

Andantino con un poco di moto

The image displays a musical score for the first movement of the Quartet No. 4 by Brunetti. The score is in 3/4 time and G major. It shows the beginning of the main theme (measures 1-4) and the development section (measures 35-38). The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features various dynamics such as *pp*, *f*, and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs. A 'b.i.' (basso continuo) line is also present above the Violin I staff.

La textura de debate ligero es especialmente intensa en los movimientos lentos del op. 4 (1775) y op. 5 (1776), con presencia en hasta seis movimientos. Todos los movimientos, salvo el *Affettuoso* del op. 5/1, en un esquema irregular, están en forma sonata. El comienzo del *Cantabile* del op. 4/3 concentra la actividad motívica en el diálogo de las tres líneas superiores, con un violonchelo más pasivo (ejemplo 1.20). A pesar de este intercambio, el movimiento conserva los roles de las cuatro líneas instrumentales, con un primer violín en papel de liderazgo melódico. Aún con ello, el segundo violín y la viola,

lejos de simplemente excitar el ritmo de superficie o rellenar la sonoridad, reclaman la atención del oyente con continuas intervenciones que responden al primer violín. Caso similar podemos apreciar en el *Larghetto* del op. 4/4 (ejemplo 1.21), donde la actividad melódica del primer violín se adereza con motivos contrastantes del segundo violín y la viola. El comienzo del tema principal en el *Larghetto* del op. 4/6 arranca con un segundo violín que presenta la idea básica del tema principal (ejemplo 1.22). El primer violín, sin embargo, hace notar su liderazgo con pasajes en figuraciones exigentes de fusas (cc. 7-8, 11-13) y una constante presencia melódica. El arranque del *Andantino amoroso* del op. 5/2 muestra otra fórmula de diálogo heterogénea, marcada por pares instrumentales (ejemplo 1.23). El motivo del primer compás del movimiento, en manos de los violines, encuentra rápida respuesta en una variante motívica expuesta en otro movimiento paralelo de viola y violonchelo. En el resto de la exposición, el primer violín asume el despliegue melódico. En un nuevo alarde de Brunetti de la simbiosis entre textura y el tránsito por las principales secciones de la forma sonata, el comienzo del desarrollo se caracteriza por la inclusión del violonchelo como participante en el intercambio motívico (cc. 19-24), antes de retornar a los movimientos paralelos de los violines.

Ejemplo 1.20. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 3 en La mayor (L164, 1775), *Cantabile* en Mi mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-2).

Cantabile
Comienzo sección desarrollo

The musical score shows the beginning of the development section. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Cantabile'. The section is labeled 'Comienzo sección desarrollo'. The first measure (measure 12) shows the start of the main theme with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The second measure continues the theme with similar dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 1.21. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 4 en Si bemol mayor (L165, 1775), *Larghetto* en Mi bemol mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-40).

Larghetto
Tema principal

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

Ejemplo 1.22. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 6 en Re mayor (L167, 1775), *Larghetto* en La mayor. Comienzo de la sección de puente (cc. 15-20).

Larghetto

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

15
18

Ejemplo 1.23. Brunetti, Cuarteto op. 5, núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Andantino amoroso* en Mi mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).

Andantino amoroso

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

La textura de debate ligero tiene cabida también en las formas de danza. En el *Minuetto-Trio* del op. 2/5 (ejemplo 1.24), Brunetti hace gala de la experiencia forjada con los cuatro movimientos de danza anteriores del ciclo. La primera frase del minuetto muestra a los tres instrumentos más agudos en una inusual línea paralela sustentada por el violonchelo. La segunda repetición convierte el *pianissimo* inicial en un *forte*, donde los violines intercambian el motivo de desarrollo, la viola excita el ritmo de superficie con figuraciones arpegiadas y el violonchelo incrementa su actividad. La sección cierra con un nuevo intercambio de ideas entre las cuatro voces, al igual que en el *Minuetto-Trio* del op. 2/4, en un movimiento descendente desde el primer violín hasta el violonchelo (cc. 17-24). En el “Trío”, en una rica y sorpresiva textura, Brunetti transforma el cuarteto en un trío mediante la supresión de la línea del violonchelo (ejemplo 1.24). El primer violín reclama su liderazgo, a través de un desarrollo armónico en *pianissimo* y un violín y viola con figuraciones de blancas.

Ejemplo 1.24. Brunetti, Cuarteto op. 2, núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Minuetto-Trio* en Re mayor.

Minuetto

Sección central Minuetto

b.i.

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

17 24

The image shows a musical score for a Trio section, likely from a string quartet. It features three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The music is in 3/4 time. The first staff (Violin I) starts with a melodic line marked 'arpeggio' and 'mp'. The second staff (Violin II) and third staff (Viola) provide harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'f', and a section marked 'D.C. il Ritornello' at the end. Measure numbers 11 and 21 are indicated.

El empleo de la textura de debate ligero se hace especialmente prominente en los finales de los op. 3 y op. 6 de Brunetti, con hasta nueve movimientos en esta disposición. Como es norma en el compositor, las texturas se desarrollan de manera independiente al esquema formal, en este caso, la forma sonata de manera predominante y la forma rondó en tres movimientos dentro del op. 6. Cada movimiento presenta sutilezas en la aplicación de la textura, generando un amplio abanico de estrategias compositivas. El *Allegro* del op. 3/6 (ejemplo 1.25) es especialmente interesante, al combinar una primera sección expositiva, con el primer violín conduciendo la melodía, y un tema secundario en una textura contrapuntística (cc. 19-28). Otra fórmula de diálogo se establece con el intercambio motivico entre dúos instrumentales heterogéneos de violines, primer violín y violonchelo, segundo violín y viola, primer violín y violonchelo, segundo violín y viola, para concluir en la línea inicial paralela de los dos violines (cc. 62-80). Dentro de estos cuartetos, el rondó es un esquema formal especialmente propicio para la generación de texturas heterogéneas, a lo largo de la combinación de la reiteración del estribillo con la aparición de las nuevas coplas. Esto sucede, por ejemplo, en el *Rondo e Moderato* del op. 6/2. Tras un estribillo que favorece el intercambio motivico (ejemplo 1.26), Brunetti insertará coplas donde el primer violín conducirá la línea melódica con el resto de instrumentos rellenando la sonoridad.

Ejemplo 1.25. Brunetti, Cuarteto op. 3, núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro* en Sol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-13) y tema secundario (cc. 19-40).

The musical score for Example 1.25 is presented in two systems. The first system, measures 1-13, is marked 'Allegro' and begins with a first violin part in G major, 6/8 time, starting with a *pp* dynamic. The second violin, viola, and cello parts enter in measure 13 with a *f* dynamic. The second system, measures 19-40, is also marked 'Allegro' and features a secondary theme. The first violin part is marked 'S1' and begins with a *p* dynamic. The second violin, viola, and cello parts enter in measure 29 with a *p* dynamic. The score concludes with a *f* dynamic in measure 40.

Ejemplo 1.26. Brunetti, Cuarteto op. 6, núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-1780), *Rondo e Moderato* en Si bemol mayor. Comienzo del estribillo (cc. 1-8).

The musical score for Example 1.26 is presented in a single system, measures 1-8. It is marked 'Rondo e moderato' and is in B-flat major, 2/4 time. The first violin part begins with a *dolce* dynamic. The second violin, viola, and cello parts enter in measure 1 with a *dolce* dynamic. The score concludes with a *dolce* dynamic in measure 8.

La fórmula de diálogo imperante en la década de 1790

Brunetti emplea con menor profusión la textura de debate ligero en los cuartetos de la década de 1780, ciñendo esta textura a cuatro movimientos. Sin embargo, esta situación se revierte en la siguiente década, donde esta textura se convierte en el esquema predominante en los movimientos, independientemente de su posición interna dentro de cada cuarteto o de su esquema formal (tabla 1.16). Como excepción a la norma, la textura de debate ligero se convierte en el esquema de diálogo imperante en todos los movimientos de los Cuartetos L195 (1792-93) y L197 (1789-93). La combinación de esta textura con la textura de conferencia abarca casi la totalidad de cuartetos de la década (prácticamente el 90%), situando a Brunetti en la corriente tanto de los compositores que evolucionaron al “quatuor brillant”, con el objetivo de ofrecer un nuevo medio de expresión a los instrumentistas profesionales, como de los autores que promovieron la mayor interacción entre las voces. En esta textura de debate con un primer violín que conserva el liderazgo podemos situar a una gran variedad de autores, como es el caso del *Allegro moderato* en Do mayor y el *Menuetto Allegretto ma non troppo* en Do mayor del op. 64/1 (1790), así como el *Allegro* en Si bemol mayor del op. 71/1 (1792-93), todos de Haydn; el *Allegro* en Si bemol mayor del Cuarteto KV589 (1790) y el *Allegro moderato* del Cuarteto KV590 (1790) de Mozart; los movimientos de apertura de los Cuartetos G234 y G235 (1795) de Boccherini; el *Allegro* en Si bemol mayor del op. 32 (1790) de Leopold Kozeluch o el *Adagio cantabile* en La mayor del op. 14/3 (1791) de Franz Anton Hoffmeister.¹⁷⁸ En el entorno de Madrid, un autor que emplea con asiduidad esta textura que combina el dominio melódico del primer violín con la actividad motívica en el resto de líneas, sin romper la jerarquía del conjunto, es Manuel Canales.¹⁷⁹ En el *Allegro* en Re mayor de apertura del op. 1/3 (p. 1774), el compositor combina pasajes en textura contrapuntística imitativa (cc. 1-11) con el dominio melódico general del primer violín. Esta combinación de texturas se hace más patente en varios movimientos de apertura de su op. 3 (publicado c. 1782), principalmente en los allegro-sonata de partida de los de los Cuartetos 1, 4, 5 y 6.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Parker realiza un estudio de texturas sobre un amplio abanico de cuartetos de cuerda entre 1750 y 1797. Podemos encontrar varias tablas resumen con las texturas en debate estudiadas por la autora. Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 184-187.

¹⁷⁹ Fonseca liga el trabajo textural en el op. 1 de Canales, principalmente en la generación de líneas paralelas a distancia de octava entre los violines y en los pasajes de corte contrapuntístico, al más que probable acceso del compositor a las colecciones opp. 8 y 9 de Boccherini, en su etapa al servicio del XII Duque de Alba. Jorge Fonseca: “Forma y Textura en los primeros cuartetos de Manuel Canales.” en Christiane Heine y Miguel Ángel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern: Peter Lang AG, 2016), pp. 475-478.

¹⁸⁰ Existe una edición crítica moderna de estos cuartetos de Canales. Miguel Simarro (ed.): *Manuel Canales. Cuartetos de Cuerda (Obra Completa)* (Madrid: ICCMU, 2001).

Tabla 1.16. Movimientos con predominio de textura de debate ligero los cuartetos de la década de 1780 y 1790 de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 7 [1784]	No. 4 (L181)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		
	No. 6 (L183)		<i>Largo cantabile e sostenuto</i> DEBATE LIGERO	
Op. 8 [1785]	No. 2 (L185)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		
	No. 3 (L186)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		
		I	II	III
Cuarteto L198 (1790)				<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto-Trio</i> DEBATE LIGERO
Cuarteto L193 (1790)			<i>Andantino</i> DEBATE LIGERO	<i>Finale. Allegretto non molto</i> DEBATE LIGERO
Cuarteto L192 (1790)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		<i>Larghetto sostenuto</i> DEBATE LIGERO	<i>Finale</i> DEBATE LIGERO
		I	II	III
Cuarteto L190 (1791)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO			<i>Allegro con brio</i> DEBATE LIGERO
Cuarteto L194 (1791)			<i>Cantabile sostenuto</i> DEBATE LIGERO	
Cuarteto L191 (1792)			<i>Larghetto</i> DEBATE LIGERO	
Cuarteto L196 (1792)	<i>Allegro maestoso</i> DEBATE LIGERO			<i>Allegretto non molto</i> DEBATE LIGERO
		I	II	III
Cuarteto L195 (1792-93)	<i>Allegro di molto</i> DEBATE LIGERO		<i>Andantino</i> DEBATE LIGERO	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto-Trio</i> DEBATE LIGERO
Cuarteto L197 (1789-93)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO		<i>Larghetto sostenuto</i> DEBATE LIGERO	<i>Finale. Allegro vivace</i> DEBATE LIGERO
		I	II	III
				IV
				<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> DEBATE LIGERO

Un magnífico ejemplo sobre el trabajo textural de Brunetti en esta década, centrado en el equilibrio entre el dominio melódico del primer violín y el constante intercambio motivico entre las voces, lo encontramos en la exposición del *Allegro moderato* de partida del Cuarteto L192 (1790) (ejemplo 1.27). La segunda parte de la idea básica del tema principal (c. 2) se convertirá en un motivo de diálogo recurrente entre las tres líneas superiores. El tema principal arranca con dicho motivo en la línea paralela de los violines (cc. 1-4), antes de pasar al dúo conformado entre el segundo violín y la viola (9-14). La entrada en la zona de transición se anuncia con un cambio en la textura, en un movimiento contrapuntístico entre el segundo violín, el primer violín y la viola (cc. 17-21). Brunetti vuelve a transformar la textura para anunciar la llegada del tema secundario, con un primer violín que reclama su habitual papel de liderazgo, hasta la llegada a la sección de cierre, con la participación activa del segundo violín (cc. 33-47). Dicha zona final arranca con un nuevo intercambio motivico entre los violones, antes de cerrar la exposición en un nuevo alarde de capacidad expresiva del primer violín.

Ejemplo 1.27. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Allegro moderato* en Si bemol mayor. Sección de exposición (cc. 1-66).

Allegro Moderato

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The first system (measures 1-8) begins with a piano (P) dynamic. The second system (measures 9-17) features a trill (TR) in the Violin I part. The third system (measures 18-23) includes dynamic markings such as *p*, *rinf.*, *pttu*, and *f*. The fourth system (measures 24-31) includes markings like *p*, *cresc.*, *pttu*, and *f*.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 33 through 60. The score is arranged in four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first violin part (Violin I) is the most prominent, starting at measure 33 with a melodic line marked 'dolce' and a section labeled 'S'. The other instruments (Violin II, Viola, and Violonchelo) provide harmonic support, with markings for 'dolce' and 'rinf.' (ritardando). Dynamics such as 'cresc.' (crescendo), 'p' (piano), 'più' (più forte), and 'f' (forte) are used throughout. The score concludes at measure 60.

Brunetti traslada el trabajo de equilibrio entre el predominio melódico del primer violín y el intercambio de ideas dentro del grupo en el movimiento inicial al *Larghetto sostenuto* del mismo Cuarteto L192. El primer violín asume el liderazgo en el tema principal del movimiento. El compositor lleva a su máxima expresión este rol de líder, a través de una exposición ornamentada del tema principal, que permite un extraordinario lucimiento del primer violín (ejemplo 1.28). Este instrumento domina melódicamente estas secciones, con pasajes caracterizados por el incremento del ritmo de superficie, con exigentes

figuraciones de semicorcheas y fusas. En un perfecto equilibrio, Brunetti reserva la zona central del movimiento, el desarrollo, para el intercambio motivico entre las cuatro voces (ejemplo 1.29). En esta sección, las tres líneas inferiores pasan a un plano más activo, reclamando la atención por parte del oyente. Las cuatro líneas tienen así una mayor igualdad melódica y motivica, favoreciendo que todos los instrumentos se integren en el despliegue melódico. Se produce así un mayor intercambio motivico, de turnos de acción, a través de la circulación del motivo principal de fusas, que habían presentado el segundo violín y la viola al comienzo del movimiento (cc. 5-6). Las líneas inferiores, por lo tanto, son mucho más que un mero soporte para el conferenciante. El movimiento exige de cuatro intérpretes profesionales que sean capaces de sostener una interacción entre iguales. Sin embargo, en el global del movimiento, no se produce una transgresión en el rol habitual de los instrumentos.

Ejemplo 1.28. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Larghetto sostenuto* en Mi bemol mayor. Línea del primer violín en el tema principal expositivo (cc. 1-16) y tema principal ornamentado (cc. 25-40).

Larghetto sostenuto
Tema principal

Violin I

1

9

16

Larghetto sostenuto
Tema principal ornamentado

Violin I

25

29

33

37

rinf.

Ejemplo 1.29. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Larghetto sostenuto* en Mi bemol mayor. Sección de desarrollo (cc. 49-67).

Larghetto sostenuto
Sección desarrollo

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

49
54
58
62

p *rinf.* *p* *rinf.* *pp*
p *rinf.* *p* *rinf.* *pp*
p *rinf.* *p* *rinf.* *pp*
p *rinf.* *p* *rinf.* *pp*

pp

cresc. *più f* *p* *più*
cresc. *più f* *p* *più*
f *p* *più* *pp*

En otra variante expresiva dentro de los movimientos lentos, el *Andantino* del Cuarteto L193 (ejemplo 1.30) alterna secciones donde el primer violín asume el habitual rol de conferenciante con pasajes a solo (cc. 17, 22, 25, 30, 32, 39-40, 50, 52, 76, 86-87), con pasajes donde el violín segundo y la viola retoman el motivo del comienzo del movimiento (c. 9) y donde el violonchelo replica la idea básica del tema principal y un motivo que convierte en exclusivo de su voz (cc. 5-6). Esta asignación fija del contenido motivico establece las pinceladas de debate, sobre la textura melódica predominante del primer violín. Por lo tanto, podemos hablar de tres motivos principales que van surgiendo durante el movimiento, en roles fijos instrumentales y sobre la línea melódica predominante del primer violín.

Ejemplo 1.30. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790), *Andantino* en Re mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-20).

The musical score is titled "Andantino" and is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) shows the initial entries of the instruments. The second system (measures 9-14) features a rhythmic pattern in the Violin I and II parts, with dynamic markings like 'p', 'rinf.', and 'f'. The third system (measures 15-20) shows a more melodic passage in the Violin I part, with 'pp' markings. Blue circles highlight specific passages in the Violonchelo and Violin I parts.

Un movimiento idiosincrático en la producción de cuartetos de Brunetti, a la hora de analizar el proceso de gestación de un movimiento y, por lo tanto, la distribución de motivos y la concepción original del diálogo instrumental, es el *Minuetto. Allegretto-Trio* del Cuarteto L198 (1790). El estudio de los manuscritos autógrafos que se conservan muestra que hubo una alteración de envergadura en dicho *Minuetto*, cuya versión definitiva sustituía una anterior que quedó inconclusa.¹⁸¹ La versión original que se conserva (ejemplo 1.31) permite observar la importancia que Brunetti otorga al nexo motivico dentro de un movimiento de danza. Así, el motivo inicial expuesto por los dos violines (c. 1) va rotando entre las voces extremas. Sin deseo de establecer una transformación o desarrollo de este motivo, el violín y el violonchelo respetan su estructura adecuando el registro al instrumento y a la línea melódica subsiguiente. En esta fase de la composición, el juego motivico del movimiento vuelve a recaer en las líneas extremas, al ser también los responsables de jugar con el segundo motivo contrastante (cc. 5-6). Los pocos compases escritos que se tienen de las dos voces internas fijan una función de soporte armónico y rítmico huyendo, inicialmente, de cualquier función melódica. El minuetto del Cuarteto L198, tanto en sus versiones definitiva como inacabada, muestra cómo Brunetti alterna pasajes donde el primer violín reclama su rol de conferenciante, con otros que abren paso a breves momentos de intercambio de ideas, aunque sin romper la jerarquía del conjunto.

¹⁸¹ Se puede consultar una edición crítica moderna de ambos movimientos en Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., pp. 391-392.

Ejemplo 1.31. Brunetti, versión inacabada del Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Minuetto. Allegretto-Trio*

Minuetto. Allegretto

The image displays a musical score for a quartet in E major, titled 'Minuetto. Allegretto-Trio'. The score is arranged in four systems, each containing staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece, with a blue box highlighting a phrase in the Violin I part. An arrow points from this box to a similar phrase in the Violonchelo part of the second system. Another blue box highlights a phrase in the Violonchelo part of the first system, with an arrow pointing to a phrase in the Violin I part of the second system. This visualizes the 'dialogue' between the instruments mentioned in the text.

Los movimientos finales de la década también se hacen partícipes de esta textura de diálogo. El *Allegro con brio* del Cuarteto L190 es un buen ejemplo para poder ahondar en la coordinación de las relaciones de diálogo entre los instrumentos y el paso por las distintas secciones estructurales del movimiento. La primera parte del tema principal (cc. 1-8) establece un diálogo entre el primer violín y el dúo conformado por el segundo violín

y la viola (cc. 1-8). Brunetti altera el diálogo instrumental como indicación del comienzo de las zonas de continuación y confirmación cadencial del tema, con un primer violín que destaca y con el resto de instrumentos en una actitud más pasiva de relleno de la sonoridad (ejemplo 1.31). El tema secundario compuesto de la exposición (ejemplo 1.33) arranca en una configuración similar al tema principal, con un primer violín solista que cede al intercambio motivico con el resto de voces (cc. 53-72). La segunda parte del tema secundario (cc. 73-93) muestra a un primer violín que recupera su rol de conferenciante, con las líneas del violonchelo y el segundo violín especialmente activas. Finalmente, la zona de extensión del tema secundario (cc. 94-112) vuelve a incidir en el diálogo entre las voces, con un segundo violín que adquiere, momentáneamente, el papel de liderazgo y un violonchelo que reitera su contribución al diálogo.

Ejemplo 1.32. Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791), *Allegro con brio* en Do mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-16).

Allegro con brio

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Brunetti's Quartet L190. The score is in 2/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system shows the initial measures with dynamics like *pp* and accents. The second system, starting at measure 9, shows a more active texture with dynamics like *f* and accents.

Ejemplo 1.33. Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791), *Allegro con brio* en Do mayor. Tema secundario (cc. 1-66).

Allegro con brio

The musical score is presented in five systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The time signature is 2/4. The first system (measures 53-66) is marked *p* and contains a box labeled 'S1'. The second system (measures 67-79) contains a box labeled 'S2'. The third system (measures 80-90) continues the texture. The fourth system (measures 91-101) is marked 'Extensión S2'. The fifth system (measures 102-112) concludes the passage.

Esquemas de diálogo más depurados

Pese al dominio abrumador de las fórmulas de diálogo estudiadas en las páginas anteriores, esto es, la conferencia y el debate ligero, Brunetti reserva un espacio en su producción de cuartetos para la generación de movimientos con otras texturas. Así, detallando la clasificación de Parker, nos encontramos con movimientos en conversación cortés (interacciones melódicas en turnos de palabra), debate (mayor igualdad melódica, conservando el rol habitual de cada instrumento) y conversación (libración de los roles, donde rara vez domina una voz).¹⁸² A partir de estas tres tipologías, Brunetti plantea sutiles e interesantes combinaciones, en un rico abanico de estrategias compositivas. (tabla 1.17).

Como ya es norma en Brunetti, estas tipologías aparecen en distintas posiciones dentro de un cuarteto y de manera independiente a la estructura formal. Sin embargo, la primera de las tipologías, la conversación cortés, cuando no está asociada a ninguna otra fórmula de diálogo, sólo aparece en dos movimientos: el *Andantino con variazioni* del op. 3/6 y el *Andante con variazioni* del op. 8/4 (L187). Esta disposición no es sorprendente, al guardar concordancia con el principio de la variación de alternar los roles de solista. Un ejemplo es el *Minué con Variazioni* en Re mayor del op. 1/3 (publicado en 1774) de Manuel Canales, que establece una textura de conversación cortés en cada una de las intervenciones solistas: para el primer violín en la primera variación (cc. 17-32), el segundo violín en la segunda variación (cc. 33-48) la viola para la tercera variación (cc. 49-64) y para el violonchelo en la cuarta y última variación (cc. 65-80). Similar estrategia establece Brunetti en sus dos movimientos en variación que, en el conjunto de su corpus cuartetístico, son formas infrecuentes. En cada una de las cuatro variaciones de ambos movimientos, salvo en la segunda variación del op. 8/4 expuesta por el dúo del segundo violín y la viola, uno de los instrumentos presenta el material melódico, mientras que los demás se retiran al fondo. Por lo tanto, mientras el solista toma el turno de palabra, el resto escucha sin interrupción, rellenando la sonoridad. Esta textura permite al oyente concentrarse en una melodía a la vez, con poca o nula distracción. Brunetti resalta esta textura con líneas muy expresivas y exigentes para los cuatro instrumentos, una escritura que requiere de instrumentistas competentes (ejemplos 1.34 y 1.35).

¹⁸² Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 56-74, 127, 133, 183, 235.

Tabla 1.17. Movimientos con predominio de texturas depuradas en los cuartetos de Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	Nº. 2 (L151)			<i>Largo cantabile</i> CONVERSACIÓN CORTESES DEBATE	<i>Allegro non molto</i> DEBATE
	Nº. 4 (L153)		<i>Minuetto-Trio</i> DEBATE		
Op. 3 [1774]	Nº. 6 (L161)	I		II	
		<i>Andantino con variazioni</i> CONVERSACIÓN CORTÉS			
Op. 4 [1775]	Nº. 1 (L162)		<i>Larghetto espressivo</i> CONVERSACIÓN	III	
	Nº. 2 (L163)			<i>Allegretto moderato</i> DEBATE CONVERSACIÓN CORTÉS	
	Nº. 5 (L166)			<i>Tempo di Minuetto – Allegro</i> CONFERENCIA DEBATE LIGERO	
Op. 7 [1784]	Nº. 2 (L180)			<i>Allegretto vivace</i> DEBATE LIGERO CONVERSACIÓN CORTÉS	
	Nº. 5 (L182)	<i>Allegretto con spirito</i> DEBATE CONVERSACIÓN		<i>Presto finale</i> DEBATE	
Op. 8 [1785]	Nº. 1 (L184)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE CONFERENCIA		III	
	Nº. 4 (L187)	<i>Allegro maestoso</i> DEBATE		<i>Andante con variazioni</i> CONVERSACIÓN CORTÉS	
	Nº. 5 (L188)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE CONVERSACIÓN		<i>Allegro di molto</i> CONFERENCIA CONVERSACIÓN CORTÉS	
	Nº. 6 (L189)	<i>Allegro moderato</i> DEBATE			
Cuarteto L198 (1790)		<i>Allegro non molto</i> DEBATE CONVERSACIÓN			IV
Cuarteto L194 (1791)		I	II	III	
Cuarteto L199 (1791-92)		<i>Allegro moderato</i> DEBATE LIGERO CONVERSACIÓN CORTÉS		<i>Allegro vivace</i> DEBATE LIGERO CONVERSACIÓN CORTÉS	
Cuarteto L196 (1792)			<i>Largo sostenuto</i> DEBATE		

Ejemplo 1.34. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (1774), *Andantino con variazioni* en Sol mayor. Íncipit de las partes solistas en cada una de las variaciones.

The image shows the beginning of four variations for a quartet. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The variations are:

- [Variación] 1ª Viola:** Starts at measure 17 with a melodic line of eighth notes.
- [Variación] 2ª Violín II:** Starts at measure 33 with a melodic line of eighth notes.
- [Variación] 3ª Violonchelo:** Starts at measure 49 with a melodic line of eighth notes.
- [Variación] 4ª Violín I:** Starts at measure 65 with a melodic line of eighth notes.

Ejemplo 1.35. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (1785), *Andante con variazioni* en La mayor. Íncipit de las partes solistas en cada una de las variaciones.

The image shows the beginning of four variations for a quartet. The score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The variations are:

- [Variación] 1ª Violín II:** Starts at measure 17 with a melodic line of eighth notes, marked *f*.
- [Variación] 2ª Violín II - Viola:** Starts at measure 33 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp sempre*.
- [Variación] 3ª Violín I:** Starts at measure 49 with a melodic line of eighth notes, marked *z*.
- [Variación] 4ª Violonchelo:** Starts at measure 65 with a melodic line of eighth notes, marked *dolce*.

Brunetti vuelve a emplear la textura de conversación cortés en otros siete movimientos pero no de manera exclusiva, sino en combinación con otros tipos de diálogo instrumental: con el debate, en la década de 1770, en el *Largo cantabile* del op. 2/2 y el *Allegretto moderato* del op. 4/2; con el debate ligero, en las décadas de 1780 y 1790, en el *Allegretto vivace* del op. 7/2, los *Allegro moderato* del Cuarteto L194 y Cuarteto L199 y en el *Allegro vivace* del Cuarteto L199; finalmente, con la conferencia en el *Allegro di molto* del op. 8/5. En todos estos movimientos, los pasajes en textura de conversación se asocian a intervenciones principalmente solistas de alguna de las voces, mientras el resto de líneas se mantienen muy pasivas, con objeto de facilitar la atención sobre la voz solista. Estas intervenciones no polarizan los movimientos, sino que se combinan con otros pasajes y secciones en otras fórmulas de diálogo. Un claro ejemplo lo tenemos en el *Lento cantabile* del op. 2/2. A través de dos indicaciones a “solo” en la partitura para el violonchelo (cc. 1-10) y para el primer violín (cc. 11-34), el compositor establece la inequívoca función de los instrumentos que conducen el material melódico (ejemplo 1.36). Brunetti permite la participación del resto de voces, pero se asegura que el solista tenga la prominencia melódica. A partir de un corte en la textura, con un espacio abierto de improvisación no escrita para el primer violín “ad libitum” (cc. 34, 75), el movimiento transforma la textura, a través de un intercambio motivico en textura de debate entre las tres líneas superiores, con un violonchelo más pasivo (ejemplo 1.37).

Ejemplo 1.36. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Largo cantabile* en La mayor. Entrada solista de la viola en el tema principal (cc. 1-9) y continuación solista del primer violín (cc. 11-16).

The image displays the musical score for the first system of the *Largo cantabile* movement, measures 1-16. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is *Largo cantabile*. The score shows the entry of the solo viola in measures 1-9 and the continuation of the solo first violin in measures 11-16. Dynamics include *p* (piano) and *p sempre* (piano sempre).

Ejemplo 1.37. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Largo cantabile* en La mayor. Transformación de la textura en la zona de desarrollo (cc. 33-48).

The musical score for Example 1.37 is presented in three systems. The first system (measures 33-38) is marked 'Largo cantabile' and features a first violin melody with a 'dolce' marking. The second system (measures 39-43) shows a change in texture, with the first violin playing a more melodic line and the other instruments providing a supportive accompaniment. The third system (measures 44-48) shows further development of the texture, with the first violin playing a more active role and the other instruments providing a supportive accompaniment.

Brunetti reserva las formas más depuradas de conversación a una serie discreta de movimientos que intensifican el intercambio de motivos, de ideas entre las distintas voces. Estas texturas de debate y conversación, bien predominantes, bien de manera combinada con otras formas de diálogo, ofrecen los ejemplos de mayor equidad dentro del conjunto. Un ejemplo es el “Minuetto” del op. 2/4 (ejemplo 1.38). El movimiento genera una primera frase en una textura contrapuntística imitativa, donde los cuatro instrumentos juegan con la idea básica inicial. Con el objeto de confirmar esta textura, la segunda repetición del minuetto ejecuta un movimiento similar, haciendo que la idea principal circule desde la voz más aguda hasta la voz más grave. El comienzo del trío parece querer restablecer la textura que había primado en los minuetos de la serie, con un primer violín que expone la melodía, un segundo violín en movimientos paralelos y una viola y violín rellenando la textura. El final del trío, sin embargo, recupera a un segundo violín y a una viola que dialogan con el primer violín, aunque el violonchelo opta por mantener su papel de bajo.

Ejemplo 1.38. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (1774), *Minuetto-Trio* en La menor. *Minuetto* (cc. 1-16).

The image shows the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The time signature is 3/4 and the key signature has one flat (G minor). The score begins with a measure of rest for all instruments. In measure 1, Violin I plays a melodic motif starting with a piano (p) dynamic. In measure 2, Violin II enters with the same motif. In measure 3, the Viola and Violonchelo enter. The score continues with various dynamics (p, rinf., f) and articulations (accents, slurs) across the first system.

Otro ejemplo de textura de debate, de intercambio motivico entre las voces, es el *Allegro non molto* que cierra el op. 2/2. La textura en todo el movimiento va a estar marcada por la circulación del primer motivo de la idea básica del tema principal (c. 1) por todas las voces, favoreciendo un estatus más igualitario entre los instrumentos (ejemplo 1.39). Aún con ello, este intercambio motivico no altera la disposición de papeles fijos entre los instrumentos. Así, el primer violín arranca el movimiento, conservando la línea melódica, una vez que traspasa el motivo al resto de voces. El segundo violín, mientras no despliega el motivo, ejecuta generalmente una línea paralela de refuerzo al primer violín. La viola, salvo cuando recoge el testigo del motivo característico, tienen un papel pasivo de relleno de la sonoridad. El violonchelo, sin embargo, además de jugar con el motivo que le llega del resto de voces adquiere predominancia melódica en la sección del desarrollo en un juego con los violines (cc. 32-49) y en un alarde solista en la parte central del desarrollo (cc. 50-66), donde reclama el papel habitual de conferenciante del primer violín.

Ejemplo 1.39. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Allegro non molto* en La menor. Tema principal (cc. 1-9) y tema secundario (cc. 15-23).

The image displays a musical score for a string quartet. It is divided into three systems. The first system, measures 1-9, is titled 'Allegro non molto' and contains the main theme. The second system, measures 15-23, is titled 'Tema secundario' and contains the secondary theme. The third system, starting at measure 20, continues the secondary theme. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Blue boxes and arrows highlight specific melodic motifs and their interactions between the instruments.

Uno de los ejemplos más depurados de la combinación de diversas formas de diálogo en un único movimiento lo encontramos en el *Allegro non molto* del cuarteto L198 (1790), con pasajes donde el primer violín impone su liderazgo, momentos donde los instrumentos intercambian ideas sin perder su habitual rol y secciones donde se difumina la relación jerárquica del conjunto. La constante circulación del motivo de apertura del movimiento entre las cuatro voces, las sucesivas entradas a solo de los instrumentos, la actividad melódica de las líneas usualmente más discretas de la viola y el violonchelo o el cambio de textura que realiza el movimiento en la recapitulación con el intercambio de las líneas entre el segundo violín y el violonchelo (cc. 122-128) generan una textura rica en matices varios. Los cuatro instrumentos cambian rápidamente de estatus y rol dentro del conjunto, desde su función habitual a una configuración de iguales. El intercambio constante del material asegura que el oyente no pueda enfocar con facilidad el sucesivo

destino de los motivos o cuál será el instrumento que realice la siguiente entrada de lucimiento instrumental. Músicos y oyentes deben constantemente cambiar el centro de atención, a medida que el material temático aparece primero en una voz y luego en otra. Es por ello que, más que en ninguna otra configuración del diálogo, las cuatro voces sean esenciales para la correcta consecución del movimiento.

Ejemplo 1.40. Brunetti, Cuarteto L198 en Mi mayor (1790), *Allegro non molto* en Mi mayor. Sección de exposición (cc. 1-56).

Allegro non molto

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is *Allegro non molto*. The score is divided into four thematic sections:

- P1 (Measures 1-7):** Violin I enters with a melodic line marked *p*. Violin II and Viola have rests, while Violonchelo has a bass line.
- P2 (Measures 8-12):** Violin II enters with a melodic line marked *f*. Violin I, Viola, and Violonchelo have rests.
- TR1 (Measures 13-20):** Violin I enters with a melodic line marked *p*. Violin II, Viola, and Violonchelo have rests.
- TR2 (Measures 21-26):** Violin I enters with a melodic line marked *p*. Violin II, Viola, and Violonchelo have rests.

28

First system of music (measures 28-32). The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The first violin part is highly active, featuring sixteenth-note runs and accents. The second violin and cello/bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

33

Second system of music (measures 33-38). The first violin part continues with melodic lines and accents. The second violin and cello/bass parts have more active rhythmic figures, with dynamic markings like 'f' and 'pp'.

39

Third system of music (measures 39-43). The first violin part features a melodic line with accents. The second violin and cello/bass parts continue with rhythmic patterns.

44

Fourth system of music (measures 44-49). The first violin part has a dense texture of sixteenth notes. The second violin and cello/bass parts have rhythmic patterns with dynamic markings like 'f'.

50

Fifth system of music (measures 50-54). The first violin part features a melodic line with accents. The second violin and cello/bass parts have rhythmic patterns with dynamic markings like 'pp'.

Conclusiones

Gaetano Brunetti, italiano de nacimiento pero afincado en Madrid desde su juventud, es una de las piezas claves para entender el surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda en la capital del reino. Así lo avalan su elevada producción y *técnica cuartetística*, en un género conocido en la ciudad, como mínimo, desde comienzos de la década de 1770. Por razones de distinta naturaleza, sin embargo, la figura de Brunetti y su crucial aportación al desarrollo del cuarteto y a su establecimiento en Madrid ha pasado prácticamente desapercibida hasta hace muy pocos años. Solo al comienzo de nuestro siglo estuvo disponible un preciso catálogo sobre su obra, así como las primeras ediciones críticas de sus cuartetos, ajenos al mercado de edición de la época y hoy conservados en bibliotecas extranjeras.

Este capítulo presenta, como prolegómenos a una inmersión analítica sistemática, la necesaria contextualización del trabajo del compositor en la corte del Príncipe y futuro rey Carlos IV, su mecenas. Brunetti, maestro de violín del príncipe y su compositor de corte, disfrutó del máximo prestigio musical, las mayores distinciones y una estabilidad económica difícilmente igualables en la época. Como cénit de su ascenso en el entorno musical de la corte, tras 25 años de ininterrumpido servicio, Brunetti fue nombrado Director de Música de la Real Cámara en 1796, obteniendo el reconocimiento oficial al conjunto de atribuciones oficiales que el músico había, *de facto*, desempeñado en su dilatada carrera palatina. Entre sus múltiples funciones, Brunetti era el máximo responsable de asegurar la recepción de las últimas novedades musicales europeas, incorporándolas a su propio estilo compositivo. En este contexto, el autor se sumerge en la composición del género de cámara con mayor prestigio coetáneo entre los compositores y oyentes, con una intensidad inicial inusitada de veinticuatro cuartetos en apenas tres años, entre 1774 y 1776. La posición de Brunetti en la corte le garantiza un contacto constante y renovado con las composiciones de los mayores referentes en el género. Sin embargo, aquí radica una de las principales paradojas del compositor: su trabajo en la corte le garantizaba estar a la vanguardia de la transformación y evolución del género, a la vez que diluía la posibilidad de dar a conocer su producción de cuartetos fuera del exclusivo y hermético entorno de su mecenas.

Este capítulo también se ocupa de proponer una descripción del corpus de cuartetos de Brunetti, que permita la comprensión de la organización de las colecciones. Agrupados en series hasta la década de 1780, cuando se difumina la explícita agrupación en conjuntos de seis piezas, los cincuenta cuartetos conservados se caracterizan por la heterogeneidad

de soluciones compositivas, que se nutren de las propuestas de los principales referentes en el género, mientras generan su propio sello distintivo. Así, Brunetti combina una primera serie de cuatro movimientos op. 2 (1774), de corte centroeuropeo, con dos series de *quartettini* de influencia italiana, op. 3 (1774) y op. 6 (1779-80), y un corpus central de cuatro ciclos de tres movimientos: los opp. 4 (1775), 5 (1776), 7 (1784) y 8 (1785). A estas series se unirán, entre 1789 y 1793, diez cuartetos de tres y cuatro movimientos sin asignación de opus, completando la producción de cincuenta cuartetos conservados.

Finalmente, la tercera parte de este capítulo pone el foco en el tratamiento de la textura, con una visión en orden cronológico. Como complemento al estudio formal que centra la tesis, es necesaria la inmersión en el aspecto que genera la idiosincrasia del género: la comunicación entre cuatro miembros de la misma familia. En general, no es posible realizar una correlación entre la estructura formal del movimiento, allegro-sonata de partida, movimiento de danza, movimiento lento, o rápido final, y un esquema de textura determinado. Aún con ello, Brunetti opta por dos esquemas principales de textura: la conferencia o el completo predominio melódico del primer violín y el debate ligero, donde el papel de liderazgo del violín se combina con pasajes para el lucimiento del resto de voces, que son rítmica y motívicamente activas.¹⁸³

El predominio melódico del primer violín se produce con distinta intensidad en las series de cuartetos de Brunetti. En la década de 1770, la conferencia se impone en 39 de los 84 movimientos, con especial incidencia en los opp. 2 y 5, en consonancia con la textura habitual en los cuartetos conocidos en España. Así, encontramos esta textura de manera predominante en los opp. 9 (c. 1769-1771), 17 (1771) y 20 (1772) de Haydn, el op. 6 (1771) de Johann-Baptist Vanhal, el op. 15 (1772) de Francois-Joseph Gossec, el op. 7 (1773) de Pierre Vachon, el op. 1 (1775) de Jean-Baptist Bréval y el op. 24 (1776-1778) de Boccherini. En la década de 1780 Brunetti intensifica el empleo de esta textura, en una rica paleta de esquemas formales: allegro-sonata de primer movimiento, esquemas en forma rondó, minuetos, formas ternarias, forma ternaria con elementos de rondó, rápidos finales en forma sonata y esquemas irregulares. Esta intensidad se reduce en la década de 1790, en favor de una mayor interacción y diálogo motívico entre las cuatro voces.

La segunda textura en la que más incide Brunetti, con un peso equiparable al de la conferencia, surge de la combinación del control melódico del primer violín con pasajes

¹⁸³ Las clasificaciones de las texturas surgen de la propuesta ideada por Mara Parker, dentro de su estudio del género. Véase el apartado de metodología de la tesis.

y secciones donde alguna de las voces, si no todas, intervienen en el intercambio de ideas con el solista. Este debate ligero se impone, como complemento a la conferencia, en los op. 3 (1774), op. 4 (1775) y op. 6 (1779-1780), así como en los diez últimos cuartetos compuestos en la década de 1790. Con esta textura, Brunetti se alinea con las obras de los maestros vieneses, como es el caso de varios movimientos en los opp. 20 (1772), 33 (1781), 50 (1787) y 64 (1790) de Haydn, así como en los cuartetos “Haydn” (KV387, KV421, KV428, KV458, KV464 y KV465) de Mozart, publicados en 1785. En el entorno de Madrid, Brunetti comparte espacio con los cuartetos op.1 (1774) y op. 3 (1782) de Manuel Canales, que emplea esta textura con asiduidad.

Como complemento a las texturas predominantes, Brunetti reserva un espacio en sus cuartetos para otras fórmulas de diálogo más depuradas. En primer lugar, la conversación cortés, como interacción melódica en turnos de palabra, que restringe su aparición a los dos movimientos en variación: el *Andantino con variazioni* del op. 3/6 y el *Andante con variazioni* del op. 8/4 (L187). En segundo lugar, doce movimientos combinan diversas texturas, generando esquemas híbridos, distribuidos entre los opp. 2, 4, 7 de la década de 1770, el op. 8 (1784) y los Cuartetos L198, L194 y L199 de la década de 1790. Finalmente, en tercer lugar, Brunetti reserva las formas más depuradas de diálogo instrumental a siete movimientos que intensifican el intercambio de motivos, de ideas entre las distintas voces: por un lado, texturas de debate en el *Allegro non molto* del op. 2/3, el *Minuetto* del op. 2/4, el *Presto finale* del op. 7/5, el *Allegro maestoso* y *Allegro moderato* del op. 8 núms. 4 y 6, respectivamente, y el *Largo sostenuto* del Cuarteto L196; por otro, texturas de conversación en el *Larghetto espressivo* del op. 4/1. La interacción del estudio de las texturas de estas páginas, junto con los análisis del tratamiento de las estructuras formales y el material temático en el resto de capítulos marca el acercamiento analítico de esta tesis a la concepción y construcción del corpus de cuartetos de Brunetti.

CAPÍTULO II

FORMA SONATA EN LOS PRIMEROS MOVIMIENTOS

CAPÍTULO II. FORMA SONATA EN LOS PRIMEROS MOVIMIENTOS

2.1. Introducción

Todos los primeros movimientos de los cincuenta cuartetos de Brunetti están en forma sonata. Las excepciones son contadas, hasta el punto que no invalidan esta afirmación. De manera independiente a la estructura de cada uno de los ciclos (serie de dos, tres o cuatro movimientos) o en los últimos diez cuartetos sueltos, las tonalidades, la métrica, el *tempo* o el carácter, sólo existen tres movimientos articulados en otro esquema formal: dos movimientos en el segundo ciclo de cuartetos op. 3 (núms. 3 y 6) de 1774 (*Largo sostenuto/Allegretto* en Do mayor en un esquema libre y *Andantino con variazioni* en Sol mayor) y Cuarteto op. 8, núm. 5 en Mi bemol mayor de 1785 (*Allegro moderato* en una forma libre de marcado carácter experimental). La forma convencional denominada allegro-sonata articula 37 de estos movimientos (78.72%) y los diez restantes aparecen en un *tempo* lento o moderadamente lento (21.28%). Brunetti estructura la casi totalidad de movimientos dentro de un formato binario a gran escala, explicitado con la presencia de repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación, con solo dos salvedades: el *Andante sostenuto* del op. 6/3 y el *Allegro con spirito* del op. 7/5, que no contienen repeticiones. Desde el punto de vista tonal, tras un tema principal que establece el eje tonal y motivico del movimiento surge una zona de transición que modula a la región de la dominante (relativo mayor para las sonatas en modo menor), apareciendo una segunda sección que refrenda la traslación tonal de la exposición. El desarrollo es la sección donde Brunetti centraliza e intensifica la disonancia tonal, cuyo efecto se ve apaciguado con la recapitulación de los materiales que habían sonado fuera de la tonalidad principal en la exposición. Es decir, Brunetti sigue con esta práctica, salpicada de interesantes adaptaciones, las convenciones formales de este tipo de movimientos.

Desde el punto de vista motivico, Brunetti conjuga tres esquemas principales de construcción: un tema secundario que, apoyándose en la nueva tonalidad, realiza el contraste motivico principal del movimiento; una sonata “monotemática” que explota los recursos del tema principal; y un flujo continuo que, en aras a la diversidad, no da lugar a un palpable grupo temático secundario. El desarrollo evoluciona desde una sección relativamente corta que acota el número de episodios hasta, principalmente a partir de la década de 1780, una sección que explota las posibilidades de transformación motivica en un extenso periplo por diversas regiones tonales. Finalmente, la recapitulación ajustará el desplazamiento tonal del principal material de la exposición, con modificaciones

estructurales que requerirán de una escucha activa por parte de los oyentes, ante los constantes juegos con las posibilidades de retorno del material expositivo.

Tras este esqueleto aparentemente rígido, Brunetti explora con particular sagacidad una constelación de procedimientos que otorgan gran flexibilidad y sutileza a la aplicación práctica del diseño formal que los compositores habían establecido como habitual en los primeros movimientos de sinfonías, cuartetos y otros repertorios de cámara en el último tercio del siglo XVIII. Como podremos observar a lo largo de este capítulo, las digresiones en los patrones de diseño, las crecientes complejidades temáticas y tonales, la riqueza de texturas y el incremento en la proporción de las secciones ligan el empleo de la forma a la propia evolución del lenguaje de Brunetti. La importancia capital de las formas de sonata para Brunetti, como núcleo formal del cuarteto de cuerda, se hace palpable en la extensión de su aplicación tanto en los movimientos lentos como en los rápidos finales.

2.2. El movimiento de partida lento o moderadamente lento

Durante la década de 1770, Brunetti complementó el predominante allegro-sonata de partida con movimientos que, aunque conservan la forma, adaptan su expresión a la idiosincrasia de un movimiento de *tempo* lento o moderadamente lento. Como se puede observar en la tabla 2.1, salvo en la primera serie de cuartetos op. 2 (1774), el resto de colecciones compuestas hasta el cambio de década contienen, al menos, un movimiento con estas características, imponiéndose, incluso, en el op. 5 (1776) como la opción prioritaria. Esta elección es significativa y se puede asociar con una percepción inicial flexible de la relación entre *tempo* y forma, ya que a partir de la década de 1780 Brunetti aplicará el allegro-sonata como fórmula invariable en el arranque de todos sus cuartetos de cuerda. El hecho de que Brunetti no aplicara esta arquitectura a la primera de sus colecciones, el op. 2 (1774), es síntoma de la percepción más estática, más “seria”, de las colecciones y cuartetos con cuatro movimientos, donde el allegro-sonata de primer movimiento es inquebrantable. Por lo tanto, salta a la vista que este primer movimiento lento parece incompatible para Brunetti en un esquema de cuarteto en cuatro movimientos. Aún con ello, salvo en el op. 5/3 y op. 6/6, el cambio de posición inicial no implica renunciar al esperado allegro-sonata, sino relegarlo a un movimiento posterior dentro del ciclo.

Tabla 2.1. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con primeros movimientos lentos en forma sonata de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 3 [1774]	N.º 2 La M	<i>Larghetto espressivo</i> La M (6/8) 25: : 33	<i>Allegro non molto</i> La M	
	N.º 4 La M	<i>Andantino con un poco di moto</i> La M (♩) 34: : 49	<i>Allegro non molto</i> La M	
	N.º 5 Mib M	<i>Largo cantabile</i> Mib M (C) 14: : 17	<i>Allegro con spirito</i> Mib M	
Op. 4 [1775]	N.º 2 Do M	<i>Largo con sordini</i> Do M (3/4) 38: : 40	<i>Allegretto senza sordini</i> Sol M	<i>Allegretto moderato</i> Do M
Op. 5 [1776]	N.º 1 Sib M	<i>Moderato espressivo</i> Sib M (C) 25: : 32	<i>Affettuoso</i> Mib M	<i>Allegretto</i> Sib M
	N.º 3 Mib M	<i>Moderato espressivo</i> Mib M (♩) 49: : 59	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do m	<i>Rondeau Allegretto</i> Mib M
	N.º 4 Si m	<i>Andantino amoroso</i> Si m (6/8) 29: : 35 : 9	<i>Allegro</i> Re M	<i>Allegretto ma non molto</i> Si m
	N.º 5 Do M	<i>Larghetto amoroso con sordini</i> Do M (3/4) 38: : 46	<i>Allegretto moderato</i> La m	<i>Allegretto</i> Do M
Op. 6 [1779-80]	N.º 3 Re M	<i>Andante sostenuto</i> Re M (♩) 51 cc.	<i>Allegro di molto</i> Re M	
	N.º 6 Fa m	<i>Moderato espressivo</i> Fa m (C) 24: : 27	<i>Rondeau con moto</i> Fa m	

La aplicación del esquema de movimiento -lento-rápido- y -lento-rápido-rápido- entre 1774 y 1780 es única en la producción instrumental de Brunetti, como una solución *ad hoc* dentro del género. En las sinfonías, sólo encontramos dos casos de este tipo. Uno es: la Sinfonía núm. 33 en Do menor (L322, 1780) que, tras un *Introduzione Largo* de diecinueve compases, arranca con un *Andantino* que relega el “Allegro” a la segunda posición en una obra de cuatro movimientos. El otro es: la Sinfonía Concertante núm. 4 en Do mayor (L330, 1794) con un *Larghetto con sordina* que precede a los “Allegro” del segundo y tercer movimiento. En las sinfonías, el uso de un comienzo lento se acota a una introducción corta que da paso al esperado “Allegro”, preferentemente en sinfonías con cuatro movimientos.¹⁸⁴ El patrón cambia si nos referimos a las sonatas para violín y viola con bajo. En este género, Brunetti prima el “Moderato” como alternativa al

¹⁸⁴ Brunetti hace prevalecer la introducción lenta, con un *Largo* o *Larghetto*, antes que la moderadamente lenta. De las diez sinfonías con una introducción lenta únicamente la *Sinfonía núm. 8 en Fa mayor* (L297, 1783-86) y la *Sinfonía núm. 18 en Re mayor* (L307, 1779) son *Adagio* y *Andantino*, respectivamente. La única sinfonía con tres movimientos con introducción lenta es una de las más tempranas de Brunetti, la *Sinfonía núm. 4 en Do mayor* (L293, 1772). Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 166, 197-198, 238-240, 268, 287.

“Allegro” de partida, aunque podemos encontrar sonatas con un *Andante moderato* como primer movimiento pero en la década de 1780, como es el caso de las sonatas IX y X “para el Príncipe de Asturias” L49 y L50 respectivamente, compuestas entre 1781 y 1784. En los sextetos, aparecen tanto movimientos lentos de cabeza que relegan al “Allegro” a la posición intermedia de la obra (Sexteto III en Mi bemol mayor (L269) y Sexteto V en Sol mayor (L271), ambos compuestos entre 1771 y 1775, como introducciones lentas que preceden a un “Allegro” en los sextetos con oboe en Si bemol mayor (L273), en Mi bemol mayor (L275) y en Do mayor (L277) compuestos entre 1795 y 1797. Un caso extremo son los quintetos con primeros movimientos lentos o moderadamente lentos seguidos por un “Minuetto. Allegretto/Trio”, no menos de veintitrés obras de un total de 65.¹⁸⁵ Por último, en los tríos de cuerda Brunetti alarga la presencia de movimientos lentos e introducciones lentas de partida hasta la penúltima colección, ya que en el último ciclo, serie VIII de 1795, todos los primeros movimientos son un allegro-sonata que relega al movimiento lento a la segunda posición del ciclo de tres movimientos.¹⁸⁶

El esquema -lento-rápido- y -lento-rápido-rápido-, con el primer movimiento preferentemente en forma sonata, sitúa a Brunetti en la esfera de influencia de Boccherini y lo aleja decididamente del mundo haydniano. A partir de la segunda serie de cuartetos op. 8 (c. 1768) del luqués, tenidos como los primeros cuartetos escritos en España, Boccherini incluyó de forma regular primeros movimientos en *tempi* “Lento”, “Adagio” o “Andante” en forma sonata. Así, en las series compuestas en la década de 1770 (opp. 9, 15, 22, 24 y 26) todos los movimientos salvo dos que abren en cuarteto con lento se construyen en diversas formas de sonata. Las excepciones son el *Andante grazioso* del op. 9 núm. 6 en Mi mayor (G176, 1770) y el *Larghetto* del op. 15 núm. 6 en Do menor (G182, 1772).¹⁸⁷ Muchos de los compositores franceses coetáneos, bajo el ímpetu y espíritu de las obras de Boccherini, aplicaron esta misma fórmula: ciclos “concertantes” de cuartetos conformados por dos o tres movimientos que intercalan movimientos de cabeza en *tempi* lentos o moderadamente lentos en forma sonata con los habituales “Allegro”.¹⁸⁸ Algunos ejemplos ilustrativos son: el *Larghetto* y *Largo*, núms. 1 y 3

¹⁸⁵ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 49-98, 185-252.

¹⁸⁶ Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 22, 39, 78, 100, 135, 164, 194.

¹⁸⁷ Speck presta especial atención a la generalización de los comienzos de los cuartetos de Boccherini con movimientos lentos como un elemento idiosincrático del lenguaje del compositor. Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 17-27.

¹⁸⁸ Esta influencia estructural se une a la presencia de rasgos estilísticos de Boccherini y la escuela francesa, además del sempiterno Haydn, detectados por Fischer en los opp. 2 y 3 (1774) de Brunetti. Klaus Fischer: “Die streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit Streichquartett des 18. Jahrhunderts”, en Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann (eds.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* (Kassel: Bärenreiter, 1984), pp. 350-359.

respectivamente, del op. 14 (1769) o el *Larghetto* del op. 15 núm. 3 (1772) de François-Joseph Gossec; el *Andante* y *Adagio*, núms. 3 y 6 respectivamente, del op. 6 (1773) de Jean-Baptiste Davaux; y el *Andante cantabile* del op. 6 núm. 4 (c. 1777) de Pierre Vachon.¹⁸⁹ Aunque la influencia de Haydn casi siempre es palpable en todas las esferas de la obra de Brunetti, en este aspecto estructural concreto de movimientos lentos de partida no podemos hallar una relación directa. Con anterioridad a la década de 1780, Haydn sólo escribió tres primeros movimientos en un *tempi* lento y siempre en forma de variación estrófica: *Adagio* (op.2/6 c. 1757-62), *Poco Adagio* (op. 9/5 c. 1769-71) y *Andante grazioso* (op. 17/3, 1771). Únicamente podemos encontrar un primer movimiento lento en forma sonata en la primera colección, *Adagio* del op. 1/3 (c. 1757-62), debiendo esperar al *Andante* op. 42 de 1785 para volver a encontrar un movimiento lento de partida en forma sonata.

Brunetti utiliza el movimiento lento de partida en forma sonata como plataforma para explorar las distintas posibilidades estructurales, temáticas y funcionales de la forma. En la tabla 2.2 se enuncian las seis configuraciones que despliega Brunetti en estos movimientos, aplicando un principio de máxima flexibilidad dentro de la aparente rigidez formal. Esta fórmula fue exclusiva de las series de cuartetos de dos y tres movimientos de la década de 1770. A partir de 1780, donde todos los ciclos y cuartetos sueltos tendrán tres o cuatro movimientos, Brunetti situará los movimientos lentos en posiciones interiores, dentro de una mayor gama de esquemas formales, retornando al esquema más habitual en Haydn y los compositores centroeuropeos y explorando seis formas de sonata: forma comprimida que resulta de limitar la sección de desarrollo a una estructura de puente (opp. 3/5 y 4/2); sección de recapitulación que no realiza el esperado retorno del tema principal (opp. 3/2, 3/4, 5/4 y 6/3); supresión de las habituales barras de repetición (op. 6/3); exposición continua, es decir, la falta de una cesura medial, de un corte en la textura claramente articulado seguido de un tema secundario lanzado con éxito. Por lo tanto, en lugar de proporcionar una zona de transición que conduce a una cesura medial y de allí a un tema secundario, como con la exposición en dos partes, la exposición

¹⁸⁹ Esta influencia temprana es remarcada por Bertran en su estudio íntegro de los tríos de Brunetti abordando tanto el proceso de “homologación europea” de la nueva música instrumental escrita en el entorno de la corte española como los “nuevos repertorios en la Cámara del Príncipe” fruto de la abundante circulación de música importada desde los principales centros de producción de música europeos del momento. Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 55-67. Una inmersión en los cuartetos impresos en Madrid, las obras a la venta en librerías, las publicaciones en prensa o los catálogos, tanto de las casas nobles como de las bibliotecas de palacio, demuestran la constante circulación de cuartetos de compositores franceses, entre otras nacionalidades, en la capital del reino en el último tercio del siglo XVIII. Encontramos así referencias a obras de Vachon, Davaux, Fauvel, Rode, Roux, Alday, Haensel o Boubert. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, pp. 59, 61, 69-70, 72, 106-119.

continua generalmente ocupa la mayor parte del espacio expositivo con el desarrollo expansivo de una idea inicial o sus inmediatas consecuencias (opp. 3/4 y 6/6)¹⁹⁰; sonata monotemática a partir del contenido motivico del tema principal (op. 5/1); y, finalmente un esquema más convencional con exposición, desarrollo y recapitulación. Sin embargo, la mayor dimensión general de las secciones, la aparición de un tema secundario inusualmente extenso, la creación de desarrollos más elaborados y la inserción de efectos sorprendidos denotan un deseo de transformación del esquema de sonata más tradicional.

Tabla 2.2. Esquemas de formas de sonata en los movimientos lentos de apertura en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Formas de sonata (F.S.)	Cuarteto	Primer movimiento
1) F.S. sin desarrollo	Op. 3/5 (L160, 1774)	<i>Largo cantabile</i> en Mi bemol mayor
	Op. 4/2 (L163, 1775)	<i>Largo con sordini</i> en Do mayor
2) F.S. sin retorno recapitulativo del tema principal	Op. 3/2 (L157, 1774)	<i>Larghetto espressivo</i> en La mayor
	Op. 3/4 (L159, 1774)	<i>Andantino con un poco di moto</i> en La mayor
	Op. 5/4 (L171, 1776)	<i>Andantino amoroso</i> en Si menor
	Op. 6/3 (L176, 1779-80)	<i>Andante sostenuto</i> en Re mayor
3) F.S. sin repeticiones	Op. 6/3 (L176, 1779-80)	<i>Andante sostenuto</i> en Re mayor
4) F.S. con exposición continua	Op. 3/4 (L159, 1774)	<i>Andantino con un poco di moto</i> en La mayor
	Op. 6/6 (L179, 1779-80)	<i>Moderato espressivo</i> en Fa menor
5) F.S. monotemática	Op. 5/1 (L168, 1776)	<i>Moderato espressivo</i> en Si bemol mayor
6) F.S. con exposición, desarrollo y recapitulación	Op. 5/3 (L170, 1776)	<i>Moderato espressivo</i> en Mi bemol mayor
	Op. 5/5 (L172, 1776)	<i>Larghetto amoroso con sordini</i> en Do mayor

1) Forma sonata sin desarrollo

La estructura más compacta que encontramos en los movimientos de apertura lentos en forma sonata de Brunetti se basa en la sustitución de la zona destinada al desarrollo por una breve sección de puente o transición. Por lo tanto, se minimiza el enlace entre los dos grandes bloques de la exposición y la recapitulación al no ofrecer ni un espacio tonal más activo ni una disposición retórica de material temático nuevo o presente en la exposición. Brunetti aplica esta configuración únicamente a los dos movimientos “Largo” como esquema de sonata adecuado para compensar el *tempo* más lento: *Largo cantabile*

¹⁹⁰ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 51-64.

del op. 3/5 (1774) y *Largo con sordini* del op. 4/2 (1775).¹⁹¹ Como se puede observar en los ejemplos 2.1 y 2.2, Brunetti aplica la misma fórmula para ambas secciones puente: pasaje corto (cinco y seis compases respectivamente) que comienza y concluye en la tonalidad principal del movimiento y con ausencia de desarrollo motívico.

Ejemplo 2.1. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Sección de puente o transición (cc. 15-19).

Ejemplo 2.2. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 22-38.

¹⁹¹ Este esquema se corresponde con la “Sonata tipo 1” de Hepokoski/Darcy ya que la forma contiene sólo una exposición y una recapitulación con un vínculo mínimo entre ambas. Los autores sitúan el esquema, haciéndose eco de otras definiciones, en la esfera de la “sonata sin desarrollo”, la “forma de sonata de movimiento lento” o la “sonatina”. Sin embargo, la existencia de signos de repetición genera un esquema formal suspendido entre la sonata “tipo 1” (que habitualmente no presenta repeticiones pero sí una pequeña o nula sección de puente entre la exposición y la recapitulación) y la sonata “tipo 3” o esquema más “convencional” con exposición, desarrollo y recapitulación. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 20-22.

En el *Largo cantabile* del op. 3/5, Brunetti aplica otra técnica para adaptar y comprimir la forma sonata dentro del espacio de un movimiento lento. Así, como podemos observar en el ejemplo 2.3, el movimiento arranca con un tema que conjuga la función de tema principal (I:PAC; c. 3) y la función de puente modulante (cc. 4-6). La cesura medial que se produce en este instante abre el espacio a un tema secundario (cc. 7-12) donde el primer violín reafirma el liderazgo melódico del tema principal a través de una figuración rica en adornos. Frente al *piano sempre* de la primera parte de la exposición, la segunda sección se caracteriza por los contrastes dinámicos del *tutti*. La consecución de una cadencia perfecta en la nueva tonalidad (V:PAC; c. 12) confirma la estabilidad armónica del tema secundario, permite la consecución del cierre expositivo esencial y la generación de una zona de cierre. Como nueva fórmula de compresión tras el puente (cc. 15-19), la recapitulación (cc. 20-31) suprime los compases que realizaron la transición moduladora de la exposición. Por lo tanto, tras recapitular la primera sección del tema principal (cc. 20-22), Brunetti interpola un compás que permite crear una recapitulación en dos partes que resuelve las afirmaciones fuera de la tónica de los espacios del tema secundario y sección de cierre de la exposición.

Ejemplo 2.3. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Estructura del tema principal (cc. 1-6).

Largo cantabile
Con sordini
Tema puente

Eb: I V₄ I IV V I PAC ⁶ V₆ Bb: V₆ I

5

IV I₆ v: I V HC

En el *Largo con sordini* del op. 4/2, Brunetti compensa la extrema brevedad del puente (cc. 39-45) con una exposición espaciosa. El tema principal (cc. 1-10) es una sentencia que, tras comenzar *dol. tenu*, agita su cierre mediante los contrastes dinámicos sorprendidos y paralelos en los dos violines. La transición (cc. 11-21) reutiliza la idea básica del tema principal antes de introducir nuevo material temático y realizar la modulación a la región de la dominante. La cesura medial subsiguiente (V:HC MC; c. 22) abre el espacio a un tema secundario que unifica la dinámica con un *piano* del *tutti*. Como se observa en el ejemplo 2.4, el nuevo tema se caracteriza por el registro agudo del violonchelo a la vez que reemplaza el movimiento paralelo de los violines en el tema principal por una textura de pregunta y respuesta entre los dos violines y los dos instrumentos más graves. La presencia de una cadencia evadida (cc. 29-30) y una cadencia imperfecta (cc. 33-34) posterga el final del tema secundario y el momento del cierre expositivo esencial al último compás de la exposición (V:PAC EEC; cc. 37-38). Tras la extensión de la dominante que realiza el puente, la recapitulación se amolda a la construcción habitual en los primeros cuartetos en forma sonata de Brunetti: retorno parcial del tema principal y ajuste tonal de la segunda parte de la exposición. Sin embargo, en la senda de Haydn, Brunetti sorprende al insertar un nuevo material (cc. 55-61) que recupera el color armónico perdido y anhelado en el puente. Como podemos observar en el ejemplo 2.5, el nuevo material se caracteriza por el contraste entre las notas largas del primer violín y la agitación por parte del nuevo dúo que conforman el segundo violín y la viola. El dibujo dinámico en forma de campana ($p - cresc. - f - ff - p$) y las dominantes secundarias inyectan un dramatismo no esperado, una sorpresa haydniana, que se inserta entre el retorno del tema principal y el necesario ajuste tonal de los materiales de la segunda parte de la exposición.

Ejemplo 2.4. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 22-38.

Largo con sordini
Tema secundario

22

Violín I *p*

Violín II *p*

Viola *p*

Violonchelo *p*

28

Vln. I

Vln. II

Vla. *poco f*

Vc. *poco f* *p*

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ejemplo 2.5. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 55-61.

Largo con sordina

55

Violín I *p* *cresc.* *f* *ff* *p* *calando*

Violín II *p* *cresc.* *f* *ff* *p* *calando*

Viola *p* *cresc.* *f* *ff* *p* *calando*

Violonchelo *p* *cresc.* *f* *ff* *p* *calando*

2) *Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal*

Otra opción estructural de Brunetti para comprimir la forma sonata atenta contra uno de sus fundamentos: elude que la recapitulación comience con el doble retorno normativo del tema principal de la exposición en la tonalidad del movimiento. A pesar de ello, la forma sonata sigue siendo factible, como variante, al cumplir la regla principal de resolver las afirmaciones tonales fuera de la tónica de los espacios del tema secundario y de la sección de cierre.¹⁹² Esta opción expresiva constituye un reto para el oyente culto que espera el ansiado retorno del tema principal. Brunetti aplica esta fórmula, en cuatro variantes expresivas diferentes, en un movimiento lento y tres movimientos moderadamente lentos de partida: el *Larghetto espressivo* del op. 3/2 (1774), el *Andantino con un poco di Moto* del op. 3/4 (1774), el *Andantino amoroso* del op. 5/4 (1776) y el *Andante sostenuto* del op. 6/3 (1779-80).

En el *Larghetto espressivo* del op. 3/2, Brunetti comprime aún más el movimiento, como se puede apreciar en el ejemplo 2.6, con un tema principal compacto (cc. 1-4). La idea básica, a modo de *codetta* del tema principal, se convierte en el comienzo de la sección de transición (cc. 4-6) que se transforma en un pasaje de mayor actividad motívica y tonal con las figuraciones más cortas del primer violín y el movimiento a la región de la dominante (cc. 7-12). La cesura que se produce en este momento (V:HC MC; c. 12) permite la aparición de un tema secundario (cc. 12-20) de carácter *cantabile*, que establece una continuidad y fluidez en la textura. El primer violín despliega el nuevo tema a través de su repetición octavada, generando una clara separación en dos bloques de cuatro compases. La zona de cierre (cc. 20-25), a modo de *codetta*, se caracteriza por el arco dinámico que traza, desde un *crescendo* hasta un *pianissimo*, pasando por un *forte* y un *fortissimo*. El primer violín agita el pasaje con nuevo material sincopado y la reiteración posterior del motivo de dos fusas y corchea que caracterizó a la zona de transición. Posteriormente, el segundo violín se encarga de realizar la bisagra del final de la exposición, eludiendo el posible cierre conclusivo. La compresión del tema principal se compensa en el espacio de desarrollo (cc. 26-39) a través de una elaboración motívica, en la estela de Haydn, en una clave no tónica. Esta referencia al tema principal discurre de manera ágil y fluida por las regiones de Re mayor, Si bemol mayor, Sol menor (en un movimiento por terceras descendentes) y Do mayor, terminando su aventura tonal con la

¹⁹² Es por ello que en la segunda repetición del movimiento me remito a la existencia de una resolución tonal de los elementos de la exposición, frente a la posible definición de recapitulación, ya que el material del tema principal no se devuelve en la tónica del movimiento. Esta estructura de doble rotación nos sitúa ante una forma sonata del “tipo 2” en la clasificación de Hepokoski/Darcy. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 353-355.

esperada retransición a la tonalidad de partida. Sin cesura, la sección de recapitulación (cc. 40-58) omite cualquier referencia al tema principal al arrancar con el nuevo material de la zona de transición de la exposición (c. 7).

Ejemplo 2.6. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Larghetto espressivo*, cc. 1-12. Análisis formal y funcional.

Larghetto espressivo

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is labeled 'Tema principal' and includes dynamics like 'dolce' and 'f'. The second system (measures 5-8) is labeled 'Transición' and includes a 'PAC' (Phrase Accent) box. The third system (measures 9-12) continues the transition with various dynamics and articulations. Harmonic analysis symbols are provided below the staves, including A:, I, IV⁶, I, II₆, V₇, I, E:, I₆, V₆, I, II₆, V₆/V, and V. A 'Resolución tonal c. 40' arrow points to measure 40.

Dentro de esta estrategia de ausencia de retorno del tema principal, el *Andantino amoroso* del op. 5/4 (1776) se construye de forma única y peculiar, con respecto al resto de movimientos lentos de apertura en los cuartetos de Brunetti. Como podemos observar en el ejemplo 2.7, el tema principal se estructura como una sentencia cuya idea básica contrapone el *dolce legato* de los violines con la respuesta en *forte* de la viola y el violonchelo. Sin declarar completamente la tónica, el tema principal modula a la región de la relativa mayor a través de la reiteración de la idea básica inicial (cc. 9-12). Se genera así una estructura de tema-puente, tal y como ocurría en el *Largo de cantabile* del op. 3/5

(1774), que funde las dos funciones estructurales en una única frase. A continuación, de forma sorpresiva, Brunetti rompe la fluidez de la textura e inserta un relleno de cesura del primer violín seguido por tres acordes en calderón y *forte* del *tutti*. Esta suspensión del movimiento es típica en primeros movimientos en forma sonata de Gossec, encontrando tres ejemplos en un único ciclo del año 1772: *Larghetto* en Do menor (c. 40), *Allegretto* en Re mayor (cc. 89-90) y *Allegretto* en La mayor (cc. 105-106) del op. 15 cuartetos núms. 3, 4 y 6 respectivamente. Esta cesura abre paso a un tema secundario expuesto, nuevamente, en *piano legato* por los violines, en la región de la relativa mayor. El tema secundario logra el momento tonal esencial de la exposición, el cierre expositivo esencial (III:PAC; cc. 25-26), cerrando la primera repetición con una *codetta* que reafirma la nueva tónica. El desarrollo, como fórmula inusual en los primeros movimientos en forma sonata de los cuartetos de Brunetti de estos años, comienza con una transposición íntegra del tema principal (cc. 30-41). El nuevo material posterior (cc. 42-47) constituye un puente hasta la recreación de la cesura previa de la exposición (cc. 48-50). A partir de aquí, el tema secundario y su sección de cierre se resuelven en la tónica (Si menor), tal y como esperaríamos en el esquema formal más convencional en Brunetti (cc. 51-64).¹⁹³

¹⁹³ El movimiento se amolda a la sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*, donde la segunda repetición se limita, en este caso, a una referencia temática explícita del tema principal en una clave no tónica. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, p. 19-20.

Ejemplo 2.7. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Andantino amoroso*. Exposición, cc. 1-29.

Andantino amoroso
Tema -puente

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

b: I V¹ I V I₆

Tema secundario

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

D: V¹ I V¹ I IV f.temu. I₆ V¹ I

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

V₄ I₆ V¹

Cierre - codeta

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

I V I V I

PAC PAC

Ejemplo 2.8. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Andantino amoroso*, cc. 64-73.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system, labeled 'Andantino amoroso', includes measures 64 to 73. It is divided into two parts: '1.re fois' (measures 64-70) and '2.me fois' (measures 71-73). The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Dynamics are marked as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The second system, labeled 'II. Allegro', starts at measure 71 and continues to the end of the page. It features a change in tempo and dynamics, with *pp* markings. The score concludes with a final chord.

El *Andantino amoroso* no concluye sin una última sorpresa. Como podemos observar en el ejemplo 2.8, el movimiento cierra a través de la obligación explícita de repetición de la segunda sección (“1.re fois” y “2.me fois”), quizás como un guiño, nada habitual en Brunetti, que lo sitúa en la órbita de los compositores franceses del momento. En este movimiento, Brunetti reemplaza el habitual cierre conclusivo por un acorde de dominante en calderón que ataca al *Allegro* del segundo movimiento, eliminando cualquier mínima interrupción o descanso por parte de músicos y oyentes. Podemos encontrar una planificación formal y funcional similar al *Andantino amoroso* de Brunetti en el Cuarteto op. 6 núm. 3 en Fa mayor (1773) de Davaux. Como muestra el ejemplo 2.9, que refleja la línea del líder melódico del movimiento, el primer violín, el desarrollo comienza con una transposición de los primeros compases del tema principal (cc. 24-26) tras la cual se inserta un desarrollo de nuevo material (cc. 27-37) antes de realizar la recapitulación de la segunda sección de la exposición (cc. 38-47).

Ejemplo 2.9. Davaux, Cuarteto op. 6 núm. 3 en Fa mayor (1773), *Andante*. Parte de primer violín.

Andante

Tema principal

Violín I

5

11 Tema secundario

15 *rinf* *f* *pp* *rinf*

20 Tema principal *f* *p*

24 Nuevo material

28 *p*

32 *p*

36 Recapitulación 2ª sección exposición (cc. 13-22) *f* *p*

40 *con espr.* *rinf* *f* *pp* *rinf*

45 *rinf* *f*

3) Ausencia de repeticiones

Como última variante expresiva que incluye la supresión del retorno del tema principal en la recapitulación, el *Andante sostenuto* del op. 6/3 (1779-80) elimina las repeticiones explícitas en el movimiento. Esta estructuración del movimiento de cabeza en *tempo* moderadamente lento en forma sonata sin repeticiones explícitas lo encontramos nuevamente en Davaux, en el *Adagio* del Cuarteto op. 6 núm. 6 en Mi bemol mayor (1773). El *Andante sostenuto* de Brunetti posee tres secciones claramente diferenciadas: una exposición de sonata (cc. 1-24), un tramo central como sección de contraste que inserta nuevo material (cc. 25-41) y un último tramo que lleva a cabo la resolución tonal de los compases que habían modulado a la dominante en la primera sección (cc. 41-51). El tema principal comprime su extensión (cc. 1-6) mientras gira en torno a la conversación entre la línea paralela de los violines y la respuesta arpegiada de la viola. Sin interrupción, la línea rítmica del segundo violín y la viola da paso a un primer violín que domina melódicamente la zona de transición (cc. 6-14) y que conecta con el tema secundario (cc. 14-22) mediante una serie de sextas y una cadencia atípica con dominante invertida. La lección magistral del primer violín continúa con el nuevo material rico en adornos del tema secundario. La determinación tonal de este tema (V:PAC; cc. 21-22) permite la consecución de uno de los requisitos de la forma sonata y la apertura al espacio de la zona de cierre. Esta *codetta* permite al primer violín la inserción de un nuevo material de semicorcheas en legato y *pianissimo* sobre una pedal de dominante del bajo (cc. 22-24).

La segunda sección del movimiento comienza como un espacio de desarrollo enérgico, pero sin hacer referencia a ningún material temático previo. El violín continúa acaparando el espacio melódico marcado por los contrastes dinámicos mientras visita las regiones del segundo menor y la región de la dominante. Brunetti sorprende con dos pasajes de claro efecto orquestal de amplificación, a través de un poderoso unísono en *forte* y figuración agitada del *tutti* (cc. 36 y 39), repitiendo la fórmula del *Larghetto amoroso con sordini* del op. 5/5 (1776) en el cierre de la primera parte del tema secundario (cc. 27-28). Un relleno de cesura en fusas del primer violín (c. 41) conecta el desarrollo con la resolución tonal del tema secundario junto al material de cierre de la exposición, como fórmula que sitúa al movimiento en la esfera de la forma sonata.¹⁹⁴ La supresión de las repeticiones en un movimiento moderadamente lento de partida en forma sonata fue una fórmula que ya utilizó Boccherini en el *Adagio* del Cuarteto op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174,

¹⁹⁴ Esta estructura de doble rotación sin repeticiones nos vuelve a situar ante una de las variantes de la forma sonata del “tipo 2” en la clasificación de Hepokoski/Darcy. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 353-355.

1770). Como podemos observar en el esquema formal de la figura 2.1, ambos movimientos guardan un paralelismo en cuanto a la presencia de una exposición (con las zonas de tema principal, transición y tema secundario perfectamente definidas), un tramo central como sección de contraste que inserta nuevo material y una última sección de recapitulación.

Figura 2.1. Boccherini, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174, 1770), *Adagio*. Esquema formal.¹⁹⁵

		c1	5	9	13	20	26	30	41	51	55	63	72	73	
Forma sonata	Sección	Exposición						Desarrollo				Recapitulación			
	Grupos temáticos	P			TR	S		Episodio 1	Episodio 2	P	Nuevo material	S		K	
	Regiones	P 1.1	P 1.2	P 1.3		S 1.1	K			P 1.1		S 1.1	K		
	I	-----> V						IV	vi	iii	I				

4) La exposición continua

En los Cuartetos op. 3/4 y op. 6/6, en lugar de existir una zona de transición que conduce a una cesura medial y de allí a un tema secundario, como con la exposición en dos partes, la exposición continua ocupa la mayor parte del espacio expositivo con el desarrollo expansivo de una idea inicial o sus inmediatas consecuencias. El *Andantino con un poco di moto* del Cuarteto op. 3/4 (1774) arranca con un atractivo juego motívico entre las voces extremas e interiores. Tras el primer acorde en *forte*, el tema principal fluye de manera delicada (*legato pianissimo*) hasta su completa determinación tonal (I:PAC; cc. 7-8). En este momento, la zona de transición modulante se abre paso con un sorpresivo *forte* y un posterior efecto de *eco* que culminan en una media cadencia (I:HC; c. 13). Pese a este punto de cesura, Brunetti socava el efecto ya que el material que viene a continuación no genera un tema secundario convincente. En vez de ello, la nueva sección en la región de dominante (cc. 13-27), a modo de puente, agita el movimiento al incrementar el ritmo de superficie y extender su longitud mediante la repetición de la zona de fragmentación del material temático (cc. 21-27). La zona de cierre de la exposición continua se abre paso tras la confirmación tonal de la región de dominante (V:PAC; cc. 26-27) en forma de breves *codettas* que reafirman la nueva tónica. Como sutil variación, Brunetti establece un claro paralelismo con la forma sonata empleada en el *Larghetto espressivo* de la serie (L157) pero elude la aparición de un tema secundario

¹⁹⁵ Santos Conde lleva a cabo un interesante estudio analítico sobre los op. 9 (1770) y op. 22 (1775) de Boccherini. Héctor Santos Conde: “Opera Grande” y “Opera Piccola” en la música de cámara de Luigi Boccherini. Tesina (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 69-98.

convinciente.¹⁹⁶ Como alternativa con respecto al breve espacio de desarrollo del *Larghetto espressivo*, Brunetti construye una sección de desarrollo como una media rotación con los materiales del tema principal (cc. 35-48) y de la zona de transición de la exposición (cc. 48-62). Como se puede observar en el ejemplo 2.10, la nueva idea básica reordena el material motivico del tema principal, sin alterar el juego inicial entre las voces exteriores e interiores. Frente a la opciones más normativas de arrancar en la tonalidad del final de la exposición y cerrar con una dominante activa, el desarrollo retoma la tonalidad principal del movimiento (La mayor), antes de modular a la región de Si menor y concluir de manera taxativa (I:PAC; cc. 61-62). En un nuevo paralelismo con el *Larghetto espressivo*, tras el desarrollo, Brunetti omite el esperado retorno del tema principal, a la par que cumple la regla genérica principal de resolver las afirmaciones tonales fuera de la tónica producidas en la exposición.

Ejemplo 2.10. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Andantino con un poco di Moto*. Comienzo del tema principal (cc. 1-4) y recomposición en el comienzo del desarrollo (cc. 35-38).

Andantino con un poco di moto

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of the String Quartet Op. 3 No. 4 by Brunetti. The score is in G major and 3/4 time. It shows the first four measures (measures 1-4) and measures 35-38. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 1-4) is marked 'pp' and 'b.i.'. The second system (measures 35-38) is marked 'p' and 'b.i.'. Blue circles and arrows highlight the re-composition of the main theme material in the development section.

¹⁹⁶ Esta articulación de cesura medial aparente que se niega a proporcionar una tema secundario inmediato es definida por Hepokoski/Darcy como una variante del “subtipo 1” de la exposición continua en una forma sonata. *Ibid.*, pp. 57-60.

El *Moderato espressivo* en Fa menor que cierra el op. 6 (1779-80) repite la estructura formal de exposición continua propuesta por Brunetti en el *Andantino con un poco di moto*. La exposición se caracteriza por un flujo melódico continuo, generalmente en dinámicas *pianissimo* y *piano*, que no permite establecer una cesura y posterior aparición de un tema secundario factible. El primer violín asume su rol de liderazgo con un material rico en adornos y figuraciones rápidas, con las tres voces inferiores marcando los cambios rítmicos y armónicos. Tras la afirmación tonal de la región de la relativa mayor (III:PAC; cc. 17-18), la exposición se cierra mediante una sucesión de grupos cadenciales y una *codetta* sobre pedal de tónica. La sección de desarrollo (cc. 25-38) parte de la región del relativo mayor y lleva a cabo una exploración motivica basada en los materiales del tema principal y de la segunda sección de la exposición. Tras la ganancia de energía de los primeros compases, llegando hasta un *fortissimo* (c. 30), el primer violín reafirma su rol de solista con una figuración ágil (fusas) a la par que delicada (*piano*) y salpicada con abundantes alteraciones accidentales (cc. 31-32), antes de confluir con el segundo violín en un cierre de la sección en terceras paralelas. La cadencia perfecta que cierra el desarrollo (cc. 37-38) da lugar a una recapitulación que refuerza la condición de sonata continua de la forma. De esta manera, tras recapitular el tema principal (cc. 38-42) en la tonalidad principal, Brunetti inserta un nuevo material que genera una cadencia perfecta (cc. 44-45) y da paso a la resolución tonal del grupo cadencial de la exposición (cc. 18-24), omitiendo el resto de material expositivo. Esta exposición continua se encuentra con frecuencia en obras del tercer tercio del siglo XVIII y en obras de Haydn como el movimiento final del Cuarteto op. 33 núm. 1 en Si menor y el primer movimiento del Cuarteto op. 33 núm. 2 en Mi bemol mayor, ambos escritos en 1781.¹⁹⁷

5) La sonata monotemática

En el *Moderato espressivo* del Cuarteto op. 5/1 (1776), Brunetti establece una nueva opción expresiva y estructural con respecto a los primeros movimientos de *tempo* lento o moderado: la sonata monotemática. Desde el punto de vista formal, la sonata se construye con secciones funcionales bien delimitadas. El tema principal destaca por su estructura compacta, el carácter “*dolce*”, su fluidez y una completa afirmación tonal (I:PAC; c. 5). La zona de transición se caracteriza por agitar el movimiento con abruptos cambios

¹⁹⁷ Haydn esquiva la cesura que conllevaría a una exposición con dos temas principal y secundario en el op. 33/1 en Si menor, generando una exposición donde prevalece la continuidad rítmica y donde el reposo tonal se alarga hasta la última parte de la sección. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, p. 56.

dinámicos y transitar por la región del relativo menor antes de modular a la región de la dominante (cc. 6-13). El tema secundario “*dolce e piano*” (cc. 14-20) reutiliza el material del tema principal y destaca por un vertiginoso final virtuoso en los violines. Por último, la zona de cierre de la exposición permite al primer violín recuperar su rol natural de líder (cc. 21-25). La segunda sección de la sonata posee un desarrollo de extensión moderada (cc. 26-38), representando el espacio de acción más fluido tonalmente (transita por las regiones de Re menor, Sol menor y Si bemol menor) con una participación activa de los dos violines y un final enérgico sobre pedal de dominante. Finalmente, la recapitulación (cc. 39-57) recupera el tema principal, sustituye la zona de transición de la exposición por un pequeño puente de nuevo material y reinicia todos los módulos no tónicos de la segunda parte de la exposición. Como se puede observar en el ejemplo 2.11, tanto la sección de transición como el tema secundario de la exposición construyen sus ideas básicas con una variable fácilmente reconocible de la idea básica del tema principal. Se mantiene, por lo tanto, una congruencia sonora en las tres secciones, al respetar el carácter de inicio, constituyendo el tema secundario una resonancia del tema principal en la tonalidad de la dominante. Esta construcción sitúa a Brunetti en la esfera de muchas de las sonatas de Haydn, con la salvedad de que el compositor vienés emplea, con gran profusión, un tema totalmente nuevo para la zona de cierre.¹⁹⁸ Brunetti, por el contrario, estructura la zona de cierre a base de *codettas* sin la intención de realizar una nueva presentación temática. El desarrollo refuerza el carácter monotemático del movimiento, ya que tanto su único episodio como la retransición se basan, nuevamente, en la idea básica del tema principal de la exposición. Brunetti, por lo tanto, genera un movimiento donde en la primera sección, la exposición, el tema principal y el tema secundario se inician con el motivo principal del movimiento (cc. 1-2), de tal modo que el contraste entre los dos temas se produce únicamente en el plano tonal y no en el plano motivico.

¹⁹⁸ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 135-136.

Ejemplo 2.11. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Moderato espressivo*. Partes del primer violín en el tema principal (cc. 1-5) y el comienzo de las secciones de transición (cc. 6-9), tema secundario (cc. 14-17) y desarrollo (26-29).

Moderato espressivo

Violín I

Violín I

Violín I

Violín I

6) Forma sonata con exposición, desarrollo y recapitulación

En los primeros movimientos de dos cuartetos del op. 5 (1776), el *Moderato espressivo* del op. 5/3 y el *Larghetto amoroso con sordini* del op.5/5, Brunetti emplea el esquema de sonata más “tradicional”, con claras secciones de exposición, desarrollo y recapitulación, repeticiones y un retorno final del comienzo del tema principal en la tónica junto a la resolución tonal de la segunda sección de la exposición.¹⁹⁹ Estos dos movimientos se caracterizan, principalmente, por la mayor ambición formal que se refleja en varios aspectos claramente palpables: la mayor dimensión general de las secciones, la aparición de un tema secundario inusualmente extenso, la creación de desarrollos más elaborados, la inserción de una falsa recapitulación en el *Moderato espressivo* y el efecto orquestal de un pasaje unísono del *tutti en forte* en el *Larghetto amoroso*. En la figura 2.2 podemos observar una comparativa del tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación en los diez movimientos de apertura en *tempo* lento o moderadamente lento de Brunetti. Junto con el *Andantino con un poco di moto* del Cuarteto op. 3/4 (1774), estos dos movimientos contienen las exposiciones y espacios de desarrollo más extensos.

¹⁹⁹ Esta estructura se corresponde con la “sonata tipo 3” en la clasificación de Hepokoski/Darcy. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 343-345.

Figura 2.2. Longitud de las principales secciones en los movimientos de apertura lentos en forma sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Op. 3	Larghetto espressivo núm. 2	: 25	:: 14	19	:
	Andantino con un poco di moto núm. 4	: 34		:	28
	Largo cantabile núm. 5	: 14	:: 5	12	:
Op. 4	Largo con sordini núm. 2	: 38		:	7
Op. 5	Moderato espressivo núm. 1	: 25	:: 13	19	:
	Moderato espressivo núm. 3	: 49		:	34
	Andantino amoroso núm. 4	: 29	:	18	26
	Larghetto amoroso con sordini núm. 5	: 38		:	20
Op. 6	Andante sostenuto núm. 3	24	17	11	
	Moderato espressivo núm. 6	: 24	:	14	14

El *Moderato espressivo* del Cuarteto op. 5/3 comienza con un tema principal que alarga su extensión debido a la existencia de una cadencia imperfecta y la reiteración del motivo de sesillo de corcheas de la idea básica. Tras la cesura medial (I:HC; cc. 11-12), surge un tema secundario inhabitualmente extenso (cc. 13-41). Sus dos secciones, separadas mediante una cadencia imperfecta (IAC:V; cc. 19-20), contrastan en carácter con articulaciones y dinámicas enfrentadas. Esta zona ampliada del tema secundario encuentra su eco, con mayor grado de ambición, en un desarrollo complejo. En el ejemplo 2.12 podemos observar que el comienzo del desarrollo secuencia una nueva idea básica (cc. 50-51) mediante el juego motivico (pregunta-respuesta) entre los dos violines, con cambios dinámicos abruptos del *tutti* mientras se transita por múltiples regiones tonales. Como último factor que apunta a una consideración formal más ambiciosa, al más puro juego humorístico haydniano, Brunetti inserta una falsa recapitulación de la segunda sección del tema secundario (cc. 72-79) antes de ejecutar la recapitulación real del comienzo del tema principal (cc. 84-87) y la yuxtaposición de la resolución tonal del final del tema secundario y la zona de cierre de la exposición (cc. 88-108).

Ejemplo 2.12. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170, 1776), *Moderato espressivo*. Comienzo de la sección de desarrollo (cc. 50-63).

The image displays a musical score for the beginning of the development section of Brunetti's Quartet op. 5 no. 3, measures 30-37. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C). The first system (measures 30-34) shows the Violin I and II parts with intricate, rhythmic patterns, while the Viola and Violonchelo parts provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and dynamic markings such as *p tenu.*, *f*, and *p*. The second system (measures 35-37) continues this texture, with the Violin parts showing more complex rhythmic figures and the lower strings maintaining their harmonic support.

Un trabajo compositivo más intenso se refleja en la búsqueda de fluidez en la textura del *Larghetto amoroso con sordini* en el Cuarteto op. 5/5. El tema principal (cc. 1-12) arranca con un motivo en *pianissimo* en terceras paralelas de los dos violines, cuya réplica expandida une al segundo violín y a la viola. Las funciones de continuación y cadencial reservan la acción melódica a las tres voces superiores, con un violonchelo en claras funciones rítmicas y armónicas. Un relleno de cesura en semicorcheas de los dos violines (c. 12) da paso a la zona de transición que modula hacia la dominante y se asienta en el motivo del tema principal (cc. 13-20). El tema secundario va a reclamar su posición central en la exposición con una configuración y efecto innovadores en los cuartetos de Brunetti de estos años. Como podemos observar en el ejemplo 2.13, el compositor construye un tema de armazón consistente, a través de la unión de dos frases simétricas contrastantes. La primera parte (cc. 21-28) genera un diálogo entre los motivos de los violines y de las dos voces más graves. Inesperadamente, su fórmula cadencial establece un sorpresivo efecto orquestal de amplificación, a través de un poderoso unísono en *forte* y figuración agitada del *tutti* (cc. 27-28). Tras esta explosión, que expande su efecto sonoro a través de un silencio general, la segunda parte del tema establece un *eco*, con un pasaje lírico de los dos violines de *pianissimo*, que gana energía antes de dar paso a su íntegra repetición. Como quiebro final, el esperado final concluyente da paso a una *codetta* de longitud mínima y dinámica *piano* como bisagra al retorno a la ida básica del movimiento con la que abre la sección de desarrollo. Tras la referencia al comienzo del

tema principal en la tonalidad de la dominante (cc. 39-42), un nuevo relleno de cesura del primer violín da paso al espacio de acción tonal y motivico del movimiento. El juego melódico de pregunta-respuesta entre los dos violines imprime un nuevo color a través de las visitas a las regiones del sexto y del primero menor. El primer violín es el encargado de mantener la fluidez general del movimiento a través de un pasaje de retransición (cc. 56-58) que da paso a la recapitulación parcial del tema principal. Tras cuatro compases que permiten al oyente ubicarse dentro del esquema formal (cc. 59-62), Brunetti omite la recapitulación del resto de la exposición en la tonalidad principal con el fin de realizar únicamente el ajuste tonal de la zona de transición y la segunda sección de la exposición, en una fórmula habitual en las recapitulaciones brunettianas de sus cuartetos de cuerda, aunque sin realizar el ajuste del final del movimiento en pos de un cierre conclusivo.

Ejemplo 2.13. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 5 en Do mayor (L172, 1776), *Larghetto amoroso con sordini*. Tema secundario y cierre de la exposición, cc. 21-38.

Larghetto amoroso con sordini

Tema S1.1

Tema S1.2

Codeta

Los efectos orquestales de amplificación sonora del *tutti* que podemos observar en este *Larghetto amoroso con sordini*, que Brunetti volverá a explotar en el *Andante sostenuto* del Cuarteto op. 6/3 (1779-80), encuentran una correspondencia directa en algunos de los movimientos lentos de cabeza de Gossec de comienzo de la década de 1770. En el ejemplo 2.14 se aprecia esta escritura paralela en todas las voces en el *Larghetto* del Cuarteto op. 15 núm. 3 en Do menor (1772). Gossec emplea este efecto de corte orquestal en varios puntos cruciales del movimiento: en el tema principal (cc. 1-7) y su retorno en la relativa mayor del comienzo de la sección de desarrollo, en el momento de cesura de la textura que se produce en el desarrollo (cc. 64-66) y en el final del movimiento (cc. 85-91). En el ejemplo 2.15 se percibe otro ejemplo coetáneo de escritura orquestal en *tutti* en un movimiento lento, aunque en un movimiento interior, en el *Adagio* del Cuarteto op. 20 núm. 2 en Do menor de Haydn (1772).

Ejemplo 2.14. Gossec, Cuarteto op. 15 núm. 3 en Do menor (1772), *Larghetto*. Comienzo del tema principal (cc. 1-7), sección del desarrollo (cc. 64-66), final del movimiento (cc. 85-91).

Larghetto

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-7) shows the beginning of the main theme, with dynamics ranging from *f* to *p*. The second system (measures 64-66) shows the development section, characterized by a 'cesura' effect where the texture is cut. The third system (measures 85-91) shows the final section of the movement, featuring dynamic contrasts and a trill in the first violin.

Ejemplo 2.15. Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 2 en Do menor (1772), *Adagio*. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).

La articulación de cuartetos con alguno de sus movimientos de cabeza en *tempo* lento o moderadamente lento en forma sonata fue una fórmula relativamente habitual en la composición de cuartetos en la década de 1770. Algunos ejemplos ilustrativos se encuentran en la serie de cuartetos de: Cambini op. 15 (1772), op. 6 (1773) y op. 9 (1776), Vachon opp. 5, 6, 7 y 11 (compuestos entre 1773 y c. 1786), Davaux op. 6 (1773) y op. 9 (1779) o Gossec opp. 14 y 15 compuestos en 1769 y 1772 respectivamente. De manera similar, Boccherini, salvo en su primer ciclo de 1761, comenzó a escribir asiduamente cuartetos con un primer movimiento lento a partir de su op. 8 de 1769. Esta configuración supone la antítesis de la característica estructural de Haydn en sus colecciones de cuartetos de la década de 1770, cuya distribución planificada fue seguida por Brunetti en su serie op. 2 (1774): seis cuartetos de cuatro movimientos que siguen un patrón fijo de “Allegro” o “Allegretto” en forma de sonata, “Minuetto”, movimiento lento en varias disposiciones formales y un final rápido en forma sonata o rondó. Mozart abordó las dos estrategias aunque muy bien delimitadas temporalmente. Así, sólo compuso dos cuartetos con un primer movimiento lento en forma sonata, el *Adagio* del Cuarteto en Sol mayor (KV80, 1770) y el *Andante* del Cuarteto en Si bemol mayor (KV159, 1773), en sus primeros años de inmersión en el género, sin repetir posteriormente esta fórmula.²⁰⁰ Sin embargo, mientras la música de Boccherini era conocida y admirada en Madrid, no se tiene constancia de la existencia de obras de Mozart en los ambientes profesionales de la capital antes de mediados de la década de 1780.²⁰¹ Por lo tanto, la fórmula que emplea Brunetti de arrancar un cuarteto con un movimiento en *tempo* lento y forma sonata,

²⁰⁰ Speck liga las experiencias de Mozart durante el viaje con su padre de Milán a Parma a comienzos de 1770 a la asimilación de nuevos modelos que empleaban la secuencia de movimientos “adagio-allegro-minuetto”, pudiendo adoptar la estructura de los tríos de cuerda de Boccherini. Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, p. 27.

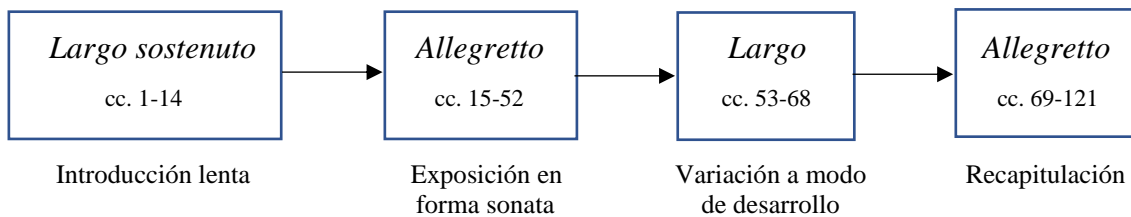
²⁰¹ Esta circunstancia aleja la posibilidad de que Brunetti pudiera conocer la obra del compositor salzburgués durante la concepción de sus cuartetos en la década de 1770. Miguel Ángel Marín: “Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 484-491.

circunscrita a las colecciones de la década de 1770, lo sitúa en la esfera de influencia directa de Boccherini y la nueva escuela francesa de música instrumental de esa década.

El tempo lento como apertura: Largo sostenuto / Allegretto del op. 3/3

La arquitectura de este movimiento, con una introducción lenta que anuncia la llegada del *Allegretto* posterior, es única dentro de los cuartetos de Brunetti. Una fórmula similar, que combina dos marcas de *tempo* y carácter en un único movimiento, aparece en el *Tempo di Minuetto / Allegro assai* en La menor que cierra el op. 4/5 (L166, 1775), dando como resultado un esquema híbrido, con cierto aire de experimentación. Si bien este esquema de introducción lenta es completamente anómalo dentro de los cuartetos, en las sinfonías de Brunetti es una fórmula más habitual, con ejemplos hasta en diez movimientos.²⁰² El manejo del material temático en el op. 3/3, junto a los cambios de *tempi* y carácter, genera un esquema libre que, sin embargo, guarda reminiscencia con la forma sonata (figura 2.3).

Figura 2.3. Principales secciones del *Largo sostenuto / Allegretto* en Do mayor del op. 3/3 (L158. 1774) de Gaetano Brunetti.



El *Largo sostenuto* inicial (cc. 1-14) se puede equiparar con un espacio de introducción que antecede a una exposición en forma sonata, que comienza con el *Allegretto* de la segunda sección del movimiento (cc. 15-52). Este *Allegretto* contiene una nueva idea básica (cc. 15-16), como nuevo material del tema principal (cc. 15-27), una zona de transición que lleva a cabo la traslación a la región de la dominante (cc. 27-38), una zona con nuevo material temático asentado en la región de la dominante, a modo de tema secundario (cc. 38-50) y una breve zona de puente que conduce al nuevo cambio de *tempo* (cc. 50-52). El siguiente *Largo* se construye como una sección donde se varía el material del *Largo sostenuto* inicial (cc. 53-68). Finalmente, el *Allegretto* de cierre (cc. 69-121)

²⁰² Sinfonías núm. 4 en Do mayor, núm. 7 en Mi bemol mayor, núm. 8 en Fa mayor, núm. 13 en Re mayor, núm. 18 en Re mayor, núm. 21 en Mi bemol mayor, núm. 26 en Si bemol mayor, núm. 33 en Do menor, núm. 35 en Mi bemol mayor y núm. 36 en La mayor. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 135-137, 166, 197-198, 238-240, 268, 287.

retorna el material del *Allegretto* anterior, estructurándose en cuatro zonas principales: una variación en modo menor del tema principal del primer *Allegretto* (cc. 69-89); la recapitulación del material del *Largo sostenuto* inicial, ajustando la figuración del movimiento lento a un *tempo* más rápido; el ajuste tonal del material del *Allegretto* inicial en la región de la dominante (cc. 103-115); como cierre del movimiento, la aparición de nuevo material a modo de *codetta* (cc. 115-121).

El primer violín es el responsable de conducir los cambios de material entre los diferente *tempi* (ejemplo 2.16), en una textura donde el resto de líneas muestran una elevada actividad melódica: el segundo violín con ágiles figuraciones y pasajes paralelos al primer violín, la viola con ágiles pasajes y una pronunciada actividad rítmica y el violonchelo marcando los cambios armónicos y rítmicos, dentro de su habitual función de bajo. Las relaciones motívicas dentro del movimiento se establecen en función de los *tempi*. Así, el segundo *Largo* arranca con el mismo motivo del homónimo en el primer violín, antes de realizar una variación del material primigenio. Por su lado, los dos *Allegretto* conservan la idea básica principal en el movimiento paralelo de los dos violines.

Ejemplo 2.16. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Largo sostenuto* / *Allegretto*. Tema principal en la voz del primer violín, dentro de cada una de las principales secciones del movimiento.

Largo sostenuto

Violin I 

15 **Allegretto**

Violin I 

53 **Largo**

Violin I 

69 **Allegretto**

Violin I 

90

Violin I 

2.3 El allegro-sonata en la década de 1770

La mayor parte de los movimientos iniciales en los cuartetos de Brunetti, 37 de los 50 conservados, están en *tempo* rápido en forma sonata. Así, los “Allegro” (32 cuartetos) y “Allegretto” (5 cuartetos) dominan todos los ciclos, así como los últimos diez cuartetos sin asignación de opus. Solo se encuentran dos excepciones tempranas: la primera, en el op. 3 (1774), primer ciclo con dos movimientos por cuarteto, donde sólo encontramos un *Allegro moderato* en el op. 3/1; la segunda, en el op. 5 (1776), serie con todos los cuartetos en tres movimientos, dónde solo dos movimientos de partida, op. 5/2 y op.5/6, están en un *Allegro con brio* y *Allegretto* respectivamente. Estos movimientos rápidos iniciales en forma sonata serán exclusivos a partir del op. 7 (1784), con únicamente el *Allegro moderato* del op. 8/5 (1785) en un esquema formal más libre. Esta preponderancia del conjunto allegro-sonata como movimiento de partida es análogo en las sinfonías de Brunetti. De las 36 sinfonías y 3 sinfonías concertantes existentes, sólo una sinfonía rompe el patrón -rápido-lento-rápido-(rápido)-, la Sinfonía núm. 33 en Do menor (L322, 1780), que comienza en un *Andantino* en dos partes, que, a su vez, no se estructura en forma sonata.²⁰³ En los tríos, por el contrario, aunque la forma sonata se convierte en el molde principal de los primeros movimientos, Brunetti compensa el peso del “Allegro” inicial con otros movimientos lentos o moderadamente lentos de partida. El paralelismo con los cuartetos aparece por la preeminencia más bien tardía del “Allegro” de cabeza en las últimas series, llegando a su máxima expresión en la serie VIII (L121 - L126, 1795), donde todos los primeros movimientos son allegro-sonata.²⁰⁴

El predominio del allegro-sonata como movimiento de cabeza en los cuartetos de cuerda de Brunetti se convierte en una impronta dentro de su estilo, con respecto a Haydn y Boccherini. En Haydn, aunque las formas de sonata de partida sólo encuentran contraposición en cinco movimientos en forma de variación y un movimiento en forma más libre, la presencia de movimientos en *tempi* moderadamente lentos o extremadamente rápidos dilata hasta las últimas colecciones la aparición de un ciclo con todos los movimientos de cabeza en allegro-sonata, con los tres cuartetos del op. 76 (1796-97) y las dos obras del op. 77 (1799).²⁰⁵ Boccherini, por su lado, aunque mantiene

²⁰³ Como cabe esperar, no tengo en consideración las diez sinfonías (núms. 4, 7, 8, 13, 18, 21, 26, 33, 35 y 36) y la primera sinfonía concertante que comienzan con una introducción lenta como antesala al posterior “Allegro”. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 146-147, 197-198, 238-240, 268, 287.

²⁰⁴ Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 22, 39, 78, 100, 135, 164, 194, 219.

²⁰⁵ Los movimientos iniciales en forma variación se corresponden con el op.2 núm. 6 en Si bemol mayor (c. 1757-62), op. 9 núm. 5 en Si bemol mayor (c. 1769-71), op. 17 núm. 3 en Mi bemol mayor (1771), op. 55 núm. 2 en Fa menor/Fa mayor (1788) y op. 76 núm. 6 en Mi bemol mayor (1796-97). El movimiento de partida en un esquema formal más libre es el op. 76 núm. 5 en Re mayor (1796-97).

también la preponderancia de la forma sonata, incrementa aún más esta paleta de *tempi*, incluyendo movimientos iniciales en “Largo” o “Larghetto”. Aunque su primera colección op. 2 de 1761 presenta todos los movimientos de cabeza en un allegro-sonata, este esquema no se volverá a repetir hasta finales de la década de 1780 con el op. 39 (1789) y, posteriormente con los opp. 43 (1790), 52 (1795) y 64 (1804).

Tras la primera colección de Brunetti, el op. 2 de 1774, y de manera análoga a lo sucedido con el op. 2 de 1761 de Boccherini, el allegro-sonata de partida comparte espacio con otros movimientos lentos o moderadamente lentos hasta el op. 6 de 1779-80. Entre 1774 y 1776 Brunetti compuso la ingente cantidad de veinticuatro cuartetos de cuerda, prácticamente la mitad de su producción, distribuidos en las cuatro series del op. 2 al op. 5. Tras este sobresaliente esfuerzo compositivo inicial dentro del género, la siguiente colección se demoraría hasta finales de la década con el op. 6 (1779-80). Este periodo coincide con el abandono del género por parte de Haydn, tras su op. 20 de 1772, y la composición de Boccherini de sus op. 22 (1775), op. 24 (1776-78), op. 26 (1778) y op. 32 (1780). De estos treinta primeros cuartetos de Brunetti, dieciocho (60%) se erigen con un movimiento de cabeza “Allegro” o “Allegretto” en diversas variantes de la forma sonata. Tras tres años en los cuales Brunetti no compuso ningún nuevo cuarteto, los allegro-sonata se convierten en predominantes en las dos series de mediados de la década de 1780: op. 7 (1784) y op. 8 (1785-89). Únicamente un cuarteto de estas diez composiciones conserva el *tempo* y carácter “Allegro” pero sin el esquema de la forma sonata.²⁰⁶ Esta notoriedad del allegro-sonata se convierte en norma en los cuartetos de la década de 1790, con los últimos diez cuartetos sin asignación de opus por parte de Brunetti. Desde el punto de vista del análisis estilístico, podemos conservar esta distribución temporal por décadas, ya que los tres grandes ejes que marcan las décadas de 1770, 1780 y 1790 coinciden, *grosso modo*, con cambios sustanciales y significativos en la manera de abordar la forma sonata por parte de Brunetti. De ahí que, a continuación, el estudio de las peculiaridades de aplicación de la forma sonata en un movimiento rápido de cabeza se aborde con esta distribución temporal.

En las cinco primeras colecciones de Brunetti, del op. 2 al op. 6, compuestas en la década de 1770, los dieciocho allegro-sonata de partida (60%) comparten espacio con movimientos lentos o moderadamente lentos, indistintamente del número de movimientos de cada serie. Sin embargo, su peso es dispar dentro de cada colección. Como se observa

²⁰⁶ Como se ha comentado anteriormente, se trata del *Allegro moderato* del op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785).

en la tabla 2.3, son predominantes en la primera, tercera y quinta serie de cuartetos, opp. 2, 4 y 6 respectivamente, pero se ven relegados en peso con respecto a los movimientos lentos de partida en los opp. 3 y 5. De manera independiente a su frecuencia de aparición, todos los movimientos allegro-sonata poseen un armazón común: formato binario a gran escala, explicitado con la presencia de repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación; predominancia del modo mayor, con quince cuartetos (83%); diversidad métrica, aunque polarizada al empleo del compás de compasillo (50%); finalmente, preferencia por una marca más rápida de “Allegro” (83%), frente a los tres movimientos en “Allegretto”. Esta predominancia del allegro-sonata en los movimientos de cabeza es común en toda la obra instrumental de Brunetti, tal y como era habitual en la época, hallando en las primeras series de tríos la mayor diversidad de *tempi*.²⁰⁷

Al igual que en los movimientos lentos de partida, el allegro-sonata de Brunetti es rico en combinaciones estructurales, temáticas y funcionales dentro del esquema rígido de la forma. Sin embargo, las estrategias se orientan a un despliegue completo de la forma que huye de simplificaciones y pone mayor énfasis en la sección de desarrollo. Es por ello que las configuraciones que podíamos observar en los primeros movimientos lentos de forma sonata sin desarrollo (op. 3/5 y op. 4/2) y sin repeticiones (op. 6/3) no aparecen en los allegro-sonata de estos movimientos iniciales. En la tabla 2.4 se enuncian las seis configuraciones que despliega Brunetti en estos movimientos: 1) forma más convencional con secciones de exposición, desarrollo y recapitulación claramente identificables; 2) sección de recapitulación comprimida; 3) sección de recapitulación comprimida y alterada mediante la adición de nuevos pasajes; 4) exposición continua, con inexistencia de un tema secundario lanzado con éxito, y recapitulación comprimida; 5) forma sin el esperado retorno del tema principal en la recapitulación; y, finalmente, 6) sonata monotemática a partir del contenido motivico del tema principal.

²⁰⁷ Aunque la forma sonata es la preponderante, en algunas series la forma comparte espacio con marcas de *tempi* lentas o moderadas. En especial, en las series 0 (1767), I (1769), II (1774-75), III (1773), IV (1774) y VII (1784). Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 22, 39, 78, 100, 135, 164, 194.

Tabla 2.3. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con primeros movimientos en allegro-sonata en los ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol menor	<i>Allegro moderato</i> Sol m (C) 33: : 44	<i>Minuetto</i> Sol m	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Presto</i> Sol menor
	No. 2 Mi mayor	<i>Allegro moderato</i> Mi M (C) 25: : 42	<i>Minuetto</i> Mi M	<i>Largo cantabile</i> La M	<i>Allegro non molto</i> Mi M
	No. 3 Mi bemol mayor	<i>Allegro espressivo</i> Mib M (6/8) 64: : 97	<i>Minuetto</i> Mib M	<i>Larghetto</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	No. 4 La menor	<i>Allegro moderato</i> La m (♯) 43: : 63	<i>Minuetto</i> La m	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do M	<i>Finale Presto</i> La m
	No. 5 Re mayor	<i>Allegro moderato</i> Re M (C) 27: : 39	<i>Minuetto</i> Re M	<i>Andantino cantabile</i> Sol M	<i>Presto</i> Re M
	No. 6 Si bemol mayor	<i>Allegro moderato</i> Sib M (C) 33: : 41	<i>Minuetto</i> Sib M	<i>Andante cantabile</i> Fa M	<i>Rondeau Allegretto con gusto</i> Sib M
Op. 3 [1774]	No. 1 Fa mayor	<i>Allegro moderato</i> Fa M (♯) 55: : 57	<i>Rondeau Allegretto</i> Fa M		
Op. 4 [1775]	No. 1 Mi bemol mayor	<i>Allegro non molto</i> Mib M (3/8) 96: : 116	<i>Larghetto espressivo</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M	
	No. 3 La mayor	<i>Allegro maestoso</i> La M (C) 38: :58	<i>Cantabile</i> Mi M	<i>Allegretto</i> La M	
	No. 4 Si bemol mayor	<i>Allegretto</i> Sib M (3/4) 33: :51	<i>Larghetto</i> Mi b M	<i>Presto</i> Sib M	
	No. 5 La menor	<i>Allegro moderato</i> La m (C) 21: :34	<i>Largo espressivo</i> Do M	<i>Tempo di minuetto / Allegro assai</i> La m	
	No. 6 Re mayor	<i>Allegro non molto</i> Re M (6/8) 52: :74	<i>Larghetto</i> La M	<i>Presto Finale</i> Re M	
Op. 5 [1776]	No. 2 La mayor	<i>Allegro con brio</i> La M (C) 57: :68	<i>Andantino amoroso</i> Mi M	<i>Allegro non molto</i> La M	
	No. 6 Re mayor	<i>Allegretto</i> Re M (2/4) 41: :53	<i>Largo</i> La M	<i>Allegro finale</i> Re M	
Op. 6 [1779-80]	No. 1 La mayor	<i>Allegro moderato</i> La M (C) 47: : 54	<i>Allegretto</i> La M		
	No. 2 Si bemol mayor	<i>Allegretto con gusto</i> Sib M (2/4) 38: : 53	<i>Rondo e moderato</i> Sib M		
	No. 4 Mi bemol mayor	<i>Allegro moderato</i> Mib M (♯) 36: : 44	<i>Rondeau. Allegro moderato</i> Mib M		
	No. 5 Do mayor	<i>Allegro maestoso</i> Do M (C) 38: : 43	<i>Allegretto</i> Do M		

Tabla 2.4. Esquemas de formas de sonata en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Formas de sonata (F.S.)	Cuarteto	Primer movimiento
1) F.S. convencional	Op. 4/1 (1775)	Allegro non molto en Mi bemol mayor
	Op. 6/1, 5 (1779-80)	Allegro moderato en La mayor Allegro maestoso en Do mayor
2) F.S. con recapitulación comprimida	Op. 2/1-3 (1774)	Allegro moderato en Sol menor Allegro moderato en Mi mayor Allegro espressivo en Mi bemol mayor
	Op. 4/3-5 (1775)	Allegro maestoso en La mayor Allegretto en Si bemol mayor Allegro moderato en La menor
	Op. 5/6 (1776)	Allegretto en Re mayor
3) F.S. con recapitulación comprimida y alterada	Op. 2/4 (1774)	Allegretto moderato en La menor
	Op. 4/6 (1775)	Allegro non molto en Re mayor
4) F.S. continua con recapitulación comprimida	Op. 2/5 (1774)	Allegro moderato en Re mayor
5) F.S. sin retorno recapitulativo del tema principal	Op. 2/6 (1774)	Allegro moderato en Si bemol mayor
	Op. 3/1 (1774)	Allegro moderato en Fa mayor
	Op. 5/2 (1776)	Allegro con brio en La mayor
6) F.S. monotemática	Op. 6/2, 4 (1779-80)	Allegretto con gusto en Si bemol mayor
		Allegro moderato en Mi bemol mayor

Las continuas variaciones en factores como el tamaño de las principales secciones y zonas de acción de la exposición, la diversidad de excursiones tonales y episodios en los desarrollos y los diferentes esquemas de recapitulación de un ciclo a otro y de una obra a otra transmiten una impresión de continua búsqueda de nuevas opciones expresivas. Aún con ello, ninguna de estas variantes supone una transgresión a la forma que ponga en peligro las directrices más normativas de la época. Por el contrario, Brunetti se adhiere a ciertas normas de diseño, carácter y proporción como son la preponderancia de la dualidad temática en las exposiciones, la reutilización de material motivico expositivo en los desarrollos y la aparición de una sección de recapitulación compacta que lleva a cabo el principio final de resolución de los problemas tonales de la exposición. Esta dualidad de variante y estabilidad en los allegro-sonata de los primeros movimientos se haya implícita en estos primeros trabajos de Brunetti. Las opciones expresivas servirán, a su vez, de marco comparativo para las mayores experimentaciones y ambiciones dentro de la forma que serán palpables a partir de la década de 1780. El análisis y contextualización que reflejan los siguientes apartados, centrados en las tres principales secciones de la forma, exposición, desarrollo y recapitulación, servirá como nueva vía de aproximación

al conjunto de opciones formales desplegadas por Brunetti. Es por ello que se varía el enfoque utilizado para el estudio de los primeros movimientos lentos en forma sonata. Frente al estudio de las seis configuraciones tipo de la forma sonata en los movimientos lentos iniciales, los siguientes apartados abordan las variaciones de diseño y expresión de la exposición, el desarrollo y la recapitulación, con objeto de ahondar en las elecciones de construcción y las variantes expresivas que despliega Brunetti en los cuartetos de estos años.

La exposición. Configuración de las principales espacios de acción

La exposición del *Allegro moderato* en Sol menor que abre el primer ciclo de cuartetos conservados de Brunetti op. 2 (1774) se articula con las esperadas zonas de tema principal (cc. 1-8), transición (cc. 9-21), tema secundario (cc. 21-31) y zona de cierre (cc. 31-33). Únicamente en cuatro ocasiones durante toda la década, Brunetti omite o fusiona alguna de las secciones: op. 2/5 (1774), único *allegro-sonata* de cabeza con una configuración de sonata continua, inhabilita la aparición de un tema secundario correctamente articulado; op. 4/1 (1775) y op. 6/2 (1779-80) que eliminan la zona de transición; y, finalmente, op. 4/5 que fusiona las zonas de tema principal y transición. A partir del armazón estándar, Brunetti salpica las exposiciones con sutilezas tonales, formales y de textura. Claro ejemplo es el *Allegro moderato* del op. 2/1. En el plano tonal, el modo menor con el que arranca la sonata se convierte en un espejismo. El tono emocional del tema principal se abandona de forma enfática, antes de su conclusión, con un cambio de tono y modo (región de Mi bemol mayor; c. 7), dejando el resto de la exposición en modo mayor. En el plano formal, como se refleja en la figura 2.4, la zona de transición modula a la esperada región de la relativa mayor, permitiendo la consecución de la cesura medial y una exposición en dos partes (III:PAC MC; c. 21). Sin embargo, el efecto de corte de la cesura es inusualmente contundente, al crear un gesto tonal y retórico fuerte que huye de su posición habitual basada en una semicadencia, enfatizando un signo de cierre y no de expectativa, tal y como hiciera Mozart en su Cuarteto en Re mayor KV155 de 1772.²⁰⁸ Brunetti suaviza este efecto tonal a través de un relleno de cesura del bajo. Tras estas sutilezas, el tema secundario arranca con un nuevo motivo paralelo de violín segundo y viola en *piano*, realizando con éxito su principal tarea: lograr un fuerte cierre cadencial en la nueva tonalidad (III:PAC; c.31). La zona de cierre final (cc. 31-33) se basa en un

²⁰⁸ Esta opción de “cesura medial” se define como “MC de tercer nivel por defecto” en la *Sonata Theory*. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 25-29.

módulo de *codetta*, con nuevo material de réplica reiterada que refuerza la cadencia anterior y cierra de forma contundente la exposición. En el plano textural, este movimiento presagia muchos de las estructuras que primarán en la década. Así, Brunetti alterna movimientos melódicos paralelos, violines en el tema principal (cc. 3 y 7), violín segundo y viola en el comienzo del tema secundario (cc. 21-22), violín segundo y violonchelo en su continuación (cc. 25-29) y violines en el cierre de la exposición (cc. 32-33), con movimientos melódicos de corte contrapuntístico, entre los violines (cc. 9-10) y entre los cuatro instrumentos (cc. 17-19), en la zona de transición.

Figura 2.4. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Esquema formal de la exposición (cc. 1-33).

	c1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33		
Sección	Exposición																																		
Zonas	P				TR												S				C														
MC/EEC	b.i.	c.i.	b.i.	c.i.													b.i.	c.i.	co			cad			EEC		codeta								
Cadencias					HC								AC				PAC							PAC	PAC										
Regiones	I				VI				III																										

El tema principal en las exposiciones de los cuartetos de Brunetti de la década de 1770 se caracteriza por la estabilidad tonal. Así, el quiebro que ejecutó el *Allegro moderato* del op. 2/1, a la región de Mi bemol mayor, sólo se repetirá en otras tres ocasiones: *Allegro moderato* del op. 2/6 (1774) con una excursión tonal intermedia a la región del relativo menor (Sol menor; cc. 4-6), donde se transponen las ideas básica y contrastante iniciales antes de retornar a la tonalidad de partida y realizar un cierre cadencial perfecto (I:PAC; cc. 8-9); *Allegro moderato* del op. 4/5 (1775), cuyo tema principal (cc. 1-4) está completamente abierto, fusionando las funciones de tema principal y transición, llevando a efecto la modulación a la región de la relativa mayor y la cesura medial; y, finalmente, el *Allegro con brio* del op. 5/2 (1776) que realiza un inesperado cambio de tonalidad explícito (c. 5) que traslada la aparición del tema principal a la lejana región de Do mayor.

Los temas principales, tonalmente estables, tienen proporciones heterogéneas, desde una máxima compresión de cuatro compases, en el op. 4/5 de 1775, hasta los veinticuatro compases del primer cuarteto del mismo ciclo (figura 2.5). Los temas se erigen en una única frase con las habituales secciones de idea básica (cc. 1-2), repetición de la idea básica o nueva idea contrastante (cc. 3-4), mientras que expanden o contraen las posteriores funciones formales de continuación y progresión cadencial del material primigenio. Estas estructuras de agrupación no siempre son simétricas. Así, sólo encontramos frases normativas de ocho compases en seis movimientos: op. 2/1,4 (1774),

op. 3/1 (1774), op. 4/3, 6 (1775) y op. 6/4 (1779-80). Este último movimiento, a pesar de la longitud normativa de ocho compases, tiene una construcción especial. La aparición de una cadencia temprana (I:IAC; cc. 3-4) genera un tema principal compacto. Sin embargo, tras un relleno de cesura paralelo del segundo violín y la viola, la repetición de la idea principal y la continuación en la región de tónica genera una segunda zona de acción del tema principal que cierra a modo de cesura medial, con corte en la textura (I:HC; c.8). Este corte no es habitual en Brunetti, al no existir modulación previa.

Figura 2.5. Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op. 2 1774	núm. 1	P 8	TR 13	S 11	C 3	
	núm. 2	P 6	TR 10	S 7	C 5	
	núm. 3	P 10	TR 34		S 16	C 5
	núm. 4	P 8	TR 8	S 18	C 10	
	núm. 5	P 12	TR 10	C 7		
	núm. 6	P 9	TR 4	S 17	C 4	
Op. 3 1774	núm. 1	P 8	TR 11	S 23	C 11	
Op. 4 1775	núm. 1	P 24			S 56	C 16
	núm. 3	P 8	TR 9	S 11	C 12	
	núm. 4	P 7	TR 8	S 12	C 7	
	núm. 5	P+TR 4	S 13	C 4		
	núm. 6	P 8	TR 18	S 20	C 6	
Op. 5 1776	núm. 2	PO 4	P 12	TR 19	S 12	C 11
	núm. 6	P 6	TR 13	S 18	C 5	
Op. 6 1779-80	núm. 1	P 11	TR 14	S 18	C 7	
	núm. 2	P1 10	P2 8	S 12	C 9	
	núm. 4	P 8	TR 4	S 15	C 10	
	núm. 5	P 10	TR 4	S 18	C 7	

El *Allegro moderato* del op. 2/5 despliega el tema principal compacto más extenso de toda la década, sólo superado por el op. 4/1 de 1775.²⁰⁹ Como se aprecia en el ejemplo

²⁰⁹ La notable diferencia de tamaño entre ambos movimientos (doce compases del op. 2/5 y el doble para el op. 4/1) es engañosa, ya que Brunetti aprovecha la métrica del op. 4/1 (3/8) para repetir bloques de compases. Así, ocho compases del tema principal (cc. 9-16), dieciséis compases de la primera zona del tema secundario (cc. 33-40 y 49-56), cuatro compases de la segunda zona del tema secundario (cc. 61-64) y ocho compases de la sección de cierre (cc. 89-96) en

2.17, la idea básica (cc. 1-2), en contra de lo habitual en Brunetti, traslada el peso melódico al segundo violín y a un violonchelo en tesitura aguda. El tema recupera su equilibrio en la idea contrastante (cc. 3-4) a través de una línea paralela en los violines. Manteniendo al violonchelo en el registro y figuración inicial, los siguientes dos compases realizan un cambio de textura a través del intercambio del material inicial entre los violines (cc. 5-6). El *fortissimo* posterior del *tutti* y la línea más activa de los violines da cuenta de la llegada de las funciones de continuación y cierre cadencial (cc. 7-12), que transforma la declaración completa de la tónica en un cierre parcial en la dominante (I:HC; c.12). La amplitud del tema principal, que podían presagiar un movimiento de grandes proporciones, no encontrará continuidad posterior.

Ejemplo 2.17. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-12).

The image displays a musical score for the main theme of the first movement of Brunetti's Quartet op. 2 no. 5. The score is in 2/4 time, D major, and marked 'Allegro moderato'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 1-4) shows the initial theme with dynamics 'p'. The second system (measures 5-8) shows a change in texture with dynamics 'ff'. The third system (measures 9-12) shows the continuation and cadential closure with dynamics 'ff'.

la exposición se limitan a repetir los bloques homólogos anteriores. A esto hay que sumar que la recapitulación sólo omite los ocho compases duplicados del tema principal, obteniendo la dimensión completamente inhabitual en los cuartetos de Brunetti de estos años.

Como excepción a la concepción unitaria del tema principal, Brunetti conforma un grupo temático principal, compuesto por dos zonas de acción claramente separadas, en dos movimientos: el op. 5/2 (1776) y el op. 6/2 (1779-80). El *Allegro con brio* del op. 5/2 supone una inflexión en el tratamiento de las posibilidades expresivas del tema principal. Como se visualiza en el ejemplo 2.18, el movimiento irrumpe con una breve introducción de cuatro compases donde el *tutti* realiza un movimiento paralelo en *fortissimo* que amplifica al máximo la capacidad sonora del conjunto. Este movimiento, nada habitual en un cuarteto de cuerda y que más bien se podría esperar en el contexto de una obra orquestal, sin duda, tuvo un efecto sorpresa en la audiencia. Aún mayor es la conmoción al realizar un inesperado cambio de tonalidad explícito que traslada la aparición del tema principal a la lejana región de Do mayor. Bajo esta estrategia, el primer violín expone un tema principal que contrasta, a través de la dinámica *piano* y el movimiento en *legato*, con la enérgica introducción. El cierre de este extenso tema principal (cc. 5-16) se realiza a través de una cadencia perfecta en un nuevo gesto orquestal de un *tutti* en golpes de martillo (I:PAC; cc. 15-16). En otra variante expresiva, el *Allegretto con gusto* del op. 6/2 (1779-80) arranca con un tema principal que se alarga hasta los dieciocho compases. Como se aprecia en el ejemplo 2.19, la separación cadencial (HC; c. 10) separa el tema en dos partes asimétricas que conservan la textura del juego motivico de pregunta y respuesta entre los violines.

Ejemplo 2.18. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro con brio*. Introducción (cc. 1-4) y tema principal (cc. 5-16).

Allegro con brio

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is the introduction, marked *ff* and *Allegro con brio*. The second system (measures 5-8) is the beginning of the main theme, marked *pp*. The third system (measures 9-16) continues the main theme, marked *f*. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*.

Ejemplo 2.19. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-80), *Allegretto con gusto*. Tema principal (cc. 1-18).

Allegretto con gusto

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-7) is marked 'P1.1' and 'a mezza voce'. The second system (measures 8-13) is marked 'P1.2' and includes dynamic markings 'f' and 'p'. The third system (measures 14-18) is marked 'P1.3' and includes dynamic markings 'ff' and 'p'.

En lo referente a las texturas, los temas principales se van a caracterizar por una pareja de violines muy activos, con la viola alternando pasajes paralelos con movimientos de corte contrapuntístico. En contraposición, el violonchelo se rescinde a funciones armónicas y rítmicas, renunciando a su emancipación dentro del rol habitual de bajo, con la única excepción del op. 2/5 visto anteriormente. El primer violín asume su habitual rol de líder en seis movimientos de los primeros años: op. 2 cuartetos núms. 1, 2 y 4 y op. 3/1 de 1774; y, finalmente, el op. 4 núms. 4 y 5 de 1775. No obstante, el movimiento predilecto de Brunetti en los temas principales de la década de 1770 será la líneas paralelas entre pares instrumentales. Así, encontramos movimientos paralelos entre los violines (op. 2 núms. 1 y 3, op. 4 núms. 1 y 6, op. 5 núms. 3 y 6, así como un movimiento en octavas, ejemplo 2.20, en el op. 6/5), entre los violines y el violonchelo (op. 2/5), entre la viola y el violonchelo (op. 2/6) y entre el segundo violín y la viola (op. 4 núms. 3 y 4).

El movimiento paralelo se lleva su máxima expresión en el op. 6/1. En el ejemplo 2.21 se observa que Brunetti arranca el movimiento con una breve introducción de cuatro compases donde el *tutti* realiza un movimiento paralelo en *fortissimo* que amplifica al máximo la capacidad sonora del conjunto, en la estela de una obra orquestal. Es al final de la década, cuando Brunetti introduce movimientos más contrapuntísticos (op. 6/2, 4). Por lo tanto, la combinación de estos elementos genera un rasgo brunettiano, un rasgo que le es propio y característico de su estilo y que permite aproximarnos, aunque de manera parcial, a la poética creativa de Brunetti.

Ejemplo 2.20. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegro maestoso*. Tema principal (cc. 1-10).

Allegro maestoso

The image displays a musical score for the first system of the main theme of the Quintet Op. 6 No. 5 by Brunetti. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It shows the first five measures of the piece. The tempo is Allegro maestoso. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 2.21. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 1 en La mayor (L174, 1779-80), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-11).

Allegro moderato

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p). The tempo is marked Allegro moderato.

Las zonas de transición entre los temas, como era de esperar, son las más activas en el plano tonal dentro de la exposición. Con una longitud muy heterogénea a lo largo de la década, tal y como muestra la figura 2.4, llega, incluso, a ser la zona más extensa de la exposición en los cuartetos op. 2 núms. 1, 2 y 3 y en el op. 5/2, por extraño que pueda parecer. El objetivo final normativo de esta sección es alcanzar el momento de cesura medial que divide la exposición en dos partes y abre la puerta a la aparición de un tema secundario en la región de la dominante o del relativo mayor. Únicamente en un cuarteto, op. 2/5 (1774), no se produce este momento de cesura, generando así una exposición continua, sin un tema secundario claro. Como se observa en la tabla 2.5, el recorrido tonal de la transición se realiza normalmente de forma directa, desde la tónica hasta la dominante o la relativa menor en los movimientos en modo mayor. Sin embargo, en dos movimientos, la sección realiza un quiebro tonal intermedio: a la sorpresiva región del relativo menor (Do menor) en el op. 2/3; y, en una rica excursión tonal antes de desembocar en la región de la dominante, a las regiones de Re menor (homónimo de la subdominante), La menor (homónimo), Mi mayor (dominante muy pasajera), y La mayor (tónica) en el op. 5/2.

Tabla 2.5. Movimientos armónicos de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Secciones exposición			
		P	TR	S	C
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol menor	I - bVI	bVI - III		III
	No. 2 Mi mayor	I	I - V		V
	No. 3 Mi bemol mayor	I	I - VI _m - I/V?		V
	No. 4 La menor	I	I - III		III
	No. 5 Re mayor	I	V (se suprime tema S)		
	No. 6 Si bemol mayor	I - VI _m - I	I		V
Op. 3 [1774]	No. 1 Fa mayor	I	I - V		V
Op. 4 [1775]	No. 1 Mi bemol mayor	I	Se suprime		V
	No. 3 La mayor	I	I - V		V
	No. 4 Si bemol mayor	I	V		V
	No. 5 La menor	I - III (se fusionan las dos zonas)			III
	No. 6 Re mayor	I	I - V		V
Op. 5 [1776]	No. 2 La mayor	I - bIII	IV _m - I _m - V - I - V		V
	No. 6 Re mayor	I	V		V
Op. 6 [1779-80]	No. 1 La mayor	I	I - V		V
	No. 2 Si bemol mayor	I	Se suprime		V
	No. 4 Mi bemol mayor	I	V		V
	No. 5 Do mayor	I	I - V		V

En el plano motivico, la sección de transición se caracteriza por reutilizar con asiduidad el material de la idea básica del tema principal, bien en la región de tónica o como una variación en la dominante. Hasta ocho movimientos en la década de 1770 emplean este recurso, prolongando la textura del tema principal: repetición de los cuatro primeros compases del tema principal, a modo de *codetta*, en el op. 2/3 y op. 4/6; repetición de la idea básica del tema principal, nuevamente como *codetta*, en el op. 2/4; tras un único compás de puente con nuevo material, misma fórmula del op. 2/4 en el op. 4/3; variación en Re menor de los cuatro primeros compases de la segunda sección del tema principal en el op. 5/2; finalmente, variación en la dominante del comienzo del tema principal en el op. 5/6 y op. 6 núms. 4 y 5. Como contrapartida, en otros movimientos Brunetti luce nuevo material con ricos esquemas de textura, como un movimiento de corte contrapuntístico, ejemplo 2.22, en el op.2/1 (1774).

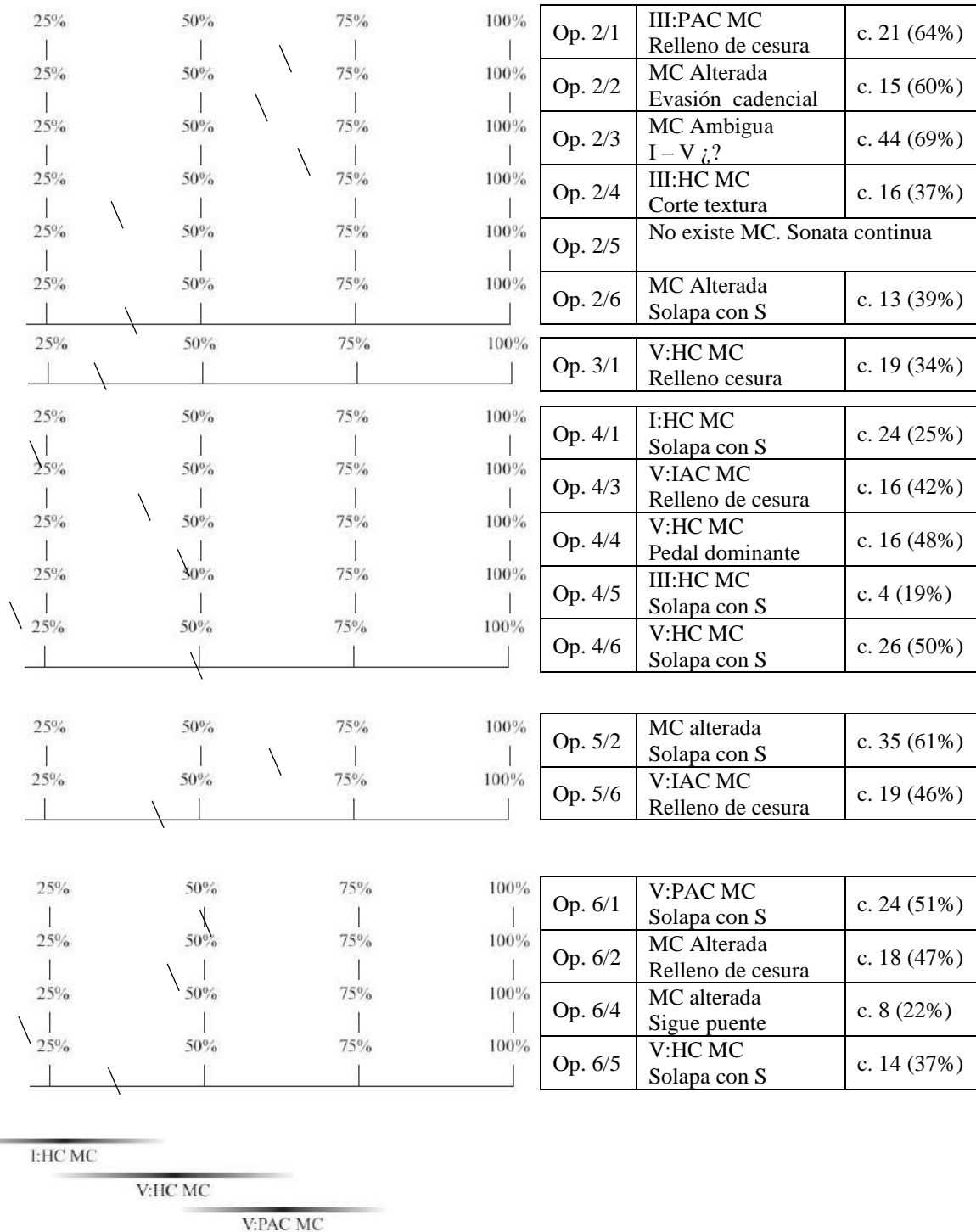
Ejemplo 2.22. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Sección de transición de la exposición (cc. 9-21).

Con una única excepción muy temprana en toda la década, en el op. 2/5 (1774), la zona de transición culmina en la consecución del momento de cesura medial.²¹⁰ Este punto clave de ruptura de la exposición abre la puerta a un tema secundario en la región de dominante o relativo mayor, dividiendo la exposición, de forma inequívoca, en dos partes con tono y retórica contrastantes. Como se observa en la figura 2.6, la zona predilecta para la aparición de la cesura en los cuartetos de Brunetti de la década de 1770 es el segundo cuarto de la exposición (once movimientos; 65%), frente a dos movimientos en el primer cuarto (12%) y cuatro movimientos en el tercer cuarto (23%). Brunetti establece una rica variedad de estrategias para llegar a este punto de ruptura. Así, frente a lo más

²¹⁰ En esta única excepción, el *Allegro moderato* en Re mayor, tras el tema principal, la existencia de una nueva idea básica (cc. 12-14) y su repetición (cc. 14-15), ambas en la región de la dominante, no permiten la consecución de una cesura medial que divida la exposición en dos partes. En vez de ello, el movimiento abre paso a un despliegue de capacidad virtuosa y expresiva por parte del primer violín que no encontrará pausa hasta la consecución de la primera cadencia perfecta en la nueva tonalidad (V:PAC EEC; c. 21).

habitual de establecer una cesura a través de una semicadencia en la región de la dominante con un claro corte en la textura, Brunetti alterna diversos tipos de movimientos cadenciales, llegando a evitar el movimiento cadencial explícito por el quiebro armónico de un acorde de dominante cadencial en primera inversión (op. 2/2) o presentando una ambigüedad tonal entre la pertenencia a las regiones de tónica o dominante de todo el pasaje de transición (op. 2/3). La fórmula preferida por Brunetti es suavizar el efecto de ruptura de la exposición, a través de la textura, con un breve enlace melódico o relleno de cesura: op. 2/1 con el bajo percutido del violonchelo (c. 21); op. 2/2 con un movimiento octavado del violonchelo (c. 15); op. 2/5 con el solape melódico del segundo violín (c. 13); op. 3/1 con un relleno de cesura paralelo de los violines (cc. 19) y un breve pasaje a modo de puente (cc. 20-22) que precede a la aparición del tema secundario (c. 23); al solapar la cesura medial con el comienzo del tema secundario en el op. 4/1 (cc. 24-25) y op. 6/1 (cc. 23-24); con un tema secundario anacrúsico en el op. 4/3 (c. 16), op. 5/6 (c. 19) y op. 6/5 (c. 14); op. 4/4 con una pedal de dominante que alarga el efecto cadencial y solapa con la aparición del tema secundario (cc. 12-16); op. 2/5 con un tema secundario que se solapa con la fusión del tema principal y la zona de transición (cc. 1-4); op. 4/6 con la fusión de la transición con el tema secundario (cc. 26-27); y, finalmente, op. 6/2 con un relleno de cesura paralelo de los violines (c. 18); op. 6/4) con un enlace melódico del segundo violín (cc. 12-13).

Figura 2.6. Zonas de aparición de la cesura medial. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.²¹¹



²¹¹ La base de la figura refleja el despliegue normativo de los distintos tipos de cadencia que caracterizan a la cesura medial, surgida del estudio del repertorio centroeuropeo por J. Hepokoski y W. Darcy. Existen, por lo tanto, tres adecuaciones temporales principales: semicadencia en la región de tónica entre el 15-45% de la exposición; semicadencia en la región de dominante entre el 25 y el 50% (raramente más allá del 60%); y, finalmente, la cadencia perfecta en la región de la dominante entre el 50 y el 70%. En términos de ocurrencia estadística, la *Sonata Theory* establece el primer nivel por defecto en la V:HC MC, el segundo nivel por defecto en la I:HC MC y como último nivel por defecto en la V:PAC MC. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 36-40.

El tema secundario hace su aparición a través de la puerta abierta por la cesura medial, contrastando tanto en retórica como en tonalidad con el tema principal. Brunetti respeta las opciones tonales normativas para el flujo de acción del tema secundario, la tonalidad de la dominante en las sonatas en modo mayor y la región del relativo mayor en los movimientos en modo menor, huyendo de la más mínima excursión tonal.²¹² Por lo tanto, el tema secundario se va a caracterizar, fundamentalmente, por introducir material de contraste motivico y producir el momento del "cierre expositivo esencial" (EEC), que cumple con el objetivo genérico y tonal más importante de la exposición: el momento en el que el tema secundario alcanza una cadencia perfecta satisfactoria en la nueva tonalidad, dando paso a nuevo material de cierre.²¹³ Únicamente en dos ocasiones, en el último opus de la década, como adelanto del cambio de concepción hacia la unificación temática de las sonatas que se producirá en la década de 1780, el tema secundario se deriva del material expositivo primigenio: en el *Allegretto con gusto* en Si bemol mayor del op. 6/2 (1779-80) y el *Allegro moderato* en Mi bemol mayor del cuarto cuarteto de la serie. Como se aprecia en la tabla 2.6, Brunetti construye los temas secundarios con una gran variedad de tipos temáticos, con una tendencia general hacia la fluidez, en un alarde de capacidad de construcción rica e inventiva. La estructura gira en torno a dos modelos de construcción: un primer modelo donde el tema secundario se erige como una única frase que, principalmente, expande la longitud normativa de ocho compases; un segundo modelo con un grupo temático, compuesto de hasta cuatro secciones, con material claramente contrastante. Estas técnicas de expansión de la frase principal o la generación de un grupo temático secundario tiene una consecuencia lógica: la longitud del tema secundario siempre supera a la del tema principal que le precede. Las únicas dos excepciones en la década aparecen cuando es el tema principal el que se estructura como un grupo temático compuesto por dos secciones, en el op. 5/2 (1776) y el op. 6/2 (1779-80).

²¹² Ibid., pp. 119-120.

²¹³ Ibid., pp. 117-118.

Tabla 2.6. Modelos y estructuras del tema secundario en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.²¹⁴

Serie	Cuarteto	Modelo de tema secundario	Estructura tema secundario
Op. 2 [1774]	Nº. 1 Sol menor	Fluidez en articulación variable y dinámica contrastante.	Compacto en única frase expandida.
	Nº. 2 Mi mayor	<i>Cantabile</i> ²¹⁵	Compacto en única frase comprimida.
	Nº. 3 Mi bemol mayor	Fluidez en <i>legato</i> y dinámica contrastante.	Compacto con repetición de dos bloques de ocho compases.
	Nº. 4 La menor	Contrastante en material temático, textura y articulación.	Multimodular con dos secciones.
	Nº. 6 Si bemol mayor	Figuración virtuosa con textura y dinámica contrastantes	Multimodular con dos secciones.
Op. 3 [1774]	Nº. 1 Fa mayor	Contrastante en material temático, textura, dinámica y articulación.	Multimodular con dos secciones principales. ²¹⁶
Op. 4 [1775]	Nº. 1 Mi bemol mayor	Contrastante en material temático, textura, dinámica y articulación.	Multimodular con dos secciones principales. ²¹⁷
	Nº. 3 La mayor	Fluidez en <i>legato</i> con textura y dinámica contrastante.	Compacto en única frase expandida.
	Nº. 4 Si bemol mayor	Fluidez en <i>legato</i> .	Compacto en única frase expandida.
	Nº. 5 La menor	Figuración virtuosa con textura y dinámica contrastantes.	Multimodular con dos secciones principales. Segunda sección basa en material de P.
	Nº. 6 Re mayor	Fluidez con texturas paralelas y solape de material con contraste dinámico.	Multimodular con dos secciones principales. ²¹⁸
Op. 5 [1776]	Nº. 2 La mayor	Fluidez en articulación variable.	Compacto en única frase expandida.
	Nº. 6 Re mayor	Contrastante en material temático y dinámica, con movimientos paralelos. ²¹⁹	Multimodular con tres secciones.
Op. 6 [1779-80]	Nº. 1 La mayor	Contrastante en material temático, articulación y dinámica.	Multimodular con dos secciones.
	Nº. 2 Si bemol mayor	Tema S basado en P. Figuración virtuosa, movimientos paralelos.	Compacto en única frase expandida.
	Nº. 4 Mi bemol mayor	S ₁ basado en P. Fluidez en articulación y dinámica variable.	Multimodular con dos secciones.
	Nº. 5 Do mayor	Contrastante en material temático, articulación y dinámica.	Multimodular con cuatro secciones.

²¹⁴ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. El comentario “inserta” se corresponde con nuevo material que no existió en la exposición.

²¹⁵ Tendencia hacia el *legato*, fluidez y continuidad en la textura.

²¹⁶ En este movimiento aparece nuevo material melódico en el violonchelo (c. 34), que divide la segunda sección del tema secundario en dos subsecciones.

²¹⁷ En este movimiento se produce una repetición de material por bloques (cc. 25-32 = cc. 33-40; cc. 41-48 = cc. 49-56; cc. 57-60 = cc. 61-64), generando subsecciones de material duplicado.

²¹⁸ El primer bloque se estructura a través de la repetición de dos subsecciones (cc. 27-30 = cc. 31-34).

²¹⁹ Cada una de las tres secciones se caracteriza por movimientos paralelos en las voces: primera sección entre el violín segundo y viola; segunda y tercera sección entre violines.

Brunetti escoge una fórmula de construcción predilecta del nuevo material motívico del tema secundario: repetición de la idea básica de dos compases y posterior expansión de las zonas que llevan a cabo la fragmentación del material (continuación) y el cierre cadencial. La sentencia resultante induce a una continuidad en el movimiento, que tiene su fiel reflejo en la fluidez de la segunda sección de la exposición. El ejemplo 2.23 exhibe esta propiedad del estilo compositivo de Brunetti. El tema secundario arranca con un nuevo motivo expositivo paralelo de violín segundo y viola en *piano* (cc. 21-22), que encuentra su reflejo en el primer violín (cc. 23-24). Otro caso lo encontramos en el siguiente cuarteto de la misma serie, ejemplo 2.24. La idea básica (cc. 15-16), nuevamente en *piano*, se replica de forma inmediata (cc. 17-18). El primer violín lidera la continuación del material en una figuración virtuosa, en pos de un cierre cadencial perfecto. En este caso, Brunetti genera una ambigüedad formal a la hora de definir el momento del cierre expositivo esencial, es decir, la primera cadencia perfecta en la región de la dominante que da paso a nuevo material. Brunetti no da lugar a nuevo material sino que inserta una repetición literal del final del tema secundario. Esta peculiaridad temática es un guiño, un efecto de eco inesperado del final del tema secundario, dentro de la sección de cierre, que abre paso al movimiento cadencial final de la exposición.

Ejemplo 2.23. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 21-31).

Allegro moderato
Tema secundario exposición

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 26 to 31. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as dynamics (piano *p*, forte *f*), accents, and performance directions like 'Bb: I' and 'V41'. A box labeled 'PAC' is positioned at the bottom right of the second system, indicating the end of the phrase.

Ejemplo 2.24. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 15-21).

Allegro moderato
Tema secundario

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

B: I IV 1/2/IV IV V I

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

poco f p poco f p poco f p poco f

poco f IV V I PAC

Bajo este armazón aparentemente estático de construcción del tema secundario, Brunetti salpica los ciclos de sutilezas compositivas por doquier. En el *Allegretto espressivo* del op. 2/3 (1774), por ejemplo, el tema secundario (cc. 45-60) se basa en la repetición de dos bloques, en esta ocasión dos frases de ocho compases. Las holgadas zonas de transición y tema secundario resultante tienen su contraposición en la breve *codetta* de cierre de cinco compases. En el *Allegro maestoso* del op. 4/3 (1775), Brunetti esquiva la posibilidad de establecer una sonata monotemática con el despliegue de un tema secundario con nuevo material motívico (cc. 17- 27). Sin embargo, vuelve a reutilizar el motivo primigenio en la fórmula cadencial de cierre del tema secundario (cc. 24-25) y en la *codetta* de la sección de cierre de la exposición (cc. 35-37). Estos cierres establecen, por lo tanto, un movimiento retrospectivo, un reflejo en la memoria del comienzo de la exposición. En el *Allegro con brio* del op. 5/2 (1776), la inhabitual cesura medial, sobre un acorde de séptima de dominante en tercera inversión, da paso a un tema secundario (cc. 36-47) que contrasta en carácter y energía con el final anterior. Al igual que en el tema principal, el primer violín domina la textura, con figuraciones salpicadas de adornos, con los instrumentos interiores del conjunto en predominantes movimientos paralelos y el bajo en una clara función armónica y rítmica. En el *Allegretto con gusto* del

op. 6/2 (1779-80), tras un suave relleno de cesura en terceras de los violines, ya en la región de la dominante, el tema secundario (cc. 19-30) muestra una apreciable similitud motívica con el tema principal, aunque favoreciendo una textura melódica paralela y una uniformidad dinámica en *piano*. Como excepción única a estos modelos de construcción, en el *Allegro moderato* del op. 2/5, tras el tema principal, la existencia de una nueva idea básica (cc. 12-14) y su repetición (cc. 14-15), ambas en la región de la dominante, no permiten la consecución de una cesura medial que divida la exposición en dos partes. En vez de ello, el movimiento abre el paso a un despliegue de capacidad virtuosa y expresiva por parte del primer violín que no encontrará pausa hasta la consecución de la primera cadencia perfecta en la nueva tonalidad (V:PAC; c. 21).

Una última propiedad que incide directamente en la extensa longitud de los temas secundarios es su construcción mediante secciones temáticas claramente diferenciadas. Estos movimientos se caracterizan por el contraste motívico y por la riqueza de los cambios texturales. El primer movimiento con esta arquitectura es el *Allegretto moderato* del op. 2/4 (1774). La primera zona (cc. 17-28) se construye como una sentencia que amplía su longitud normativa gracias a una cadencia evadida (c. 25) y donde el primer violín reitera su rol de líder. La segunda zona (cc. 29-34) activa el ritmo de superficie a través de una línea paralela ágil del violín segundo y la viola. El cuarteto que cierra ese primer ciclo de la década repite la fórmula, primando los cambios de textura. Así, la primera zona (cc. 13-16) expone una nueva idea básica de carácter virtuoso desde el segundo violín a la viola. En la segunda zona más extensa (cc. 17-29), un violonchelo en rol de líder del conjunto da paso a un movimiento paralelo de los violines que incrementa el ritmo y desemboca en un pasaje virtuoso en *fortissimo* del primer violín. A modo de continuación, el primer movimiento del siguiente ciclo, el *Allegro moderato* del op. 3/1, reutiliza la fórmula, con un tema secundario en dos zonas de acción, ahora desbalanceadas: una primera zona (cc. 23-30) con el primer violín como líder en una frase que, principalmente, se caracteriza por los constantes cambios dinámicos; una segunda zona más extensa (cc. 30-45) donde primero el violín segundo (cc. 30-33) y después la viola y violonchelo (cc. 34-45) adquieren predominancia melódica.

El tercer ciclo de la década, el op. 4, no escapa a este modelo compositivo, con la riqueza de hasta tres variantes contrastantes. En la primera, el *Allegro non molto* del op. 4/1 arranca un tema secundario muy extenso (cc. 25-80). La primera zona (cc. 25-56) reutiliza el motivo de negras con puntillo de la idea contrastante del tema principal (cc. 25-28) con un violonchelo en tesitura aguda y rol de líder. Sin embargo, el siguiente

bloque de cuatro compases permite al primer violín recuperar la preeminencia melódica. En la segunda variante, el *Allegro moderato* del op. 4/5, el tema secundario (cc. 5-17) amortigua la contracción anterior del tema principal y la transición con dos zonas de acción. La primer parte (cc. 5-8) permite el lucimiento melódico del primer violín y se caracteriza por la yuxtaposición de cambios dinámicos. La segunda parte más extensa (cc. 9-17) parte con una línea melódica paralela de las dos voces interiores que vuelve a ceder la prerrogativa al primer violín con un nuevo fraseo virtuoso para el cierre del tema. En la tercera y última variante, el *Allegro non molto* del op. 4/6, la primera zona del tema secundario (cc. 27-38), con dos bloques repetidos de cuatro compases y zona de cierre, enfrenta el dúo de los violines con la respuesta paralela de viola y violonchelo. A continuación, una segunda frase (cc. 39-46), como sentencia que transforma la dinámica con un *forte*, concluye con una cadencia perfecta que confirma la traslación tonal de la exposición (V:PAC; cc. 45-46).

Los dos últimos ciclos de la década, op. 5 (1776) y op. 6 (1779-80), llevan un paso más allá la construcción modular. En el *Allegretto* que cierra el op. 5, el tema secundario (cc. 20-37) se estructura en tres zonas de acción principales: la primera zona (cc. 20-24) contiene nuevo material, en un *piano* que elimina la energía con la que cerró la transición, trasladando el movimiento paralelo de terceras de los violines al segundo violín y la viola; la segunda zona (cc. 25-29) recupera, en un nuevo motivo de tresillos de semicorcheas, el movimiento paralelo de los violines, mientras acumula energía de forma progresiva a través de un “cresc.” hasta lograr un *fortissimo*; finalmente, la tercera zona (cc. 30-37), en *piano*, consiste en la repetición de dos bloques de tres compases de nuevo material con los violines ahora octavados. Finalmente, en el *Allegro maestoso* del op. 6/5, como se observa en el ejemplo 2.25, el tema secundario (cc. 15-32) se desarrolla en cuatro zonas de acción que, aunque conservan la tonalidad, juegan con materiales bien diferenciados: en la primera (cc. 15-18), el primer violín recupera el material cadencial del tema principal, al que responden el movimiento paralelo de segundo violín y viola; en la segunda (cc. 19-21) la textura se desplaza a un movimiento paralelo de semicorcheas en los violines, con las dos líneas inferiores en un plano más discreto y una curva dinámica extrema desde un *piano* a un *fortissimo*; en la tercera (cc. 22-28), tras un *piano* sorpresivo, se conserva el movimiento paralelo de los violines, aunque con nuevo material más pausado y alternancias dinámicas constantes *forte-piano*; finalmente, la cuarta (cc. 28-32) retorna un movimiento ágil de semicorcheas, pero en una línea solista del primer violín.

Ejemplo 2.25. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegro maestoso*. Tema secundario (cc. 15-32).

Allegro maestoso
Tema secundario

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

15 S1

19 S2 S3

24

28 S4

La zona de cierre expositiva en los cuartetos de Brunetti se erige como una estructura post cadencial con la clara misión de reforzar el cierre cadencial del tema secundario, como es previsible en este patrón formal. La clausura de la primera parte de la sonata, por lo tanto, se basa en pequeños grupos cadenciales y breves *codettas*, acorde a la práctica común en obras de extensión moderada a partir de la mitad del siglo XVIII.²²⁰ Es por ello que, generalmente, no podemos hablar de la existencia de un “tema” en el sentido habitual del término, sino más bien de un material de réplica reiterada. Como se observa en la tabla 2.7, únicamente en tres ocasiones se recupera material previo de la exposición, principalmente del tema principal, y nunca con ánimo de realizar un verdadero desarrollo motivico. Es en la textura donde Brunetti explota las diversas estrategia de cierre. Así, las relaciones instrumentales son de corte variado, primando el desempeño solista del primer violín y las texturas paralelas, con la dinámica como elemento que condiciona la aparición de tres tipos principales de cierre: final contundente, siempre en *forte*, caracterizado por la disposición final en “golpes de martillo” del *tutti*; cierre conclusivo, generalmente en *forte*, donde los instrumentos convergen hacia un cierre común; finalmente, un último compás que, a modo de bisagra y generalmente en *piano*, prepara tanto el retorno de la exposición como el posterior solape con el desarrollo. La dinámica también condiciona un efecto sorpresivo por retrasar su aparición, in extremis, hasta las últimas notas de la exposición. Esta estrategia, lejos de un efecto puntual, se sucede en varios movimientos a lo largo de la década: en el op. 2/4 (1774), el último compás sorprende por la presencia de una dominante secundaria que sirve de bisagra al retorno de la idea básica del tema principal, a la vez que refuerza su efecto sorpresivo a través de un súbito *forte* del *tutti*; en el op. 2/6, la reiteración del material inicial, mediante una *codetta* que conserva la dinámica en *pianissimo*, cierra el círculo motivico de la exposición. Sin embargo, nuevamente a modo de broma o sobresalto, la exposición cierra de forma contundente con un sorpresivo *forte* del grupo sobre la nueva tónica. La sorpresa vienen dada por retrasar el efecto, in extremis, hasta las dos últimas notas de la exposición; en el op. 5/2 (1776) y op. 6 núms. 1 y 2 (1779-80), el carácter contundente de la conclusión se hace explícito solamente en el último compás, con el sorpresivo *forte* en “golpes de martillo” del *tutti*.

²²⁰ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, p. 184.

Tabla 2.7. Material motívico y estructura de las zonas de cierre expositivo en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.²²¹

Serie	Cuarteto	Material	Estructura	Textura
Op. 2 [1774]	N.º 1 Sol menor	Nuevo material	<i>Codetta</i>	Movimientos paralelos Contraste dinámico (p-f) Cierre contundente
	N.º 2 Mi mayor	Nuevo material	Gesto cadencial <i>Codetta</i>	Primer violín virtuoso Contraste dinámico (p-f-pp) Cierre no conclusivo (bisagra)
	N.º 3 Mi bemol mayor	Nuevo material	<i>Codetta</i>	Pregunta-respuesta Dinámica p Cierre conclusivo
	N.º 4 La menor	Nuevo material	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico Cierre no conclusivo (bisagra)
	N.º 4 Re mayor	Nuevo material	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Primer violín virtuoso Contraste dinámico (p-f) Cierre contundente
	N.º 6 Si bemol mayor	Material P	<i>Codettas</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (pp-f) Cierre contundente
Op. 3 [1774]	N.º 1 Fa mayor	Nuevo material	<i>Codettas</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (ff-pp) Cierre no conclusivo (bisagra)
Op. 4 [1775]	N.º 1 Mi bemol mayor	Nuevo material	Grupo cadencial	Repetición bloques Contraste dinámico (p-f-p-f) Cierre conclusivo
	N.º 3 La mayor	Nuevo material Material P	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Estabilidad dinámica (p) Cierre no conclusivo (bisagra)
	N.º 4 Si bemol mayor	Nuevo material	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (p-f) Cierre contundente
	N.º 5 La menor	Nuevo material	Gesto cadencial <i>Codetta</i>	Primer violín virtuoso Estabilidad dinámica (p) Cierre no conclusivo (bisagra)
	N.º 6 Re mayor	Nuevo material	<i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (p-f) Cierre conclusivo
Op. 5 [1776]	N.º 2 La mayor	Material TR y S	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (pp-f) Cierre contundente
	N.º 6 Re mayor	Nuevo material	<i>Codetta</i>	Repetición bloques Estabilidad dinámica (p) Cierre conclusivo
Op. 6 [1779-80]	N.º 1 La mayor	Nuevo material	Grupo cadencial	Repetición bloques Contraste dinámico (p-f) Cierre contundente
	N.º 2 Si bemol mayor	Material P	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (p-f) Cierre contundente
	N.º 4 Mi bemol mayor	Motivo seisillos exposición	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Contraste dinámico (pp-f) Cierre contundente
	N.º 5 Do mayor	Material P	Grupo cadencial <i>Codetta</i>	Repetición bloques Estabilidad dinámica (f) Cierre contundente

²²¹ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. El comentario “inserta” se corresponde con nuevo material que no existió en la exposición.

El *Allegro moderato* del op. 6/4 es ilustrativo del estilo de Brunetti en cuanto a la estructuración de la zonas de cierre expositivas. Aunque es habitual insertar nuevo material, en esta ocasión la idea básica con la que arranca la zona de cierre de la exposición (cc. 27-36) reutiliza el motivo de sesillo de corcheas que domina motívicamente toda la exposición. Como se puede observar en el ejemplo 2.26, la estructura de módulo-*codetta* tan característica en los finales de Brunetti muestra a dos violines muy activos, en un diálogo inicial de pregunta y respuesta que confluye en dos líneas paralelas. El resto de elementos constituyen el *modus operandi* en los cierres de Brunetti: zonas modulares generadas a través de repeticiones literales (cc. 27-30); comienzo suave con dinámica *piano* o *pianissimo*; yuxtaposición de una *codetta* que articula cadencias repetidas; y, finalmente, el cierre contundente y sorprendente gracias a los “golpes de martillo” en *forte* del *tutti*.

Ejemplo 2.26. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 4 en Mi bemol mayor (L177, 1779-80), *Allegro moderato*. Sección de cierre de la exposición (cc. 27-36).

Allegro moderato

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 27-30) features Violin I and II with a rhythmic motif of eighth notes, starting piano (p) and becoming pianissimo (pp). The Viola and Violonchelo parts provide harmonic support. The second system (measures 31-33) shows the Violin I and II parts with a more active melodic line, starting piano (p) and becoming forte (f). The Viola and Violonchelo parts continue with harmonic support. The third system (measures 34-36) shows the Violin I and II parts with a final melodic phrase, starting piano (p) and becoming forte (f). The Viola and Violonchelo parts continue with harmonic support. The score includes dynamic markings (p, pp, f) and articulation markings (sciolte).

La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico

Como se aprecia en la figura 2.7, las secciones de desarrollo de Brunetti durante la década de 1770 ocupan un espacio más reducido que el establecido en las exposiciones. Únicamente en uno de los movimientos más tempranos, el op. 2/2 (1774), la dimensión del desarrollo supera, ligeramente, al de la exposición. En la tabla 2.8 se observa que, como contraste al espacio tonal eminentemente estático de tónica y dominante de la exposición, el desarrollo es un espacio más activo con frecuentes y rápidos cambios a múltiples regiones tonales. El tratamiento del material temático se distribuye en un máximo de tres episodios, primando el reciclaje del material del tema principal de la exposición. Las estrategias retóricas de Brunetti, por lo tanto, se producen en una rica heterogeneidad de regiones tonales, pero en un espacio de acción reducido. Solamente en dos movimientos, el *Allegretto espressivo* del op. 2/3 y el *Allegro con brio* del op. 5/2, encontramos desarrollos con la complejidad inherente a la aparición de tres episodios.

Figura 2.7. Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op. 2	Allegro moderato núm. 1	33 43%	26 34%	18 23%
	Allegro moderato núm. 2	25 37%	27 40%	16 23%
	Allegro espressivo núm. 3	64 40%		45 28%
	Allegro moderato núm. 4	43 41%	31 29%	32 30%
	Allegro moderato núm. 5	27 41%	20 30%	19 29%
	Allegro moderato núm. 6	33 45%	20 27%	21 28%
Op. 3	Allegro moderato núm. 1	55 49%		21 19%
Op. 4	Allegro non molto núm. 1	96 45%		28 13%
	Allegro maestoso núm. 3	38 40%	28 29%	30 31%
	Allegretto núm. 4	33 39%	28 33%	24 28%
	Allegro moderato núm. 5	21 38%	17 31%	17 31%
	Allegro non molto núm. 6	52 41%		40 32%
Op. 5	Allegro con brio núm. 2	57 46%		42 34%
	Allegretto núm. 6	41 44%	30 32%	23 24%
Op. 6	Allegro moderato núm. 1	47 47%		20 20%
	Allegretto con gusto núm. 2	38 42%	24 26%	29 32%
	Allegro moderato núm. 4	36 45%	12 15%	32 40%
	Allegro maestoso núm. 5	38 47%	20 23%	24 30%

Tabla 2.8. Movimientos tonales y principal material temático en la episodios del desarrollo en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.²²²

Serie	Cuarteto	Primer episodio	Segundo episodio	Tercer episodio
Op. 2 [1774]	N.º 1 Sol menor	bVI – IV Material P	bIII - V _m – I Falsa recapitulación	
	N.º 2 Mi mayor	II _m Material P	VII – V Material TR y S	
	N.º 3 Mi bemol mayor	V - VI _m Material P	----- bVII Material TR	V – I Material TR
	N.º 4 La menor	III – III _m – bV Material P	VII _m – V _m - IV _m Material P	
	N.º 5 Re mayor	III _m Nuevo material	I – bVI – IV _m – II _m – I Falsa recap.	
	N.º 6 Si bemol mayor	I – bIII ----- I Material P y S		
Op. 3 [1774]	N.º 1 Fa mayor	I _m – bIII – I Material P		
Op. 4 [1775]	N.º 1 Mi bemol mayor	V Material P	II – I Material C	
	N.º 3 La mayor	VI _m – IV – V _m – V – I Material P y S		
	N.º 4 Si bemol mayor	I – IV – I Material P		
	N.º 5 La menor	bII Material P	III – I Nuevo material y S	
	N.º 6 Re mayor	V – VI _m – IV Material P y nuevo	IV – I Nuevo material	
Op. 5 [1776]	N.º 2 La mayor	V Material P	bIII – I _m - III _m Material P	I Falsa recap.
	N.º 6 Re mayor	I – bVI Material P y S	V _m – V – I Nuevo material y TR	
Op. 6 [1779-80]	N.º 1 La mayor	VI _m – I Nuevo material	Im – I Nuevo material	
	N.º 2 Si bemol mayor	I Nuevo material Material P		
	N.º 4 Mi bemol mayor	VI _m – I Nuevo material		
	N.º 5 Do mayor	II _m – I - I _m Material P, S ₃ y S ₄	I Nuevo material	

En seis de los movimientos, distribuidos a lo largo de toda la década, el desarrollo se comprime en un único episodio, donde prima el reciclaje del material del tema principal: op. 2/6 y op. 3/1 (1774), op. 4 núms. 3 y 4 (1775), así como en el op. 6 núms. 2 y 4 (1779-80). En el *Allegro moderato* del op. 2/6, el desarrollo inicia su andadura en la tonalidad principal del movimiento, insólito en la serie, retornando el material y carácter del tema

²²² Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. El comentario “inserta” se corresponde con nuevo material que no existió en la exposición.

principal, con la melodía transpuesta y que contrasta con el enérgico cierre de la exposición. El episodio visita la remota región de Re bemol mayor antes de realizar un movimiento armónico que apunta a muchos sitios pero que concluye en la tonalidad principal del movimiento, en un nuevo quiebro armónico. Brunetti cierra este único episodio recuperando el motivo de fusas de la zona de continuación del tema secundario (cc. 24-26). En el *Allegro moderato* del op. 3/1 Brunetti retoma la fórmula del movimiento que cerró el ciclo anterior. De este modo, el desarrollo comienza con un referencia explícita al tema principal, esta vez en la región del homónimo. Este episodio va a estar marcado por la reiteración de la idea básica del tema principal en las regiones del homónimo y de la tercera mayor, eludiendo el cierre cadencial como solape con la recapitulación. El *Allegro maestoso* del op. 4/3 conecta el final de la exposición con la reaparición del motivo característico del tema principal con un compás no conclusivo, a modo de transición entre las dos secciones principales de la sonata. El episodio recicla de forma reiterada la idea básica del tema principal, siempre en una textura paralela de las dos voces interiores del conjunto, pasando por las regiones del sexto menor (Fa sostenido menor), del cuarto (Re mayor), del quinto menor (Mi menor) y de la dominante (Mi mayor).

En el siguiente cuarteto de la serie, el op. 4/4, el desarrollo retorna la tonalidad principal del movimiento. El motivo de partida del tema principal reaparece en una línea paralela del primer violín y la viola (cc. 34-35) que se transfiere a las dos voces interiores (cc. 36-37). A partir de ese punto, el episodio se disuelve motívicamente mientras visita las regiones de la subdominante, tónica y dominante, antes de cerrar en una cadencia perfecta (I:PAC; cc. 60-61). En la última serie de la década, op. 6 (1779-80), Brunetti opta por dos estrategias claramente diferenciadas. En el *Allegretto con gusto* del op. 6/2, el desarrollo (cc. 39-62) comienza con nuevo material y se mantiene en la región de tónica. El monotematismo reitera su dominio al retornar, tras sólo cuatro compases, la textura del juego motívico del tema principal entre los dos violines (cc. 43-55). En una estructura paralela al final del tema principal, el cierre se vuelve a caracterizar por el incremento extremo de dinámica y la figuración en fusas de los violines. En el desarrollo del *Allegro moderato* del op. 6/4 (cc. 37-48), Brunetti abre la puerta a nuevo material, estableciendo un contraste con el marcado monotematismo de la exposición. En el plano tonal, tras un breve comienzo en la región de la relativa menor (cc. 37-40), Brunetti retorna la tonalidad principal para concluir sobre una pedal de dominante que, tras un corte en la textura, da paso a la recapitulación.

Como opción mayoritaria, en diez de los dieciocho movimientos, el espacio de acción se compone de dos episodios que contrastan en los planos temático y tonal: op. 2 núms. 1, 2, 4 y 5; op. 4 núms. 1, 5 y 6; op. 5/6; finalmente, op. 6 núms. 1 y 5. Desde el primer cuarteto, op. 2/1 (1774), Brunetti da muestras del eficiente manejo de reciclaje del material temático, principalmente del tema principal expositivo, en diversas disposiciones tonales y texturales. El primer episodio (cc. 34-46) arranca en la región del sexto grado (subdominante de la relativa mayor), caracterizándose por la referencia motívica del material cadencial del tema principal en el primer violín y por alternar pasajes en *forte* y *piano*. En un movimiento contrapuntístico de pregunta y respuesta, los dos violines establecen el juego motívico más activo. Esto no implica un papel pasivo de los dos instrumentos más graves. Por el contrario, la viola y el violonchelo mantienen su particular conversación, a través de la conjugación de sus líneas téticas y a contratiempo. El episodio se traslada a la región del cuarto (Do mayor) para cerrar con una semicadencia y un corte en la textura (c. 46). En una línea puramente haydniana, el segundo episodio (cc. 47-59), como podemos observar en el ejemplo 2.27, arranca con una falsa recapitulación del tema principal, a través de la traslación del motivo de arranque del tema principal de la exposición entre los dos violines. Sin embargo, tanto la tonalidad de Si bemol mayor (relativo mayor) como lo fugaz del quiebro abren la puerta a un nuevo desarrollo que se va a caracterizar, principalmente, por la visita de las regiones del quinto menor (Re menor) y retorno final a la tónica (Sol menor), como antesala al corte de textura (c. 59) que da paso a la verdadera recapitulación. Brunetti repetirá esta fórmula de falsa recapitulación en el *Allegro moderato* del op. 2/5. Este movimiento es digno de mención ya que en una fórmula nada habitual en los primeros cuartetos de Brunetti, el desarrollo arranca con nuevo material en los dos violines en la región de la relativa menor de la dominante. Tras este breve episodio de partida (cc. 28-33), Brunetti retorna a la senda más habitual, al insertar dos compases, en la región de tónica, que remiten al comienzo del tema principal (cc. 34-35).

Ejemplo 2.27. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Íncipit (cc. 1-2). Falsa recapitulación en el comienzo del segundo episodio de la sección de desarrollo (cc. 47-49).

Allegro moderato

Desarrollo. Episodio II

En el segundo cuarteto de la serie, op. 2/2, el desarrollo es más ambicioso. Así, la estrategia retórica se guía por el principio de presentar todo el material temático según el orden correspondiente en la exposición.²²³ El primer episodio (cc. 26-34) arranca en la región del segundo menor (fa sostenido menor) con un contraste de energía (*forte*) con respecto al final *pianissimo* de la exposición. El episodio comienza con una versión modificada de la idea básica del tema principal de la exposición en el primer violín (cc. 26-27) que se alarga a través de una fraseo que combina síncopas con un bajo cromático descendente en el violonchelo (cc. 28-29). El posterior juego de dinámicas, de *piano* a *forte*, termina con una cadencia perfecta que da paso, sin cesura, a un segundo episodio más extenso (cc. 35-52). Este episodio parte del material de la transición (cc. 35-36) y el tema secundario (cc. 40-41), visitando una región tonal muy lejana (Re mayor) antes de plantear el cierre del desarrollo en la región de la dominante (Si mayor) con un movimientos con aires contrapuntísticos en las tres voces superiores (cc. 47-48).

²²³ La *Sonata Theory* define esta circunstancia como una rotación completa en “defecto de primer nivel”, donde los módulos en el desarrollo aparecen en el mismo orden presentando en la exposición, si bien no es necesario que reaparezcan todos los módulos. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 205-207.

La textura se convierte en elemento de juego en los desarrollos de Brunetti. Encontramos un ejemplo en el *Allegro non molto* del op. 4/1. El primer episodio (cc. 97-112) arranca en la región de la dominante retomando material del tema principal de la exposición. Como se aprecia en el ejemplo 2.28, en un evidente juego contrapuntístico, el bloque de cuatro compases inicial circula desde el violonchelo hasta la viola, pasando por los dos violines. A continuación, el segundo episodio (cc. 113-124) visita la región del segundo (Fa mayor) con material motivico de la zona de cierre de la exposición (c. 85) antes de retornar a la tonalidad principal del movimiento. Brunetti plantea una estrategia similar en el segundo episodio (cc. 52-61) del *Allegretto* del op. 5/6, al arrancar con una imitación contrapuntística entre los violines sobre un bajo cromático ascendente para llegar a la región remota de La menor. En otros movimientos, Brunetti opta por establecer otras relaciones instrumentales. En el *Allegro non molto* del op. 4/6, por ejemplo, el desarrollo (cc. 53-92) consta de dos episodios claramente diferenciados en los planos tonal y motivico, aunque conservan la textura de dúos instrumentales que establecen un juego de pregunta y respuesta. En otro movimiento, en el *Allegro moderato* del op. 6/1, el segundo episodio (cc. 56-65) formula nuevo material, en la región del homónimo, aunque en una textura más equilibrada entre los cuatro instrumentos del cuarteto.

Ejemplo 2.28. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 1 en Mi bemol mayor (L162, 1775), *Allegro non molto*. Sección de desarrollo (cc. 97-124).

Allegro non molto
Desarrollo

Episodio 1

Episodio 2

Los desarrollos con tres episodios sólo aparecen en dos cuartetos durante la década, acorde a las ambiciosas longitudes de las secciones de esos movimientos. En el *Allegretto espressivo* del op. 2/3 (1774), el primer episodio (cc. 65-72) arranca en *pianissimo* con la reposición de los cuatro primeros compases del tema principal de la exposición, ahora en la región de la dominante, antes de trasladarse a la región del relativo menor. El segundo episodio mucho más amplio (cc. 73-93), cuya principal característica es su condición modulante, se compone de dos zonas principales. La primera zona (cc. 73-80) destaca por transformar la dinámica precedente en un *forte* a la vez que referencia el motivo con el que moduló la zona de transición de la exposición (c. 15). La segunda zona (cc. 80-93) devuelve la dinámica *piano* al desarrollo jugando con otra célula de la zona de transición de la exposición (cc. 29-30) dentro de una progresión modulante. El tercer y último episodio (cc. 95-109) retoma la región de la dominante y el motivo del segundo episodio (c. 15), ahora central en toda la sección, cerrando el desarrollo con un breve pasaje de retransición y cadencia perfecta (I:PAC; cc. 108-109). En el *Allegro con brio* del op. 5/2, como caso único en todos los desarrollos de la década y de manera inhabitual en la producción de cuartetos de Brunetti, el desarrollo (cc. 58-99) se articula con tres episodios diferenciados mediante cambios tonales explícitos. El primer episodio (cc. 58-69) se mantiene en la tonalidad de la dominante (Mi mayor) como una transposición íntegra del tema principal.²²⁴ El segundo episodio (cc. 70-83) arranca en la región del tema principal (Do mayor) y modula a la región del homónimo del movimiento (La menor) y la mediante (Do sostenido menor). El episodio consiste en una variación del material del tema principal que conserva la textura de un primer violín que se impone sobre un movimiento paralelo de las voces interiores y un violonchelo en función acotada de bajo. Tras un corte en la textura, el tercer episodio (cc. 84-99) parte de una falsa reexposición en el tono en el que debería hacer estado el tema principal, esto es, la tonalidad de La mayor.

²²⁴ El movimiento se amolda a una variante de la sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*, donde la referencia al tema principal se produce al comienzo del desarrollo. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20.

La recapitulación. Formas de sonata

Como se puede apreciar en la tabla 2.5, las estrategias que Brunetti aplica a la hora de conformar la sección de recapitulación definen los diversos esquemas de formas de sonata en los allegro-sonata de cabeza de la década de 1770. En la tabla 2.9 se distinguen los principios fundamentales de tratamiento del material expositivo que definen, a su vez, el esquema recapitulativo predilecto de Brunetti. En primer lugar, lo natural es que la recapitulación comience con el retorno del material del tema principal expositivo (50%), o una fracción que permita al oyente situarse en ese anhelado retorno (33%). Sólo en tres ocasiones (op. 2/6, op. 3/1 y op. 6/2) se produce una omisión completa del material del tema principal. Sin embargo, si observamos la tabla 2.8 podemos visualizar que el material del tema principal que se omite se había citado, a modo de desarrollo motivico, en alguno de los episodios del desarrollo, por lo que no se produce su total anulación tras la exposición.²²⁵ Esta exclusión en la recapitulación de parte del material temático de la exposición es uno de los experimentos de articulación formal que encontramos en Haydn, aunque centrada en el periodo que transcurre entre 1787 y 1790.²²⁶ Claros ejemplos son el *Allegro* del Cuarteto op. 55/2 (1788) y las recapitulaciones del op. 64 (1790) que frustran la esperada repetición de los dos temas anunciados en la recapitulación. En segundo lugar, como verdadero sello del estilo brunettiniano, se produce la supresión de las afirmaciones fuera de la tónica que, en la mayoría de las ocasiones se corresponden con el material de transición modulante. Este esquema se hace visible en la figura 2.8, al comparar los esquemas formales de la exposición y la recapitulación del *Allegro moderato* del op. 2/2 (1774). En tercer y último lugar, se ejecuta la resolución tonal a la tónica (desde la región de la dominante para los movimientos en modo mayor y la relativa mayor para los movimientos en modo menor) de las secciones del tema secundario y de la zona de cierre. Como interesante variante expresiva, en el *Allegro moderato* del op. 2/6 la recapitulación del tema secundario se lleva a cabo con un cambio de textura: el motivo que inicialmente discurría entre el segundo violín y la viola, ahora circula desde el segundo al primer violín (cc. 54-57). De igual manera, el motivo virtuoso del violonchelo lo asume ahora la viola (cc. 58-59). A partir de este momento, Brunetti vuelve a la senda habitual de establecer medidas de correspondencia entre los compases finales y los compases de la segunda sección de la exposición (cc. 60-74).

²²⁵ Estos movimientos se amoldan a una variante de la sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*, donde la referencia al tema principal se produce al comienzo del desarrollo. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20.

²²⁶ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 109, 117-19.

Tabla 2.9. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.²²⁷

Op.	Cuarteto	Retorno y supresión de material expositivo en la Recapitulación
Op. 2 [1774]	N.º 1 Sol menor	P incompleto (cc. 1-6) → ee. 7-21 mod. → cc. 22-final ^T
	N.º 2 Mi mayor	P completo (cc. 1-6) → ee. 6-15 mod. → cc. 15-final ^T
	N.º 3 Mi bemol mayor	P completo (cc. 1-10) → ee. 11-22 mod. → cc. 23-30 → cc. 31-final ^T
	N.º 4 La menor	P completo (cc. 1-10) → P (cc. 3-4) → ee. 11-24 mod. → cc. 25-33 ^T → ee. 34 final exposición → cc. 96-final (inserta)
	N.º 5 Re mayor	P (ee. 1-2) → P (cc. 3-4) → P (ee. 5-6) → P (cc. 7-11) → ee. 12-15 mod. → cc. 16-final ^T
	N.º 6 Si bemol mayor	P completo (ee. 1-12) → cc. 13-18 (textura) → cc. 19-final ^T
Op. 3 [1774]	N.º 1 Fa mayor	P completo (ee. 1-8) → ee. 9-19 mod. → cc. 20-29 ^T → cc. 30-44 (textura) ^T → cc. 45-final ^T
Op. 4 [1775]	N.º 1 Mi bemol mayor	P (ee. 1-8) → P completo (cc. 9-16) → cc. 17-24 → cc. 25-final ^T
	N.º 3 La mayor	P completo (cc. 1-8) → ee. 8-16 mod. → cc. 16-final ^T
	N.º 4 Si bemol mayor	P completo (cc. 1-7) → ee. 7-15 mod. → cc. 16-final ^T
	N.º 5 La menor	P (cc. 1-2) → P (c. 1) (inserta) → P (cc. 4-8) → ee. 9-14 mod. → c. 47 (inserta) → cc. 14-final ^T
	N.º 6 Re mayor	P (cc. 1-5) → ee. 6-26 mod. → cc. 98-100 (inserta) → cc. 27-final ^T
Op. 5 [1776]	N.º 2 La mayor	Introducción completa (cc. 1-4) → ee. 5-35 mod. → cc. 36-final ^T
	N.º 6 Re mayor	P completo (cc. 1-6) → ee. 7-24 mod. → cc. 25-final ^T
Op. 6 [1779-80]	N.º 1 La mayor	P completo (cc. 1-10) → ee. 11-23 mod. → cc. 24-final ^T
	N.º 2 Si bemol mayor	P completo (ee. 1-10) → cc. 11-16 → ee. 16-17 → cc. 69-70 inserta → cc. 18-final ^T
	N.º 4 Mi bemol mayor	P incompleto (cc. 1-4) → ee. 5-12 mod. → cc. 53-56 inserta → cc. 13-final ^T
	N.º 5 Do mayor	P completo (cc. 1-10) → ee. 11-28 mod. → cc. 67-71 inserta → cc. 28-final ^T

²²⁷ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. La palabra “inserta” hace referencia a nuevo material que no existe en la exposición.

Figura 2.8. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774). Primer movimiento *Allegro moderato*. Esquema formal de las secciones de exposición (cc. 1-33) y recapitulación (cc. 52-67).

	c1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Sección	Exposición																								
Zonas	P			TR											S			C							
	b.i.	c.i.	cont. cad.												b.i.	b.i.	cont. cad.	codeta							
MC/EEC															MC?					EEC					
Cadencias	PAC						AC						PAC				PAC								
Regiones	V																								

	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67
Sección	Recapitulación															
Zonas	P			S						C						
	b.i.	c.i.	cont. cad.	b.i.	b.i.	cont. cad.	codeta									
MC/ESC					MC						ESC					
Cadencias	PAC				PAC				PAC							
Regiones																

Como es habitual en Brunetti, este armazón se adereza con algunas excepciones expresivas dignas de consideración. En el *Allegretto moderato* del op. 2/4, Brunetti no trata la resolución de los bloques del tema secundario y la zona de cierre en tándem. En las secciones de cierre habituales, la resolución tonal de la segunda sección de la exposición se produce como un único bloque. Sin embargo, como podemos observar en el ejemplo 2.29, la sección de cierre de la exposición se sustituye por nuevo material a modo de variación (cc. 96-106), con un primer violín que conserva el liderazgo del conjunto. Aún con ello, el cambio de material guarda un mismo patrón estructural: un primer bloque de tres compases que repite la melodía del primer violín, dando paso a una *codetta* final en *pianissimo* que reserva un *forte* sorpresivo para el último compás. En la recapitulación, la potencia dinámica e impulso cinético del pasaje se corta de forma abrupta (cc. 102-105), gracias al cambio de figuración de las tres voces superiores y el *pianissimo* del *tutti*, antes del contundente cierre a través de los habituales “golpes de martillo” para los cierres contundentes de Brunetti. Otra opción expresiva aparece en el *Allegro con brio* del op. 5/2. El movimiento se caracteriza por la aparición de una breve introducción de cuatro compases donde el *tutti* realiza un movimiento paralelo en *fortissimo* que amplifica al máximo la capacidad sonora del conjunto. La recapitulación retorna únicamente esta introducción (cc. 100-103), como punto de referencia para el oyente, omitiendo cualquier referencia al tema principal posterior.

Ejemplo 2.29. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Secciones de cierre de la exposición (cc. 34-43) y recapitulación (cc. 96-106).

Allegro moderato
Sección cierre exposición

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

34

39

Sección cierre recapitulación

96

101

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

2.4 El Allegro-sonata en la década de 1780

Entre la continuidad y la innovación

La producción de cuartetos de Brunetti en la década de 1780, que se concentra en la mitad de la década con las diez obras de los op. 7 (1784) y op. 8 (1785), es discreta si se compara con la explosión de treinta cuartetos compuestos entre 1774 y 1779-80. La distribución temporal de Brunetti difiere frente a los grandes referentes del género, que espaciaron sus ciclos de cuartetos durante la década: Haydn compuso veinte cuartetos en sus op. 33 (1781), op. 42 (1785), opp. 50-51 (1787) y op. 54-55 (1788); Boccherini compuso diecisiete cuartetos en sus op. 32 (1780), op. 33 (1781), op. 39 (1787), op. 41 (1788) y op. 42 (1789). Como se advierte en la tabla 2.10, todos los movimientos de partida de Brunetti están en un “Allegro” que conserva un esquema -rápido-lento-rápido-dentro de cada ciclo. Esta estructuración va acorde a la práctica de Brunetti de estos años en las sinfonías, insertando un “Quinteto” intermedio, y en la Serie VI de tríos, compuestos entre 1784-85.²²⁸ Este esquema es idiosincrásico en Brunetti, si lo comparamos con los ciclos coetáneos de Haydn y Boccherini, que alternan *tempi* desde los “Largo” de Boccherini (op. 32/2) hasta los “Vivace” de Haydn (op. 33 núms. 5 y 6, op. 50/2, op. 54 núms 1 y 2 y op. 55/3). Pese a estas diferencias, los tres compositores aún en la utilización de la forma sonata como esquema organizativo fundamental.²²⁹

A pesar de que Brunetti compone los opp. 7 y 8 en sólo dos años, entre ambas series se produce un punto de inflexión en cuanto a la concepción del allegro-sonata de cabeza. El primer movimiento del op. 7 anticipa elementos que, gradualmente, se impondrá en los futuros cuartetos: una mayor ambición en la longitud, las posibilidades expresivas y las combinaciones estructurales, temáticas y funcionales dentro de la forma sonata, así como una mayor preocupación en la unificación y trabajo motivico. Si en toda la década de 1770, Brunetti sólo usó el monotematismo en los allegro-sonata de partida en dos ocasiones, en las postrimerías de la década, en los opp. 7-8 dobló la proporción.²³⁰ Principalmente en el op. 8, Brunetti lleva un paso más allá las continuas variaciones expresivas que practicó en los cuartetos anteriores, mostrando una madurez en el trabajo formal digna de las más altas cotas compositivas. Brunetti no renuncia, sin embargo, al

²²⁸ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 269-298.

Bertran: *Les Trios à Cordes*, p. 135.

²²⁹ De hecho, el único movimiento que no está en forma sonata de los diez cuartetos que compuso Brunetti en la década es el op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), que, como forma experimental, no se puede encuadrar claramente en ningún esquema formal estándar de la época.

²³⁰ Como ya hemos visto, se trata del *Allegretto con gusto* en Si bemol mayor del op. 6/2 y del *Allegro moderato* en Mi bemol mayor del op. 6/4, ambos compuestos en 1779-80.

armazón general establecido desde 1774: formato binario a gran escala con presencia de repeticiones que separan la exposición del desarrollo-recapitulación; preferencia, en este caso, exclusividad del modo mayor; uniformidad en la marca de *tempo* Allegro, con sus variantes de carácter; finalmente, la diversidad en las métricas.

Tabla 2.10. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda compuestos en la década de 1780 por Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	
Op. 7 [1784]	No. 2 Do M	<i>Allegro moderato e maestoso</i> Do M Forma sonata (C) 37: : 46	<i>Largo sostenuto</i> Sol M	<i>Allegretto vivace</i> Do M	
	No. 4 Mib M	<i>Allegro Moderato</i> Mib M Forma sonata (C) 37: : 55	<i>Andantino con moto</i> Sib M	<i>Finale. Allegretto vivace</i> Mib M	
	No. 5 La M	<i>Allegretto con spirito</i> La M Forma sonata sin repeticiones (C) 64 73	<i>Andantino grazioso</i> Mi M	<i>Presto Finale</i> La M	
	No. 6 Fa M	<i>Allegro non molto</i> Fa M Forma sonata monotemática (6/8) 54: : 115	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Finale. Allegro non molto</i> Fa M	
Op. 8 ²³¹ (1785,*1789)	No. 1 La M	<i>Allegro moderato</i> La M Forma sonata monotemática (2/4) 69: : 146	<i>Largo cantabile</i> Mi M	<i>Minuetto. Allegretto</i> La M	<i>Finale. Allegretto</i> La M
	No. 2 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M Forma sonata monotemática (C) 43: : 47 : 3	<i>Largo amoroso</i> Mib M	<i>Prestissimo</i> Sib M	
	No. 3 Fa M	<i>Allegro moderato</i> Fa M Forma sonata (C) 68: : 75	<i>Andantino grazioso</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Fa M	
	No. 4 La M	<i>Allegro maestoso</i> La M Forma sonata (C) 69: : 94	<i>Andantino grazioso ma con moto</i> Mi M	<i>Andante con variazioni</i> La M	
	No. 5 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M Forma libre monotemática (12/8) 143	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M	
	No. 6 Sol M	<i>Allegro moderato</i> Sol M Forma sonata monotemática (C) 52: : 59	<i>Larghetto</i> Do M	<i>Finale Allegro</i> Sol M	

²³¹ El soporte de la fuente deja claro que, en origen, el *Cuarteto L184*, que he definido como op. 8/1, tenía tres movimientos. El *Minuetto Allegretto* se añadió posteriormente. Este primer cuarteto está fechado en 1789 y los restantes en 1785. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XV.

La serie op. 7 de 1784

Tras cerca de cuatro años sin componer ningún cuarteto de cuerda, el arranque del primer cuarteto conservado de la serie op. 7, Cuarteto núm. 2 en Do Mayor, es una verdadera declaración de intenciones renovadas.²³² Así, el *Allegro moderato e maestoso* imita algunas de las propiedades del *Allegro con brio* del op. 5/2 (1776), movimiento escrito ocho años antes y que destacó, en la década de 1770, por sus peculiaridades expresivas únicas. Brunetti va un paso más allá, al mostrar una mayor ambición en su propuesta de interconexiones motívicas. Este factor va en consonancia del continuo interés de Brunetti por integrar el material temático del movimiento en las sinfonías de estos años, elaborando y reutilizando un pequeño número de motivos, cómo es el caso de la Sinfonía 8/1 en Fa mayor (L297, 1783-86).²³³ Al igual que en el op. 5/2, el movimiento inserta una frase de introducción, como fórmula que no volverá a reutilizar en ningún cuarteto posterior. En esta ocasión, la potencia del *tutti en forte* se solapa con rellenos de cesura del primer violín. Si se comparan ambas introducciones, ejemplos 2.30 y 2.31, se aprecia una evolución desde una breve introducción de cuatro compases con un *tutti* paralelo en *fortissimo*, de claro corte sinfónico, hasta una frase perfectamente articulada con una idea básica, su variación en movimiento cromático, fragmentación motívica y progresión cadencial de cierre (cc. 1-8). Tras esta introducción, Brunetti despliega un tema principal *cantabile* (cc. 9-17), donde el primer violín hace gala de un lirismo salpicado de sutiles adornos, pero que concluye con un contundente movimiento cadencial en *forte*. Junto a este *cantabile*, la pareja del segundo violín y la viola retoman el motivo de figuración en puntillo de la introducción, en un movimiento tanto de conexión motívica como de contraste de carácter. La transición (cc. 18-30), como ocurrió en el op. 5/2, lleva a cabo una rica excursión tonal, antes de desembocar en la esperada dominante. Como nuevo nexos motívico, este mini desarrollo recicla material de la introducción y del tema principal. Con objeto de eludir el monotematismo, tras el corte de cesura (c. 30), el tema secundario (cc. 30-35), ya en la región de la dominante, inserta nuevo material en un movimiento paralelo de los violines, para cerrar con una *codetta* sobre pedal de tónica.

²³² Como indican Marín y Fonseca, el catálogo de Labitte indica que los cuatro *Cuartetos L180-L183* que se conservan se integraban en una serie de seis obras: “1784: Six quatuors à 2 Violons, Alto e Basse”. Labitte dejó en blanco los íncipits del primer y tercer cuarteto, por lo que debía conocer el orden de las obras dentro de la colección. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, p. XV.

²³³ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 242-44.

Ejemplo 2.30. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro con brio*. Introducción (cc. 1-4).

Ejemplo 2.31. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegro moderato e maestoso*. Introducción (cc. 1-8).

Al igual que en el op. 5/2, el op. 7/2 articula un extenso desarrollo. Ahora, sin embargo, el trabajo armónico, tonal y de conexión motivica es más intenso: el primer episodio (cc. 38-46) arranca con el material de seisillos de la zona de cierre de la exposición, antes de aprovechar material de la introducción y tema principal. Tonalmente, la sección abandona rápidamente la región de tónica, para visitar la región del homónimo, antes de concluir con una cadencia imperfecta sobre la medianta (bIII:IAC; cc. 45-46); el segundo episodio (cc. 46-55) recicla material de la sección de cierre expositiva, en un despliegue que permite el lucimiento del primer violín; finalmente, tras un corte en la textura a través de un calderón (c. 55), Brunetti inserta una de sus bromas formales. A modo de falsa recapitulación de una sonata que no retorna el tema principal, Brunetti inserta el material del tema secundario, aunque en la región de la dominante, es decir, sin la esperada resolución tonal. Todo era un espejismo de dos compases (cc. 36-37). A continuación, en otro juego inesperado, Brunetti retorna el comienzo del tema principal, pero una cuarta descendente. Tras este nuevo quiebro, se produce el ansiado retorno del tema principal (cc. 60-66). La tranquilidad del oyente por el comienzo de la recapitulación se tuerce nuevamente. Brunetti prolonga el final del retorno del tema principal con nuevo material

que empata con la reposición de la introducción, aunque con un cambio en la textura. Con el fin de otorgar continuidad, tras un compás de transición inexistente en la exposición, Brunetti recapitula, ahora sí, el tema secundario en la región de tónica. Tal y como es habitual en sus zonas post-cadenciales compactas, la zona de cierre (cc. 35-37) se estructura como un refuerzo cadencial de la nueva tónica. El cierre se produce mediante una *codetta* que arranca con un nueva idea básica en dinámica *piano* que proporciona contraste inmediato, tanto en el plano motivico como dinámico, con el tema secundario precedente. El primer violín lidera melódicamente la sección con un segundo violín activo melódicamente, una viola que excita el ritmo a través de un movimiento sincopado y un bajo que sustenta al conjunto gracias a una pedal de la nueva tónica. El cierre se produce a través de un relleno de cesura solista del primer violín que deja la última fracción del compás en suspenso. Este efecto, que combina la disminución de la densidad del conjunto, la dinámica *piano* y el efecto de caída del registro hasta la nota más grave del violín, es único hasta ahora en los cierres expositivos de Brunetti. Como podemos observar en el ejemplo 2.32, la sutilidad y suavidad anteriores se transforman en una explosión de energía en la recapitulación, con el habitual “golpe de martillo” en *forte* del *tutti*.

La organización de la segunda sección de la sonata abre la puerta a la interpretación formal: por un lado, desarrollo con dos episodios y recapitulación que invierte la reposición del tema principal y la introducción; por otro lado, sonata donde la recapitulación del tema principal se inserta como tercer episodio del desarrollo, arrancando la recapitulación con el retorno de la introducción solapada con la resolución tonal del tema secundario. En todo caso, la estructura es inédita, con respecto a los cuartetos de la década de 1770: Brunetti retoma el trabajo sobre el género con inventivas renovadas.

Ejemplo 2.32. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto moderato e maestoso*. Secciones de cierre de exposición (cc. 35-37) y recapitulación (cc. 81-83).

Allegretto moderato e maestoso

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, labeled '35', covers measures 35 to 37 and is marked 'p'. It features a complex rhythmic pattern in the first violin with sixteenth-note runs and slurs, while the other instruments provide harmonic support. The second system, labeled '81', covers measures 81 to 83. It shows a change in dynamics, with the first violin playing a more active role and the other instruments providing a steady accompaniment. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

El siguiente cuarteto de la serie, op. 7/4, conserva el armazón del cuarteto anterior: tonalidad en modo mayor, métrica cuaternaria y dimensiones muy similares para las dos grandes secciones formales. Brunetti retorna el comienzo que alterna fragmentos en *fortissimo* con rellenos de cesura del primer violín en *piano*, aunque ahora insertados dentro del tema principal (cc. 1-10) y no como una introducción al movimiento. La zona de transición (cc. 10-21) no realiza ninguna excursión tonal, salvo la esperada resolución en la dominante, poniendo en primer plano la textura. La figuración ágil en semicorcheas, los cambios de registro, la libertad del *fortissimo* y la rica articulación permiten un lucimiento instrumental temprano del primer violín. Esta lección magistral continúa en el tema secundario en sus dos zonas de acción, ya que Brunetti inserta dos bloques iguales de seis compases, separados por sendas cadencias perfectas (cc. 21-31). La breve sección de cierre (cc. 31-37) rehúye de un cierre conclusivo, para realizar el solape con el retorno expositivo y el posterior desarrollo.

Al igual que en el op. 7/2, el desarrollo vuelve a constar de tres episodios con un alto grado de juego formal. El primer episodio (cc. 38-48) arranca en la región de la dominante con material motivico del tema principal, en una línea dinámica descendente (ff – p – calando piu – pp), recuperando el primer violín el pasaje ágil de semicorcheas que

caracterizó a la transición expositiva. El segundo episodio, en la región de Sol menor, muestra, como novedad en los cuartetos de la década de 1770, a un violonchelo en figuración ágil de semicorcheas, en claro papel de nuevo líder del conjunto que se emancipa de su habitual rol de bajo. El tercer episodio (cc. 54-66) comienza con un aparente pasaje de retransición en *fortissimo* que se solapa con una aparente recapitulación (cc. 54-59). Como en el op. 7/2, es un nuevo quiebro, un juego al despiste, para la verdadera recapitulación que sólo llegará con el final del episodio (c. 66). Como cierre, Brunetti amplía la estrategia de cierre practicada en el op. 2/4 (1774), al eludir la resolución tonal de los bloques del tema secundario y la zona de cierre en tándem en la recapitulación. Como podemos observar en el ejemplo 2.33, en la recapitulación, la sección de cierre de la exposición se sustituye por la reposición del material del comienzo de la zona de transición (cc. 10-14). La aparición de nuevo material de cierre se restringe a los dos últimos compases del movimiento. La línea paralela de los violines constituye un *eco pianissimo* del motivo tocado en el compás anterior, de forma enérgica, por el segundo violín. Este pasaje roba toda la contundencia e inercia final del movimiento, creando una atmósfera *sotto voce* que sustituye al que parecía inevitable cierre con los habituales “golpes de martillo” de Brunetti.

Ejemplo 2.33. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Allegretto moderato*. Secciones de cierre de exposición (cc. 31-37) y recapitulación (cc. 86-92).

Allegro moderato

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled 'Allegro moderato', covers measures 31 to 37. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Dynamics range from *ff* to *p*. The second system covers measures 86 to 92, with specific measure markers (c. 10, c. 11, c. 12, c. 13, c. 14) above the staves. Dynamics here range from *ff* to *pp*, illustrating the 'echo' effect mentioned in the text.

Como ya es costumbre en este ciclo de Brunetti, en la incesante búsqueda de nuevas opciones expresivas, el cuarteto op. 7/5 aplica por primera vez en un allegro-sonata de cabeza un esquema de forma sonata sin repeticiones. Al igual que en el *Andante sostenuto* del Cuarteto op. 6/3, que también prescinde de las repeticiones, el *Allegretto con spirito* del op.7/5 posee tres secciones claramente diferenciadas: una exposición de sonata (cc. 1-64), un tramo central como sección de desarrollo (cc. 64-89) y una recapitulación (cc. 90-137). Bajo este armazón común, el movimiento adquiere su propia idiosincrasia tomando como base los cambios en la textura. La primera zona del tema principal (cc. 1-6) ofrece un interesante diálogo entre un movimiento articulado en tresillos en el segundo violín y un motivo de negras en el primer violín y viola. La omisión de la línea del violonchelo convierte el cuarteto en un trío. La segunda zona (cc. 7-12) traslada el motivo de tresillos al primer violín, con los tres instrumentos más graves en una línea más pasiva. La transición (cc. 13-26) vuelve a jugar con los roles del conjunto mediante un diálogo entre las cuatro partes. Tras un puente (cc. 26-30), la creación de un nuevo material contrastante abre el camino a la aparición de un tema secundario (cc. 31-64). Sin embargo, este material, expuesto en movimientos paralelos, rápidamente da cabida al motivo de tresillos inicial, desplegado como lucimiento para el primer violín. El amplio desarrollo (cc. 64-89) consta de un único episodio que desarrolla el material del tema principal. El primer violín comparte el protagonismo inicial con el violonchelo (cc. 64-75), retornando el concepto de abandono de la estricta función de bajo que ya observamos en el desarrollo del op. 7/4. La recapitulación (cc. 90-137) conserva el patrón acostumbrado en Brunetti de recapitular el comienzo del tema principal y ejecutar la resolución tonal del material que había modulado a la región de la dominante.

El último cuarteto de la serie, el op. 7/6, tiene su eje en el trabajo motivico, en ese aire de monotematismo tan característico en Haydn, que Brunetti interioriza en sus trabajos cuartetísticos de la década. Como se aprecia en el ejemplo 2.34, la idea básica del tema principal y la fragmentación motivica en series de tresillos se convierte en el eje sobre el que se construyen los bloques del tema secundario (cc. 17-34), el reciclaje del tema principal en el primer episodio del desarrollo (cc. 70-79), el comienzo del tercer episodio del desarrollo (cc. 102-113) y el material post-sonata tras la recapitulación (cc. 164-169). En un nuevo alarde de dominio estructural, la zona de cierre expositiva del op. 7/4 (cc. 35-54), ejemplo 2.35, comienza con un relleno de cesura en *pianissimo* compuesto por una melodía cromática en octava de los dos violines. Tal y como hiciera en el op. 2/4 (1774), la zona se erige como modular a través de la repetición literal de la primera frase

(cc. 47-54) y la separación por una cadencia auténtica perfecta. El espacio de desarrollo vuelve a ser ambicioso, tanto por su trabajo motivico como por el despliegue de virtuosismo por parte del primer violín. El primer episodio se divide en tres bloques: una primera zona en la región de la dominante que recicla y explota el material del cierre expositivo (cc. 55-69); un segunda que reutiliza la idea básica del tema principal (cc. 70-79); una zona de puente hacia el segundo episodio (cc. 79-85). El segundo episodio explota las posibilidades técnicas de un primer violín en absoluta disposición de líder, bajo una indicación de “*sciolte e risoluto*” (cc. 86-101). Finalmente, el tercer episodio, como marca propia en la serie, comienza con lo que parece ser una aparente recapitulación del tema secundario en el tono original (cc. 106-109). Como en los casos anteriores dentro del ciclo, la apariencia se despeja en un desarrollo que reutiliza el material motivico de la sección de transición expositiva (cc. 113-125). Brunetti, al igual que en los tres cuartetos anteriores de la serie, clarifica todos los quiebros formales con una verdadera recapitulación del tema principal en la tónica (cc. 126-133). Como una variante de la fórmula brunettiana habitual, tras la supresión de la zona de transición, Brunetti elimina, además, el primer bloque del tema secundario, para recapitular el segundo bloque del tema secundario y la zona de cierre expositiva. En una extensión final inhabitual en el lenguaje cuartetístico de Brunetti, pero que ya anticipa en el anterior cuarteto de la serie y se hará más palpable en los trabajos posteriores, el final del movimiento inserta un breve espacio post-sonata (cc. 164-169). Como se aprecia en la figura 2.36, tras la recapitulación completa de la zona de cierre expositiva (cc. 144-163), Brunetti inserta un nuevo bloque de seis compases. Este apéndice, tras el esperado gesto final contundente y el corte en la textura, debió sorprender a un receptor habituado al lenguaje de Brunetti, con los cuatro instrumentos en *fortissimo* y ejecutando una línea en unísono *stacatto* con un golpe de martillo final.

Ejemplo 2.34. Brunetti, Cuarteto en Fa mayor op. 7/6 (L183, 1784), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-8) y reutilización motívica en el tema secundario (cc. 17-22 y 25-30) y en el desarrollo (cc. 70-75 y 102-107).

Allegro non molto

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

1
dolce
dolce
p
p

8^{va}

Primer parte Tema S
17
p
f
p
f
p
f
p

Segunda parte Tema S
25
f
f
f
p

Primer episodio del desarrollo
70
pp
pp
mf

Tercer episodio del desarrollo
102
f
f
p
f
p

Ejemplo 2.35. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegretto non molto*. Sección de cierre de la exposición (cc. 35-54).

Allegro non molto

34 **Relleno de cesura** **Primer bloque**

Violin I *pp assai* *ff*

Violin II *pp assai* *ff*

Viola *pp* *ff*

Violonchelo *pp* *ff*

45 **Repetición primer bloque**

Vln. I *p* *ff*

Vln. II *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *p* *ff*

Ejemplo 2.36. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegretto non molto*. Sección de cierre de la recapitulación (cc. 144-169).

Allegro non molto

143 **Resolución tonal zona de cierre**

Violin I *pp assai* *ff*

Violin II *pp assai* *ff*

Viola *pp* *ff* *p*

Violonchelo *pp* *ff* *p*

156 **Espacio post-sonata**

Vln. I *p* *ff*

Vln. II *p* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

La serie op. 8 de 1785

La serie que antecede a los últimos diez cuartetos compuestos en la década de 1790 ratifica la impresión de la serie compuesta sólo un año antes, en cuanto a la nueva dirección del lenguaje musical de Brunetti en los cuartetos de cuerda: el reciclaje y la relación motívica, el monotematismo entre las secciones, y la mayor ambición formal se convierten en nuevos ejes conceptuales en los allegro-sonata de cabeza. Estos factores se unen al deseo de experimentar, de transgredir la forma, reflejo de un compositor ávido de nuevas posibilidades expresivas. El estudio formal y la adecuada contextualización de esta serie, crucial para entender el devenir del género en manos de Brunetti, se puede centrar en cuatro vertientes principales: la más pura experimentación formal que, lejos de quedarse en mero borrador de un cajón de escritorio, adquiere presencia en el cuarteto núm. 5; la coherencia con la arquitectura más convencional en Brunetti, con dos bloques temáticos expositivos contrastantes, en los cuartetos op. 8 núms. 3 y 4; el giro del lenguaje musical de Brunetti hacia el palpable monotematismo, en los cuartetos núms. 2 y 6; y, finalmente, el movimiento que supone un punto de inflexión formal en el lenguaje de Brunetti, el cuarteto núm.1. Este movimiento, el *Allegro moderato* en La mayor del Cuarteto op. 8/1 (1789), despunta en el tratamiento del allegro-sonata de cabeza en los cuartetos de Brunetti. La búsqueda de unidad dentro del desarrollo temático, la nueva concepción de los espacios expositivos, el ambicioso desarrollo salpicado de texturas contrapuntísticas y la falsa recapitulación que abre paso a un nuevo espacio de desarrollo son técnicas que, en su conjunto, no habían hecho acto de presencia en los producción de cuartetos de Brunetti. Todos los movimientos de la serie comparten, eso sí, una serie de propiedades estructurales: omnipresencia del modo mayor como eje tonal; amplia longitud de las secciones, con cinco cuartetos por encima de los 110 compases; intenso trabajo motívico y de desarrollo temático; y, finalmente, especial sensibilidad a las posibilidades de diálogo entre los miembros del conjunto. Todos estos ingredientes producen, de manera casi inevitable, una extensión general de los movimientos. Como se aprecia en las figuras 2.9 y 2.10, los movimientos de Brunetti poseen secciones más amplias, marcando una tendencia que se refrendará en los cuartetos de la década de 1790. Este incremento se observa con más claridad si omitimos los movimientos con métrica en subdivisión ternaria más extensos de la década de 1770, el op. 2/3 (1774) y el op. 4/1 (1775) y el op. 7/6 (1784).

Figura 2.9. Tamaño de las secciones de exposición. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-8 de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1 (Sol m; C; 77)	: 33	:
	No. 2 (Mi M; C; 67)	: 25	:
	No. 3 (Mib M; 6/8; 161)	: 64	:
	No. 4 (La m; ♯; 106)	: 43	:
	No. 5 (Re M; C; 66)	: 27	:
	No. 6 (Sib M; C; 74)	: 33	:
Op. 3	No. 1 (Fa M; ♯; 112)	: 55	:
Op. 4 (1775)	No. 1 (Mib M; 3/8; 212)	: 96	:
	No. 3 (La M; C; 96)	: 38	:
	No. 4 (Sib M; 3/4; 84)	: 33	:
	No. 5 (La m; C; 55)	: 21	:
	No. 6 (Re M; 6/8; 126)	: 52	:
Op. 5 (1776)	No. 2 (La M; C; 125)	: 57	:
	No. 6 (Re M; 2/4; 94)	: 41	:
Op. 6 (1779-80)	No. 1 (La M; C; 101)	: 47	:
	No. 2 (Sib M; 2/4; 91)	: 38	:
	No. 4 (Mib M; ♯; 80)	: 36	:
	No. 5 (Do M; C; 81)	: 38	:
Op. 7 (1784)	No. 2 (Do M; C; 83)	: 37	:
	No. 4 (Mib M; C; 92)	: 37	:
	No. 5 (La M; ♯; 137)	: 64	:
	No. 6 (Fa M; 6/8; 169)	: 54	:
Op. 8 (1785, *1789)	No. 2 (Sib M; C; 91)	: 43	:
	No. 3 (Fa M; C; 143)	: 68	:
	No. 4 (La M; ♯; 163)	: 69	:
	No. 6 (Sol M; ♯; 111)	: 52	:
	*No. 1 (La M; 2/4; 215)	: 69	:

Figura 2.10. Tamaño de las secciones de desarrollo. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-8 de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1 (Sol m; C; 77)	: 26	:
	No. 2 (Mi M; C; 67)	: 27	:
	No. 3 (Mib M; 6/8; 161)	: 45	:
	No. 4 (La m; ♯; 106)	: 31	:
	No. 5 (Re M; C; 66)	: 20	:
	No. 6 (Sib M; C; 74)	: 20	:
Op. 3	No. 1 (Fa M; ♯; 112)	: 21	:
Op. 4 (1775)	No. 1 (Mib M; 3/8; 212)	: 28	:
	No. 3 (La M; C; 96)	: 28	:
	No. 4 (Sib M; 3/4; 84)	: 28	:
	No. 5 (La m; C; 55)	: 17	:
	No. 6 (Re M; 6/8; 126)	: 40	:
Op. 5 (1776)	No. 2 (La M; C; 125)	: 42	:
	No. 6 (Re M; 2/4; 94)	: 30	:
Op. 6 (1779-80)	No. 1 (La M; C; 101)	: 20	:
	No. 2 (Sib M; 2/4; 91)	: 24	:
	No. 4 (Mib M; ♯; 80)	: 12	:
	No. 5 (Do M; C; 81)	: 20	:
Op. 7 (1784)	No. 2 (Do M; C; 83)	: 32	:
	No. 4 (Mib M; C; 92)	: 29	:
	No. 5 (La M; ♯; 137)	: 26	:
	No. 6 (Fa M; 6/8; 169)	: 71	:
Op. 8 (1785, *1789)	No. 2 (Sib M; C; 91)	: 24	:
	No. 3 (Fa M; C; 143)	: 41	:
	No. 4 (La M; ♯; 163)	: 60	:
	No. 6 (Sol M; ♯; 111)	: 23	:
	*No. 1 (La M; 2/4; 215)	: 68	:

Cuarteto op. 8/5 en Mi bemol mayor

Este movimiento va a suponer el único caso de movimiento de cabeza dentro del ciclo que no está en forma sonata, fórmula que será inquebrantable en el resto de cuartetos del ciclo y de la década de 1790. Por encima de la necesidad de un esquema formal de referencia, el movimiento pone a la textura, la cambiante relación entre los miembros del conjunto, como epicentro del trabajo compositivo. Lo primero que sorprende es la elección del compás. El esquema en 12/8 es único en los movimiento de cabeza de Brunetti dentro del género, siendo muy contadas y distantes las apariciones en el resto de la música instrumental, con dos únicos casos: el *Largo espressivo* en Sol menor del Trío III de la Serie V (1774) y el *Allegretto* en La mayor del sexteto para tres violines, viola y dos violonchelos (1771-75). Esta métrica es tan inhabitual en un movimiento de cabeza, que no la podemos encontrar en ningún cuarteto de Haydn y cuesta encontrarla incluso en Boccherini, maestro en la capacidad de combinar esquemas métricos y formales diversos. Así, solo hallamos un 12/8 como movimiento de cabeza en el *Larghetto* en Sol menor del op. 26/2 (1778), movimiento que, sin embargo, conserva la forma sonata.

El comienzo del *Allegro moderato* es una verdadera declaración de intenciones (ejemplo 2.37). Así, el tema principal comprime la textura, convirtiendo al cuarteto en un dúo, con un segundo violín, caso excepcional, como líder melódico inicial del conjunto. Tras la presentación del primer bloque de cuatro compases, el primer violín coge el relevo en un eco octavado de la melodía inicial. La posterior transición conserva el motivo original, aunque transferido al nuevo dúo conformado por el violonchelo y la viola, para retornar al primer violín solista. En sólo veinticuatro compases, Brunetti hace halago de la capacidad de diálogo en un cuarteto de cuerdas, emancipando a los instrumentos de su habitual rol. Tras un marcado cierre cadencial (V:PAC; cc. 23-24), Brunetti establece el carácter monotemático del movimiento, con un primer violín que fragmenta y desarrolla la idea básica inicial (cc. 1-3), perfectamente acompañado por el dúo del segundo violín y viola. La falta de contraste motivico y el no retorno posterior de esta sección en la tonalidad de partida impide la formulación de un tema secundario factible, alejándonos del esquema en forma sonata. A partir de este momento, todo el movimiento gira en torno a fragmentaciones y desarrollos de la idea básica inicial, mientras navega por diversas combinaciones instrumentales: primer violín (cc. 24-40), violonchelo (cc. 42-52), explicitando la emancipación de la función de bajo, y dúos del primer violín y viola (cc. 52-53) y violín segundo y viola (cc. 54-56). A partir de este punto (c. 60), Brunetti se lanza a un frenético desarrollo, matizado por las ricas excursiones tonales, donde el juego

con los motivos que conforman la idea básica inicial recorre las cuatro voces, en un puro ejercicio de rico dialogo instrumental. Como amplia sección de cierre del movimiento, Brunetti inicia una serie de recapitulaciones de material, pero con cambios en la textura instrumental. Así, la última sección abre con la frase inicial, pero ahora en la viola (cc. 101-105). La siguiente zona (cc. 105-115), enmarcada entre sendas cadencias perfectas en la tonalidad de partida, presenta a un primer violín que retorna el material expuesto con anterioridad por el violonchelo (cc. 42-52). A continuación, hasta la llegada del siguiente cierre cadencial fuerte (cc. 115-125), es el violín segundo el que retorna el material que anunció el primer violín (cc. 30-40). La última traslación de material (cc. 135-139), a modo de restauración del equilibrio natural en los roles instrumentales del cuarteto, permite al primer violín recuperar el rol de líder, enunciando el material del tema principal que, en primera instancia había cedido al segundo violín. Brunetti muestra una completa madurez en la capacidad de combinar timbres, posibilidades técnicas y expresivas para cada uno de los cuatro instrumentos del conjunto, rompiendo así las barreras entre las normas de diálogo más habituales, más tácitamente aceptadas, dentro de un cuarteto de cuerda.

Ejemplo 2.37. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8).

Allegro moderato
1

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cuartetos op. 8/3 en Fa mayor y op. 8/4 en La mayor

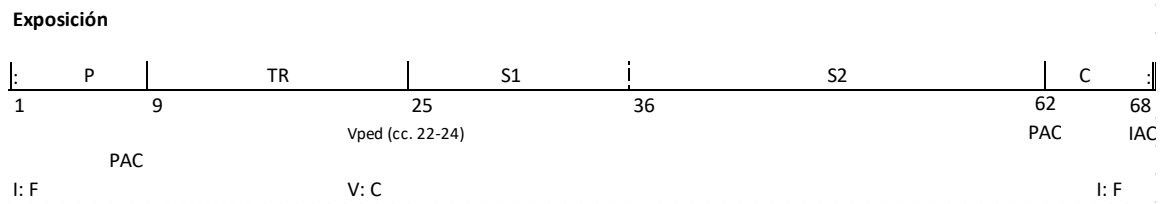
Dos de los cuartetos de la serie op. 8, cuartetos núms. 3 y 4, se evaden del monotematismo que impregna el resto del ciclo. Brunetti, por lo tanto, reserva un espacio para una forma sonata con la existencia de un tema principal y un tema secundario contrastantes. Será en la conformación de los temas secundarios y en las segundas secciones de desarrollo-recapitulación donde ambos movimientos reclamen su cuota de protagonismo acorde al resto de transformaciones estilísticas del ciclo. Una norma, que únicamente se altera en el op. 8/6, es la generación de un tema principal compacto, con ideas simétricas y cierre a través de una cadencia perfecta en la tonalidad de partida. Como se aprecia en los ejemplos 2.38 y 2.39, éste es el caso del comienzo de los cuartetos op. 8/3 y op. 8/4. En ambos casos, el retorno del tema principal en la tonalidad de partida marcará el comienzo de la recapitulación. Así mismo, el contenido motivico de ambos temas tendrá cabida en alguno de los episodios del desarrollo central, evidenciando que, a pesar de su expresión temporal limitada, son de suma importancia para Brunetti.

Ejemplo 2.38. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8).

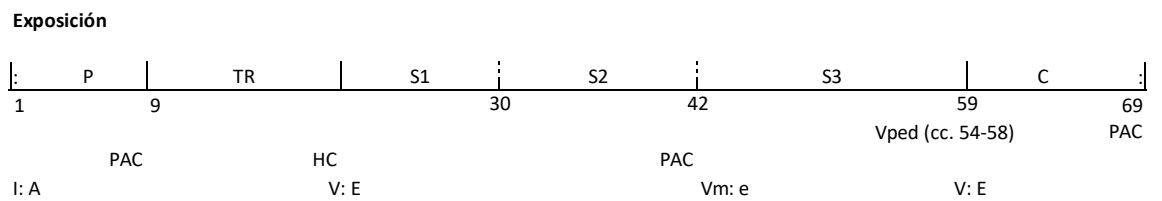
Ejemplo 2.39. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Tema principal (cc. 1-8).

Figura 2.11. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785) y op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785). Esquemas formales de las secciones de exposición.

Op. 8/3



Op. 8/4



Como se observa en la figura 2.11, la extensión y estructura de los temas secundarios va a constituir una novedad en ambos movimientos, con respecto a la producción anterior de cuartetos de Brunetti. Si bien no es tan peculiar hallar un tema secundario con varias zonas de acción en los cuartetos de la década de 1770, la extensión y el grado de desarrollo inherente a estos dos movimientos supone una inflexión en el estilo compositivo de Brunetti. El op. 8/3 no renuncia al tratamiento motivico. Así, la zona de transición (cc. 8-24) arranca a modo de una *codetta* del tema principal que retoma la idea básica del primer violín. En la misma senda, reutiliza el motivo del cierre cadencial del tema principal, expuesto en un movimiento paralelo del segundo violín y la viola (cc. 8, 13 y 15), mientras realiza la traslación a la región tonal de la dominante. Este mismo material polariza el comienzo del tema secundario (c. 25), pero con nueva personalidad melódica. Esta sutilidad, que juega con el monotematismo, se rompe cuando Brunetti inserta una segunda zona de acción del tema secundario completamente nueva. En el ejemplo 2.40 se aprecia la diferencia en la construcción motivica de ambas secciones. Brunetti aprovechará este motivo de blancas con corte previo en la textura para generar mini espacios de desarrollo, de ahí la longitud de esta sección, antes de la aparición de la zona de cierre: un primer espacio, a modo de frase cadencial tipo coda extendida (cc. 40-46); un segundo espacio con un cambio de textura, donde el instrumento que adquiere el rol de líder es el segundo violín (cc. 49-57) y un tercer espacio que, a modo de cierre del tema secundario, devuelve la predominancia melódica al primer violín (cc. 60-62).

Ejemplo 2.40. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Comienzo de las dos secciones del tema secundario (cc. 25-28 y 36-40, respectivamente).

The image displays two musical staves for a string quartet. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the fourth for Violonchelo. The first section, labeled 'Comienzo S1' and starting at measure 25, is marked 'Allegro moderato' and 'dolce'. Violin I plays a melodic line with eighth notes, while Violin II, Viola, and Violonchelo play sustained chords and simple bass lines, with 'pp' (pianissimo) markings. The second section, labeled 'Comienzo S2' and starting at measure 36, is marked 'f' (forte). Violin I and II play more active melodic lines, while Viola and Violonchelo continue with harmonic support.

El tema secundario del op. 8/4, ejemplo 2.41, es incluso más novedoso en los cuartetos de Brunetti. La perfecta simbiosis entre textura, tonalidad, contrapunto y trabajo motivico genera nuevos matices de riqueza expresiva. La primera sección (cc. 21-30) genera un perfecto equilibrio entre las voces, a través de una melodía transversal entre los violines y el violonchelo, éste último completamente emancipado de su rol de bajo. La segunda sección (cc. 30-42) arranca con una viola muy activa, intercambiando su línea con el violonchelo. En un diálogo en pares de voces, los violines intercambian otra línea independiente. En un cambio de textura, son ahora las voces extremas las que comparten el material melódico, terminando la sección con un eco de la melodía en los violines. La tercera y última sección (cc. 42-59) es completamente novedosa en los temas secundarios de Brunetti. La tonalidad se convierte en elemento crucial generando un cambio de modo, al más puro estilo de “tema sombra” en la dominante menor, generando un tema de corte contrapuntístico entre los violines. La posterior sección de cierre (cc. 59-69), a modo de coda, establece el orden tonal con el retorno de la región de la dominante. Los diálogos entre pares instrumentales se establecen ahora entre los violines y, con una línea contrastante entre la viola y el violonchelo. Finalmente, el primer violín reclama su liderazgo habitual en una ágil figuración.

Ejemplo 2.41. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Tema secundario.

Allegro maestoso

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

21 S1
29 S2
36 S3
44
52

pp
pp
pp
dolce

Los desarrollos del op. 8/3 y op. 8/4 son clara evidencia de la marcada tendencia al movimiento de corte contrapuntístico. El arranque del primer episodio del op. 8/3, con la idea básica del tema principal en tónica, transita desde el segundo violín hasta el violonchelo, pasando por el primer violín y la viola (cc. 69-73), como antesala al despliegue más ambicioso del segundo episodio. Tras esta breve pincelada, el primer violín reconduce la textura con un línea solista de corte virtuosístico (cc. 74-79), ahora en la región de la subdominante, para cerrar en la dominante menor. Como se aprecia en el ejemplo 2.42, el segundo episodio (cc. 80-95) retoma el movimiento con la idea básica del tema principal, ampliada con el motivo de dos semicorcheas y corchea tan característico de la zona de transición y del tema secundario expositivos (cc. 81-83). Es con el cambio tonal, a la alejada región de Mi menor, donde Brunetti arranca un nuevo giro contrapuntístico con dos líneas con brillante articulación que navegan por los tres instrumentos superiores, reservando al violonchelo para la conducción armónica y rítmica (cc. 85-95). El tercer episodio (cc. 95-110) recupera una textura de melodía acompañada, donde el primer violín retorna una línea de marcado contraste rítmico, ahora en las regiones del homónimo y la superdominante. La textura heterogénea y el rico tránsito tonal han generado un desarrollo muy intenso, efectista, donde los tres instrumentos superiores han podido desplegar su capacidad técnica y expresiva, para cerrar con una extensa pedal de dominante, antesala del arranque de la recapitulación. Esta reposición del tema principal se produce sin corte en la textura, con el nexo que supone la recapitulación de la idea básica del tema principal. La tendencia a exponer material de desarrollo se refleja en lo que sucede a continuación. Brunetti omite la recapitulación de la zona de transición y la primera parte del tema secundario (cc. 9-39), comenzando la recapitulación de la segunda sección expositiva con la frase cadencial tipo coda extendida que caracterizó a la segunda parte del tema secundario. Toda este pasaje, con un marcado aire de desarrollo, es el que ejecuta el necesario ajuste a la región de tónica (cc. 117-140). Remarcando esta preeminencia del material que evoque a un desarrollo, Brunetti sustituye la coda expositiva por un breve pasaje donde los violines ejecutan un nuevo giro que invita al desarrollo, sólo cortado por los acordes cadenciales del último compás.

Ejemplo 2.42. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 80-95).

Allegro moderato
Desarrollo. Episodio 2

El segundo episodio del desarrollo del Cuarteto op. 8/4, ejemplo 2.43, refuerza la línea marcada por Brunetti en el desarrollo del cuarteto op. 8/3. La entrada solista del segundo violín (c. 84) permite, incluso, una mejor apreciación por parte del oyente de cuál es el sujeto temático que va a navegar por los cuatro instrumentos. Tras este diálogo, esta conversación, donde desaparece cualquier escalafón o rango interno, la textura se transforma en dos líneas heterogéneas que saltan entre las voces extremas y entre las voces interiores, respectivamente. Los siguientes episodios continúan enunciando el motivo contrapuntístico y desarrollando los dos líneas heterogéneas. Al igual que en el op. 8/3, la recapitulación se hace eco del marcado acento de expansión, de inquietud, que ha caracterizado al movimiento. Tras retornar el comienzo del tema principal (cc. 129-133), Brunetti omite la zona de transición para recapitular el arranque del tema secundario. Sin embargo, no lo hace de forma plana, sino con un cambio en la textura, un intercambio de las líneas del primer al segundo violín y de la viola la violonchelo. El ajuste tonal concluye con la segunda sección del tema secundario, aunque realizando un

guiño al tema contrapuntístico (cc. 159-160), antes de cerrar el movimiento sobre una pedal de tónica.

Ejemplo 2.43. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 84-102).

Allegro maestoso
Desarrollo. Episodio 2

84

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

92

98

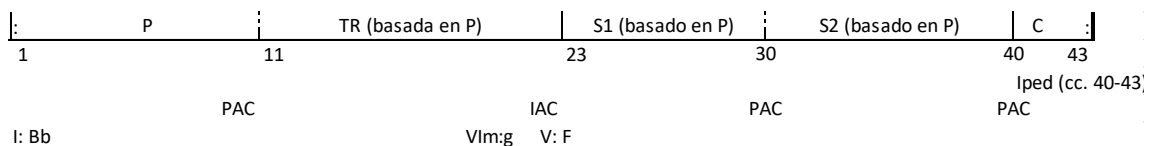
Cuartetos op. 8/2 en Si bemol mayor y op. 8/6 en Sol mayor

En simbiosis con el *Allegro moderato* del Cuarteto op. 8/5 en Mi bemol mayor, los allegro-sonata de partida en los cuartetos op. 8 núms. 2 y 6 exponen una de las principales propiedades formales de esta serie: la búsqueda de una mayor interrelación entre las diferentes secciones, a través de la unidad motívica. Un vistazo a la estructura formal de la exposición en ambos movimientos, figura 2.12, evidencia la reutilización motívica que llevan a cabo las secciones de transición y tema secundario, con respecto al material primigenio del tema principal. Esta relación se extrapola tanto a los episodios del desarrollo como a las secciones de recapitulación. En el op. 8/2, ejemplo 2.44, los motivos del tema principal hacen acto de presencia en todas las secciones del movimiento: comienzo de la zona de transición expositiva (cc. 10-13); arranque (cc. 22-24) y cierre (cc. 37-39) del tema secundario; primer episodio del desarrollo (cc. 44-62); zona de retransición que antecede a la recapitulación (cc. 62-66); inserción de nuevo material en la sección de recapitulación (cc. 71-72, 79-80); y, finalmente, en el material de cierre del movimiento (cc. 91-92). Lo mismo sucede en el op. 8/6, con un tema principal en dos bloques simétricos, donde la textura equilibra las voces, a modo de cuatro líneas que se equilibran de manera exquisita. Como se aprecia en el ejemplo 2.45, la idea básica (cc. 1-2) y el movimiento con figuración en puntillo (c. 7) se distribuyen el peso motívico del movimiento en todas las zonas: transición, tema secundario y coda expositivas y los dos episodios del desarrollo. De especial mención es la intercalación de nuevo material (cc. 84-95), basado en la idea básica del tema principal, entre la recapitulación del tema principal y tema secundario.

Figura 2.12. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785) y op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785). Esquemas formales de las secciones de exposición.

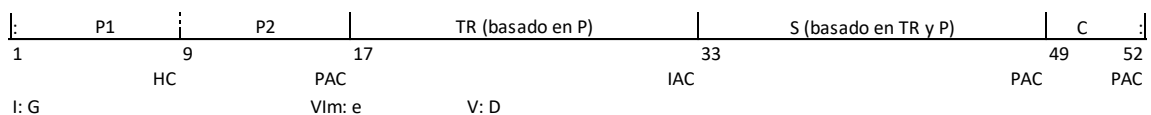
Op. 8/2

Exposición



Op. 8/6

Exposición



Ejemplo 2.44. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-10) y reutilización motívica en la zona de transición, tema secundario y comienzo del primer episodio del desarrollo.

Allegro moderato

The score is divided into four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo). The first system (measures 1-6) is marked *dolce* and *p*. The second system (measures 7-10) shows a transition with a *f* dynamic. The third system (measures 10-19) is labeled 'TR' and contains a restatement of the main theme motif. The fourth system (measures 22-42) is labeled 'S1' and contains a restatement of the main theme motif. The fifth system (measures 43-48) is labeled 'Episodio 1' and contains a restatement of the main theme motif. Arrows on the left side of the page point from the first system to the 'TR', 'S1', and 'Episodio 1' sections, indicating the reuse of the main theme motif.

Ejemplo 2.45. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785), *Allegro moderato*. Primera parte del tema principal (cc. 1-8) y reutilización motívica en la zona de transición, tema secundario, comienzo del primer episodio del desarrollo y nuevo material insertado en la recapitulación.

Allegro moderato

1

The score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Cello, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is *Allegro moderato*.

- System 1 (Measures 1-8):** The first theme begins. The Violin I part is marked *dolce*. The Violin II, Cello, and Bass parts are marked *p*. The section ends with a double bar line.
- System 2 (Measures 17-24):** Labeled **TR** (Transition). It begins with a double bar line and a measure rest. The Violin I part is marked *dolce*. The Violin II, Cello, and Bass parts are marked *p*. The section ends with a double bar line.
- System 3 (Measures 33-40):** Labeled **S** (Secondary Theme). It begins with a double bar line and a measure rest. The Violin I part is marked *f*. The Violin II, Cello, and Bass parts are marked *f*. The section ends with a double bar line.
- System 4 (Measures 53-60):** Labeled **Episodio I** (First Episode of Development). It begins with a double bar line and a measure rest. The Violin I part is marked *p*. The Violin II, Cello, and Bass parts are marked *p*. The section ends with a double bar line.
- System 5 (Measures 84-91):** Labeled **Recapitulación** (Recapitulation). It begins with a double bar line and a measure rest. The Violin I part is marked *pp*. The Violin II, Cello, and Bass parts are marked *pp*. The section ends with a double bar line.

Arrows on the left side of the score indicate the reuse of motifs from the first theme (measures 1-8) in the transition (measures 17-24), the secondary theme (measures 33-40), and the first episode (measures 53-60). A fourth arrow points to the recapitulation (measures 84-91), indicating the reuse of new material inserted there.

Cuarteto op. 8/1 en La mayor

El *Allegro moderato* en La mayor del Cuarteto op. 8/1 (1789) supone un punto de inflexión formal en el tratamiento del allegro-sonata de cabeza, como antesala al resto de cuartetos que compondrá Brunetti en el comienzo de la década de 1790. La búsqueda de unidad extrema dentro del desarrollo temático, la nueva concepción de los espacios expositivos, el incremento del tamaño de las secciones, el ambicioso desarrollo salpicado de texturas contrapuntísticas y la falsa recapitulación que abre paso a un nuevo espacio de desarrollo son técnicas que, en su conjunto, no habían hecho acto de presencia en la producción de cuartetos de Brunetti. El tema principal del movimiento (cc. 1-8) se estructura de forma compacta, como es costumbre en Brunetti. Sin embargo, como auténtica evolución en el trabajo de unidad motivica, la idea básica (cc. 1-2), expuesta por el primer violín y la viola, va a estar omnipresente en todas las secciones del movimiento. Así, como se refleja en el ejemplo 2.46, la transición hacia el tema secundario emplea la idea básica del tema principal como impulso, ahora en un movimiento paralelo del *tutti* (cc. 8-10). Tras la cesura medial (c. 16), el primer violín reitera el motivo en la idea básica del tema secundario (cc. 16-19), afirmando el carácter monotemático de la exposición. Con una nueva reiteración motivica, tras el tema secundario compacto (cc. 17-24), Brunetti exhibe la primera novedad formal inédita en los cuartetos precedentes, que se aprecia en el esquema formal de la figura 2.13: la existencia de un amplio espacio de desarrollo expositivo (cc. 24-48). Frente a trabajos anteriores, donde Brunetti genera un tema secundario con dos o tres zonas de acción en la dominante, el op. 8/1 arma un nuevo juego motivico que circula por todas las voces, mientras visita las regiones de la mediana, el homónimo y la dominante. En el ejemplo 2.47 se aprecia la alternancia entre las voces del motivo ya característico con un nuevo motivo de semicorcheas, que culminan en un fuerte movimiento cadencial que abre paso a la sección de cierre expositiva (cc. 48-69). Finalmente, la zona de cierre presenta un mayor grado de elaboración, funcional y de textura, con respecto a los ciclos de cuartetos anteriores. Como se observa en el ejemplo 2.48, frente a las secciones modulares tipo *codetta*, Brunetti construye una mini zona de desarrollo (cc. 54-69), que reitera el trabajo motivico de la exposición. El pasaje transforma el carácter suave que imprime el *pianissimo* inicial por un *forte* donde el violonchelo reclama protagonismo, encontrando respuesta en el líder natural del conjunto, el primer violín.

Ejemplo 2.46. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8), zona de transición moduladora (cc. 9-16) y tema secundario (cc. 17-24).

Figura 2.13. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 1 en La Mayor (L184, 1789). Esquema formal de la sección de exposición.

Op. 8/1

Exposición

P	TR	S (basado en P)	DESARROLLO	C (basado en Des.)
		17 24		48 69
PAC	HC	PAC		PAC
I: A	V: E		bIII: C Im: a	V: E

Iped (cc. 65-69)

Ejemplo 2.47. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Sección de desarrollo dentro de la exposición (cc. 24-48).

Allegro moderato
Desarrollo expositivo

The score consists of four systems of staves. The first system (measures 24-30) shows the Violin I and Violonchelo parts with blue boxes highlighting melodic lines. The second system (measures 31-38) features more complex textures with 'rinforzando' markings. The third system (measures 39-43) continues the development with alternating dynamics. The fourth system (measures 44-48) concludes the section with a final melodic flourish in the Violin I part.

Ejemplo 2.48. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Sección de cierre de la exposición (cc. 48-69).

Allegro moderato

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 48-55) shows the Violin I part with a forte (f) dynamic and a box labeled 'C' above measure 48. The Viola and Violonchelo parts also have forte dynamics. The second system (measures 56-62) includes fingerings (I, IV, V, I) and dynamics (f, pp). The third system (measures 63-69) includes fingerings (I, V) and dynamics (f, pp).

Brunetti traslada la reiteración motívica de la exposición al conjunto desarrollo-recapitulación. De esta forma, el amplio desarrollo (cc. 70-137) se estructura en cuatro episodios que reciclan el material expositivo. Como se observa en el ejemplo 2.49, el primer episodio (cc. 70-85) arranca con el juego motívico entre el material del tema principal y el material del desarrollo expositivo entre los violines, en la inesperada región de la dominante menor, con una viola y violonchelo más pasivos. El segundo episodio, más compacto (cc. 86-93), reitera el desarrollo del motivo principal, en un nuevo juego contrapuntístico entre el violín primero, el segundo violín y el violonchelo, con una viola que limita su aparición. El tercer episodio (cc. 93-125), con un marcado carácter de desarrollo, invierte la aparición motívica con un violonchelo más activo, al que responden el dúo del segundo violín y la viola. La segunda zona del episodio (cc. 107-125) permite el lucimiento de los violines, en un giro tonal al modo menor, transformando el

movimiento contrapuntístico en una melodía acompañada. Ello no implica la desaparición del motivo principal, que aparece en el final del episodio, en la línea de la viola. Finalmente, el último episodio (cc. 125-137) alarga la textura del episodio anterior, en un flujo que termina en un corte de la textura en calderón.

Ejemplo 2.49. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Íncipit de los cuatro episodios del desarrollo.

The image displays four musical episodes from the development section of Brunetti's Quartet op. 8 no. 1. Each episode is presented in a system of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- Episodio 1:** Starts at measure 1. Violin I has a melodic line starting at measure 1 with a *pp* dynamic. Violin II has a rhythmic accompaniment starting at measure 1 with a *pp* dynamic. Viola and Violonchelo have rests.
- Episodio 2:** Starts at measure 86. Violin I has a melodic line starting at measure 86 with a *p* dynamic. Violin II has a rhythmic accompaniment starting at measure 86 with a *p* dynamic. Viola and Violonchelo have rests.
- Episodio 3:** Starts at measure 93. Violin I has a melodic line starting at measure 93 with a *rinf* dynamic. Violin II has a rhythmic accompaniment starting at measure 93 with a *p* dynamic. Viola and Violonchelo have rests.
- Episodio 4:** Starts at measure 125. Violin I has a melodic line starting at measure 125 with a *f* dynamic. Violin II has a rhythmic accompaniment starting at measure 125 with a *f* dynamic. Viola and Violonchelo have rests.

Tras el desarrollo y la congelación del movimiento, la aparición del tema principal (cc. 138-141) presagia la habitual llegada de la sección de recapitulación. Sin embargo, tras cuatro compases y en un quiebro inexistente en los cuartetos anteriores de Brunetti, el movimiento se lanza hacia un nuevo y extenso desarrollo (cc. 142-193). Como se observa en el ejemplo 2.50, este nuevo desarrollo se divide en tres zonas principales, perfectamente marcadas por la existencia de calderones que congelan y relanzan el movimiento (cc. 163 y 171). La primera zona (cc. 142-163) se caracteriza por establecer dos planos principales de acción: una línea donde el primer violín despliega su capacidad virtuosística, mientras en otro plano el resto del conjunto inserta el motivo principal de todo el movimiento. La segunda zona, más compacta (cc. 164-171), trabaja con una fragmentación del motivo inicial, sobre un pasaje “dolce” del primer violín. Finalmente, la tercera y última zona (cc. 172-193) relanza al primer violín a una rápida figuración que culmina con notas en un registro altísimo. Nuevamente, Brunetti contrasta las posibilidades técnicas del violín con la omnipresencia del motivo de partida del movimiento. El desarrollo, por lo tanto, se “come” a la recapitulación, aunque bajo una referencia constante a los materiales del tema principal y, por ende, del tema secundario. Esta reiteración provoca que Brunetti no lleve a cabo la esperada resolución tonal de la segunda sección de la exposición. En vez de ello, únicamente ajusta la zona de cierre de la exposición (cc. 194-215). Dentro del nuevo afán de superación en el tratamiento de la forma sonata, Brunetti atenta contra una de sus principios fundamentales: el ajuste tonal de los elementos que habían sonado fuera de la región de tónica en la exposición.

Ejemplo 2.50. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Desarrollo dentro de la sección de recapitulación (cc. 142-193).

Allegro moderato
Desarrollo recapitulativo

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

142
149
159
171
182

f
rinj
p
dolce
f
p

2.5. El Allegro-sonata en los últimos diez cuartetos de la década de 1790

Los diez últimos cuartetos que se conservan de Brunetti fueron presentados por Labitte en su catálogo del siglo XIX como “quatuors isolés”, sin ninguna relación de opus. Esta circunstancia es completamente anómala, con respecto a la costumbre de Brunetti de agrupar su música instrumental en ciclos de seis obras, lo que podría evidenciar la gestión inconclusa de dos nuevos ciclos.²³⁴ Como se observa en la tabla 2.11, la mitad de los cuartetos tiene tres movimientos (L190, L191, L194, L196 y L199) y la otra mitad cuatro (L192, L193, L195, L197 y L198), aunque es muy significativo que el “Minuetto” del Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790) se añade posteriormente, tal y como sucedió en el Cuarteto en La mayor op. 8/1 (L184, 1789).²³⁵

Tabla 2.11. Estructura de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Obra	Movimientos			
	I	II	III	IV
Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)	<i>Allegro non molto</i> Mi M (C) 56: : 94	<i>Largo sostenuto</i> La M	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Mi M	<i>Finale. Allegretto non molto</i> Mi M
Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)	<i>Allegro moderato</i> Sol M (C) 66: : 138	<i>Andantino</i> Re M	<i>Minuetto non molto Allegretto</i> Sol M	<i>Allegro finale</i> Sol M
Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790)	<i>Allegro moderato</i> Sib M (C) 66: : 96	<i>Larghetto sostenuto</i> Mib M	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Sib M	<i>Finale</i> Sib M
Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)	<i>Allegro moderato</i> Do M (C) 68: : 91	<i>Larghetto</i> Fa M	<i>Allegro con brio</i> Do M	
Cuarteto en Sol mayor (L194, 1791)	<i>Allegro moderato</i> Sol M (Φ) 96: : 136	<i>Cantabile sostenuto</i> Re M	<i>Rondo.</i> <i>Allegretto non molto</i> Sol M	
Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)	<i>Allegro moderato</i> Re M (Φ) 72: : 110	<i>Largo cantabile</i> La M	<i>Allegro vivace</i> Re M	
Cuarteto en La mayor (L191, 1792)	<i>Allegro moderato</i> La M (6/8) 106: : 116	<i>Larghetto</i> Mi M	<i>Allegretto non molto</i> La M	
Cuarteto en Si bemol mayor (L196, 1792)	<i>Allegro maestoso</i> Sib M (C) 73: : 101	<i>Largo sostenuto</i> Mib M	<i>Allegretto non molto</i> Sib M	
Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)	<i>Allegro di molto</i> Mib M (C) 68: : 112	<i>Andantino</i> Sib M	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Mib M	<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> Mib M
Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)	<i>Allegro moderato</i> Fa M (C) 72: : 122	<i>Larghetto sostenuto</i> Do M	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Fa M	<i>Finale. Allegro vivace</i> Fa M

²³⁴ Marín y Fonseca evidencian las incógnitas que rodean a la gestación de los últimos diez cuartetos de Brunetti. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199*, p. XV.

²³⁵ *Ibid.*, p. XXI.

Estas diez obras, independientemente del número de movimientos, confirman el cambio de estilo que Brunetti presagiaba con sus allegro-sonata de cabeza en los cuartetos de mediados de la década de 1780. Las nuevas cotas en la construcción formal se traducen en una mayor extensión de las secciones más importantes, con desarrollos amplios y elaborados, y en la permanente reutilización y conexión motivica. Brunetti salpica estos ejes con una concepción renovada en la estructura de los temas secundarios y en el tratamiento del material recapitulativo. A pesar de ello, Brunetti renuncia a la experimentación formal de la década de 1780, permitiendo la identificación inequívoca de la forma sonata como esquema formal único en los movimientos de cabeza. Se normaliza, por lo tanto, lo acaecido en el *Allegro moderato* en La mayor del Cuarteto op. 8/1 (1789), salpicando cada cuarteto con nuevas técnicas de expresión que subyacen bajo dos esquemas predominantes de la forma sonata: con recapitulación comprimida y/o alterada del material expositivo y sin retorno recapitulativo del tema principal. Como se observa en la tabla 2.12, estos dos esquemas se complementan con un movimiento donde Brunetti no establece un distinguible tema secundario (Cuarteto L190) y un movimiento donde la falsa recapitulación adquiere una nueva entidad en los cuartetos de Brunetti (Cuarteto L194).

Tabla 2.12. Esquemas de formas de sonata en los primeros movimientos allegro-sonata de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Formas de sonata	Cuarteto	Número movimientos
F.S. con recapitulación comprimida y/o alterada	Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790)	4 (3+1)
	Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)	4
	Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)	4
	Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)	4
Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal ²³⁶	Cuarteto en La mayor (L191, 1792)	3
	Cuarteto en Si bemol mayor (L196, 1792)	3
	Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)	4
	Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)	3
F.S. continua	Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)	3
F.S. con falsa recapitulación ²³⁷	Cuarteto en Sol mayor (L194, 1791)	3

²³⁶ El movimiento se amolda a la sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*, con una recapitulación que omite el retorno del tema principal en la tonalidad de partida. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20.

²³⁷ El retorno temprano del tema principal íntegro genera la expectativa de una sonata sin espacio de desarrollo (sonata “tipo 1” de la *Sonata Theory*. Sin embargo, la posterior aparición de un extenso espacio de desarrollo y recapitulación posterior de la segunda sección expositiva se amolda a un esquema de sonata que no recapitula el tema principal (sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*. Se genera un interesante esquema híbrido que mantiene el movimiento en una constante tensión estructural.

Los diez cuartetos comparten, eso sí, una serie de propiedades estructurales, en una línea de continuidad con respecto a los cuartetos de la década anterior: omnipresencia del modo mayor como eje tonal; amplia longitud de las secciones, con cinco cuartetos por encima de los 150 compases, tres de ellos incluso por encima de los 200 compases; intenso trabajo motívico y de desarrollo temático; y, finalmente, especial sensibilidad a las posibilidades de diálogo entre los miembros del conjunto. Todos estos ingredientes producen, de manera inevitable, una extensión general de los movimientos. Como se aprecia en las figuras 2.14 y 2.15, los movimientos suponen el cénit de la extensión de las secciones en todos la obra cuartetística de Brunetti. El número de movimientos (tres o cuatro), por lo tanto, no es un rasgo que determine la organización del movimiento de apertura, aunque es útil a la hora de conducir la organización del estudio analítico.

Figura 2.14. Tamaño de las secciones de exposición. Primeros movimientos allegro-sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1 (Sol m; C; 77)	: 33 :
	No. 2 (Mi M; C; 67)	: 25 :
	No. 3 (Mib M; 6/8; 161)	: 64 :
	No. 4 (La m; C; 106)	: 43 :
	No. 5 (Re M; C; 66)	: 27 :
	No. 6 (Sib M; C; 74)	: 33 :
Op. 3	No. 1 (Fa M; C; 112)	: 55 :
Op. 4 (1775)	No. 1 (Mib M; 3/8; 212)	: 96 :
	No. 3 (La M; C; 96)	: 38 :
	No. 4 (Sib M; 3/4; 84)	: 33 :
	No. 5 (La m; C; 55)	: 21 :
	No. 6 (Re M; 6/8; 126)	: 52 :
Op. 5 (1776)	No. 2 (La M; C; 125)	: 57 :
	No. 6 (Re M; 2/4; 94)	: 41 :
Op. 6 (1779-80)	No. 1 (La M; C; 101)	: 47 :
	No. 2 (Sib M; 2/4; 91)	: 38 :
	No. 4 (Mib M; C; 80)	: 36 :
	No. 5 (Do M; C; 81)	: 38 :
Op. 7 (1784)	No. 2 (Do M; C; 83)	: 37 :
	No. 4 (Mib M; C; 92)	: 37 :
	No. 5 (La M; C; 137)	: 64 :
	No. 6 (Fa M; 6/8; 169)	: 54 :
Op. 8 (1785, *1789)	No. 2 (Sib M; C; 91)	: 43 :
	No. 3 (Fa M; C; 143)	: 68 :
	No. 4 (La M; C; 163)	: 69 :
	No. 6 (Sol M; C; 111)	: 52 :
	*No. 1 (La M; 2/4; 215)	: 69 :
L. 198 (Allegro; C; 150)	: 56 :	
L. 193 (Allegro; C; 204)	: 66 :	
L. 192 (Allegro; C; 162)	: 66 :	
L. 190 (Allegro; C; 159)	: 68 :	
L. 194 (Allegro; C; 232)	: 96 :	
L. 199 (Allegro; C; 180)	: 72 :	
L. 191 (Allegro; 6/8; 222)	: 106 :	
L. 196 (Allegro; C; 174)	: 73 :	
L. 195 (Allegro; C; 180)	: 68 :	
L. 197 (Allegro; C; 194)	: 72 :	

Figura 2.15. Tamaño de las secciones de desarrollo. Primeros movimientos allegro-sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1 (Sol m; C; 77)	26
	No. 2 (Mi M; C; 67)	27
	No. 3 (Mib M; 6/8; 161)	45
	No. 4 (La m; ♯; 106)	31
	No. 5 (Re M; C; 66)	20
	No. 6 (Sib M; C; 74)	20
Op. 3	No. 1 (Fa M; ♯; 112)	21
Op. 4 (1775)	No. 1 (Mib M; 3/8; 212)	28
	No. 3 (La M; C; 96)	28
	No. 4 (Sib M; 3/4; 84)	28
	No. 5 (La m; C; 55)	17
	No. 6 (Re M; 6/8; 126)	40
Op. 5 (1776)	No. 2 (La M; C; 125)	42
	No. 6 (Re M; 2/4; 94)	30
Op. 6 (1779-80)	No. 1 (La M; C; 101)	20
	No. 2 (Sib M; 2/4; 91)	24
	No. 4 (Mib M; ♯; 80)	12
	No. 5 (Do M; C; 81)	20
Op. 7 (1784)	No. 2 (Do M; C; 83)	32
	No. 4 (Mib M; C; 92)	29
	No. 5 (La M; ♯; 137)	26
	No. 6 (Fa M; 6/8; 169)	71
Op. 8 (1785, *1789)	No. 2 (Sib M; C; 91)	24
	No. 3 (Fa M; C; 143)	41
	No. 4 (La M; ♯; 163)	60
	No. 6 (Sol M; ♯; 111)	23
	*No. 1 (La M; 2/4; 215)	68
L. 198 (Allegro; C; 150)	63	
L. 193 (Allegro; C; 204)	81	
L. 192 (Allegro; C; 162)	46	
L. 190 (Allegro; C; 159)	64	
L. 194 (Allegro; ♯; 232)	56	
L. 199 (Allegro; ♯; 180)	60	
L. 191 (Allegro; 6/8; 222)	44	
L. 196 (Allegro; C; 174)	49	
L. 195 (Allegro; C; 180)	50	
L. 197 (Allegro; C; 194)	70	

El retorno al modelo de cuatro movimientos

Con los cuartetos L198, L193, L192, L195 y L197, Brunetti retorna al modelo haydniano de cuarteto de cuatro movimientos con el que había lanzado su primer op. 2 en el año 1774. Desde ese momento, el esquema -rápido-lento-rápido- se había impuesto al *quatertrini* de dos movimientos, renunciando al esquema de cuatro movimientos y homogeneizando el número de movimientos por ciclo. Como se refleja en la tabla 2.13, el esquema de forma sonata casi omnipresente en estos cuartetos es el más tradicional, donde la recapitulación retorna el tema principal en la tonalidad de partida como bandera del comienzo de la última sección. Únicamente en el Cuarteto L198 en Mi mayor (1790) nos encontramos con un esquema sin la recapitulación del tema principal en la tónica. Bajo este armazón formal general, Brunetti expande las posibilidades expresivas de la forma sonata en dos vertiente principales: en primer lugar, a través de una exposición que genera temas compuestos, frente al esquema habitual más compacto de los ciclos anteriores; en segundo lugar, a través de una renovada intensidad en el trabajo motívico

y tonal de los espacios de desarrollo. Si observamos la distribución de las principales secciones de la exposición en los cinco cuartetos con cuatro movimientos, figuras 2.16-2.20, el primer aspecto que resalta es la existencia de un tema principal y un tema secundario que expanden su longitud a través de la yuxtaposición de secciones, perfectamente delimitadas a través de progresiones cadenciales. El primer efecto de esta composición es la generación de las exposiciones más largas y elaboradas, continuando la línea marcada por los cuartetos de la década de 1780.

Figura 2.16. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Principales secciones expositivas.

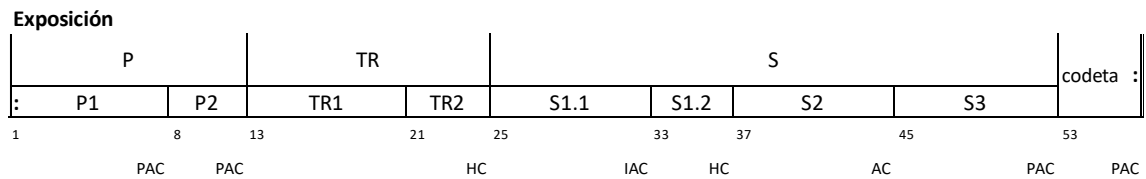


Figura 2.17. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Principales secciones expositivas.

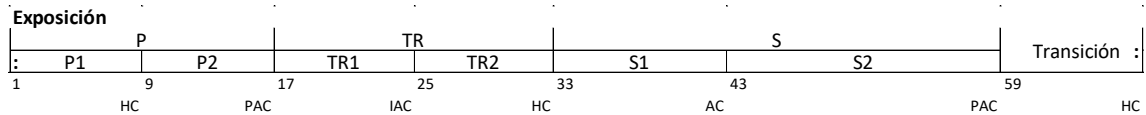


Figura 2.18. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Principales secciones expositivas.

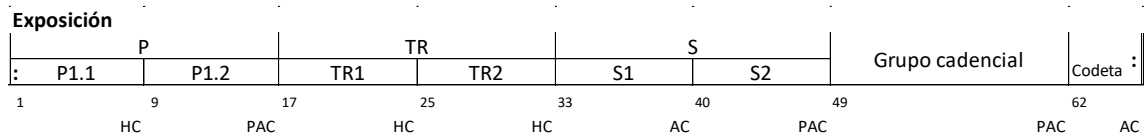


Figura 2.19. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Principales secciones expositivas.

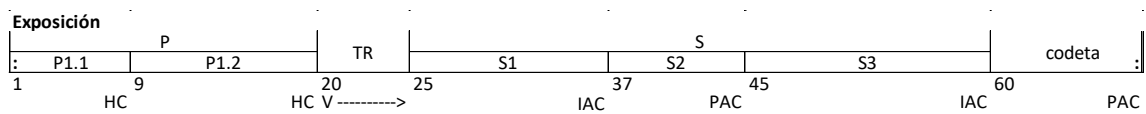
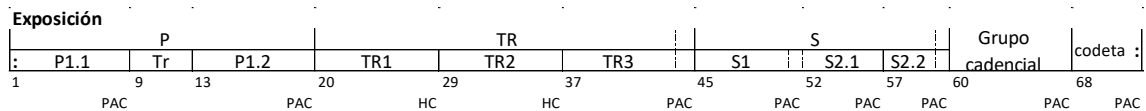


Figura 2.20. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Principales secciones expositivas.



La exposición. El tema compuesto

La exposición del Cuarteto L198 en Mi Mayor (1790) constituye un ejemplo ilustrativo de lo sustancial del trabajo motivico en los cuartetos de la década de 1790. Así, en los ejemplos 2.51 (secciones del tema principal y transición) y 2.52 (tema secundario) podemos observar como el motivo que arranca el movimiento se hace presente durante toda la exposición. Sin embargo, Brunetti huye del monotematismo puro, más propio de Haydn, ya que ese motivo propicia la aparición de nuevo material, apoyándose con asiduidad en una textura contrapuntística. Brunetti articula la aparición de nuevo material a través de progresiones cadenciales, generando extensos temas compuestos. El tema principal del Cuarteto L198 funciona acorde a este esquema compositivo: la primera parte (cc. 1-8), transformando momentáneamente el cuarteto en un dúo, distribuye el motivo inicial a través de una textura contrapuntística imitativa. Tras un cierre cadencial perfecto, la segunda parte (cc. 8-12) se construye como una *codetta* en *forte*, con nuevo material arpegiado que gira momentáneamente a la región del homónimo. La zona de transición (cc. 13-24) vuelve a usar el motivo inicial como arranque de un amago de desarrollo, en las regiones de la superdominante, supertónica y tónica, en este caso del motivo de cierre cadencial del tema principal (c. 7). La segunda zona de transición (cc. 21-24) repite la fórmula contrapuntística que permite a las cuatro voces romper con el rol habitual, democratizando la expresión del motivo inicial.

La existencia de material motivico diferenciado y articulaciones cadenciales genera un amplio tema secundario compuesto. La primera zona (cc. 25-36), en la región de la dominante, combina el motivo inicial con nuevo material en semicorcheas activo en las cuatro voces. La segunda parte (cc. 33-36) se presenta como un añadido, un paréntesis en modo menor, que emancipa al violonchelo de su función de bajo y cierra con un corte en la textura mediante un calderón. La segunda zona (cc. 37-44) utiliza la célula motívica del comienzo del movimiento, pero con nuevo material, en esta ocasión en una textura paralela que huye del movimiento imitativo. Finalmente, la tercera zona del tema secundario (cc. 45-52) usa nuevo material, completamente asentado en la esperada región de la dominante. La riqueza motívica, por lo tanto, se acompaña por excursiones tonales que evitan el movimiento más directo desde la tónica hacia la dominante, habitual en los cuartetos iniciales de Brunetti. Sin dejar escapar la oportunidad, la sección de cierre de la exposición (cc. 53-56) vuelve a utilizar el motivo inicial, aunque únicamente como sutil anacrusa que arranca la confirmación de la nueva tonalidad con el material de la segunda zona del tema secundario.

El Cuarteto L.193 en Sol mayor, compuesto el mismo año que el Cuarteto L198 (1790), reincide en la presencia de motivos del tema principal en toda la exposición, sin que ello impida la aparición de material temático contrastante en el tema secundario. Como fórmula compositiva afianzada, las articulaciones cadenciales vuelven a generar temas compuestos. La primera zona del tema principal (cc. 1-8) plantea una repetición con variación del primer bloque de cuatro compases. El motivo de semicorcheas de violín segundo y viola (cc. 1-2), el motivo ornamentado del primer violín (c. 4) y el motivo de tresillos de la articulación cadencial (c. 7) harán acto de presencia en la zona de transición, el tema secundario y la zona de cierre expositiva. Sin embargo, las dos zonas del tema secundario se articulan con material melódico contrastante (cc. 32-34 y 43-46), huyendo del monotematismo y enfatizando la simbiosis entre reciclaje y creación del material. La zona de cierre expositiva ejemplifica el interés de Brunetti por el trabajo armónico y tonal, en conjunción con la reutilización y desarrollo del material motivico. Si la exposición presenta los materiales de los temas principal y secundario en las esperadas regiones de tónica y dominante, respectivamente, la exposición cierra con una serie de amagos cadenciales (cc. 47-49, 54) y un acorde de sexta aumentada sorpresivo (c. 62) que incrementa la tensión, ayudando a que la coda “suene” a transición en vez de a cierre.

Ejemplo 2.51. Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-12) y zona de transición (cc. 13-24).

Allegro non molto

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is *Allegro non molto*.

- System 1 (Measures 1-6):** Violin I part features three circled motifs labeled **P1**. Dynamics include *p*.
- System 2 (Measures 7-11):** Violin II, Viola, and Violonchelo parts feature a circled motif labeled **P2**. Dynamics include *f* and *p*.
- System 3 (Measures 12-18):** Violin I part features two circled motifs labeled **TR1**. Dynamics include *f*, *p*, and *piu pp*.
- System 4 (Measures 19-24):** All parts feature a circled motif labeled **TR2**. Dynamics include *cresc.*, *piu*, *f*, and *p*.

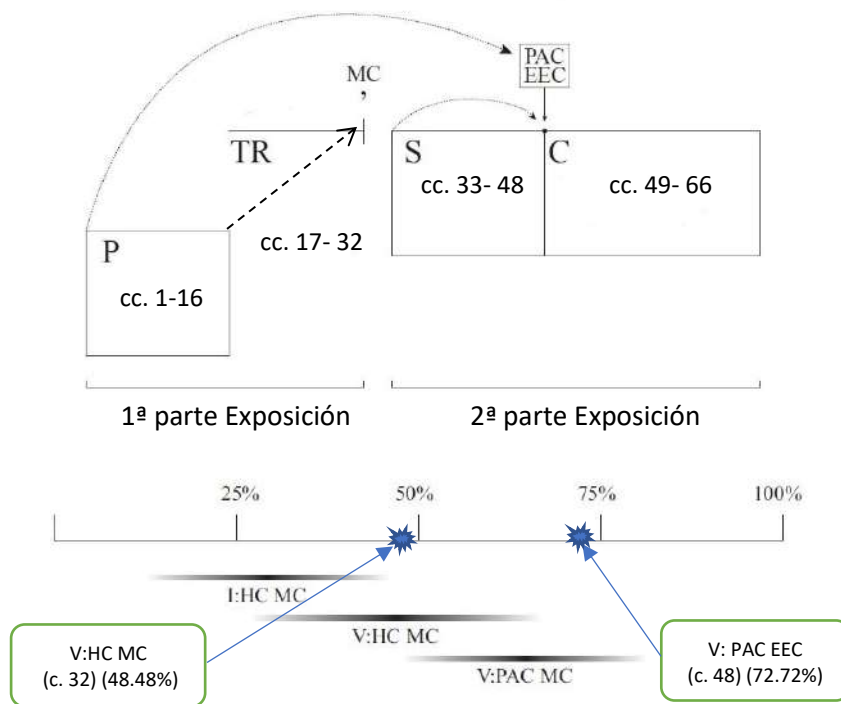
Ejemplo 2.52. Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Allegro non molto*. Tema secundario (cc. 25-52).

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is *Allegro non molto*.

- System 1 (Measures 24-30):**
 - Measure 24: Motif S1.1 is circled in blue in the treble staff.
 - Measure 28: Motif S1.1 is circled in blue in the bass staff.
 - Measure 29: Motif S1.2 is circled in blue in the alto staff.
 - Measure 30: Motif S1.2 is circled in blue in the bass staff.
- System 2 (Measures 35-40):**
 - Measure 35: Motif S2 is circled in blue in the treble staff.
 - Measures 36-40: Dynamics include *pp* (pianissimo) in the treble and bass staves.
- System 3 (Measures 40-52):**
 - Measure 40: Motif S3 is circled in blue in the treble staff.
 - Measures 40-52: Dynamics include *f* (forte) in the treble and bass staves.

En el Cuarteto L192 en Si bemol mayor, coetáneo de los cuartetos L198 y L193 (1790), Brunetti lleva a su máxima expresión una propiedad presente en sus cuartetos anteriores: la capacidad de construcción equilibrada, cuasi milimétrica, de una exposición de forma sonata. El estudio de este movimiento permite evidenciar el grado de sofisticación formal al que llega Brunetti dentro del género, transcurridos cerca de veinticinco años desde la composición de su primer cuarteto. En los esquemas de la figura 2.21 se hace patente el diseño simétrico de las principales secciones. La construcción cimentada en temas compuestos vuelve a caracterizar a las secciones de la exposición, como fórmula afianzada en el comienzo de la década.

Figura 2.21. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Construcción de las principales secciones de la exposición.



		cc. 1-8	cc. 9-16	cc. 17-24	cc. 18-32	cc. 33-48	cc. 49-62	cc. 63-66
Forma sonata	Sección	Exposición						
	Espacios musicales	P		TR		S	C	
		<i>p</i> ^{1.1}	<i>p</i> ^{1.2}	<i>TR</i> ^{1.1}	<i>TR</i> ^{1.2}		<i>C</i> ¹	<i>C</i> ²
	MC - EEC				MC		EEC	
	Procesos cadenciales	HC	PAC	HC	HC	PAC	PAC	CAI
Regiones tonales	I			V		Vm bIII IIIm V		

Como se distingue en el ejemplo 2.53, el movimiento arranca de manera contundente, con una dinámica en *fortísimo* del *tutti* y el *stacatto* de la línea melódica (cc. 1-8). Le sigue un eco de la primera parte del tema principal (cc. 9-16), donde la textura se hace

partícipe de la forma, con un primer violín que adorna la línea melódica inicial en un registro sobre agudo y un dúo de violín segundo y viola que coge el testigo inicial de los violines. El tema principal (cc. 1-16), dividido en dos sentencias simétricas de ocho compases, ha declarado completamente su tónica y se ha estabilizado localmente con una cadencia fuerte (I:PAC; c. 16), antes de proceder a la zona de transición. La clara distinción cadencial, débil y fuerte, que enmarca las dos partes simétricas del tema principal, permite hablar de un equilibrio que evita tanto la subdeterminación, como la sobredeterminación tonal. Brunetti opta por un tema principal, una tónica, equilibrada, que reitera la idea básica del comienzo, de forma que el oyente pueda reconocerla en sus distintas variantes a lo largo del movimiento.

La zona de transición comienza con una dinámica *piano*, contrastante con el final *forte* del tema principal. Brunetti produce una fragmentación temporal de la idea básica inicial, fruto del juego contrapuntístico y un rico vocabulario armónico salpicado de dominantes secundarias (cc. 18-19) y un acorde de séptima disminuida en la región de la submediante (c. 20). La zona de transición, por la tanto, arranca con una restauración del tema principal (cc. 17-24) que, a modo de breve desarrollo local, se presenta como una función formal de continuación que acumula energía hasta cerrarse con un proceso cadencial débil en la región de tónica (I:HC; c. 24). Brunetti genera ahora un elemento disruptivo que puede dar lugar a dos interpretaciones analíticas. La nueva idea básica, expuesta en *piano* por el primer violín (cc. 25-26), se presenta en la región de la dominante y con el adecuado contraste de carácter, con respecto a la idea básica del tema principal. Podríamos considerar este punto de la exposición, por lo tanto, como el comienzo de la zona del tema secundario. El final cadencial anterior, junto al corte en la textura, han generado la necesaria interrupción como para llegar a considerar la aparición de la esperada cesura medial, el comienzo de la zona del tema secundario en la región tonal de la dominante. Sin embargo, cuatro razones fundamentales nos inducen a retrasar este punto crucial de la estructura al compás 32 y a considerar esta sección (cc. 25-32) como la segunda parte de la zona de transición. En primer lugar, la consideración de una zona de transición de dieciséis compases (cc. 17-32) está acorde con la interpretación de una extensión energética simétrica del tema principal de la exposición (cc. 1-16) que, a su vez, se equilibra con un tema secundario de otros dieciséis compases (cc. 33-48). Retrasando el punto de cesura medial se genera un comienzo de forma sonata perfectamente equilibrado, con secciones muy compactas y homogéneas. En segundo lugar, si bien la nueva idea básica del compás 25 comienza con el adecuado contraste en energía, no tarda

en volver a recuperarla a través de un *cresc. piú*, en lo que podemos interpretar como un nuevo impulso funcional hacia la verdadera cesura medial, reforzado por el variado color y ritmo armónico que se atenúa una vez que llegamos al compás 33. En tercer lugar, la cadencia débil en la región de la dominante (V:HC; c. 32) se establece prácticamente en el centro físico de la exposición, factor que concuerda con el planteamiento de una sección milimétricamente estructurada por parte de Brunetti. Finalmente, y aún más crucial, si analizamos la posterior sección de recapitulación, podemos observar que Brunetti omite esta segunda zona de la transición (cc. 25-32). Si consideráramos este punto como el comienzo del tema secundario, no se cumpliría la misión genérica de la resolución tonal del tema secundario. Por el contrario, lo que realiza Brunetti es el esperado ajuste tonal a la región de tónica del que consideramos realmente como tema secundario y como cierre de la exposición (cc. 147-162). La dualidad formal y melódica generada por Brunetti, junto a la riqueza tanto en el tratamiento motivico como en el plano armónico reflejan una estrategia que enriquece y amplía el espacio de expansión media de la exposición.²³⁸

El poder definir una cesura medial satisfactoria (c. 32) genera una exposición en dos partes, frente a la posibilidad de hallarnos ante una exposición continua. El abandono cadencial que producen la sucesión de acordes de dominante invertidos (cc. 37-42) genera un tema secundario, como un tipo formal de tema compuesto (cc. 33-48) que cierra en una cadencia fuerte en la región de la dominante (V:PAC; c. 48). De manera análoga a los cuartetos L198 y L193, el tema secundario, tras su nueva idea básica compuesta (cc. 33-36), utiliza el segundo motivo característico de la idea básica el tema principal (c. 2) como elemento de fragmentación temporal y liquidación motivica, lo que genera una fuerte conexión melódica entre los temas principal y secundario. Brunetti reserva a la zona de cierre (cc. 48-66) para ampliar la paleta de regiones tonales del movimiento, transitando por las tonalidades de Fa menor (cc. 49- 54), Re bemol mayor (cc. 55-58), Do menor (cc. 59-60) y Fa mayor (cc. 61-66), a la vez que vuelve a inyectar gran color al movimiento armónico de la sección.

²³⁸ La *Teoría de la Sonata* define esta situación de “Apparent Double Medial Caesuras” (dobles MC aparentes) como un “trimodular block” (TMB en sus siglas en inglés). La consecución del patrón común de yuxtaposición de cadencias I:HC y V:HC, que podemos observar en el trabajo de Brunetti, da lugar a diferentes interpretaciones analíticas que afectan, como es evidente, no sólo a la zona de transición, sino que complica, a la vez que enriquece, la cuestión de determinar la extensión del tema secundario. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 170-179.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of Violins I and II, Violas, and Cellos. The score is organized into six systems, each with four staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 35-42):** Features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *cresc.* and *mf*. Chord symbols below the staff include I, V₆, I, V₆, I, V₆ cad., I, and V₆.
- System 2 (Measures 43-48):** Dynamics include *più*, *f*, and *mf*. A section marked 'C' (Coda) begins at measure 47. Chord symbols include I, V₆, I, V₆, I, V₆/IV cont., IV, V₆, V, and I [PAC] f:.
- System 3 (Measures 49-54):** Dynamics include *p* and *mf*. Chord symbols include V₆, I, V₆, and I. A double bar line with 'Db:' indicates a key change to D-flat major.
- System 4 (Measures 55-59):** Dynamics include *p* and *mf*. Chord symbols include V₆, V₆, V₆, V₆, I, b, c, V₆, VII_b, and F: V₆. A section marked 'cad.' begins at measure 59.
- System 5 (Measures 60-62):** Dynamics include *più* and *p*. Chord symbols include V₆, V₆, V₆, V₆, I, b, c, V₆, VII_b, and F: V₆.
- System 6 (Measures 63-68):** Dynamics include *p*. A section marked 'VI' (Coda) begins at measure 63. Chord symbols include I, V₆, V₆, I, V₆, I, V₆, V₆, and I. A section marked 'VI codetta' begins at measure 67. Chord symbols include I, V₆, V₆, and I. A section marked 'AC' (Al Fine) begins at measure 68.

La exposición del Cuarteto L195 en Mi bemol mayor (1792-93) lleva un paso más allá la construcción centrada en el intenso trabajo motivico sobre temas compuestos, tal y como se puede apreciar en el ejemplo 2.54. La idea básica del tema principal, epicentro motivico de la exposición, se genera a través de una fórmula de enunciado y respuesta (cc. 1-4). El siguiente pedal de tónica y el cierre en media cadencia (I:HC; c. 8) terminan de conformar la frase inicial del tema principal. La segunda parte del tema (cc. 9-20) hace gala de una técnica de variación motivica a la hora de conformar su nueva idea básica (c. 9). La interpolación del material inicial (cc. 13-15) genera una desviación asimétrica que lleva a la siguiente cadencia (I:HC; c. 20) y a la cesura medial de la exposición. Si en el cuarteto L192 Brunetti hacía coincidir la articulación de hueco de la exposición con la correspondiente llegada cadencial, ahora, como variante expresiva, la cesura medial (c. 24) se construye con posterioridad a la llegada cadencial, a través de un pedal de dominante (cc. 20-24). La cesura medial que hemos definido posee una serie de características peculiares. En primer lugar, una zona de transición que no está claramente delimitada, sino que comienza como una extensión de la actividad del tema principal, en este caso, a través de un pedal de dominante. Este pasaje cumple con las expectativas de contener una ganancia de energía y una acción rítmica que conduce hacia el logro de la cesura medial.²³⁹ Este punto anterior implica que, como elemento novedoso con respecto a los cuartetos L192 y L193, Brunetti construye un tema principal tonalmente abierto antes de proceder a la zona de transición. Así, el tema principal no llega a alcanzar el ansiado cierre cadencial fuerte al desestabilizarse con el material de la transición que, como elemento de disolución, funciona a modo de cierre de la idea principal (cc. 20-24). El resultado final es un tema principal subdeterminado, donde se aprecian claramente los elementos de tónica, pero no se aseguran con una cadencia auténtica. En segundo lugar, Brunetti no genera una brecha general en la textura, sino que opta por establecer un breve enlace en una de las voces (patrón rítmico de la viola del c. 24), con el objeto de tender un puente entre la fuerza de la transición y lo que frecuentemente es la bajada de intensidad asociada al comienzo de un tema secundario. Brunetti repite los dos compases inmediatos a la consecución de la cesura medial (cc. 24-28), con la única salvedad del cambio dinámico. Se genera así un “relleno de cesura expandido”, como una ingeniosa forma de liquidar la energía procedente de la transición, a la vez que se prepara motivicamente la aparición del tema secundario. Frente a la norma de presentar un efecto

²³⁹ La *Sonata Theory* define estas propiedades como esenciales a la hora de caracterizar una zona de transición. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 93-94.

suave a través de un *diminuendo*, Brunetti opta por un cambio drástico, a modo de *eco* sorpresivo.²⁴⁰ El impulso y la energía retórica de la zona de transición es tan elevada que invade el espacio de la cesura medial con una energía que se resiste a disiparse en ese punto. Es por ello que se inserta un pasaje que no pertenece ni a la transición ni al tema secundario (cc. 25-26) y cuyo objetivo fundamental es permitir que la nueva idea básica del tema secundario asuma la anulación de la energía. Esta técnica de relleno de las brechas generales que se producen en la música como consecuencia de las divisiones seccionales de los espacios musicales se puede apreciar como un recurso compositivo al que Brunetti recurre en abundantes ocasiones dentro de su producción de cuartetos de cuerda.

Fruto del esfuerzo de conexión motivica expositiva, el íncipit del tema secundario (cc. 26-27) está basado en el motivo con el que arrancó la exposición. La reiteración de esta idea (cc. 28-30) favorece el aire de monotematismo entre los temas principal y secundario. El pedal de dominante siguiente (cc. 33-35) y el cierre cadencial fuerte (V:PAC; c. 35) nos llevan a una zona de desarrollo que amplía la zona de acción del tema secundario.²⁴¹ Brunetti excita el movimiento con un nuevo impulso basado en un amago a la región de la dominante menor. La intensidad de este pasaje (cc. 37-43), con un primer violín virtuoso y una alternancia de movimiento sincopado hacia adelante entre el segundo violín y la viola, hace que Brunetti opte por repetirlo literalmente (cc. 53-59). Entre ambas repeticiones y retornando al monotematismo, se inserta la presentación de la segunda parte del tema principal (cc. 45-48), aunque ahora en la sección de dominante y en un nuevo alarde de virtuosismo por parte del primer violín. Tras un pedal de tónica (cc. 60-64), Brunetti cierra la exposición con una *codetta* que retorna la idea básica del tema principal, como un sutil vestigio temático.

²⁴⁰ En este caso concreto, el tipo de relleno de cesura expandida usada es la denominada por Hepokoski y Darcy como “CF juggernaut”. Podemos encontrar un adecuado estudio de las disposiciones más habituales de esta técnica de cesura en la *Teoría de la Sonata*. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 40-44.

²⁴¹ Este punto obliga a tomar una decisión analítica entre las convenciones de la *Sonata Theory* y la *Teoría de las funciones formales*. Para la primera, la llegada de la zona de cierre expositiva se produce tras la llegada de la primera cadencia perfecta “satisfactoria” que procede a la aparición de material temático diferente. Para la segunda, en conflicto con la primera, el concepto de “cerrar la música” se restringe solamente a materiales no temáticos. Esto implicaría trasladar el final del tema secundario al compás 60 y considerar toda esta sección (cc. 37-60) como un “grupo temático subordinado” que se cierra con una *codetta* bajo el pedal de tónica y el correspondiente cierre cadencial fuerte. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 117-123. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal*, pp. 121-123.

Ejemplo 2.54. Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93), *Allegro di molto*. Análisis formal de la exposición.

Allegro di molto

The score is divided into four main sections with formal analysis labels:

- PI.1** (Measures 1-6): First phrase of the first period. Includes markings for *f*, *b.i.*, and *cont.*
- PI.2** (Measures 7-12): Second phrase of the first period. Includes markings for *dolce*, *p*, *b.i.*, and *I*.
- TR** (Measures 19-24): Transition section. Includes markings for *interp.*, *cont.*, *f*, *Vⁱ/vi*, *VI*, *Vⁱ*, and *V*.
- MC** (Measures 25-28): Main section of the second period. Includes markings for *cad.*, *ff*, and *Bb:*.

Additional markings include *cad.* (cadenza), *b.i.* (breve), *cont.* (continuo), *interp.* (interpolación), and *ff* (fortissimo).

25 CF expandido S1 b.i. b.i. $\delta^{p=}$

V I V I

31 cont. cad. S2

V V: V V: I V I bb: PAC

37 cont.

I V:/III VII:

41

I Bb: I V I PAC

45 **S3**

b.i. b.i. cont.

dolce *a*

dolce

p

V I IV

51 cad. cont.

ff *ff*

V I V *bb* I V/III

56 **HC**

VII^b I Bb I V

60 **C**

codetta

p *f* *f* *f*

I I V^b I V^b I

PAC **PAC**

Bajo el trasfondo del reciclaje motivico y la construcción de temas compuestos, la exposición del Cuarteto L197 en Fa mayor (1789-93) refleja la capacidad de Brunetti para la generación de nuevas fórmulas expresivas. El movimiento arranca con un motivo (c. 1) que se convertirá en el eje melódico principal de todo el movimiento. Como se aprecia en el ejemplo 2.55, la milimétrica estructuración cadencial y el uso de la textura como elemento de contraste (melodía octavada en los dos violines) genera un tema principal compuesto por dos secciones simétricas (cc. 1-8 y cc. 13-20). Como elemento de soldadura entre ambas secciones y tras un relleno de cesura del bajo (c. 8), Brunetti interpola cuatro compases que juegan con la idea básica inicial sobre un pedal de tónica (cc. 9-12). El uso reiterado del relleno de cesura (cc. 12, 44, 52, 56, 61) será una de las propiedades formales y texturales que utilice Brunetti para dinamizar el movimiento, como elemento de un continuo impulso hacia adelante, de un efecto de precipitación en la música.

A través de una cadencia fuerte (I:PAC; c. 20), Brunetti cierra la construcción de un tema principal tonalmente sobre determinado, dando comienzo a una zona de transición compuesta de desarrollo, cuya primera sección (cc. 21-28) elabora la idea básica del tema principal. A pesar de la dinámica en *piano*, el bajo percutido y el movimiento paralelo de los violines (cc. 21-23) y del dúo formado por el violín segundo y la viola (cc. 24-28) generan un impulso funcional que concluye con un *forte* repentino y un abrupto corte de la textura (c. 28). Esta sección de transición nos lleva directamente a un claro guiño sorpresivo por parte de Brunetti. Si la exposición del Cuarteto L192 en Si bemol mayor Brunetti presentaba una cesura medial doble aparente (generando un “bloqueo trimodular”), ahora opta por jugar al engaño. Como elemento novedoso en cuanto a la articulación del esperado punto de cesura expositiva, Brunetti da la impresión de ofrecer un claro punto de cesura en torno a una media cadencia fuerte en la región de tónica (I:HC; c. 28). El brusco corte en la textura, reforzado armónica por la dominante activa precedente (cc. 24-28) y rítmicamente por tres acordes conclusivos (c. 28), parece acoplarse a una cesura normativa. Sin embargo, de forma repentina, Brunetti niega categóricamente su existencia desviándose hacia una tonalidad inesperada del relativo menor (cc. 29-35), a la vez que reutiliza el material temático precedente, retrasando la esperada región de dominante. Este punto, por lo tanto, no conduce al tema secundario previsible. Se produce así un efecto de cesura medial declinada (c. 28) como un fuerte gesto expresivo dentro de la exposición que abre muchas incógnitas sobre lo que sucederá a continuación. Hasta esta parte del movimiento, Brunetti ha empleado continuos giros y

construcciones sobre la idea básica inicial, en un proceso de *fortspinnung*, a base de fórmulas de repetición y tratamiento secuencial, que abre la puerta a la existencia de una exposición continua que reniega de la existencia de una cesura medial y un tema secundario. La siguiente frase (cc. 37-44) presenta, por primera vez, un nuevo material, dentro de un tipo formal de sentencia, que cierra con una serie de acordes enérgicos (cc. 41-44) en pos de una cadencia fuerte ya en la esperada región de la dominante (V:PAC; c. 44). Es en este punto donde se puede considerar que se ha trasladado la cesura medial, como un gesto tonal y retórico fuerte que se escucha como cierre y no como continuación, conformando una zona de transición dividida en tres secciones.

Al igual que ocurre en el Cuarteto L195 en Mi bemol mayor (1792-93), la segunda sección de la exposición presenta una ambigüedad formal, tan del gusto de Brunetti en estos trabajos. Una interpretación factible establece un grupo temático secundario compuesto por tres secciones enmarcadas por cadencias perfectas. La primera zona (cc. 44-51) da paso a nuevo material con el descenso energético asociado a un *piano* del *tutti*. La segunda zona (cc. 52-56) expone un nuevo material, derivado del motivo principal del movimiento, que rompe el ciclo de *fortspinnung* precedente en una dinámica recesiva. La tercera y última zona (cc. 57-60) vuelve a retomar, a modo de eco del primer violín, el motivo principal expositivo. Aquí es donde hace aparición un grupo cadencial con nuevo material arpegiado (cc. 61-68), que cierra con una *codetta* que reutiliza el material del arranque de la transición.

Ejemplo 2.55. Brunetti, Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93), *Allegro moderato*. Tema principal.

Allegro moderato

Violín I b.i. e.i. cont.

Violín II

Viola

Violonchelo

F: I IV[♯] II: V[♯]/IV IV[♯] V[♯] VII^b/v V[♯] V[♯]/II II V

7 cad. mat. interpolado

I IV V[♯] V[♯] I

PAC

13 b.i. e.i.

I IV[♯] II: V[♯]/IV IV[♯] V[♯] VII^b/v

17 cont. cad.

V[♯] V[♯]/II II V I IV V[♯] V[♯] I

20 TR

Violín I

Violín II

32 S2

Violín I

Violín II

Viola

Nuevas extensiones y complejidades en el desarrollo

Un vistazo a la estructura motivica y temática de los desarrollos (figuras 2.22- 2.26), al mapa de regiones tonales de cada movimiento (tabla 2.13) y al tratamiento melódico en los espacios de desarrollo (tabla 2.14) resalta la segunda vertiente expresiva que caracteriza a los movimientos de cabeza de los cuartetos de cuatro movimientos compuestos por Brunetti en la década de 1790: la renovada intensidad en el trabajo motivico y tonal de los espacios de desarrollo. Esta mayor exploración tonal de los desarrollos encuentra su eco en las exposiciones y recapitulaciones, que presentan una actividad que excede de las estáticas relaciones entre tónica y dominante.

Figura 2.22. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Espacios de desarrollo.

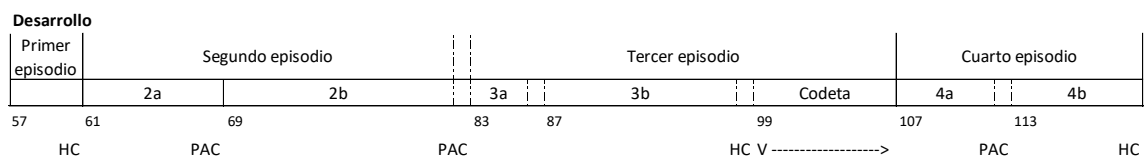


Figura 2.23. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Espacios de desarrollo.

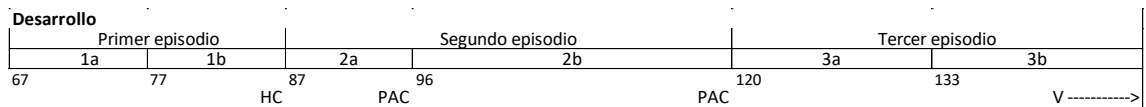


Figura 2.24. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Espacios de desarrollo.

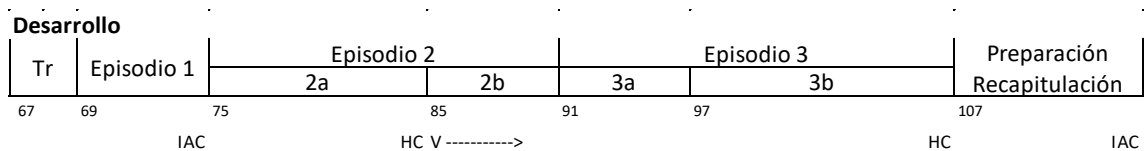


Figura 2.25. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Espacios de desarrollo.

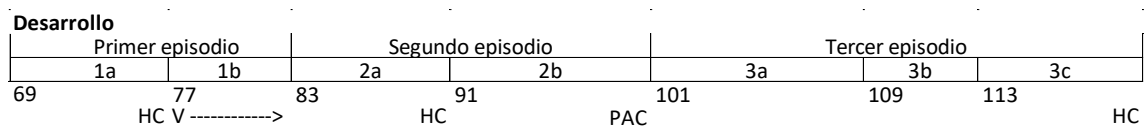


Figura 2.26. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Espacios de desarrollo.

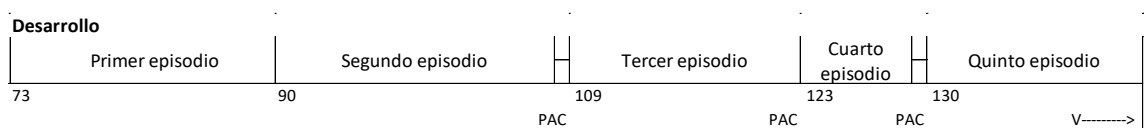


Tabla 2.13. Mapa de regiones tonales en los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Mapa de regiones tonales

Organización (principio de forma sonata)		Primera sección	Segunda sección	
		Exposición	Desarrollo	Recapitulación
Cuarteto L198 Mi M <i>Allegro non molto</i>	compases	1-56	57-119	120-150
	regiones	I - Im - VI - II - I - V - Vm - V	V - Vm - Im - III/Im - VI/Im - IVm - III - bVIIM - II - IV - I	I
Cuarteto L193 Sol M <i>Allegro moderato</i>	compases	1-66	67-148	149-204
	regiones	I - V - Im	Im - Vm - II - IV - VI - V - III - I	I - bVI - IVm - I
Cuarteto L192 Sib M <i>Allegro moderato</i>	compases	1-66	67-112	113-162
	regiones	I - V - Vm - bIII - II - V	V - II - Vm - Im - IVm - IV - II - VI - I	I - Im - bVI - I
Cuarteto L195 Mib M <i>Allegro di molto</i>	compases	1-68	69-118	119-180
	regiones	I - [Vm] - V	I - III - Vm/III - III - I	I
Cuarteto L197 Fa M <i>Allegro moderato</i>	compases	1-72	73-142	143-194
	regiones	I - IIIIm - V	V - VI - Vm - Im - VI - IV - II - VI - I - VI - Im	I

Tabla 2.14. Tratamiento melódico en los espacios de desarrollo de los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tratamiento melódico en los espacios de desarrollo

	Episodio 1	Episodio 2	Episodio 3	Episodio 4	Episodio 5
Cuarteto L198 Mi M <i>Allegro non molto</i>	Material de cierre expositivo (c. 49) en movimientos paralelos de violines.	Material de semicorcheas en los cuatro instrumentos; transita por múltiples regiones tonales y remite al material de S1.1.	Material arpegiado de P2 (cc. 8-11) en primer violín. Falsa recapitulación (cc. 91-92).	Desarrollo motivo inicial idea básica de P1.	
Cuarteto L193 Sol M <i>Allegro moderato</i>	Idea básica de P y motivo característico de TR (c. 20). Continúa con material de S (c. 37 y cc. 32-35).	Idea básica de P y desarrollo de la idea básica de S.	Materiales de S1 (c. 37) y de TR (c. 17).		
Cuarteto L192 Sib M <i>Allegro moderato</i>	Alternancia en violines de motivo de la idea básica de P (c. 2).	Motivo idea básica de S1 (cc. 33-34) junto a movimiento sincopado en primer violín.	Desarrollo de la idea básica de S1 (cc. 33-34).		
Cuarteto L195 Mib M <i>Allegro di molto</i>	Idea básica de P1.1 (cc. 1-2) y material de desarrollo de S2 (c. 37).	Alterna material de desarrollo de S2 (c. 37), material de P1.2 (cc. 9-10) y motivo inicial de P1.1 (c. 1).	Utilización de célula de P1.2 (c. 9) y material de TR (c. 20).		
Cuarteto L197 Fa M <i>Allegro moderato</i>	Idea básica de P1.1 (cc. 1-2).	Material de TR (cc. 20-22) e idea básica de P1.1 (cc. 1.2).	Motivo de TR (c. 20) y grupo cadencial expositivo (c. 60).	Falsa recapitulación (cc. 123-124).	Material de grupo cadencial expositivo (c. 65) y motivo inicial movimiento (c. 1).

Como norma general, la reutilización motivica se convierte en elemento unificador a lo largo de los diversos episodios en los desarrollos. Así, los motivos que conforman la idea básica del tema principal o alguna de las zonas del tema secundario y la transición expositiva se imponen como puntos de arranque creativos. Esta propiedad prevalece sobre la inclusión de nuevo material inédito en el movimiento. Independientemente del uso de materiales de las zonas de transición, tema secundario o zona de cierre, los motivos que integran la idea básica del tema principal, remarcados en el ejemplo 2.56, siempre hacen acto de presencia en los espacios de desarrollo, bien como motivo vertebrador, bien en combinación con algún otro material expositivo: en el Cuarteto L198 en Mi mayor en el segundo, tercer y cuarto episodio, conservando el juego contrapuntístico entre los dos violines de la exposición; en el Cuarteto L193 en Sol mayor en los dos primeros episodios; en todos los episodios del Cuarteto L192 en Si bemol mayor; el motivo de P1.1 en el primer episodio y el motivo de P1.2 en el resto de episodios del Cuarteto L195 en Mi bemol mayor; finalmente, en todo el espacio del desarrollo del Cuarteto L197 en Fa mayor.

Ejemplo 2.56. Íncipit de los allegro-sonata de cabeza de los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Cuarteto L. 198 en Mi Mayor. Allegro non molto

P1

Cuarteto L. 193 en Sol Mayor. Allegro Moderato

P1

Cuarteto L. 192 en Si bemol mayor. Allegro Moderato

P1

Cuarteto L. 195 en Mi bemol mayor. Allegro di molto

P1.1 P1.2

Cuarteto L. 197 en Fa mayor. Allegro moderato

P1

El desarrollo del Cuarteto L192 en Si bemol mayor, ejemplo 2.57, constituye un modelo ilustrativo del nuevo cariz que adquieren los espacios de desarrollo en los cuartetos de Brunetti. La primera propiedad es la considerable extensión con respecto a la exposición (70%), que enmarca una rica variedad de estrategias tonales y motívicas. Tras una breve primera zona (cc. 67-68), que funciona como transición basada en el motivo de cierre de la exposición, realizando la adaptación armónica de salida de la región de dominante precedente, Brunetti discurrirá por numerosas áreas tonales, en consonancia con las obras de mayor ambición que el género demandaba a finales del siglo XVIII. Frente a lo más común en la época de comenzar el desarrollo con una reformulación de la idea básica de apertura del tema principal, normalmente en la misma tonalidad en la que acababa de terminar la exposición, Brunetti construye la segunda zona (primer episodio) mediante una nueva idea básica cuyo primer motivo (c. 69) se recicla del motivo de apertura del módulo de cierre de la exposición (c. 62) y cuyo segundo motivo (c. 70) se extrae del cierre de la idea básica del tema principal (c. 2). En sólo dos compases, por lo tanto, Brunetti refiere simultáneamente al final y al comienzo motívico de la exposición. La textura se convierte en elemento que interviene en la forma mediante el diálogo motívico entre los dos violines. El gesto tonal que sostiene esta segunda zona (cc. 69-74) se basa en el procedimiento habitual de quintas descendentes, aunque imprimiendo una paleta de colores oscuros al transitar secuencialmente por las regiones tonificadas menores de Do (ii; cc. 69-70), Fa (v; cc. 71-72) y Si bemol (i; 73-74), como claro contraste con la opción más habitual de comenzar en la tonalidad de la dominante (Fa mayor).²⁴² El plan tonal subyacente se clarifica cuando observamos que la última tonalidad del ciclo de quintas descendentes es Mi bemol (iv; c. 75), que se convertirá en la tonalidad con la que arranque la tercera zona del desarrollo.

Un nuevo impulso, en la línea del “Sturm und Drang” (cc. 75-78), caracterizado por la mayor agitación del movimiento sincopado del primer violín y su contraste con el movimiento tético del violonchelo, los cambios en el ritmo de superficie y la dinámica *forte* del conjunto, será el que arranque la tercera zona del desarrollo (segundo episodio). Tras este comienzo, la fragmentación temática se establece a través de patrones de repetición del motivo de negras de la idea básica del tema secundario (cc. 33-34), en *piano* entre el dúo formado por los instrumentos extremos del conjunto y el violín segundo (cc.

²⁴² En el ejemplo 2.56 me refiero a esta zona (cc. 69-74) como “pre-core” según la definición de Caplin, dentro de su *Formal Functions*, como alusión a la unidad inicial de una sección de desarrollo que precede a una núcleo o zona central de acción. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, p. 256.

78-82), y el motivo de apertura de la zona de cierre expositiva entre los dos violines (cc. 84-88). Frente a las opciones más comunes de presentar un desarrollo en las tonalidades submediante, mediante o supertónica, Brunetti emplea la subdominante (cc. 75-90), estableciendo el conflicto dramático a través del cambio modal dentro de la zona.²⁴³

Restableciendo la tonalidad que hubiera sido más natural para el oyente, la cuarta zona de la recapitulación (tercer episodio) transita por el modo menor más estrechamente relacionado con la tonalidad de partida, la submediante, como región tonificada. El material motivico de esta zona se basa en material de la segunda parte de la exposición: la primera parte mediante la idea básica del tema secundario (cc. 91-99) y la segunda parte a través de la imitación de los saltos interválicos en corcheas del cierre de la exposición (cc. 100-106). El plan tonal final de esta zona es conducir a la dominante de la tonalidad original que preparará la recapitulación, con un carácter más lírico, en dinámica *piano* y una actividad rítmica más sosegada, acorde al tema secundario expositivo, del cual toma prestada su idea básica. En cambio, su estructura motivica y tonal se aproxima más a una unidad de transición: comienza con una idea básica compuesta (cc. 91-96), modula a la tonalidad de la submediante (c. 96) y se cierra con una media cadencia (I:HC; c. 106). La retransición o pasaje que prepara el retorno del material de apertura de la sonata en la tonalidad original arranca con una idea básica cuyo primer motivo (c. 106) se deriva del motivo con el que concluía la exposición (c. 66). Tras repetir la idea básica de cierre (cc. 108-109), la costura final entre el final del desarrollo y el relanzamiento de la tónica se produce mediante una cesura prominente en la esperada armonía de dominante de la tonalidad original (c. 110) yuxtapuesta a un relleno de cesura arrancada de manera brillante por el primer violín (cc. 110-112). Brunetti ha confeccionado un desarrollo como una rotación completa que presenta, de forma imaginativa, los materiales del tema principal, tema secundario y zona de cierre de la exposición.

²⁴³ Brunetti plantea una unidad cuya dinámica, ritmo, textura y carácter emocional se asemeja a un núcleo de desarrollo, pero cuyo material no se organiza a través de la técnica de secuenciación de un modelo precedente. La inexistencia de un modelo inicial que presente una secuenciación y fragmentación nos llevan a etiquetar funcionalmente a esta tercera zona del desarrollo en el ejemplo 2.56 como un “pseudo-core”, precedido de una unidad que funcionó como “pre-core” y que concluye a través de una llegada a la dominante. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, p. 256.

Ejemplo 2.57. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Sección de desarrollo.

Pre-core (Formal Functions)
Zonas (Sonata Theory)
 ① Allegro Moderato

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

67
76
77
82
83
91
92
100
101
105
106
110

Pre-core
Punto core
Cualidad de transición
Retransición

El espacio recapitulativo

Salvo en el Cuarteto en Mi mayor L198, que omite por completo el retorno del tema principal, realizando la resolución tonal íntegra del tema secundario (cc. 25-52), el resto de cuartetos con cuatro movimientos, figuras 2.27-2.30, presentan una recapitulación que retorna un fragmento reconocible del tema principal de la exposición, comprimiendo y/o alternado la segunda sección expositiva. Brunetti permite que el oyente se ubique dentro del movimiento. Esto no implica la generación de una sección pasiva que sólo realiza los pertinentes ajustes tonales del material expositivo. Por el contrario, Brunetti salpica el material que sigue al tema principal con interesantes variantes expresivas, incluyendo la recomposición de nuevo material. Una técnica que emplea Brunetti es alterar el orden de retorno del material de la segunda sección de la exposición. De esta manera, en el Cuarteto en Sol Mayor L193 Brunetti adelanta la traslación tonal del grupo cadencial de la exposición (cc. 59-66), antes de recapitular el tema secundario de forma íntegra (cc. 33-50). El movimiento cierra con nuevo material extraído de la zona de transición expositiva y del comienzo de la segunda zona del tema secundario (cc. 186-204). Misma técnica emplea Brunetti en el Cuarteto en Si bemol mayor L192. Tras la recapitulación del tema principal (cc. 1-6) y la recomposición del material de la zona de transición (cc. 119-135), Brunetti antepone la resolución tonal del grupo cadencial expositivo (cc. 52-62), antes de recapitular el tema secundario completo (cc. 33-48).

Figura 2.27. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Retorno de material en la sección de recapitulación.

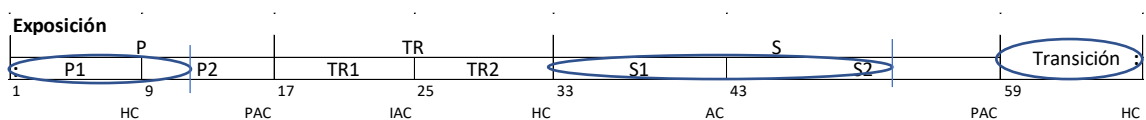


Figura 2.28. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Retorno de material en la sección de recapitulación.

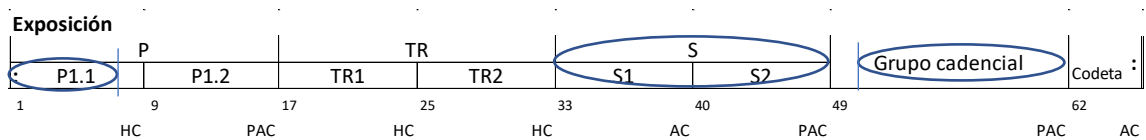


Figura 2.29. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Retorno de material en la sección de recapitulación.

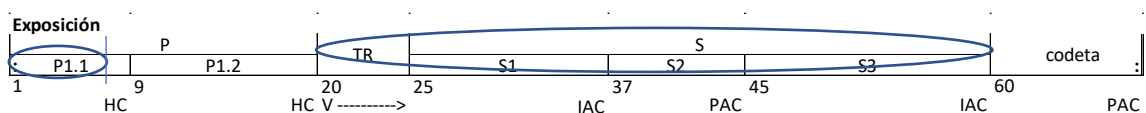
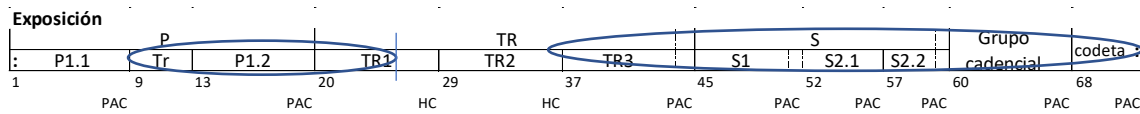


Figura 2.30. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Retorno de material en la sección de recapitulación.



Otra técnica que Brunetti emplea en estas recapitulaciones es la elaboración de nuevo material. En el Cuarteto en Mi bemol mayor L195 la recomposición genera nuevo material que sustituye la coda expositiva (cc. 168-180). En el Cuarteto en Si bemol mayor L192, ejemplo 2.58, Brunetti genera una nueva zona de acción, un mini desarrollo (cc. 119-135), previa a la recapitulación del material de la segunda sección expositiva. Tras la recapitulación parcial del tema principal (cc. 113-118), Brunetti corta la replicación del tema principal. Esta manera truncada de arrancar la recapitulación equipara a Brunetti con los trabajos de Haydn que emplean comienzos recapitulativos a modo de íncipits, recordando la zona correspondiente de la exposición para luego reelaborar el material de dicha zona, como en los primeros movimientos de los cuartetos op. 64, núms. 2, 3, 4 y 6 (1790). A partir de la recapitulación del tema principal, todo son sorpresas en el Cuarteto L192, en forma de alternativas que ponen en jaque las expectativas de los oyentes de la época. Brunetti juega con los modelos retóricos de la exposición, a través de tres procesos que reelaboran significativamente el material de toda la zona: la recomposición del material de la transición recapitulativa (cc. 119-126) y de la segunda sección de la zona de cierre (132-135), la interpolación de nuevo material por amplificación melódica (cc. 127-131) y la reordenación de los espacios del tema secundario y zona de cierre expositivos (cc. 136-162). Por lo tanto, tras la nueva zona de desarrollo dentro de la recapitulación (cc. 119-135), Brunetti no se reincorpora a los acontecimientos que se habían producido en la exposición, sino que los reordena. De esta forma, antes que el esperado espacio del tema secundario, Brunetti despliega los últimos diez compases de la primera parte de la sección de cierre (cc. 136-146) en la tonalidad de Sol bemol mayor.

Brunetti genera una paradoja dentro de la forma. Por un lado, alcanza la primera cadencia perfecta satisfactoria en la tónica dentro de la segunda parte de la recapitulación (cc. 145-146), como la meta tonal hacia la cual se ha dirigido toda la trayectoria de la sonata. Por otro lado, niega que sea el tema secundario el que conduzca a este momento crucial de la composición, rompiendo la rotación de los materiales de la segunda parte de la exposición y despojando al oyente de la referencia que le permite predecir el movimiento. El intercambio del material temático crea un efecto de “ars combinatoria”

*Cuartetos en tres movimientos de 1791-92**El espacio expositivo*

Brunetti concentra la composición de cuartetos en tres movimientos en la década de 1790, entre los años 1791 y 1792, con los cuartetos L190 en Do mayor (1791), L194 en Sol mayor (1792), L199 en Re mayor (1791-92), L191 en La mayor (1792) y L196 en Si bemol mayor (1792). El primer movimiento del Cuarteto L190 retorna al modelo de construcción expositiva que renuncia a fijar un claro y convincente tema secundario. Con anterioridad, Brunetti solo emplea este esquema de sonata continua en un allegro-sonata de cabeza, *Allegro moderato* en Re mayor del op. 2/5 (1774), ya que los otros dos movimientos que hacen gala de esta construcción son el *Andantino con un poco di moto* en La mayor del op. 3/4 (1774) y el *Moderato espressivo* en Fa menor del op. 6/6 (1779-80). Tras un tema principal extenso (cc. 1-16), el Cuarteto L190 solapa las secciones mediante continuos rellenos de cesura (cc. 17, 19, 21, 26, 28-29, 40, 47), impidiendo la consecución de una cesura medial que divida la exposición en dos partes. En vez de ello, el movimiento abre paso a un despliegue de capacidad virtuosa y expresiva por parte del primer violín (cc. 41-52), que no encontrará pausa hasta la consecución de la primera cadencia perfecta en la nueva tonalidad (V:PAC; cc. 51-52). A partir de este punto crucial, el grupo de cierre recicla el material del apéndice del tema principal (cc. 14-16), en movimientos paralelos de los violines (cc. 52-53) y viola con violonchelo (c. 55).

El Cuarteto L190 constituye una excepción con respecto a la opción expresiva que va a caracterizar al resto de movimiento de cabeza en los cuartetos con tres movimientos: la existencia de un tema secundario compuesto que prima la configuración ternaria. El cuarteto L194 es claro ejemplo de esta nueva vertiente expresiva de Brunetti. En el ejemplo 2.59 se observa lo inusual, hasta ahora, de un tema secundario amplísimo (60 compases) en una clara estructura tripartita. La primera zona (cc. 25-48) permite el lucimiento técnico del primer violín, dentro de una clara lección magistral, a través de grupos de tresillos en registro muy agudo y grupos de semicorcheas, con el resto del grupo en silencio. La segunda zona (cc. 49-60) contrasta en energía y tesitura. El *pianissimo* del *tutti* y el registro grave del primer violín ofrecen una calma que rápidamente se ve alterada por un sorpresivo *forte* y figuraciones en semicorcheas del primer violín. Cerrando la estructura ternaria, la tercera zona (cc. 61-84) replica la primera zona, conservando las líneas de viola y violonchelo e intercambiando las líneas de los dos violines. Esta transformación de la textura exige que los dos violines tengan la misma habilidad y destreza técnica, poniendo en valor la capacidad virtuosa de los dos instrumentistas del

conjunto. Idéntica fórmula aplica Brunetti en el Cuarteto L199: la primera zona del tema secundario (cc. 25-38) permite a un segundo violín el asumir la preeminencia melódica; la segunda zona (cc. 38-46) restablece el equilibrio a través de la alternancia melódica de los violines; finalmente, la tercera zona (cc. 47-60) replica la primera, intercambiando las líneas de los violines y conservando las líneas de viola y violonchelo.

Ejemplo 2.59. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L194 (1791). Tema secundario (cc. 25-84).

Allegro moderato

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The first system (measures 25-38) is marked 'S1' and 'f'. The second system (measures 37-46) is marked 'S2' and 'pp'. The third system (measures 53-84) is marked 'S1' and 'f', and includes a section labeled 'al primo' starting at measure 61. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

El Cuarteto L191 reitera la fórmula de tema secundario en estructura ternaria, aunque sin cambios en la textura en la tercera zona. Así, la primera parte del tema secundario (cc. 47-62) encontrará su réplica exacta en la tercera zona (cc. 75-89). Entre ambas, la zona intermedia (cc. 62-74) otorga al primer violín la responsabilidad de conducir la línea melódica, con el resto del conjunto en una actitud más pasiva. Finalmente, el Cuarteto en Si bemol mayor L196 (1792) conserva la propiedad de estos cuartetos, al configurar el tema secundario como un tema ternario, aunque configurando la tercera zona como una variación reconocible de la primera. Tras un tema principal como frase normativa de ocho compases (cc. 1-8) y una sección de transición que modula a la región de la dominante y reutiliza uno de los motivos característicos del tema principal (cc. 9-21), el tema secundario arranca con una primera zona en *pianissimo* (cc. 22-35) y un final cadencial en *forte* (cc. 36-39). La idea básica de este arranque (cc. 22-23) se despliega en un movimiento paralelo de los violines y un papel más discreto de viola y violonchelo. Como se visibiliza en el ejemplo 2.60, tras esta primera zona, el movimiento inserta una nueva frase compacta en *dolce* y *piano* (cc. 40-45). Tras esta segunda zona más compacta, el tema secundario retoma el material de la primera zona, como una variante reconocible, gracias a que el segundo violín conserva la idea básica inicial. Esta última zona (cc. 46-57) cierra, por lo tanto, un tema secundario con estructura ternaria. La importancia melódica que Brunetti otorga a este tema secundario queda reflejado en el comienzo del desarrollo. Frente a lo habitual en los cuartetos coetáneos de Brunetti de comenzar la segunda repetición con la idea básica que caracterizó al tema principal de la sonata, será el tema secundario el que ceda su idea básica para el arranque del desarrollo. La focalización hacia el tema secundario se hace aún más explícita en la sección de recapitulación, ya que el movimiento no devuelve el tema principal, sino el ajuste tonal tanto del tema secundario como de la zona de cierre de la exposición.

Ejemplo 2.60. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L196 (1792). Tema secundario (cc. 22-57).

Allegro maestoso

The musical score is arranged in five systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measures 22, 29, and 36; *f* (forte) at measures 36 and 43; *dolce* (softly) at measure 36; and *p* (piano) at measure 36. There are also markings for *f* at the end of the system starting at measure 50. Section markers S1, S2, and S3 are placed above the staves at measures 22, 36, and 43 respectively. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

El desarrollo

En la línea de los allegro-sonata iniciales en los cuartetos con cuatro movimientos coetáneos, Brunetti explota la reutilización motivica como elemento de cohesión en los desarrollos de los movimientos de partida de los cuartetos en tres movimientos. A este respecto, la tabla 2.15 refleja la inclusión de material expositivo reciclado en la práctica totalidad de episodios, preponderando el modo menor como región de exploración tonal. Salvo en el segundo episodio del Cuarteto L190, el resto de episodios en los cinco cuartetos en tres movimientos arrancan con la reposición de la idea básica del tema principal, la zona de transición o el tema secundario de la exposición. El material del tema principal se impone como base creativa (reaparece hasta en once episodios), sobre algún motivo del tema secundario (seis episodios) o de la zona de transición (un episodio).

Tabla 2.15. Principales regiones tonales y tratamiento melódico en los espacios de desarrollo de los cuartetos de tres movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tratamiento melódico en los espacios de desarrollo

	Episodio 1	Episodio 2	Episodio 3	Episodio 4	Episodio 5
Cuarteto L190 Do M <i>Allegro moderato</i>	cc. 69-75	cc. 76-92	cc. 93-132		
	I – II _m	III _m – IV _m - IV	IV-bVII		
	Material P	Nuevo material en desarrollo armónico	Material P		
Cuarteto L194 Sol M <i>Allegro moderato</i>	cc. 97-112	cc. 112-126	cc. 127-152		
	V – I	bIII	bVII – bIII - I _m		
	Material P Falsa recapitulación	Material P y S1	Material S2		
Cuarteto L199 Re M <i>Allegro moderato</i>	cc. 73-84	cc. 84-96	cc. 96-100	cc. 101-116	cc. 117-132
	V	IV _m - I _m	I	I - IV	IV – V _m – II _m – III _m - I
	Material P	Material TR en desarrollo armónico	Falsa recapitulación	Material S1	Falsa recapitulación
Cuarteto L191 La M <i>Allegro moderato</i>	cc. 107-114	cc. 115-122	cc. 123-130	cc. 130-150	
	bVI	bVI	bVI - IV _m	V _m	
	Material P	Material de P	Falsa recapitulación	Material S2	
Cuarteto L196 Sib M <i>Allegro maestoso</i>	cc. 74-82	cc. 83-122			
	V	VII – V _m – I _m – IV- II _m - I			
	Material S1 y P	Material S1 y P			

Una primera norma brunettiana en estos cuartetos reside en el arranque del desarrollo con material del tema principal del movimiento. El ejemplo 2.61 nota esta particularidad que favorece la cohesión melódica y motivica del movimiento: el Cuarteto L190 en Do mayor reutiliza la idea básica del tema principal, transformando la textura de una línea paralela de los dos violines a un segundo violín solista; el Cuarteto L194 en Sol mayor repite la fórmula de conservar la idea principal del movimiento, aunque sin variar la condición de solista del primer violín; el Cuarteto L199 en Re mayor combina el motivo de negras del tema principal del movimiento con una ágil figuración en semicorcheas que rota por las distintas voces; el Cuarteto L191 en La mayor transforma el motivo rítmico inicial del violonchelo como arranque del desarrollo; como contraste, el Cuarteto L196 en Si bemol mayor es el único que omite cualquier referencia al tema principal, iniciando el desarrollo con el motivo que caracterizó al tema secundario expositivo (cc. 22-25). Aún con ello, uno de los motivos de la idea básica del tema principal hará acto de presencia al poco del inicio del episodio (cc. 78).

Ejemplo 2.61. Incipits del tema principal y desarrollo en los allegro-sonata de cabeza. Cuartetos L190, L194, L199, L191 y L196, respectivamente, compuestos en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

The image displays two musical staves for string quartets, both in 2/4 time and marked 'Allegro moderato'. The first staff (top) is for Quartet L190 in C major. It shows the beginning of the exposition (measures 1-4) and the beginning of the development (measures 69-72). The exposition features a parallel motion between Violin I and Violin II, both marked *pp*. The development begins with Violin II taking the main melodic line, marked *p*, while Violin I rests. The Viola and Cello provide harmonic support, with the Cello marked *pp*. The second staff (bottom) is for Quartet L194 in G major. It also shows the beginning of the exposition (measures 1-4) and the beginning of the development (measures 97-100). The exposition features a strong dynamic contrast, with Violin I and Cello marked *f* and Violin II marked *p*. The development begins with Violin I taking the main melodic line, marked *pp*, while Violin II rests. The Viola and Cello provide harmonic support, with the Cello marked *pp*.

The image contains three musical score excerpts, each for a different movement, showing the transition from the exposition to the development section. Each excerpt includes staves for Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo.

- Excerpt 1 (Top):** Titled "Allegro moderato". It shows the beginning of the exposition (Comienzo exposición) starting at measure 1, and the beginning of the development (Comienzo desarrollo) starting at measure 73. The first violin part features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The other instruments provide accompaniment.
- Excerpt 2 (Middle):** Also titled "Allegro moderato". It shows the beginning of the exposition (Comienzo exposición) starting at measure 1, and the beginning of the development (Comienzo desarrollo) starting at measure 107. The first violin part is marked *pp e dolce* in the development. The other instruments have dynamics *pp* and *p*.
- Excerpt 3 (Bottom):** Titled "Allegro maestoso". It shows the beginning of the exposition (Comienzo exposición) starting at measure 1, and the beginning of the development (Comienzo desarrollo) starting at measure 74. The first violin part has dynamics *p* and *f*. The other instruments have dynamics *p* and *f*.

Una segunda propiedad de estos desarrollos es la apertura de algún episodio para el lucimiento virtuoso del primer violín, con el resto del conjunto en un papel más discreto de acompañamiento: segundo episodio del Cuarteto L190, con nuevo material en un desarrollo de tipo armónico (cc. 76-91); tercer episodio del Cuarteto L194 (cc. 139-152); segundo episodio del Cuarteto L199, en un nuevo desarrollo armónico (cc. 84-95); finalmente, cuarto episodio del Cuarteto L191 (cc. 130-141). Este tipo de pasajes de lucimiento del primer violín encuentran su réplica en otros instrumentos: para el violonchelo en el tercer episodio del Cuarteto L190 (cc. 107-115) y tercer episodio del Cuarteto L199 (cc. 105-108), y para la viola en el tercer episodio del Cuarteto L199 (cc. 101-104).

Una tercera propiedad de estos desarrollos es la utilización del recurso de la falsa recapitulación, con interesantes variantes expresivas. Brunetti hace gala de esta técnica

de juego, de despiste, hasta en cuatro ocasiones y en tres movimientos. En el Cuarteto L194, como caso excepcional en las formas de sonata de primer movimiento de Brunetti, tras sólo ocho compases del desarrollo, Brunetti inserta el tema principal completo (cc. 105-112) en la tonalidad de partida del movimiento. Esta aparente recapitulación del tema principal sitúa al oyente ante la posibilidad de una sonatina, de un forma que minimiza el espacio de desarrollo a un breve nexos o transición, para retornar el material de la exposición. Sin embargo, todo el pasaje se convierte en una broma. Tras el tema principal y de forma inmediata, el primer violín se lanza a un renovado episodio con nuevo material motivico. Este segundo episodio da lugar a un tercero (cc. 127-152) basado en un desarrollo de la segunda zona del tema secundario. Tras un corte en la textura (c. 152), el retorno compacto del material del comienzo del tema principal (cc. 3-5) y un corto pasaje de nuevo material (cc. 156-160), Brunetti resuelve las afirmaciones fuera de la tónica del material completo de la segunda sección expositiva (cc. 25-96). Brunetti, por lo tanto, transforma el proyecto inicial de sonatina en una forma sonata más convencional.

En el Cuarteto L199, el efecto de falsa recapitulación es más sutil, en dos espacios diferentes: por primera vez, al comienzo del segundo episodio (cc. 96-100), al retomar el comienzo del tema principal (cc. 2-4), pero en octava superior en los violines; por segunda vez, antes de la retransición, con la idea básica del tema principal pero transportada a la región de la subdominante. Estas dos alusiones la tema principal tienen como efecto la renuncia de Brunetti a retornar el tema principal en la recapitulación. Así, la sonata se limita a retornar el tema secundario y la sección de cierre expositivas, con el correspondiente ajuste tonal desde la región de dominante a la región de tónica. Finalmente, el Cuarteto L191 recupera esta técnica compositiva de falsa recapitulación en el comienzo del tercer episodio del desarrollo (cc. 123-130). Nuevamente, esta aparición temprana de una referencia al tema principal sirve de excusa a Brunetti para no recapitular el tema principal, realizando únicamente el ajuste tonal del tema secundario y la frase cadencial final (cc. 38-97).

El no retorno del tema principal

Salvo en el Cuarteto en Sol Mayor L194, que hace una fugaz referencia al tema principal, la recapitulación de los cuartetos con tres movimientos omite el retorno del tema principal en el espacio recapitulativo (tabla 2.16).²⁴⁵ Los movimientos, por lo tanto, comparten el mismo procedimiento, que los aleja de los cuartetos coetáneos de Brunetti con cuatro movimientos: omisión del tema principal; eliminación de las zonas que llevaron a cabo el proceso de modulación desde la tonalidad principal a la tonalidad secundaria; resolución tonal a la tónica del material claramente afinado en la dominante dentro de la exposición; finalmente, en los cuartetos L190 y L191, sustitución del material de cierre de la exposición por una nueva y breve *codetta*. Brunetti renuncia tanto a la reposición del tema principal, como guía para el oyente, como a la técnica de elaboración de nuevo material que caracterizaron a las recapitulaciones de los cuartetos en cuatro movimientos, imprimiendo un carácter más pasivo a estos espacios recapitulativos. Como anomalía, el retorno parcial del tema principal en el Cuarteto en Sol Mayor L194 (cc. 153-155) está ligado con la falsa recapitulación que se produce en el primer episodio del desarrollo. Su aparición temprana, tras sólo ocho compases desde el inicio del desarrollo, sitúa al oyente frente a una posible sonatina. Sin embargo, la yuxtaposición con el segundo y largo episodio del desarrollo genera una broma, un quiebro haydniano, bajo la cual se justifica el no retorno posterior del tema principal en la recapitulación.

Tabla 2.16. Tratamiento de los materiales expositivos en la recapitulación. Movimientos de cabeza en los cuartetos L190, L191, L.194, L196 y L199, compuestos en la década de 1790, de Gaetano Brunetti.²⁴⁶

Cuarteto	Retorno y supresión de material expositivo en la Recapitulación
Cuarteto L190 Do M <i>Allegro moderato</i>	P completo (cc. 1-16) → ee. 17-41 mod. → cc. 42-64 ^T → cc. 156-final (inserta)
Cuarteto L194 Sol M <i>Allegro moderato</i>	P incompleto (cc. 3-5) → cc. 156-160 (inserta) → cc. 25-final ^T
Cuarteto L199 Re M <i>Allegro moderato</i>	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-24 mod. → cc. 25-final ^T
Cuarteto L191 La M <i>Allegro moderato</i>	P completo (cc. 1-16) → ee. 17-37 mod. → cc. 38-97 ^T → cc. 98-final (inserta)
Cuarteto L196 Sib M <i>Allegro maestoso</i>	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-21 mod. → cc. 22-final ^T

²⁴⁵ Esta estructura de doble rotación nos sitúa ante una forma sonata del “tipo 2” en la clasificación de Hepokoski/Darcy. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 353-355.

²⁴⁶ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con los compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. La palabra “inserta” hace referencia a nuevo material que no existe en la exposición.

Conclusiones

El estudio formal de los primeros movimientos en los cuartetos de Brunetti, desarrollado en este capítulo, se convierte en la exploración de las posibilidades constructivas de la forma sonata. En los cuarenta y siete movimientos en los que la sonata tiene su espacio de acción (en un total de cincuenta), Brunetti moldea el armazón básico y las directrices formales tácitamente aceptadas de la época, a partir del cual genera una rica paleta de estrategias expresivas. La heterogeneidad de tonalidades, métricas, *tempi*, caracteres y texturas tienen su punto de convergencia en un esquema cuyas secciones principales no están exentas de sutiles modificaciones. La exposición oscila entre el contraste temático interno, la intensificación de los recursos del tema principal o la generación de un flujo temático continuo; el espacio de desarrollo adapta su contenido temático y armónico a su estructura como breve bisagra o como sección de intensificación dramática; y, finalmente, la recapitulación llega a jugar al despiste con el oyente, al modificar las posibilidades de retorno del material expositivo.

Durante la década de 1770, Brunetti adopta la forma sonata en diez primeros movimientos en *tempo* lento, que aparecen exclusivamente en las series de cuartetos con dos y tres movimientos. De este modo, genera un esquema *ad hoc* dentro de su producción de música instrumental, en la senda de los cuartetos de Boccherini y los compositores franceses coetáneos (y, en este sentido, en las antípodas de la práctica haydniana). Será el único espacio en el que la forma sonata se despliegue fuera de su armazón más común de allegro-sonata. Brunetti ajusta el esquema convencional de la sonata a la idiosincrasia de un movimiento lento, generando compresiones formales a través de la supresión de las habituales barras de repetición, sección de desarrollo o retorno recapitulativo del tema principal, o bien mediante la generación de un único material motívico o un flujo melódico continuo.

El allegro-sonata será el esquema con el que Brunetti se sentirá más cómodo a lo largo de toda su producción de cuartetos, con un total de treinta y siete movimientos, en una preponderancia similar al de sus sinfonías orquestales. A pesar de ser un esquema formal de partida habitual en Haydn y Boccherini, las soluciones que idea Brunetti son particulares en el género, sin los *tempi* extremadamente rápidos del compositor vienés y la paleta aún más amplia de *tempi* lentos y rápidos del compositor de Lucca. En la década de 1770, la aparición de los allegro-sonata en los cuartetos de Brunetti acontece en dieciocho movimientos (de un total de treinta), recuperando su preeminencia en las décadas posteriores. En esta década, el armazón de la sonata se estandariza dentro del

formato binario a gran escala que marcan las habituales barras de repetición. Las estructuras internas de estos movimientos poseen una orientación distinta en comparación con los movimientos lentos coetáneos, con un mayor énfasis en la capacidad de dramatización de la sección de desarrollo. Las continuas variaciones en factores como el tamaño de las principales secciones y las zonas de acción de la exposición, la diversidad de excursiones tonales y episodios en los desarrollos, así como los diferentes esquemas de recapitulación de un ciclo a otro y de un cuarteto a otro transmiten una impresión de continua búsqueda de nuevas opciones expresivas.

Los dos ciclos de cuartetos de la década de 1780, el op. 7 (1784) y el op. 8 (1785), se desarrollan bajo un esquema común -rápido-lento-rápido-, con el primer movimiento en allegro-sonata, acorde a la estructura de las sinfonías y la Serie VI de tríos coetáneos de Brunetti. A diferencia de la década anterior, el compositor italiano homogeneiza los *tempi*, entre el *Allegretto* y el *Allegro*. Se distingue así de Haydn y Boccherini, que poseen una mayor paleta de *tempi* en sus movimientos homólogos: desde los “Largo” de Boccherini del op. 32 (1780) hasta los “Vivace” de Haydn de los opp. 54/55 (1788). A pesar de que Brunetti compone los opp. 7 y 8 en sólo dos años, entre ambas series se produce un punto de inflexión en cuanto a la concepción del allegro-sonata. La primera serie anticipa aspectos que, gradualmente, se impondrán en los futuros cuartetos: la mayor ambición en la longitud, posibilidades expresivas y combinaciones estructurales, temáticas y funcionales de la forma sonata, así como una mayor preocupación en la unificación y trabajo motivico. La segunda serie, por su lado, confirma la nueva dirección del lenguaje musical de Brunetti de estos años en el género, a través de un mayor énfasis en las relaciones motivicas, el monotematismo entre las secciones, y la mayor ambición en las dimensiones y efectos sonoros, en un nuevo deseo de experimentar, de transgredir la forma.

Los diez “quatuors isolés” de la década de 1790 confirman definitivamente el cambio de estilo en los allegro-sonata de los primeros movimientos. Brunetti abandona la senda de experimentación de algunos trabajos de la década de 1780, en beneficio de una rica combinación de nuevos elementos expresivos: un aumento considerable de la extensión general de las secciones más importantes; la permanente reutilización y conexión motivica; una concepción renovada de la estructura de los temas secundarios expositivos; la importancia del desarrollo como zona amplia y elaborada que permite al compositor liberarse de las convecciones tonales y temáticas; finalmente, el tratamiento renovado del material recapitulativo. Estas últimas obras comparten una serie de propiedades

estructurales extrapolables a toda la producción de cuartetos de Brunetti: la presencia mayoritaria del modo mayor como eje tonal; el incremento gradual de la longitud de las secciones; la continua búsqueda de soluciones expresivas heterogéneas; y, finalmente, la especial sensibilidad a las posibilidades de diálogo entre los miembros del conjunto.

CAPÍTULO III

MOVIMIENTOS LENTOS

CAPÍTULO III. MOVIMIENTOS LENTOS

3.1. La versatilidad en favor de la expresión

En consonancia con lo habitual en los ciclos instrumentales del periodo clásico, de los cincuenta cuartetos conservados de Brunetti, treinta y cinco contienen un movimiento lento interior distribuido entre las obras con tres y cuatro movimientos. Salvo en el único ciclo de cuartetos de cuatro movimientos, op. 2 (1774), donde el movimiento lento se coloca tras el minueto, en tercera posición, todos los movimientos lentos interiores se sitúan tras el *Allegro* inicial, estableciendo, en todos los casos, el contraste de *tempo*, métrica y tonalidad de cada obra. El posicionamiento interno de los movimientos lentos en los cuartetos de Brunetti no es, por lo tanto, arbitrario, sino fruto de dos estrategias claramente diferenciadas. En primer lugar y de forma temprana y única, el esquema -rápido-minueto-lento-rápido- del op. 2 (1774) es especial por ser anómalo en la posición del lento en comparación con el resto de la música instrumental de Brunetti. En los tríos de cuerda, por ejemplo, el movimiento lento interior siempre ocupa la segunda posición, tras el *Allegro* inicial. Esta disposición, a diferencia del op. 2 de cuartetos, también incluye a la única serie de tríos con cuatro movimientos, la Serie I compuesta en 1769. Lo mismo ocurre en los sextetos para tres violines y los sextetos con oboe, donde el movimiento lento interior reserva la segunda posición de manera invariable. Brunetti extiende esta disposición al corpus sinfónico, ya que las sinfonías reservan igualmente la segunda posición para los movimientos lentos interiores. Es en los quintetos de cuerda donde Brunetti inserta, en dos series, el movimiento lento interior en tercera posición en las obras con cuatro movimientos: op. 2 (1782-83) y op. 5 (1793). Aún con ello, la posición predominante para el lento es la segunda, tras el movimiento rápido inicial: op. 1 (1771), op. 3 (1792-93), op. 7 (1794-95), op. 9 (c. 1795) y op. 11 (1796-98).²⁴⁷ Por lo tanto, el segundo de los esquemas, -rápido-lento-rápido- y -rápido-lento-minueto-rápido-, que conforma, respectivamente, todos los cuartetos con tres y cuatro movimientos tras el op. 2, es la opción estructural predilecta por Brunetti, tanto en el género como en su música instrumental en general. El efecto, independientemente de si la obra contiene tres o cuatro movimientos, es el rápido contraste tonal y expresivo dentro de las composiciones, dejando para el final de las obras la inserción de un movimiento de danza y/o el cierre a través de un ágil movimiento final.

²⁴⁷ Labrador: Gaetano Brunetti (1744-1798). *Catálogo*, pp. 115-145, 185-241, 245-252, 265-299.

Tabla 3.1. Regiones tonales de los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Movimiento tonal desde el primer movimiento al movimiento lento	Serie y cuarteto	
I → V 19 movimientos 54%	Op. 2 [1774]	No. 3 Mib M No. 6 Sib M
	Op. 4 [1775]	No. 1 Mib M No. 3 La M No. 6 Re M
	Op. 5 [1776]	No. 2 La M No. 6 Re M
	Op. 7 [1784]	No. 2 Do M No. 4 Mib M No. 5 La M
	Op. 8 [1785, 1789]	No. 1 La M No. 4 La M No. 5 Mib M
	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L191 en La M Cuarteto L194 en Sol M Cuarteto L199 en Re M
	Últimos cuartetos en cuatro movimientos	Cuarteto L193 en Sol M Cuarteto L195 en Mib M Cuarteto L197 en Fa M
I → IV 12 movimientos 34%	Op. 2 [1774]	No. 2 Mi M No. 5 Re M
	Op. 4 [1775]	No. 4 Sib M
	Op. 5 [1776]	No. 1 Sib M
	Op. 7 [1784]	No. 6 Fa M
	Op. 8 [1785, 1789]	No. 2 Sib M No. 3 Fa M No. 6 Sol M
	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L190 en Do M Cuarteto L196 en Sib M
	Últimos cuartetos en cuatro movimientos	Cuarteto L192 en Sib M Cuarteto L198 en Mi M
i → III 3 movimientos 9%	Op. 2 [1774]	No. 1 Sol m No. 4 La m
	Op. 4 [1775]	No. 5 La m
I → vi 1 movimiento 3%	Op. 5 [1776]	No. 3 Mib M

Distribución de tonalidades en los movimientos lentos interiores

Tonalidad	Número de movimientos
Sib M	7
Mib M, Mi M	6
La M	5
Do M	4
Sol M, Re M, Fa M	2
Do m	1

Desde el punto de vista tonal, los movimientos lentos interiores contrastan siempre en tonalidad con el primer movimiento, independientemente de su posición, generando la inflexión tonal de cada cuarteto. Por lo tanto, no existe ningún cuarteto de tres o cuatro movimientos del tipo “single-tonic”, que se da, por ejemplo, en el op. 55/2 de Haydn. Brunetti, por el contrario, reserva esta configuración de unidad tonal entre los

movimientos exclusivamente a las series de dos movimientos: op. 3 (1774) y op. 6 (1779-80). La distribución de tonalidades, tabla 3.1, muestra la preferencia del uso casi exclusivo del modo mayor, enfatizando las tonalidades de Si bemol mayor, Mi bemol mayor y Mi mayor. Los movimientos lentos en los cuartetos, por lo tanto, se mueven en un amplio intervalo tonal, desde los tres bemoles hasta los cuatro sostenidos, con un único movimiento en el modo menor. El desplazamiento tonal desde el primer movimiento muestra, así mismo, la preferencia por la traslación a la región de la dominante (19 movimientos), la subdominante (12 movimientos) y, en menor medida, a las regiones relativas mayor y menor. Esta preferencia de desplazamiento tonal a la región de la dominante, con respecto al movimiento inicial, es el que Brunetti usa preferencialmente en sus quintetos de cuerda, con hasta 20 movimientos.²⁴⁸ La preferencia por la traslación del movimiento lento a la región de la dominante contrasta con los dos grandes referentes en el cuarteto de cuerda. Según se aprecia en la tabla 3.2, Haydn prefiere, por lo general, el desplazamiento a la región de la subdominante, mientras que Boccherini equilibra los desplazamientos mayoritarios entre la región de la subdominante y la región del homónimo. Más allá de la predominancia del movimiento tonal a las regiones de la dominante y la subdominante, Brunetti mantiene un perfil conservador en los cuartetos, con movimientos a las tonalidades relativas, que contrasta con las excursiones auténticamente innovadoras de Haydn, como en el op. 64/2 (desde Si menor hasta Si mayor), el op. 74/3 (desde Sol menor/Sol mayor hasta Mi mayor) o el op. 76/5 (desde Re mayor hasta Fa sostenido mayor).²⁴⁹

Tabla 3.2. Principales regiones tonales, con respecto al primer movimiento, de los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de J. Haydn, L. Boccherini y G. Brunetti.

Función tonal	J. Haydn	L. Boccherini	G. Brunetti
Subdominante	29 movimientos	7 movimientos	12 movimientos
Dominante	12 movimientos	5 movimientos	19 movimientos
Homónimo	14 movimientos	7 movimientos	-----
Relativo mayor	3 movimientos	4 movimientos	3 movimientos
Relativo menor	1 movimiento	2 movimientos	1 movimiento

²⁴⁸ Esta región tonal se impone claramente a la opción de presentar el movimiento lento en la región de la subdominante (11 movimientos) o el homónimo (6 movimientos). Se puede consultar la distribución de movimientos y tonalidades en los quintetos en el catálogo existente de las obras de Brunetti. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 185-241.

²⁴⁹ Los desplazamientos tonales predominantes desde el primer movimiento rápido hasta el movimiento lento en las series de cuartetos de tres y cuatro movimientos de Haydn, así como los movimientos tonales extremos, se extraen de la aproximación de Young a los movimientos lentos. David Young (ed.): *Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp. 59-62.

El análisis equivalente de los desplazamientos tonales predominantes desde el primer movimiento rápido hasta el movimiento lento interior en los cuartetos de Boccherini resulta del estudio de un total de 33 movimientos, extraídos de los siguientes ciclos.: Op. 2 (1761), Op. 8 (1769), Op. 9 (1770), Op. 24 (1776-78), Op. 32 (1780), Op. 39 (1787), Op. 41 (1788), Op. 52 (1795), Op. 58 (1799) y Op. 64 (1804).

La particularidad de los desplazamientos tonales desde el primer movimiento al movimiento lento interior para los cuartetos y quintetos se aprecia analizando otros géneros instrumentales de Brunetti. En los tríos de cuerda, por ejemplo, la predisposición en las series con tres y cuatro movimientos, Serie I (1769), Serie V (1775), Serie VI (1784-85) y Serie VIII (1795), es el desplazamiento a la región de la subdominante, hecho que se produce hasta en nueve movimientos. Aunque no predominante, el desplazamiento a la región de la dominante sigue siendo importante, con los desplazamientos a las regiones de la relativa menor, el homónimo menor y la dominante menor más esporádicos.²⁵⁰ En los sextetos, Brunetti conjuga los desplazamientos tonales en las regiones ya habituales en los tríos, cuartetos y quintetos: tres movimientos a la región de la subdominante en el Sexteto con tres violines en Re mayor (L267) y los sextetos con oboe en Si bemol mayor (L273) y Fa mayor (L278); dos movimientos a las regiones de la relativa menor en los sextetos en La mayor (L268) y Si bemol mayor (L276); dos sextetos a la región del homónimo en los sextetos en Do mayor (L270 y L277); finalmente, un sexteto a la región de la dominante (Sexteto en Mi bemol mayor L275) y un sexteto a la región de la relativa mayor (Sexteto en Do menor L272).²⁵¹ Finalmente, si nos acercamos al corpus sinfónico, el desplazamiento tonal predilecto de Brunetti en las sinfonías es a la región de la subdominante (quince sinfonías), mientras que la traslación a las regiones relativas mayor o menor se emplea en siete sinfonías.²⁵² Todas estas relaciones tonales evidencian dos aspectos centrales: en primer lugar, la multiplicidad y riqueza de estrategias tonales en la música instrumental de Brunetti y, en segundo lugar, la predisposición a ciertos movimientos tonales en función del género instrumental.

²⁵⁰ El desplazamiento a la región de la subdominante supone el 41% de los tríos con un movimiento lento interior (22 tríos en total): Serie I, tríos núms. 2, 5 y 6; Serie V, tríos 2, 4 y 6; finalmente, Serie VIII, tríos núms. 1, 5 y 6. El desplazamiento a la región de la dominante se produce en siete movimientos (32%: Serie I/1; Serie VI, tríos núms. 2, 3 y 5; finalmente, Serie VIII, tríos núms. 2, 3 y 4. El desplazamiento a la relativa menor se ejecuta en tres movimientos (14%): Serie I/3, Serie V/1 y Serie VI/6. El desplazamiento al homónimo menor se produce en dos movimientos (9%): Serie I/4 y Serie VI/4. Finalmente, el desplazamiento a la dominante del modo menor se ejecuta en un único movimiento (4%), en la Serie V/5.

²⁵¹ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 245-252.

²⁵² El movimiento lento interior se desarrolla en la región de la subdominante de la sinfonía en quince de las treinta y seis sinfonías: sinfonías en Fa mayor (L292), Si bemol mayor (L294), Re mayor (L295), Fa mayor (L297), Si bemol mayor (L299), Sol mayor (L301), Re mayor (L302), Do mayor (L303), Si bemol mayor (L306), Re mayor (L307), Do mayor (L313), Si bemol mayor (L315), Do mayor (L318), Fa mayor (L323) y sinfonía en Do mayor (L326). La traslación a la región de la dominante se produce en once obras: sinfonías en Mi bemol mayor (L290), Re mayor (L298), Re mayor (L305), Mi bemol mayor (L309), Mi bemol mayor (L310), Re mayor (L314), Si bemol mayor (L316), La mayor (L317), Mi bemol mayor (L319), Mi bemol mayor (L324) y sinfonía en La mayor (L325). Finalmente, entre las opciones más habituales, el desplazamiento a las regiones de la relativa mayor o menor se produce en siete obras: sinfonías en Mi bemol mayor (L296), Si bemol mayor (L304), Si menor (L308), Fa mayor (L312), Re menor (L320), Do menor (L321), Do menor (L322). *Ibid.*, pp. 265-299.

Tabla 3.3. Marcas de tempo y expresión en los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Marcas de tempo, expresión y métrica	Serie y cuarteto	
Largo (6/8)	Op. 5 [1776]	No. 6 Re M
Largo cantabile (♩)	Op. 2 [1774]	No. 1 Sol m
Largo cantabile (3/4)		No. 2 Mi M
Largo cantabile (♩)	Op. 8 [1785, 1789]	No. 1 La M
Largo cantabile (♩)		No. 5 Mib M
Largo cantabile (♩)	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L199 en Re M
Largo cantabile e sostenuto (♩)	Op. 7 [1784]	No. 6 Fa M
Largo sostenuto (2/4)	Op. 7 [1784]	No. 2 Do M
Largo sostenuto (6/8)	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L196 en Sib M
Largo sostenuto (♩)	Últimos cuartetos en cuatro movimientos	Cuarteto L198 en Mi M
Largo espressivo (C)	Op. 4 [1775]	No. 5 La m
Largo amoroso (6/8)	Op. 8 [1785, 1789]	No. 2 Sib M
Larghetto (6/8)	Op. 2 [1774]	No. 3 Mib M
Larghetto (♩)	Op. 4 [1775]	No. 6 Re M
Larghetto (6/8)		No. 4 Sib M
Larghetto (6/8)	Op. 8 [1785, 1789]	No. 6 Sol M
Larghetto (2/4)	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L190 en Do M
Larghetto (♩)		Cuarteto L191 en La M
Larghetto espressivo (3/4)	Op. 4 [1775]	No. 1 Mib M
Larghetto sostenuto (6/8)	Últimos cuartetos en cuatro movimientos	Cuarteto L192 en Sib M
Larghetto sostenuto (♩)		Cuarteto L197 en Fa M
Andantino (3/4)	Últimos cuartetos en cuatro movimientos	Cuarteto L193 en Sol M
Andantino (6/8)		Cuarteto L195 en Mib M
Andantino cantabile (3/4)	Op. 2 [1774]	No. 5 Re M
Andantino cantabile (♩)		No. 6 Sib M
Andantino amoroso (6/8)	Op. 5 [1776]	No. 2 La M
Andantino grazioso (2/4)	Op. 7 [1784]	No. 5 La M
Andantino grazioso (2/4)	Op. 8 [1785, 1789]	No. 3 Fa M
Andantino grazioso ma con moto (3/8)	Op. 8 [1785, 1789]	No. 4 La M
Andantino con un poco di moto (6/8)	Op. 2 [1774]	No. 4 La m
Andantino con un poco di moto (3/4)	Op. 5 [1776]	No. 3 Mib M
Andantino con moto (2/4)	Op. 7 [1784]	No. 4 Mib M
Cantabile (C)	Op. 4 [1775]	No. 3 La M
Cantabile sostenuto (♩)	Últimos cuartetos en tres movimientos	Cuarteto L194 en Sol M
Affettuoso (3/4)	Op. 5 [1776]	No. 1 Sib M

La heterogeneidad de marcas de *tempo*, expresión y metro en los movimientos lentos de los cuartetos de cuerda pone en relieve la importancia de estos movimientos como fuentes de expresión. En la tabla 3.3 se observa cómo, a partir de las indicaciones habituales de movimiento lento de *Largo*, *Larghetto* y *Andante*, Brunetti genera un rico abanico de variantes en metro y expresión, como muestra de la naturaleza variada y altamente expresiva de los movimientos. Así, es posible encontrar desde el primer ciclo de 1774, hasta los últimos cuartetos de la década de 1790, términos poéticos como *Cantabile*, *Grazioso*, *Amoroso*, *Espressivo* o *Affettuoso*. Esta propiedad, sin embargo, no es exclusiva de los cuartetos de Brunetti sino que es extrapolable a toda su música instrumental, ya que en todos los géneros encontramos un amplio y rico abanico de fórmulas de *tempo* y expresión. Esta propiedad alinea a Brunetti con Boccherini y sus

variadas referencias a la propiedad expresiva de sus movimientos lentos: *Amoroso* del op. 8/6 (1769), *Largo cantabile* del op. 9/3 (1770), *Allegro spiritoso* del op. 24/2 (1776-78), *Larghetto affettuoso* del op. 41/2 (1788) o el *Andantino patético* del op. 52/2 (1795). Haydn, más parco en términos expresivos en sus movimientos lentos interiores, concentra la expresión general del movimiento con el habitual término *Cantabile*, con dos movimientos *Affettuoso* (op. 20 núms. 1 y 4) y tres movimientos *Grazioso* (op. 74 núms. 1, 2 y op. 103). La alineación con Boccherini se acentúa aún más si tenemos en cuenta el mayor arco de opciones de *tempi* en los movimientos lentos del compositor italiano. Al igual que Brunetti, los *tempi* oscilan constantemente desde el *Largo* hasta el *Andantino*. Haydn, por el contrario y al igual que Mozart, concentra las marca de *tempi* principalmente en el *Adagio* y *Andante*, con un uso más delimitado del *Lento*, como el caso del op. 9 (dos movimientos) y op. 33 (tres movimientos).

En sintonía con esta variedad expresiva, también se encuentran un amplio abanico de planteamientos formales. Las formas de sonata, la forma ternaria, la forma ternaria con elementos de rondó, el rondó y el rondó-sonata, la forma cuaternaria y otros esquemas más personales, libres e irregulares tienen cabida en los movimientos lentos interiores en los cuartetos de Brunetti. De entre todos los esquemas formales, como se observa en la tabla 3.4, el principio de la forma sonata subyace en dieciocho movimientos (51% del total de 35 movimientos) distribuidos principalmente en las décadas de 1770 y 1790, dentro de un amplio y rico abanico de variantes expresivas. A pesar de la constante influencia de Haydn en la obra brunettiana, es significativo que en los movimientos lentos interiores Brunetti renuncie a usar la variación como forma, tal y como establece Haydn a partir de su op. 50 (1787). Todo lo contrario y como sello particular que se aleja del maestro austriaco, Brunetti reserva el mayor grado de experimentación formal justo para las dos serie de la década de 1780, op. 7 (1784) y op. 8 (1785), equilibrando esta heterogeneidad formal con el retorno al uso forma sonata en la década de 1790. Con el objetivo de mantener los movimientos lentos dentro de una longitud acorde al metro y *tempo*, así como factor de compensación a la extensión más elevada de los movimientos extremos, Brunetti aplica técnicas de compresión, como la supresión de las repeticiones y los desarrollos más compactos en las formas de sonata, a la vez que inhibe las expansiones en las formas como el rondó y esquemas más libres e irregulares.

Tabla 3.4. Esquemas de formas de sonata en los movimientos lentos intermedios en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Formas de sonata	Cuarteto	Movimiento
F.S. sin repeticiones	Op. 2/1 en Sol m Op. 2/2 en Mi M Op. 2/3 en Mib M Cuarteto L192 en Sib M Cuarteto L193 en Sol M Cuarteto L194 en Sol M Cuarteto L195 en Mib M Cuarteto L199 en Re M	Largo cantabile en Sib M Largo cantabile en La M Larghetto en Sib M Larghetto sostenuto en Mib M Andantino en Re M Cantabile sostenuto en Re M Andantino en Sib M Largo cantabile en La M
F.S. sin repeticiones y sin desarrollo	Op. 2/5 en Re M	Andantino cantabile en Sol M
F.S. sin repeticiones, irregular y monotemática	Op. 8/1 en La M	Largo cantabile en Mi M
F.S. con desarrollo como puente	Op. 4/1 en Mib M Op. 4/6 en Re M Op. 5/6 en Re M	Larghetto espressivo en Sib M Larghetto en La M Largo en La M
F.S. comprimida	Op. 4/5 en La m	Largo espressivo en Do M
F.S. sin retorno recapitulativo del tema principal	Op. 4/3 en La M Op. 4/4 en Sib M	Cantabile en Mi M Larghetto en Mib M
F.S. con exposición, desarrollo y recapitulación	Op. 5/2 en La M Op. 5/3 en Mib M	Andantino amoroso en Mi M Andantino con un poco di moto en Do m

Tanto la ubicación de los movimientos lentos interiores dentro de la obra multi movimiento como el esquema formal predominante permiten establecer cuatro periodos principales, en los cuales Brunetti genera una inflexión en el tratamiento general de este tipo de movimientos. El primer periodo de estudio se restringe, de hecho, a la primera serie de cuartetos op. 2 (1774), ya que es la única colección, como hemos visto, donde el movimiento lento interior se sitúa tras el movimiento de danza y antes del movimiento final. Esta fórmula tiene importantes implicaciones tanto en la estructura general de la serie, finamente planificada, como en el conjunto de autores y obras con los que se alinea Brunetti.²⁵³ La segunda inflexión es de tipo formal y se produce en el resto de ciclos de tres movimientos de la década de 1770, op. 4 (1775) y op. 5 (1776), donde todos los movimientos lentos pasan a ocupar la segunda posición y donde las formas de sonatas se erigen como las construcciones formales centrales. La tercera inflexión llega con las dos series de cuartetos de mediados de la década de 1780: op. 7 (1784) y op. 8 (1785), donde la forma sonata da paso a una heterogeneidad de esquema formales. Finalmente, como última inflexión, con los diez últimos cuartetos compuestos entre 1789 y 1793 Brunetti hace gala de una gran versatilidad y depuración en la construcción y tratamiento de los movimientos lentos interiores. El estudio que ofrecen las siguientes páginas acerca de cómo Brunetti modifica las disposiciones de los movimientos, las relaciones tonales, las

²⁵³ En el reciente estudio sobre los cuartetos tempranos de Brunetti, Marín destaca la “regularidad” que emana de la serie con movimientos en un orden uniforme y cambios tonales en un patrón regular que divide la serie en dos secciones simétricas. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise”, p. 98.

métrica y *tempi*, los esquemas formales y las relaciones instrumentales evidencia encontrarnos ante un compositor polifacético, un autor que hace de la versatilidad una herramienta al servicio de la expresión.

3.2. Una disposición única: op. 2 (1774)

El armazón de los movimientos lentos en la primera serie de cuartetos op. 2 de Brunetti, tabla 3.5, se caracteriza, principalmente, por la ausencia de repeticiones. Esta configuración se relaciona directamente con la estructura general que Brunetti reserva para los movimientos lentos interiores en sus colecciones de tríos, quintetos y sextetos. Las ocho series de tríos escritos por Brunetti entre 1769 y 1795 contienen veintidós movimientos lentos interiores distribuidos en un ciclo con cuatro movimientos, la Serie I (1769), y cuatro ciclos con tres movimientos, Serie V (1775), Serie VI (1784-85), Serie VII (1784) y Serie VIII (1795). Salvo la Serie VII, cuyo movimiento central es un *Minuetto*, el resto de ciclos sitúan los movimientos lentos siempre como segundo movimiento, salvo en dos excepciones: el primer trío de la Serie I, que prescinde del movimiento lento y el *Largo espressivo* del tercer trío de la Serie V, que se sitúa como primer movimiento. Estos movimientos lentos priman el uso de la forma sonata, comprimiendo la forma a través de la eliminación de las habituales repeticiones estructurales.²⁵⁴ Esta ausencia de repeticiones explícitas se extiende a los quintetos y sextetos de Brunetti, ya que salvo en el Quinteto en La mayor (L203), el Quinteto en Re Mayor (L206) y el Sexteto con tres violines en Do mayor (L270), el resto de obras omiten la existencia de cualquier repetición explícita que evidencie la existencia de una estructura binaria en sus movimientos lentos interiores.²⁵⁵

La presencia invariable en el op. 2 del movimiento lento en tercera posición, tras el movimiento de danza, sitúa a Brunetti directamente bajo el influjo de las series op. 9 (1769-71) y op. 17 de Haydn (1771), dentro de la tradición austríaca, ya que las series posteriores op. 20 (1772) y op. 33 (1781) alternan las posiciones internas entre el movimiento lento y el movimiento de danza. Otro factor que orienta el op. 2 Brunetti con los ciclos de Haydn es la mayoritaria designación del carácter “cantabile”, que aparece en cuatro de los movimientos lentos de Brunetti y hasta en seis movimientos de los opp.

²⁵⁴ Bertran establece el abanico de variantes de forma sonata en estos movimientos lentos intermedios desde el esquema libre del *Lento* en Fa menor de la Serie I/4/ii, pasando por la forma más convencional del *Largo* en Do menor de la Serie V/1/ii, hasta el esquema más cercano a la forma sonata de primer movimiento con desarrollo denso del *Largo sostenuto* de la Serie VIII/5/ii. Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 219-220.

²⁵⁵ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 185-241, 245-252.

9, 17 y 20 de Haydn. Dentro de esta tradición se sitúan también dos de los ciclos de cuartetos que Vanhal publica en la década de 1770: op. 13 (publicado en 1773) y op. 21 (publicado en 1779). Estas dos series, al igual que el op. 2 de Brunetti, mantienen inamovible el esquema -rápido-minueto-lento-rápido-. Idéntica disposición escogerá Manuel Canales en el op. 3 que publicará en 1782. Por otro lado, el armazón del op. 2 de Brunetti ofrece una alternativa a los cuartetos de Boccherini, donde el cuarteto con dos y tres movimientos es la norma desde su primer op. (1761). En el autor de Lucca tenemos que esperar a la década de 1780, con el op. 39 (1787) y el op. 41 (1788), para encontrar los primeros ciclos de cuartetos conformados por cuatro movimientos. Esta fórmula, lejos de establecerse como patrón, sólo se repetirá con la serie op. 52 (1796).²⁵⁶

Tabla 3.5. Forma y estructura de los movimientos lentos en el op. 2 (1774) de Gaetano Brunetti.²⁵⁷

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol m	<i>Allegro moderato</i> Sol m	<i>Minuetto</i> Sol m – Mib M	<i>Largo cantabile</i> Sib M Forma sonata sin repeticiones (♩) [68 cc.]	<i>Presto</i> Sol m
	No. 2 Mi M	<i>Allegro moderato</i> Mi M	<i>Minuetto</i> Mi M – La M	<i>Largo cantabile</i> La M Forma sonata sin repeticiones (3/4) [81 cc.]	<i>Allegro non molto</i> Mi M
	No. 3 Mib M	<i>Allegretto espressivo</i> Mib M	<i>Minuetto</i> Mib M – Do m	<i>Larghetto</i> Sib M Forma sonata sin repeticiones (6/8) [64 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	No. 4 La m	<i>Allegretto moderato</i> La m	<i>Minuetto</i> La m – Do M	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do M Forma ternaria (6/8) [70 cc.]	<i>Finale Presto</i> La m
	No. 5 Re M	<i>Allegro moderato</i> Re M	<i>Minuetto</i> Re M – Re m	<i>Andantino cantabile</i> Sol M Forma sonata sin repeticiones y sin desarrollo (3/4) [51 cc.]	<i>Presto</i> Re M
	No. 6 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Minuetto</i> Sib M – Mib M	<i>Andante cantabile</i> Fa M Forma libre (♩) [57 cc.]	<i>Rondeau.</i> <i>Allegretto con gusto</i> Sib M

²⁵⁶ Speck realiza un interesante estudio en cómo Boccherini opta por establecer la secuencia de cuatro movimientos para sus quintetos de cuerda, en detrimento de los cuartetos. Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 15-17, 202-204.

²⁵⁷ Como se podrá apreciar en los estudios pormenorizados, con respecto a los movimientos lentos del op. 2 clasificados dentro de la forma sonata, el rico abanico de juegos formales abre la posibilidad a una clasificación más abierta, como establece Marín en su estudio del ciclo. Aún con ello, como se argumenta en los análisis, considero que el principio de la forma sonata subyace dentro de la estructura. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise

La compresión y expresión de las zonas expositivas

Salvo dos movimientos en forma ternaria (op. 2/4/iii en Do mayor) y forma libre (op. 2/6/iii en Fa mayor), respectivamente, el resto de movimientos lentos del op. 2 exhiben una disposición de forma sonata caracterizada por la ausencia de las habituales repeticiones en las dos secciones principales. Esta arquitectura es específica para el primer ciclo de cuartetos, ya que Brunetti no volverá a usar la misma configuración formal en un movimiento lento interior hasta sus últimos cuartetos de la década de 1790. La ausencia de repeticiones permite a Brunetti conservar el esquema formal por excelencia en el periodo clásico, manteniendo una extensión del movimiento acorde a la duración más larga debido al pulso más pausado. De los cuatro movimientos, el que presenta la mayor compresión formal es el *Andantino cantabile* en Sol M del op.2 /5, al sustituir, a su vez, la sección de desarrollo por un breve puente de cuatro compases (cc. 23-26). Por lo tanto, la primera propiedad de los movimientos lentos en el op. 2 radica en aplicar diversos esquemas de compresión en todas las secciones formales. En este sentido, como se refleja en el ejemplo 3.1, los temas principales de los cuatro movimientos lentos en forma sonata presentan un tema principal como frase compacta que no excede los ocho compases. La compresión se extiende en el retorno recapitulativo de los temas principales, a la vez que da indicios sobre el esquema de forma sonata creado por Brunetti: el *Largo Cantabile* del op. 2/1 sólo retorna tres compases tras la introducción inicial del movimiento (cc. 3-5); el *Larghetto* del op. 2/3 sólo retorna dos compases del tema principal (cc. 4-5) y sólo al final del movimiento, como material de la *codetta* de cierre; finalmente, el *Andantino cantabile* del op. 2/5 renuncia a retornar cualquier material del tema principal. Los temas principales de estos movimientos ponen de relieve, además, la capacidad de Brunetti para desplegar frases con un alto grado de expresión, acorde a la propiedad *cantabile*, con atractivas alternativas texturales: un primer violín lírico en condición de solista en el op. 2/1 y jugueteón en el op. 2/3; una viola solista con una frase cargada de adornos y variantes rítmicas en el op. 2/2; finalmente, un textura que alterna una primera frase paralela para los violines (cc. 1-4) con una extensión solista del primer violín (cc. 5-8).

Ejemplo 3.1. Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor, op. 2/3 en Mi bemol mayor y op. 2/5 en Re mayor. Tema principal de los movimientos lentos interiores en forma sonata.

The image displays four systems of musical notation for a string quartet, each representing a different movement. The first system is titled "Largo cantabile" and features staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It includes dynamic markings such as *f* and *p*. A blue box highlights a section in the first violin part. The second system, also titled "Largo cantabile", includes a *Solo* marking for the second violin and a *p sempre* marking for the cello. The third system is titled "Larghetto" and includes a *dolce* marking for the first violin. A blue box highlights a section in the first violin part. The fourth system is titled "Andantino cantabile" and includes *dolce* markings for the first violin, second violin, and cello, and *f* markings for the second violin and cello.

La compresión formal y la expresividad se propagan a las zonas de transición de los cuatro movimientos lentos en forma sonata (ejemplo 3.2). Como referencia para establecer el grado de compresión de las zonas de transición se puede realizar una comparación con las homólogas en los primeros movimientos, también en forma sonata. En el op. 2/1, por ejemplo, la extensa zona de transición del primer movimiento (cc. 9-21) pasa a ser una frase compacta de ocho compases en el movimiento lento (cc. 9-16). Brunetti modela la expresividad del pasaje a través de la variación de la textura, del

diálogo entre los instrumentos, en relación íntima con la menor extensión. Así, el espacio de textura contrapuntística y de intercambio de ideas entre las voces del primer movimiento se transforma en una textura de melodía acompañada del primer violín. Encontramos la misma fórmula en el op. 2/2, donde la zona de transición del primer movimiento (cc. 6-15) se vuelve a convertir en una frase compacta de ocho compases en el movimiento lento (cc. 9-16). Nuevamente, el intercambio de ideas entre las tres voces superiores del primer movimiento se transforma en una indicación a “solo” del primer violín, con digitaciones ágiles y expresivas. La compresión es aún mayor en el op. 2/3 donde los treinta y cuatro compases de transición del movimiento de cabeza (cc. 11-44) se convierten en una frase de nueve compases yuxtapuesta a una breve sección de puente que solapa con el inicio del tema secundario (cc. 7-18). Finalmente, Brunetti genera la sección de transición más compacta en el *Andantino cantabile* del op. 2/5 con un brillante pasaje de fusas que se alterna entre los violines, rematado con un pasaje ágil y juguetón en terceras paralelas de los violines (cc. 9-14). En esta ocasión, como variante expresiva, el movimiento lento conserva el juego de ideas de la zona de transición del primer movimiento.

Ejemplo 3.2. Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor, op. 2/3 en Mi bemol mayor y op. 2/5 en Re mayor. Zonas de transición expositivas en los movimientos lentos interiores en forma sonata.

The image displays two musical excerpts from Brunetti's Quartet op. 2. The top excerpt is for op. 2/1 in G minor, marked "Largo cantabile". It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin I part has a melodic line with trills and slurs, while the other instruments provide harmonic support. Dynamic markings include *f* and *p*. The bottom excerpt is for op. 2/5 in D major, also marked "Largo cantabile". It features the same four staves. The Violin I part has a "Solo" marking and a highly technical, rapid passage. The other instruments play a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*.

The image shows a musical score for a quartet, divided into two sections. The first section, titled "Larghetto", is in 6/8 time and features a solo first violin line with intricate passages, while the other instruments provide accompaniment. The second section, titled "Andantino cantabile", is in 3/4 time and features a more melodic and lyrical texture with "dolce" markings across all instruments.

Frente a la comprensión que caracterizó las zonas del tema principal y transición, en los tres movimientos lentos de los cuartetos op. 2 núms. 1, 2 y 3, Brunetti opta por temas secundarios de mayor longitud, con una clara finalidad de lucimiento del primer violín. Los tres movimientos comparten similitudes en la construcción de los temas secundarios, es decir, una estrategia compositiva similar aplicada al conjunto de la colección. En primer lugar, la textura predominante es la de melodía acompañada. Aún con ello, las líneas del segundo violín y la viola mantienen una actividad melódica como elemento de contraste con el solista. El violonchelo, sin embargo, limita sus funciones a las propias de un bajo. En segundo lugar, la línea del primer violín solista se caracteriza, como se puede observar en el ejemplo 3.3, por el virtuosismo asociado a los pasajes sobre agudos, junto a la variedad de ritmos y gestos técnicos diversos, todo ello con la dificultad añadida de una restrictiva dinámica en *piano*. Finalmente, Brunetti basa la construcción temática en una primera idea básica que abre paso a su desarrollo más libre, que extiende la función formal de continuación a través de procesos de fragmentación hasta el esperado cierre cadencial fuerte en la tonalidad de la dominante, permitiendo que el solista despliegue todo un abanico de recursos técnicos y expresivos. La subsiguiente zona de cierre en los tres movimientos transforma la textura solista en una textura que abre el diálogo a las cuatro líneas instrumentales, con movimientos paralelos (entre los dos violines en el op. 2 núms. 1 y 3, y entre el segundo violín y la viola en el op. 2/2) y movimientos de alternancia motívica entre varias instrumentos.

Ejemplo 3.3. Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor y op. 2/3 en Mi bemol mayor. Movimientos lentos interiores. Línea solista del primer violín en los temas secundarios expositivos.

The image displays three musical excerpts for Violin I. The first excerpt, labeled 'Largo cantabile', spans measures 16 to 24. It begins with a melodic line in G minor (one flat) and features dynamic markings of *p*, *cresc.*, and *f*. The second excerpt, also 'Largo cantabile', spans measures 16 to 26 and is in D major (two sharps). The third excerpt, labeled 'Larghetto', spans measures 19 to 23 and is in G minor (one flat). All excerpts show intricate melodic and rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

El desarrollo como episodio único

La existencia de una clara sección central de desarrollo compacta en los movimientos lentos de los cuartetos op. 2, núms. 1, 2 y 3 extiende el trabajo de compresión formal que Brunetti llevó a cabo en la exposición. Las secciones se estructuran en un único episodio, con dos claras estrategias motivicas y texturales. El *Largo cantabile* en Si bemol mayor del op. 2/1 y el *Larghetto* en La mayor del del op.2 /3 arrancan recuperando la idea básica del tema principal del movimiento, compases remarcados en el ejemplo 3.4, dentro de una textura de melodía acompañada en el primer violín. A partir de esa idea, el *Largo cantabile* da la oportunidad al primer violín de desplegar un pasaje con una intensa carga dramática, reforzada por rápidos cambios a regiones tonales a fa menor. El desarrollo cierra, emulando una estructura ternaria, con el nuevo retorno de la idea básica inicial, que se enfatiza a través de los sorprendivos cambios dinámicos del *tutti*. El *Larghetto*, por el contrario, opta por un desarrollo menos exigente para el primer violín. Sin embargo, tonalmente, Brunetti vuelve a optar por el uso del modo menor, visitando de forma ágil las regiones de Sol menor y Do menor.

Ejemplo 3.4. Brunetti, cuartetos op. 2/1 en Sol menor y op. 2/3 en Mi bemol mayor. Sección de desarrollo de los movimientos lentos interiores.

Largo cantabile

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

35

41

Larghetto

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

33

41

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for string quartet. The first system is titled 'Largo cantabile' and covers measures 35 to 44. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. A blue box highlights measures 35-40 in the Violin I part. Dynamics include *f* and *p*. The second system is titled 'Larghetto' and covers measures 33 to 40. It also features four staves. A blue box highlights measures 33-38 in the Violin I part. Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*. The key signature is one flat (F major or D minor).

Ejemplo 3.5. Brunetti, cuartetos op. 2/2 en Mi mayor. *Largo cantabile* en La mayor. Sección de desarrollo.

Largo cantabile

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 35-38) shows the Violin I part with a long melodic line, the Violin II part with a rhythmic pattern, the Viola part with a similar rhythmic pattern, and the Violonchelo part with a rhythmic pattern. The second system (measures 39-41) continues the Violin I part with a melodic line, the Violin II part with a rhythmic pattern, the Viola part with a similar rhythmic pattern, and the Violonchelo part with a rhythmic pattern. The third system (measures 42-44) shows the Violin I part with a melodic line, the Violin II part with a rhythmic pattern, the Viola part with a similar rhythmic pattern, and the Violonchelo part with a rhythmic pattern.

En el *Largo cantabile* del op. 2/2, Brunetti opta por una nueva estrategia. En primer lugar, abre el desarrollo, ejemplo 3.5, con material motivico que no había hecho acto de presencia en el movimiento. Sin embargo, este material no es inédito dentro de la obra, ya que el motivo de seisillos de semicorcheas caracterizó el tema secundario del *Allegro moderato* de cabeza. El violín, aunque tenga una figuración larga de blancas sigue llevando el peso melódico de la sección. Como contraste, el violín segundo y la viola establecen un atractivo juego con el motivo de seisillos, a modo de pregunta y respuesta. El violonchelo es el más pasivo de los miembros del conjunto, conservando un rol de bajo sin mayores aspiraciones motivicas o de juego con el resto de voces. Tonalmente, Brunetti vuelve a enfatizar el modo menor con el tránsito por las regiones de Mi menor (cc. 35-38), Si menor (cc. 39-41) y Fa sostenido menor (cc. 42-44), antes de retornar a la tónica como pasaje de retransición antes de la recapitulación (cc. 45-48).

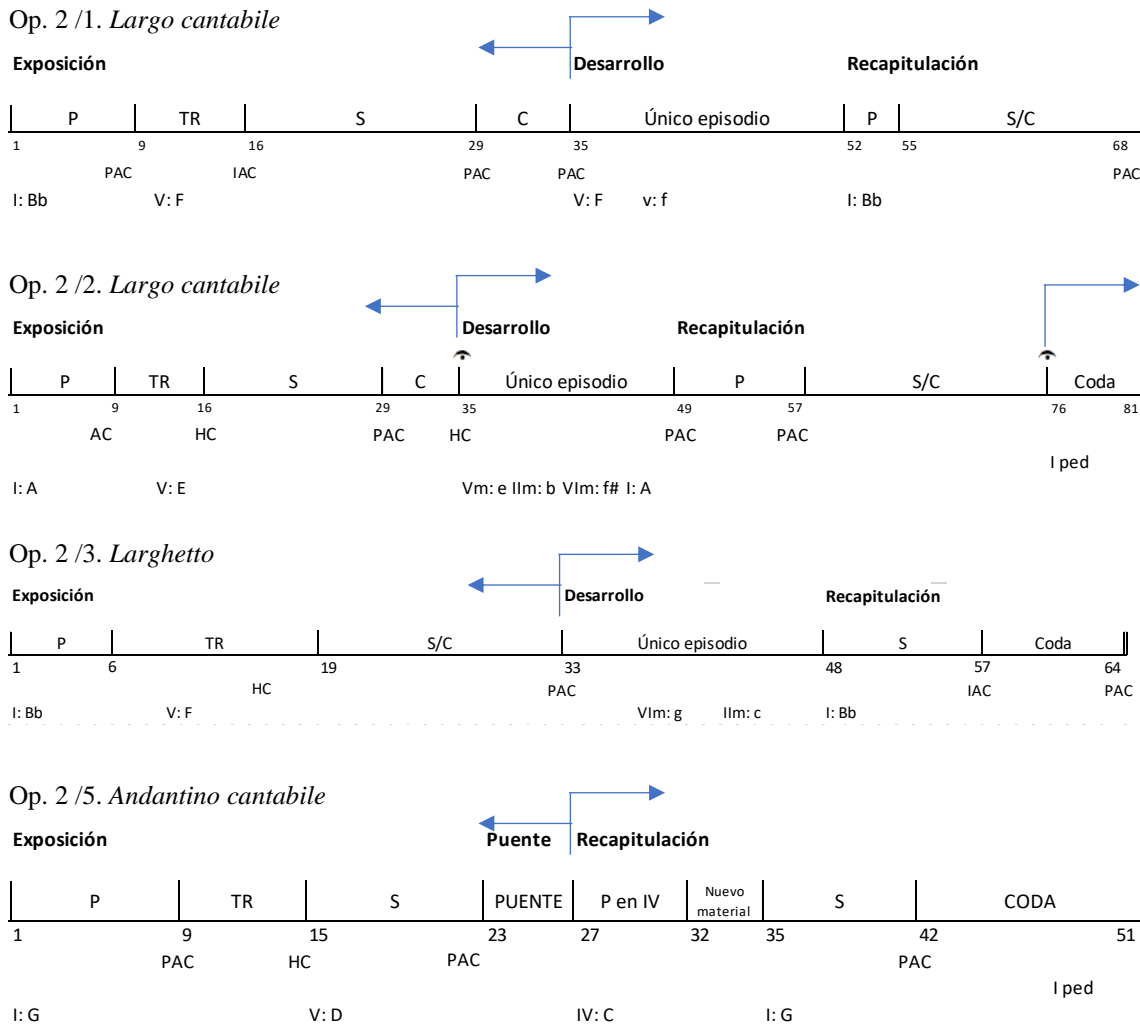
La recapitulación y las formas de sonata

Con el fin de evitar que los movimientos se alarguen excesivamente, Brunetti construye la primera sección de los cuatro movimientos lentos en forma sonata del op. 2 con la adecuada compresión formal, a través de dos estrategias principales: suprimiendo las habituales barras de repetición y compactando las funciones de tema principal y transición en la exposición. Esta compresión se extiende al comienzo de la segunda sección, suprimiendo o minimizando el espacio de desarrollo. Estas técnicas, típicas en el periodo clásico, son habituales en los cuartetos de Haydn (movimientos lentos del op. 33 núms. 4, 5 y 6, op. 50/2 y op. 76/4) y Mozart (movimientos lentos de los cuartetos KV387 en Sol mayor, KV458 en Si bemol mayor, KV465 en Do mayor y KV589 en Si bemol mayor) de la década de 1780.²⁵⁸ Que Brunetti construye los cuatro movimientos en forma binaria queda patente en los esquemas formales de la figura 3.1. Todos los movimientos conservan una simetría estructural evidente: el op. 2/1, op. 2/3 y op. 2/5 con dos zonas de acción simétricas de treinta y cuatro, treinta y dos y veintiséis compases, respectivamente; el op. 2/2 con dos zonas clara diferenciadas que cierran con un corte general con calderón del *tutti* y la apertura a una *cadenza* “ad libitum” del primer violín, rematada por un espacio post-sonata de seis compases. Por lo tanto, es el tratamiento de los materiales de la primera sección en la segunda lo que resulta vital a la hora de encajar formalmente el movimiento con alguna variante expresiva de la forma sonata. Así, el estudio de los esquemas formales de los movimientos lentos permite apreciar cuatro estrategias compositivas, que generan cuatro variantes de las formas de sonata: una sonata con desarrollo que comprime los temas principal y secundario y elimina la zona de transición en el espacio recapitulativo del op. 2/1; un movimiento lento en el op. 2/2, que tras un breve desarrollo recapitula íntegramente los temas principal y secundario, a través de su directa yuxtaposición; la ausencia de retorno del tema principal, pero con la adecuada traslación tonal del tema secundario tras el espacio de desarrollo en el op. 2/3; y finalmente, un movimiento lento en el op. 2/5 que prescinde de la zona de desarrollo, recapitula el tema principal en la región de la dominante y el tema secundario en la región de tónica.²⁵⁹

²⁵⁸ Podemos hablar de tres estrategias principales de compresión formal, a la hora de construir los movimientos lentos en forma sonata, en el periodo clásico. En primer lugar, la transición y/o fusión de los temas subordinados, que comprimen la frase. En segundo lugar, la eliminación de la transición. Finalmente, la reducción del desarrollo. Brunetti, por lo tanto, conserva los cánones aunque opta por trasladar la compresión a la primera sección de la exposición y al desarrollo Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, pp. 209-211.

²⁵⁹ Si nos atenemos a la *Sonata Theory*, podemos establecer la siguiente categorización: tanto el op. 2/1 como el op. 2/2, que recapitulan una sección reconocible del tema principal en la tónica y llevan a cabo la resolución tonal de la segunda sección expositiva, generan una “sonata tipo 3”, con la salvedad de prescindir de las habituales barras de

Figura 3.1. Brunetti. Cuartetos op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150), op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma sonata.



Otra propiedad de estos movimientos, que ayuda a la conectividad formal de las dos secciones principales, es el tratamiento motivico en las zonas de cierre. Así, la coda final del *Largo cantabile* del op. 2/2 replica la estructura del comienzo de la sección de desarrollo: un motivo melódico, con figuraciones largas, en el primer violín, un motivo de seisillos de semicorcheas que se alterna entre los dos violines y un violonchelo con pura función de bajo. Estrategia similar se puede observar en el *Andantino cantabile* del op. 2 /5, donde la coda final arranca con el motivo que caracteriza al breve puente que sustituye al espacio de desarrollo (cc. 23-26). En el *Larghetto* del op. 2/3 esta conectividad

repetición; la ausencia de retorno del tema principal, pero con la adecuada transposición del tema secundario hacen que el op. 2/3 se sitúe dentro de la “sonata tipo 2”. Finalmente, la eliminación del desarrollo, sustituido por un mínimo puente, sitúa al op. 2/5 en la órbita de las “sonata tipo 1” y “sonata tipo 2”, al devolver el tema principal, pero en la región de la subdominante. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 343-345.

es incluso más incisiva, ya que la *codetta* final (cc. 59-62) se basa directamente en material del tema principal (cc. 4-5). Todos estos factores nos permiten ahondar en la clasificación formal inicial planteada al comienzo del capítulo. A partir de la estructura binaria que caracteriza a los cuatro movimientos lentos, la tabla 3.6 expone las principales propiedades de cada una de las formas de sonata con las que Brunetti expande la presencia de la forma en los movimientos rápidos del op.2.

Tabla 3.6. Clasificación formal de los movimientos lentos en forma sonata en el op. 2 (1774) de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol m	III <i>Largo cantabile</i> Sib M Forma sonata
		Forma sonata sin repeticiones, desarrollo comprimido, recapitulación de una sección reconocible del tema principal en tónica y resolución tonal de la segunda sección expositiva. Estructura binaria. (♩) [34 cc. – 34 cc.]
	No. 2 Mi M	<i>Largo cantabile</i> La M Forma sonata
		Forma sonata sin repeticiones, desarrollo comprimido, recapitulación del tema principal en tónica, resolución tonal de la segunda sección expositiva y coda post-sonata. Estructura binaria con coda. (3/4) [34 cc. – 41 cc. – 6 cc.]
No. 3 Mib M	<i>Larghetto</i> Sib M Forma sonata	
	Forma sonata sin repeticiones, desarrollo comprimido, resolución tonal comprimida de la segunda sección expositiva y <i>codetta</i> basada en el material del tema principal. Estructura binaria. (6/8) [32 cc. – 32 cc.]	
No. 5 Re M	<i>Andantino cantabile</i> Sol M Forma sonata	
	Forma sonata sin repeticiones, breve puente que sustituye al desarrollo, recapitulación del tema principal en la región de la subdominante, resolución tonal de la segunda sección expositiva y coda final. Estructura binaria. (3/4) [26 cc. – 25 cc.]	

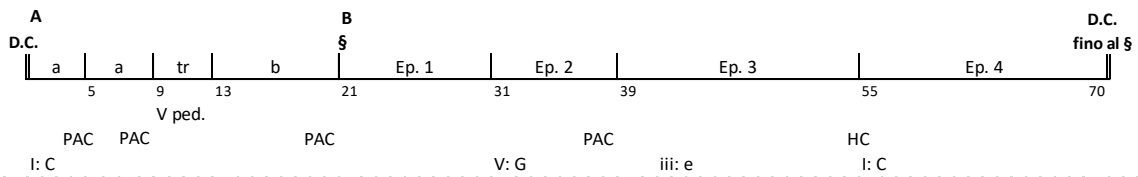
Otros esquemas formales: forma ternaria y esquema libre

Con objeto de equilibrar el peso de los esquemas basados en la forma sonata, Brunetti inserta en el op. 2 un movimiento en forma ternaria, *Andantino con un poco di moto* del op. 2/4, y un movimiento con una concepción más libre, el *Andantino cantabile* del op. 2/6. Con el *Andantino con un poco di moto*, Brunetti escapa del ámbito de la forma binaria, en la que se encuentra más cómodo, acercándose a compositores, como el propio Haydn, que utilizan el esquema ternario de manera profusa en los movimientos lentos de su música instrumental. Sin embargo, lo que ahora es excepcional en los movimientos lentos interiores en los cuartetos de Brunetti se convertirá en predominante en la década de 1780, como muestra de la versatilidad del compositor. El esquema formal del movimiento ternario (figura 3.2) muestra un movimiento que se guía por las estructuras tripartitas más habituales en la época: primera parte (cc. 1-20), donde el espacio reservado al tema principal comienza y termina en la tonalidad principal, cerrando la sección a través de un movimiento cadencial fuerte (I:PAC; cc. 19-20); segunda parte (cc. 21-70) que contrasta con el tema principal en material y textura, aunque con una idea básica del tema principal (cc. 1-2) que hace acto de presencia de forma recurrente; finalmente, una tercera parte lleva a cabo el retorno del tema principal. En esta ocasión de forma literal, a través de un “D.C. fino al §”.²⁶⁰ La estructuración en cuatro episodios de desarrollo, el juego de texturas y el contraste de tono y modo enfatizan la importancia dramática de la sección central. El primer episodio (cc. 21-30) permite al primer violín asumir el habitual rol de líder del conjunto, lo que no impide a los instrumentos centrales la inclusión en el diálogo con sutiles movimientos paralelos con el solista. Como contraste, el segundo episodio (cc. 31-38) conserva el movimiento paralelo de los violines, con un nuevo tema en la región de la dominante. La viola y el violonchelo, por su parte, trabajan una línea más discreta en el plano motivico, pero que conserva también una línea paralela. Estos dos episodios conectan con el tema principal reutilizando la figuración del arranque anacrúsico del movimiento. Como nueva fuente de contraste, el tercer episodio (cc. 39-54) combina las texturas anteriores, con un primer violín solista y una viola y violonchelo en movimiento paralelo, con la riqueza del paso al modo menor. Finalmente, el cuarto episodio (cc. 55-70) juega con los movimientos en solo y en dúo de los violines, conservando la línea paralela en los instrumentos más graves.

²⁶⁰ Caplin realiza un estudio del repertorio clásico, circunscrito a los maestros centroeuropeos, para extrapolar estas directrices generales del uso de la forma ternaria en los movimientos lentos de la música instrumental del periodo. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, pp. 211-216.

Figura 3.2. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). Esquema formal del movimiento lento interior en forma ternaria.

Op. 2/4. *Andantino con un poco di moto*



El *Andantino cantabile* del op. 2/6 sirve a Brunetti para imprimir su sello personal de construcción formal al ciclo. La primera parte del movimiento (cc. 1-23) hace guiños a la forma sonata: un tema principal compacto (cc. 1-6) que cierra en la tonalidad de partida (I:PAC; cc. 5-6); una amplia zona de transición (cc. 7-18) que permite el lucimiento del primer violín; como cierre, un tema secundario llevado a la mínima expresión (cc. 18-22) en la región de la dominante. La escueta transición (cc. 22-23) da paso al retorno de la idea básica tema principal (cc. 24-26), en un esquema que augura una forma de movimiento lento o sonata sin desarrollo. Sin embargo, a partir de este punto, Brunetti rompe cualquier expectativa formal convencional al abrir las puertas a un activo espacio de desarrollo que concluirá con una cadencia perfecta en la región de tónica (I:PAC; cc. 47-48). El cierre del movimiento realiza un inciso general a través de un corte en la textura con calderón y una “cadenza” en el primer violín (ejemplo 3.6). Brunetti abre el movimiento a la expresión y la libertad fuera de los límites de la ornamentación escrita.²⁶¹ Esta apertura expresiva será inhabitual en los movimientos lentos de Brunetti, ya que sólo se repetirá en dos movimientos: “ad libitum” del *Largo cantabile* del mismo ciclo y “cadenza” del *Andantino con moto* del op. 7/4. Como fórmula brunettiana, los tres movimientos restringen el efecto al primer violín como antesala al cierre del movimiento.

Ejemplo 3.6. Brunetti, cuartetos op. 2/6 en Si bemol mayor. Andante *cantabile* en Fa mayor.

²⁶¹ Marín establece a este respecto un apropiado paralelismo con las obras de Brunetti y los opp. 9 y 17 de Haydn. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, p. 108.

*Entre Haydn y Boccherini como posibles fuentes de inspiración*²⁶²

Como se ha comentado en páginas anteriores, el especial y único armazón del op. 2 de Brunetti, con los movimientos lentos tras el minueto en un esquema -rápido-minueto-lento-rápido-, guarda una correspondencia exacta con las series op. 9 (1769-71) y op. 17 de Haydn (1771). Más allá de esta concordancia estructural, el estudio formal realizado sobre el ciclo de Brunetti permite ahondar en el conjunto de relaciones que acercan a ambos compositores. El primer elemento de conexión entre Brunetti y Haydn, que se aprecia si se comparan las tablas 3.5 y 3.7 de este capítulo, radica en la propia estructura predominante en los movimientos lentos, con variedad de metros y relaciones tonales con el movimiento de cabeza, expresiones de *tempo* que recalcan el aire *cantabile* y trabajo preferente con estructuras binarias sin repeticiones, Haydn incluyendo formas de movimiento lento y Brunetti con sonatas con desarrollos comprimidos, recapitulaciones reconocibles del tema principal y resolución tonal de la segunda sección expositiva. En este sentido, Brunetti emplea también una forma de movimiento lento o sonata sin desarrollo, en el *Andantino cantabile* del op. 2/5, que se equipara con el *Largo* del op. 9/3 y los *Adagio* del op. 17, núms. 2 y 5 de Haydn. Brunetti, al igual que Haydn, se inclina a favorecer la forma sonata como base formal más allá del movimiento iniciales. Las diversas variantes de la forma sonata que emplea Brunetti evidencian su importancia vital para el concepto de Brunetti del género y sus posibilidades expresivas. Como podremos observar más adelante, este factor se acentúa incluso más en las siguientes series de la década de 1770. Junto al estudio de los perfiles formales, es en el estudio del tipo de temas musicales y fórmulas expresivas en los movimientos lentos donde se pueden trazar estrategias coincidentes entre Brunetti y Haydn.²⁶³

²⁶² Una de las investigaciones más actuales y rigurosas acerca de la densa red de influencias en el surgimiento del cuarteto de cuerda en Madrid, en el último tercio del siglo XVIII, es la realizada por M. Marín. El estudio profundiza en qué sentido Haydn y Boccherini sirvieron de modelo a otros compositores. En las siguientes páginas aporto algunos aspectos concretos complementarios, tras el nuevo prisma que surge del estudio formal de los movimientos lentos del op. 2 de Brunetti. Marín: "Haydn, Boccherini and the Rise"

²⁶³ Young lleva a cabo una concienzuda aproximación a los temas y expresión en los movimientos lentos de Haydn en los cuartetos de cuerda David Young (ed.): *Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp. 59-62.

Tabla 3.7. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 9 (1769-71) y op. 17 (1771) de J. Haydn en la década de 1770.²⁶⁴

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 9 [1769-71]	Nº. 1 Do M	<i>Moderato</i> Do M	<i>Minueto /Trio</i> Do M – Do m	<i>Adagio</i> (Fa M) Forma sonata (6/8) 30: :37	<i>Presto</i> Do M
	Nº. 2 Mib M	<i>Moderato</i> Mib M	[sin indicación] Mib M	<i>Adagio Cantabile</i> (Do M) Forma binaria irregular (C) [8 cc.] (3/4) [53 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	Nº. 3 Sol M	<i>Moderato</i> Sol M	<i>Minueto /Trio</i> Sol M	<i>Largo</i> (Do M) Forma movimiento lento (3/4) [73 cc.]	<i>Presto</i> Sol M
	Nº. 4 Re m	<i>Moderato</i> Re m	<i>Minueto /Trio</i> Re m – Re M	<i>Adagio cantabile</i> (Sib M) Forma sonata (♯) [76 cc.]	<i>Presto</i> Re m
	Nº. 5 Sib M	<i>Poco adagio</i> Sib M	<i>Minueto /Trio</i> Sib M	<i>Largo cantabile</i> (Mib M) Forma binaria variada (3/4) 34: :37	<i>Presto</i> Sib M
	Nº. 6 La M	<i>Presto</i> La M	<i>Minueto /Trio</i> La M – La m	<i>Adagio</i> (Mi M) Forma sonata (♯) 25: :32	<i>Presto</i> La M
Op. 17 [1771]	Nº. 1 Mi M	<i>Moderato</i> Mi M	<i>Minueto /Trio</i> Mi M – Mi m	<i>Adagio</i> (Mi m) Forma sonata (6/8) 40: :35	<i>Presto</i> Mi M
	Nº. 2 Fa M	<i>Moderato</i> Fa M	<i>Minueto /Trio</i> Fa M – Re m	<i>Adagio</i> (Sib M) Forma movimiento lento (♯) [89 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Fa M
	Nº. 3 Mib M	<i>Andante grazioso</i> Mib M	<i>Minueto /Trio</i> Mib M	<i>Adagio</i> (Lab M) Forma sonata (3/4) [85 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	Nº. 4 Do m	<i>Moderato</i> Do m	<i>Minueto /Trio</i> Do M – Do m	<i>Adagio cantabile</i> (Mib M) Forma binaria variada (3/4) [107 cc.]	<i>Allegro</i> Do m
	Nº. 5 Sol M	<i>Moderato</i> Sol M	<i>Minueto /Trio</i> Sol M – Sol m	<i>Adagio</i> (Sol m) Forma movimiento lento (3/4) [80 cc.]	<i>Presto</i> Sol M
	Nº. 6 Re M	<i>Presto</i> Re M	<i>Minueto /Trio</i> Re M	<i>Largo</i> (Sol M) Forma binaria (C) [43 cc.]	<i>Allegro</i> Re M

Una primera línea común de trabajo en Brunetti y Haydn surge del empleo del movimiento lento en una métrica de división binaria y subdivisión ternaria (6/8), que caracteriza al “Tempo de siciliana” de influencia italiana, habitual en la música instrumental del siglo XVIII.²⁶⁵ La importancia expresiva de este “aire” para Brunetti se evidencia en su presencia en dos movimientos lentos dentro del primer ciclo de cuartetos: *Larghetto* en Si bemol mayor en forma sonata sin repeticiones del op. 2/3 y *Andantino con un poco di moto* en Do mayor en forma ternaria del op. 2/4. Estos movimientos

²⁶⁴ El esquema formal del movimiento lento se expresa según la definición que emplea Marín en su guía de los cuartetos de Haydn. Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 189-191.

²⁶⁵ Meredith Ellis Little. "Siciliana.", *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025698> (última consulta agosto 2022).

encuentran su equivalencia en el *Adagio* en Fa mayor en forma sonata del op. 9/1 y en el *Adagio* en Mi menor en forma sonata del op. 17/1 de Haydn.²⁶⁶ Como se observa en los ejemplos 3.7 y 3.8, los cuatro movimientos guardan una relación que va más allá de la métrica. El *Larghetto* en Si bemol mayor de Brunetti conserva una línea melódica predominante del primer violín con el resto de instrumentos en líneas paralelas de acompañamiento, ritmo de superficie inicial estable e indicación “dolce” en dinámica *piano*. Esta fórmula es la que emplea Haydn en los dos movimientos en siciliana del op. 9 y op. 17. Los dos movimientos de Brunetti, por su lado, guardan relación con el *Adagio* en Mi menor del op. 17/1, al enfatizar el primer violín el motivo característico del tempo de siciliana de corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

Ejemplo 3.7. Brunetti, *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 2/3 y *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4. Temas principales.

The image displays two musical staves for a string quartet. The first staff is titled "Larghetto" and is in 6/8 time, marked "dolce" and "p". It features a melodic line in the first violin and accompaniment in the other instruments. The second staff is titled "Andantino con un poco di moto" and is also in 6/8 time, with dynamic markings "p" and "f". It features a more rhythmic and melodic line in the first violin and accompaniment in the other instruments.

²⁶⁶ Marín realza estas similitudes de construcción basadas en el *Tempo de siciliana* con el *Adagio* en Fa mayor del op. 20/5 de Haydn. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise”, p. 110.

Ejemplo 3.8. Haydn, *Adagio* en Fa mayor del op. 9/1 y *Adagio* en Mi menor del op. 17/1. Comienzo de los temas principales.

The image displays two musical staves for string quartets. The upper staff is for Op. 9/1, Adagio in F major, 6/8 time. It features a Violin I part with a 'dolce' marking and a trill (tr) in the first measure, followed by Violin II, Viola, and Violonchelo parts. The lower staff is for Op. 17/1, Adagio in E minor, 6/8 time. It features a Violin I part with a 'dolce' marking, followed by Violin II, Viola, and Violonchelo parts. Dynamics include 'p' (piano) and 'tr' (trill).

Otro tipo de tema característico que aparece en los movimientos lentos de Haydn es el estilo de “aria o concierto”, donde el primer violín desarrolla un estilo de canto con el resto de instrumentos en un plano subordinado de acompañamiento. Esta textura es predominante en el op. 9 con tres movimientos, *Largo* en Do mayor, *Adagio cantabile* en Si bemol mayor y *Adagio* en Mi mayor, apareciendo también en el *Largo* en Sol mayor del op. 17/6.²⁶⁷ Brunetti también emplea esta tipo de textura, de hecho de forma predominante, en los movimientos lentos de su op. 2. Una sucinta comparación del *Adagio cantabile* del op. 9/4 de Haydn, ejemplo 3.9, con el *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6 de Brunetti, ejemplo 3.10, evidencia algunas similitudes y diferencias constructivas. En este caso, la estructura de ambos movimientos es similar: métrica binaria, tonalidad mayor con bemoles y conjugación de la indicación “Cantabile” con un *piano* constante. Como era de esperar, el primer violín asume la responsabilidad melódica en los dos movimientos, llenando de sonoridad todo el espacio. Salvo en el inciso que provoca Haydn tras la idea básica del movimiento y su réplica (cc. 1-4), ambos movimientos optan por líneas melódicas continuas. Como contraste, Haydn opta por una melodía homogénea, alternando figuraciones largas con tresillos de corcheas, mientras

²⁶⁷ David Young (ed.): *Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp. 62-63.

opta por excitar el movimiento con figuraciones heterogéneas y una constante variedad rítmica. Las líneas de acompañamiento en ambos movimientos son paralelas con un claro propósito de establecer la base rítmica sin estorbar al desarrollo motivico del solista.

Ejemplo 3.9. Haydn, *Adagio cantabile* en Si bemol del op. 9/4. Comienzo del tema principal.

Adagio cantabile

The image shows the beginning of the main theme for Haydn's Adagio cantabile in B-flat major, Op. 9/4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The tempo is Adagio cantabile. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is common time (C). The score starts with a dynamic marking of *p* (piano). The first four measures show the main theme being introduced by the Violin I, with the other instruments providing harmonic support. The Violin I part features triplets and a trill. The Violin II part has a similar triplet pattern. The Viola and Violonchelo parts provide a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ejemplo 3.10. Brunetti, *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6. Tema principal.

Andante cantabile

The image shows the beginning of the main theme for Brunetti's Andante cantabile in F major, Op. 2/6. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The tempo is Andante cantabile. The key signature has one flat (F major). The time signature is common time (C). The score starts with a dynamic marking of *p* (piano). The first four measures show the main theme being introduced by the Violin I, with the other instruments providing harmonic support. The Violin I part features a melodic line with a trill. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violonchelo parts provide a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Viola and Violonchelo parts have a dynamic marking of *p sempre* (piano sempre).

Otro ámbito en el que Brunetti sigue la estela de Haydn surge con el reciclaje del material motivico en los movimientos lentos. Extensamente explorado y comentado, la gran mayoría de las secciones de desarrollo de la cuartetos de Haydn arrancan con el material del tema principal. Así, salpica los movimientos lentos de su op. 9 y su op. 17 con fórmulas de trabajo motivico sobre la idea básica del tema principal, en conexión con las continuas variaciones temáticas y melódicas en sus movimientos.²⁶⁸ Estas relaciones

²⁶⁸ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 62-63, 164-167.

se expanden llegando a ocupar todas las secciones de un movimiento, como es el caso del *Adagio* en Fa mayor del op. 9/1 cuya idea básica, primeros dos compases del ejemplo 3.8, se hace omnipresente en todo el movimiento. Haydn trabaja incluso de manera más microscópica en el *Largo* en Do mayor del op. 9/3, donde es el primer motivo de la idea principal (corchea con puntillo, dos fusas y corchea) el que reaparece de manera insistente. En esta senda, una de las marcas del estilo de Brunetti en el op. 2 se refleja en la manipulación motívica de las ideas básicas del tema principal, expuestas en el ejemplo 3.11. Este intenso trabajo, presente en mayor o menor medida en todos los movimientos del op. 2, va más allá de la zona de desarrollo, que se caracteriza fundamentalmente por explorar las posibilidades expresivas del material con el que arranca el movimiento. La idea básica del primer movimiento del ciclo (cc. 1-2), *Largo cantabile* en Si bemol mayor, sirve como introducción a la entrada melódica del primer violín. Su carácter introductorio se refleja en que Brunetti no la recapitulará en la reposición del tema principal. Sin embargo, su material se recupera para indicar el comienzo del desarrollo en la región de la dominante (cc. 35-39), en una secuencia sobre acordes de sextas paralelas en el bajo, y en la zona de retransición (cc. 46-49) que lleva a la recapitulación. El segundo movimiento lento de la serie, *Largo cantabile* en La mayor, duplica la idea básica inicial entre la viola y el violonchelo (cc. 1-2), con una indicación de “solo” que realza su importancia melódica. La versatilidad en el trabajo motívico de Brunetti se refleja en su reciclado posterior: en el comienzo de la zona de transición expositiva (cc. 10-11) y en la zona de retransición anterior a la recapitulación (cc. 42-45). En este movimiento, Brunetti realiza otro nexo motívico, al reutilizar el material de seisillos de semicorcheas que arranca el desarrollo (c. 35) en la *codetta* final sobre pedal de dominante (cc. 76-81). El movimiento central del ciclo, *Larghetto* en Si bemol mayor, ahonda aún más en las posibilidades expresivas del material primigenio. La idea básica (cc. 1-2) vuelve a servir como modelo para el arranque de la transición. Sin embargo, también aparece en el material cadencial del final del tema secundario (cc. 29-32). Brunetti eliminará estos últimos compases en la recapitulación, retornando únicamente el material distintivo del tema secundario (cc. 19-27), acorde con la estrategia de la forma sonata del movimiento de no devolver el material del tema principal. Sin embargo, el material del tema principal reaparece en otras dos secciones vitales del movimiento: a modo de falsa recapitulación y sonata sin desarrollo en el comienzo del desarrollo (cc. 33-35) y en la *codetta* final (cc. 59-64), como fórmula que cierra el círculo motívico del movimiento. En los tres últimos cuartetos de la serie, Brunetti concentra el trabajo motívico de la idea básica primigenia:

como motor en los dos primeros episodios del desarrollo (cc. 21-38) en el *Andantino con un poco di moto* en Do mayor; como transposición en la región de la subdominante (cc. 27-31) en el *Andantino cantabile* en Sol mayor del op. 2/5; finalmente, en el *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6, Brunetti recupera la fórmula de arrancar el desarrollo con el material inicial del movimiento (cc. 24-26), a modo de una recapitulación truncada que se transforma en un desarrollo.

Ejemplo 3.11. Brunetti, *Largo cantabile* en Si bemol mayor del op.2 /1, *Largo cantabile* en La mayor del op. 2/2, *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 2/3, *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4, *Andantino cantabile* en Sol mayor del op. 2/5 y *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6. Ideas básicas del tema principal expositivo.

Largo cantabile

Violin I 

Largo cantabile

Violin II 

Viola 

Larghetto

Violin I 

Andantino con un poco di moto

Violin I 

Andantino cantabile

Violin I 

Violin II 

Andante cantabile

Violin I 

Las similitudes de estilo entre Brunetti y Haydn no excluyen, ni mucho menos, la influencia y estímulo de las obras coetáneas de Boccherini.²⁶⁹ Aunque el compositor de Lucca no compuso ciclos de cuartetos con cuatro movimientos hasta bien avanzada su producción, en la década de 1780, emplea muchos de los recursos estudiados en estas páginas. Al igual que Brunetti y Haydn, Boccherini explota las posibilidades expresivas del tempo de siciliana. En concreto, en el *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 9/2, que utiliza el motivo de corchea con puntillo, semicorchea y corchea que caracteriza al *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 2/3 y al *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4 de Brunetti. Con respecto a la textura, hemos de recordar la importancia de Boccherini como el impulsor de su propia rama tradicional del cuarteto de cuerda, el “Quatuor concertant”, que se desarrolló en París en la década de 1770.²⁷⁰ Brunetti no es ajeno a esta influencia de la escuela francesa, haciéndolo explícito en el *Largo cantabile* en La mayor del op. 2/2. Como se aprecia en el ejemplo 3.12, el movimiento guarda las directrices más comunes de esta variante expresiva del cuarteto de cuerdas que primaba el arte de la conversación: material melódico compartido por las voces; falta de tratamiento fugado del material temático; finalmente, al estar escrito en forma sonata, una segunda sección del área tonal subordinada expositiva considerablemente larga y un desarrollo relativamente corto, acorde al movimiento lento.²⁷¹ Brunetti, como es habitual dentro de su estilo, personaliza la textura en dos vertientes principales. En primer lugar, no llega a explotar completamente la distribución democrática del material entre las cuatro voces, impidiendo la emancipación del violonchelo de sus funciones habituales de bajo. En segundo lugar, reserva secciones para que el primer violín pueda reclamar su habitual condición de líder, especialmente en las funciones formales de continuación y cadencial del tema secundario (cc. 20-34), todo ello rematado por un “ad libitum” que permite el lucimiento improvisado. Aún con ello, la textura general favorece el intercambio de ideas, en contra de lo imperante en el resto de movimientos lentos de la serie de Brunetti, equiparando el movimiento con el *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 9/1 o el *Adagio* en Mi bemol mayor del op. 9/4, compuestos en 1770 por Boccherini.

²⁶⁹ En un temprano estudio, Fischer hizo notar las influencias de Boccherini y la escuela francesa en las primeras series de cuartetos de Brunetti. Klaus FISCHER, « Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts », *Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* (éd. Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann), Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 350-359.

²⁷⁰ Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 1-10.

²⁷¹ Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 47-74.

Ejemplo 3.12. Brunetti, *Largo cantabile* en La mayor del op. 2/2. Tema principal (cc. 1-8), zona de transición (cc. 9-16) y sección de desarrollo (cc. 35-48).

Largo cantabile

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Largo cantabile

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Largo cantabile

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

3.3. Los ciclos de tres movimientos de la década de 1770: opp. 4 (1775) y 5 (1776)

Tras el primer ciclo de cuartetos op. 2 (1774), Brunetti no volverá a emplazar un movimiento lento interior como tercer movimiento en ninguno de sus cuartetos de cuerda, principalmente por preferir la construcción de ciclos de dos y tres movimientos y por situarlos como segundo movimiento en los cuartetos de cuatro movimientos de la década de 1790. Brunetti, por lo tanto, se aleja de la fórmula estructural de series con cuatro movimientos que Haydn mantendrá en sus ciclos de cuartetos, acercándose a la construcción de ciclos más compactos típica en Boccherini. Aunque Brunetti cambia la posición interior, los movimientos lentos de las dos series de cuartetos de tres movimientos de la década de 1770, op. 4 (1775) y op. 5 (1776), comparten una similitud fundamental con el op. 2: la preferencia por la forma sonata como principal estructura formal. Como se observa en la tabla 3.8, la principal diferencia con respecto a las formas de sonata del op. 2 es la aparición de repeticiones, como indicadores explícitos de la existencia de una estructura binaria. De hecho, el único movimiento de estas dos series que no está en alguna de las formas de sonata, el *Affettuoso* en Mi bemol mayor del op. 5/1, es también el único sin repeticiones. Con este nuevo armazón, Brunetti asemeja la estructura de los movimientos lentos interiores con los homólogos en las sinfonías, ya que a diferencia de los tríos, quintetos y sextetos, una de las propiedades estructurales de estos movimientos es la presencia de dos secciones principales encerradas entre barras de repetición.²⁷² El uso generalizado de la repetición como armazón estructural en los opp. 4 y 5 acerca a Brunetti a la fórmula estructural que usa Mozart en sus cuartetos de la década de 1770, mientras que Haydn y Boccherini optan por una estructura más abierta y menos encorsetada. Al igual que Brunetti, Mozart favorece la colocación del movimiento lento como segundo movimiento hasta en nueve ocasiones.²⁷³ Sin embargo, frente a Brunetti, que favorece principalmente el movimiento tonal del movimiento lento a la región de la dominante (op. 4 núms. 1, 3, 6 y op. 5 núms. 2, 6), Mozart equilibra más los desplazamientos tonales desde el primer movimiento, con tres cuartetos a la región del homónimo (cuartetos KV157, KV168 y KV173) y otros tres cuartetos a la región de la subdominante (cuartetos KV160, KV169 y KV172) como opciones preferentes para los movimientos lentos interiores.

²⁷² Dieciocho de los veinticuatro movimientos con repeticiones de los movimientos lentos en las sinfonías de Brunetti se erigen en forma sonata, con los seis movimientos restantes en forma binaria. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 166, 197-198, 238-240, 268.

²⁷³ En concreto, en los cuartetos en Re mayor (KV155), Sol mayor (KV156), Do mayor (KV157), Fa mayor (KV158), Mi bemol mayor (KV160), Fa mayor (KV168), La mayor (KV169), Si bemol mayor (KV172) y Re menor (KV173).

Tabla 3.8. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 4 (1775) y op. 5 (1776) de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 4 [1775]	No. 1 Mib M	<i>Allegro non molto</i> Mib M	<i>Larghetto espressivo</i> Sib M Forma sonata sin desarrollo (3/4) 26: :35	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	No. 3 La M	<i>Allegro maestoso</i> La M	<i>Cantabile</i> Mi M Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal (C) 11: :19	<i>Allegretto</i> La M
	No. 4 Sib M	<i>Allegretto</i> Sib M	<i>Larghetto</i> Mib M Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal (6/8) 27: :28	<i>Presto</i> Sib M
	No. 5 La m	<i>Allegro moderato</i> La m	<i>Largo espressivo</i> Do M Forma sonata comprimida (C) 12: :14	<i>Tempo di minuetto / Allegro assai</i> La m
	No. 6 Re M	<i>Allegro non molto</i> Re M	<i>Larghetto</i> La M Forma sonata sin desarrollo (♩) 14: :16	<i>Presto finale</i> Re M
Op. 5 [1776]	No. 1 Sib M	<i>Moderato espressivo</i> Sib M	<i>Affettuoso</i> Mib M Forma irregular (3/4) 64 cc.	<i>Allegretto</i> Sib M
	No. 2 La M	<i>Allegro con brio</i> La M	<i>Andantino amoroso</i> Mi M Forma sonata con exposición, desarrollo y recapitulación (6/8) 18: :32	<i>Allegro non molto</i> La M
	No. 3 Mib M	<i>Moderato espressivo</i> Mib M	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do m Forma sonata con exposición, desarrollo y recapitulación (3/4) 44: :40	<i>Rondeau Allegretto</i> Mib M
	No. 6 Re M	<i>Allegretto</i> Re M	<i>Largo</i> La M Forma sonata sin desarrollo (6/8) 27: :32	<i>Allegro finale</i> Re M

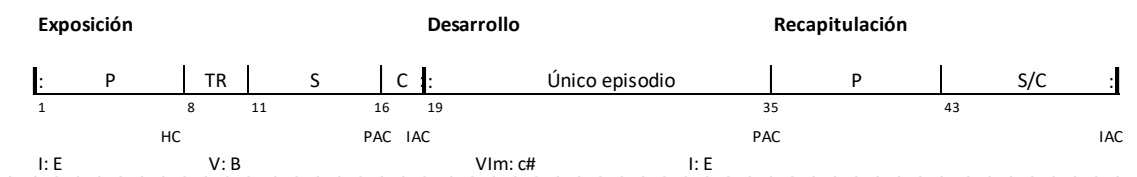
Como se aprecia en la tabla 3.8, Brunetti genera cuatro formas de sonata en los movimientos lentos interiores de los opp. 4 y 5: esquema más convencional con claras secciones de exposición, desarrollo y recapitulación en el op. 5, núms. 2 y 3; omisión del espacio de desarrollo en el op. 4, núms. 1 y 6 y en el op. 5/6; forma sonata que prioriza la compresión de las secciones en el op. 4/5; finalmente, forma que renuncia al retorno recapitulativo del tema principal en el op. 4, núms. 3 y 4. El estudio individualizado de estas disposiciones en los siguientes cuatro epígrafes de este capítulo permite ampliar nuestro conocimiento sobre la concepción formal de Brunetti para con los movimientos lentos interiores en los ciclos con tres movimientos de la década de 1770.

Forma sonata convencional y tempo de siciliana

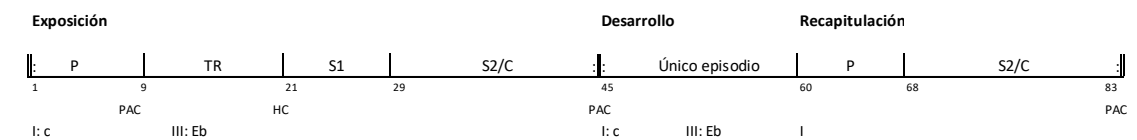
En dos movimientos del op. 5, *Andantino amoroso* en Mi mayor y *Andantino con un poco di moto* en Do menor, Brunetti conserva las principales secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. No parece casualidad que sea en los movimientos de tempo más ágil en los únicos en los que Brunetti recurra al esquema formal más habitual en los movimientos de cabeza y en los rápidos finales. El esquema formal de estos dos movimientos, figura 3.3, muestra cómo Brunetti adapta el esquema de forma sonata de primer movimiento a un movimiento lento interior. En el op. 5/2, Brunetti comprime todas las secciones de la exposición. El tema principal consta de una única frase (cc. 1-7) que prioriza el movimiento paralelo de las voces, mediante un esquema de pregunta en los violines y una respuesta de las dos voces graves. La transición se reduce a un simple puente (cc. 8-10) y el tema secundario a una única frase (cc. 11-16) que, aunque despliega nuevo material temático, conserva el movimiento paralelo de las voces. El cierre expositivo se lleva a cabo a través de una *codetta* de mínima expansión (cc. 16-18). El desarrollo (cc. 19-35), aunque de cierta extensión se condensa en un único episodio. Tras arrancar con el motivo que caracteriza a la idea básica del tema principal, el desarrollo se caracteriza por una textura que enfatiza los movimientos de pregunta y respuesta entre los violines y las dos voces inferiores. La sección lleva a cabo el contraste tonal del movimiento, al realizar una excursión a la región de la relativa menor. Finalmente, como esquema habitual en las formas sonatas del movimiento de cabeza y el rápido final, la recapitulación retorna el tema principal, suprime la zona de transición y lleva a cabo la resolución tonal de la segunda parte de la exposición. En el op. 5/3, Brunetti combina elementos de compresión con otros de expansión. En el extremo de la compresión formal, el movimiento tiene un tema principal como única frase (cc. 1-9), un pequeño desarrollo (cc. 45-59) y una recapitulación (cc. 60-83) que retorna el tema principal pero suprime la zona de transición y la primera frase del tema secundario. En el extremo contrario, de la expansión formal, la exposición posee una zona de transición bastante amplia (cc. 10-20) y un tema secundario compuesto. La primera zona (cc. 21-28) tiene un carácter monotemático, con respecto al tema principal. La segunda zona (cc. 29-44) expone nuevo material motívico que rompe el monotematismo de la exposición y que se fusiona con la zona de cierre de la exposición, retrasando la esperada cadencia perfecta al final de la exposición. Es justo esta diferencia motívica dentro del tema secundario la que provoca que la recapitulación omita la primera zona, relacionada motívicamente con el tema principal.

Figura 3.3. Brunetti. Cuartetos op. 5 núm. 2 en La mayor (L169) y op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma sonata.

Op. 5/2. *Andantino amoroso*



Op. 5/3. *Andantino con un poco di moto*



En el *Andantino amoroso* del op. 5/2, Brunetti reitera el empleo del Tempo de siciliana de su primer ciclo de cuartetos. La importancia de este aire de influencia italiana, al que también recurre Haydn en el *Adagio* en Fa mayor del op. 20/5 (1772), se manifiesta por aparecer en otros dos cuartetos coetáneos: el *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 4/4 y el *Largo* en La mayor del op. 5/6. Sin embargo, Brunetti modifica tanto la textura como el ritmo que caracteriza a cada movimiento, con respecto a sus homólogos del op. 2. En el ejemplo 3.7 se observa la riqueza que surge de la variedad rítmica entre los tres movimientos y las diferentes texturas, haciendo más partícipe a los cuatro instrumentos en el diálogo motivico. En el *Larghetto* del op. 4/4, a pesar de la línea *cantabile* del primer violín, los instrumentos centrales se hacen más partícipes del aire de siciliana, en una textura de pregunta y respuesta. En los movimientos del op. 5, sin embargo, Brunetti abandona la línea de un primer violín solista en pos de pasajes en paralelos de los dos violines, a distancia de terceras y octavas, y de los dos instrumentos más graves. Esta relación de iguales entre los violines acerca a Brunetti a las relaciones de Boccherini en su op. 22 (1775), donde ambos instrumentos tienen los mismos derechos, estableciendo un diálogo por pares de voces.²⁷⁴ Estas relaciones instrumentales no sólo se limitan al cuarteto de cuerdas ya que Brunetti duplica la voz del primer violín en el segundo violín, en un movimiento paralelo de octavas, terceras o sextas, en algunos movimientos lentos de las sinfonías de comienzos de la década de 1770.²⁷⁵

²⁷⁴ Speck realiza un interesante estudio acerca de la evolución de las relaciones instrumentales en los cuartetos opp. 2, 8 y 22 de Boccherini. Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 59-63.

²⁷⁵ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 188-191.

Ejemplo 3.13. Brunetti, *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 4/4, *Andantino amoroso* en Mi mayor del op. 5/2 y *Largo* en La mayor del op. 5/6. Comienzo de los temas principales.

Larghetto
Tema principal

Andantino amoroso

Largo

Ejemplo 3.14. Boccherini, *Allegro molto* en Do mayor del op. 22/1. Comienzo del tema principal.

Allegro molto

La música de otro compositor afincado en Madrid en la década de 1770, Manuel Canales, demuestra la influencia de Boccherini y la tradición italiana arraigada en los cuartetos compuestos en Francia de esos años. Canales, al igual que Brunetti en sus opp. 4 y 5, sitúa los movimientos lentos en posición central, con la excepción del op. 1/6 que intercambia el movimiento lento central por un “Minueto”. Muchos de estos movimientos lentos buscan una interpretación en conjunto, en diálogo, como complemento a la expresividad de los pasajes solistas.²⁷⁶ Uno de estos movimientos, el *Larghetto gracioso* del op. 1/4, recurre al tempo de siciliana en una textura que, al igual que Boccherini, favorece la aparición de pasajes en dúos instrumentales. El comienzo del movimiento, ejemplo 3.15, evidencia este modus operandi de Canales. En los tres primeros compases, el cuarteto se fragmenta en dos dúos que cohabitan de forma natural: los violines con un pasaje paralelo en figuración de semicorcheas y los dos instrumentos más graves con un movimiento paralelo que enfatiza el ritmo típico de la siciliana. A partir de ese momento y durante todo el movimiento, Canales utiliza a la viola como comodín para establecer diversos dúos instrumentales: entre los dos violines, entre el segundo violín y la viola y entre los dos instrumentos más graves. Este tipo de textura paralela salpica todo el ciclo de cuartetos, evidenciando una concepción del género, de claro corte boccheriniano, donde el diálogo vertebraba las relaciones instrumentales.

Ejemplo 3.15. Canales, *Larghetto gracioso* en Sol menor del op. 1/4. Comienzo del tema principal.

Larghetto gracioso

The musical score shows the beginning of the main theme for the string quartet. It is in G minor (one flat) and 6/8 time. The tempo is *Larghetto gracioso*. The score is divided into four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first three measures are highlighted with a dashed box. In these measures, the violins play a parallel semiquaver figure, while the viola and cello play a parallel siciliano rhythm. Dynamic markings 'p' (piano) and 'R' (ritardando) are used throughout the first three measures.

²⁷⁶ Una de las aproximaciones más recientes e interesantes a los cuartetos de cuerda de Canales es la que establece Marín en su estudio del surgimiento del cuarteto en Madrid en el último tercio del siglo XVIII. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise”, pp. 78-91.

El desarrollo versus puente

La segunda forma de sonata que Brunetti explota en los movimientos lentos interiores del op. 4 y op. 5 se caracteriza por sustituir el espacio habitual de desarrollo por una zona que, a modo de puente, o bien elude cualquier excursión tonal que imprima dramatismo al movimiento, o bien omite un claro desarrollo motivico. Este esquema se convierte en el predilecto de Brunetti, al recurrir a esta solución hasta en tres movimientos: op. 4, cuartetos núms. 1 y 6 y op. 5/6. Es interesante apreciar que Brunetti aplica esta fórmula de compresión únicamente en dos movimientos lentos de apertura en forma sonata coetáneos a los movimientos lentos: *Largo cantabile* del op. 3/5 (1774) y *Largo con sordini* del op. 4/2 (1775). Por lo tanto, Brunetti reserva esta estructura compresiva para los ciclos de la década de 1770, entre 1774 y 1776. En el ejemplo 3.16 se exponen las dos vertientes expresivas que Brunetti aplica en los tres movimientos interiores. En el op. 4/1, el espacio de desarrollo conserva la tonalidad de tónica. Sin embargo, no renuncia al movimiento armónico, a través de la reiteración de dominantes secundarias en el sexto, segundo y quinto grado. La textura adquiere relevancia, mediante el intercambio del motivo de fusas desde el instrumento más agudo al más grave. En el op. 4/6 y op. 5/6 Brunetti renuncia a un desarrollo motivico, limitando el espacio entre la exposición y recapitulación a la mínima expresión, con estructuras de seis compases.²⁷⁷

Además del desarrollo compacto, los tres movimientos adquieren su propia idiosincrasia estructural. El *Larghetto espressivo* del op. 4/1 contiene una exposición estructurada de forma milimétrica. Así, el tema principal (cc. 1-8), la zona de transición (cc. 9-16) y el tema secundario (cc. 17-24) se construyen con una única frase de ocho compases. La textura en esta primera sección se caracteriza por la presencia de un violonchelo como líder del grupo, con indicaciones exclusivas de “soli” junto a la viola y “solo”. Brunetti prima los movimientos paralelos entre la viola y el violonchelo (cc. 1-4, 11-26), al cual responden movimientos paralelos de los violines (cc. 5-8, 13-16, 18-19 y 21-26). En la recapitulación, tras la recuperación del tema principal íntegro, Brunetti reemplaza la zona de transición expositiva por un breve pasaje que permite al primer violín recuperar su rol cedido (cc. 46-51), antes de realizar la resolución tonal de la segunda sección expositiva (cc. 52-61). Como variante constructiva, el desarrollo

²⁷⁷ Este esquema se corresponde con la “Sonata tipo 1” de Hepokoski/Darcy. Los autores sitúan el esquema, haciéndose eco de otras definiciones, en la esfera de la “sonata sin desarrollo”, la “forma de sonata de movimiento lento” o la “sonatina”. Dentro de la *Sonata Theory*, la existencia de signos de repetición genera un esquema formal suspendido entre la sonata “tipo 1” (que habitualmente no presenta repeticiones pero sí una pequeña o nula sección de puente entre la exposición y la recapitulación) y la sonata “tipo 3” o esquema más “convencional” con exposición, desarrollo y recapitulación. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 20-22.

compacto del *Larghetto* del op. 4/6 es reflejo de la compresión general del movimiento. La exposición fusiona las secciones de tema principal y transición (cc. 1-7), a la vez que minimiza las funciones de tema secundario y zona de cierre (cc. 8-14), con una *codetta* de mínima expresión. La recapitulación devuelve únicamente la idea básica del tema principal (cc. 21-22), realizando la correspondencia de compases, desde la región de la dominante a la región de tónica, de la segunda sección expositiva (cc. 23-30). Finalmente, el *Largo* del op. 5/6 ofrece una alternativa a los dos movimientos anteriores. Tras un tema principal compacto (cc. 1-8), la zona de transición (cc. 9-14) da paso a un tema secundario amplio (cc. 15-26). La recapitulación, sin embargo, renuncia a comprimir su extensión, recapitulando el tema principal de forma íntegra (cc. 33-40), sustituyendo el arranque de la zona de transición expositiva por una ligera variación de la misma longitud (cc. 40-42) y realizando la esperada resolución tonal de la segunda sección expositiva (cc. 43-59).

Ejemplo 3.16. Brunetti, cuartetos op. 4/1 en Mi bemol mayor, op. 4/6 en Re mayor y op. 5/6 en Re mayor. Secciones de puente entre la exposición y la recapitulación en los movimientos lentos interiores.

Op. 4/1. *Larghetto espressivo*

The image displays a musical score for the first movement of Op. 4/1, titled "Larghetto espressivo". The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 27 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 38. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *poco f* (poco forte). Chord symbols are provided below the staves, including *Bb*, *V⁷*, *I*, *V⁶/VI*, *V⁴/II*, *V⁶/V*, *V⁴*, and *I₆*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Op. 4/6 *Larghetto*

The musical score for Op. 4/6, *Larghetto*, measures 15-18, is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure 15 is marked *Larghetto*. Violin I begins with a rest, followed by a series of sixteenth-note patterns. Violin II starts with a *dolce* marking and a series of sixteenth-note patterns, followed by a *f* marking and a series of sixteenth-note patterns, and then a *p* marking and a series of sixteenth-note patterns. Viola and Violonchelo both start with a *f* marking and a series of sixteenth-note patterns, followed by a *p* marking and a series of sixteenth-note patterns. Measure 18 features a triplet in the Violin I part.

Op. 5/6 *Largo*

The musical score for Op. 5/6, *Largo*, measures 29-32, is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measure 29 is marked *Largo*. All instruments start with a *pp* marking and play a series of eighth-note patterns. The score ends with a repeat sign in measure 32.

Haydn utiliza este esquema de forma sonata sin desarrollo, forma sonata de movimiento lento, hasta en cinco de sus series de cuartetos: un movimiento en el op. 9 (1769-71) con el *Largo* del Cuarteto núm. 3; dos movimientos en el op. 17 (1771) con el *Adagio* del Cuarteto núm. 2 y *Adagio* del Cuarteto núm. 5; tres movimientos en el op. 33 (1781) con el *Adagio ma non troppo*, *Largo e cantabile* y *Andante* de los cuartetos núms. 3, 5 y 6 respectivamente; dos movimientos en el op. 50 (1787) con el *Adagio. Cantabile* y el *Poco adagio* de los cuartetos núms. 2 y 5 respectivamente; finalmente, un movimiento en el op. 55 (1788) con el *Adagio. Cantabile* del Cuarteto núm. 1.²⁷⁸ La concepción del movimiento en Haydn, sin embargo, difiere de Brunetti en un aspecto fundamental. Mientras Brunetti conserva las barras de repetición, que indican la

²⁷⁸ Grave realiza una interesante comparación de estos esquemas formales con las prácticas operísticas de la época, donde la configuración de un texto de aria modula a la dominante o relativo, para regresar inmediatamente a la tónica cuando se repite el texto. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 73-75.

repetición de las dos principales secciones de la forma sonata, Haydn no repite la exposición, frustrando las posibles expectativas de una sección de desarrollo, tan característica de las sonatas en los movimientos rápidos. Por lo tanto, Brunetti genera una ambigüedad, principalmente en el *Larghetto espressivo* del op. 4/1, entre la presencia de una sonata con desarrollo compacto y una forma sonata de movimiento lento. Como era de esperar, los dos compositores difieren en la recapitulación de la sección expositiva. Como hemos podido apreciar, Brunetti opta por recapitulaciones íntegras o parciales del tema principal y por realizar la resolución tonal de las segundas secciones expositivas. En dos de los movimientos, Brunetti se acerca al principio de Haydn de introducir variaciones del material expositivo en las secciones de recapitulación. En el *Larghetto espressivo* del op. 4/1 al reemplazar la zona de transición expositiva por un breve pasaje de lucimiento del primer violín y en el *Largo* del op. 5/6 al sustituir el arranque de la zona de transición expositiva por una ligera variación de la misma longitud.

Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal

En dos movimientos del op. 4, *Cantabile* en Mi mayor del op. 4/3 y *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 4/4, Brunetti adapta la forma sonata a un movimiento lento interior a través de la supresión del retorno recapitulativo del tema principal expositivo.²⁷⁹ Esta variante de la forma sonata no es desconocida en los cuartetos de Brunetti en la década de 1770, ya que la encontramos en cuatro movimientos lentos de cabeza: el *Larghetto espressivo* del op. 3/2 (1774), el *Andantino con un poco di Moto* del op. 3/4 (1774), el *Andantino amoroso* del op. 5/4 (1776) y el *Andante sostenuto* del op. 6/3 (1779-80). De la misma forma, esta supresión tampoco es exclusiva de los cuartetos de cuerda. Así, en los tríos de cuerda escritos por Brunetti hasta 1775, es común que la recapitulación comience con el tema secundario y excluya el tema principal, especialmente, como ocurre en los cuartetos de cuerda, cuando el material del tema principal hace acto de presencia en el espacio de desarrollo.²⁸⁰ Un caso ilustrativo, ejemplo 3.17, es el *Larghetto staccato* del Divertimento en Mi bemol mayor de la Serie II/4/i (L130, 1774-75). Tras una exposición con las esperadas zonas de tema principal (cc. 1-8), transición (cc. 8-13), tema secundario en dominante (cc. 14-23) y cierre (cc. 23-25), el desarrollo arranca con un

²⁷⁹ Esta estructura de doble rotación que no devuelve el tema principal, o un fragmento reconocible, en tónica y se limita a la resolución tonal de la segunda sección de la exposición nos sitúa ante una variante de la forma sonata del “tipo 2” en la clasificación de Hepokoski/Darcy. La forma sonata sigue siendo factible, al cumplir la regla principal de resolver las afirmaciones tonales fuera de la tónica de los espacios del tema secundario y de la sección de cierre. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 353-355.

²⁸⁰ Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 79-83.

largo episodio basado en la idea básica del tema principal. Por ello, la recapitulación omite el tema principal y se limita a la transposición tonal de la segunda sección expositiva.

Ejemplo 3.17. Brunetti, *Larghetto staccato* del Divertimento en Mi bemol mayor de la Serie II/4/i (L130, 1774-75).

Larghetto staccato

The score is written for Violin, Viola, and Violonchelo. It begins with a **P** (Piano) dynamic and includes a **TR** (Trill) instruction. The piece is marked **Larghetto staccato**. The score is divided into systems, with measure numbers 10, 21, 31, 40, and 54 clearly marked. Performance instructions include **S** (Sforzando), **C** (Crescendo), **Ep. I en P** (Episodio I in Piano), and **dol.** (Dolce). Dynamic markings range from *p* (piano) to *f* (forte) and *p f* (piano-forte).

En los movimientos lentos interiores de los cuartetos de cuerda, como se aprecia en los ejemplos 3.18 y 3.19, Brunetti opta por la reutilización motivica del tema principal en el arranque de la sección de desarrollo, como referencia temática explícita en una clave no tónica. De esta forma, el oyente puede escuchar una variación, principalmente tonal, de la idea principal del movimiento. El *Cantabile* en Mi mayor del op. 4/3 recupera el compás de apertura, pero no en la habitual región de dominante, que no sorprendería en el arranque de un desarrollo, sino en la región del segundo menor (Fa sostenido menor). Brunetti conserva íntegramente la textura inicial de un primer violín que encuentra equilibrio melódico y respuesta en el dúo de segundo violín y viola, con un violonchelo en estricta función de bajo. El motivo agitado del primer compás en el segundo violín y la viola servirá como puente, como relleno de cesura, en el retorno del tema secundario que abre la recapitulación (c.23). Brunetti comprime el *Cantabile* ya desde la exposición, al diluir la frontera entre la transición y el tema secundario. Tras el compacto tema principal (cc. 1-4), el resto de la exposición (cc. 5-11) será la zona que realice el ajuste tonal en la recapitulación (cc. 24-30). La sección de desarrollo (cc. 12-23) será la encargada de introducir el dramatismo tonal al movimiento con un rico fluir, en poco más de diez compases, a las regiones de Fa sostenido menor, la alejada región de Re mayor, la dominante menor, la subdominante y la relativa menor.

El *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 4/4 vuelve a presentar un idea básica del tema principal (cc. 1-2) como arranque del desarrollo (cc. 28-31), conservando la textura de diálogo entre el segundo violín y la viola. Sin embargo, en otros aspectos, Brunetti se aleja de la construcción del movimiento lento del op. 4/3: el tema principal tiene mayor longitud (cc. 1-10); la transición (cc. 10-13) se construye con una versión de la idea principal del movimiento; finalmente, Brunetti altera la cesura medial expositiva con una dominante invertida (cc. 13-14). Esta elusión cadencial se ve atenuada por la intrusión de un nuevo motivo en el primer violín que abre paso al tema secundario y la sección de cierre expositiva, en la región de la dominante (cc. 14-27). Será justamente esta sección la que realice su ajuste tonal en la recapitulación (cc. 42-55). El desarrollo (cc. 28-41), que tras el tema principal reutiliza material del tema secundario (cc. 32-33), vuelve a la fórmula del *Cantabile* del op. 4/3 al excitar dramáticamente el movimiento con visitas a las regiones de la relativa menor, Sol menor y nuevo retorno a la relativa menor.

Ejemplo 3.18. Brunetti, Cuarteto op. 4/3 en La mayor. Tema principal y comienzo de la sección de desarrollo del movimiento lento interior en forma sonata.

Cantabile

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the first movement of Brunetti's Quartet op. 4/3. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Cantabile', shows the main theme starting at measure 1. The second system, labeled 'Comienzo sección desarrollo' (beginning of development section), starts at measure 12. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *Cantabile*. A large arrow on the left side of the page points from the first system down to the second system, indicating the transition from the main theme to the development section.

Cantabile
Comienzo sección desarrollo

Ejemplo 3.19. Brunetti, Cuarteto op. 4/4 en Mi bemol mayor. Tema principal y comienzo de la sección de desarrollo del movimiento lento interior en forma sonata.

Larghetto
Tema principal

Larghetto
Comienzo desarrollo

28

Forma sonata comprimida

El *Largo espressivo* en Do mayor del op. 4/5 refleja la capacidad de compactar un movimiento en forma sonata hasta el extremo, con objeto de adecuarlo al *tempo* de un movimiento lento. Con apenas doce compases en la exposición y catorce compases en la segunda sección, Brunetti crea una imagen miniaturizada de la forma sonata. Como se observa en el ejemplo 3.20, el movimiento funde el tema principal con la zona de transición antes de llegar al punto de cesura medial (c. 6). Tras un relleno de cesura del primer violín (c. 6), el tema secundario (cc. 7-11) vuelve a comprimir su extensión, cerrando el movimiento con una *codetta* de un único compás. Lejos de conservar una textura homogénea, Brunetti desarrolla una interesante variedad de relaciones entre los miembros del conjunto, al jugar entre los pasajes de carácter solista con los dúos y tríos

instrumentales. La línea paralela inicial de los violines en el tema principal retorna el idioma musical de Boccherini. El relleno de cesura del primer violín, sin embargo, anticipa el retorno a su estatus más centroeuropeo de líder del conjunto, que se ve atenuado, nuevamente, por un final en un movimiento paralelo de violines y viola. Ya en la segunda sección, ejemplo 3.21, el desarrollo arranca en la región del relativo menor, con dos compases con nuevo material, antes de reciclar material del tema principal en la región de la mediana (cc. 15-18). La capacidad de Brunetti de yuxtaponer ideas temáticas alcanza importantes cotas en la recapitulación. Tras presentar únicamente la idea básica del tema principal (cc. 21-22), el movimiento solapa el ajuste tonal del final del tema secundario y la *codetta* expositivas (cc. 23-26). Es decir, Brunetti recapitula una mixtura del tema principal y el tema secundario, aderezado con el cierre inicial de la exposición. A modo de espejo entre las dos repeticiones, la textura de la segunda zona del movimiento es un símil de los esquemas de textura iniciales, alternando pasajes a solo y paralelos.

Ejemplo 3.20. Brunetti, Cuarteto op. 4/5 en La menor. Sección de exposición en el movimiento lento interior.

Largo espressivo
Exposición

Un esquema formal particular: Affettuoso del op. 5/1

Únicamente un movimiento lento interior de los nueve que contienen los ciclos op. 4 y op. 5 altera uno de los principios básicos de la forma sonata: resolver la tensión tonal generada en la exposición, al reafirmar los módulos no tónicos de la segunda parte expositiva.²⁸¹ Es por ello que el *Affettuoso* del op. 5/1, a pesar de contener una exposición que podría clasificarse de forma sonata con un espacio posterior de desarrollo, se convierte en una forma híbrida, en una solución compositiva particular de Brunetti. El movimiento arranca con un tema principal compuesto (cc. 1-16), con dos claras secciones cadenciales, donde prima la textura en movimientos paralelos del segundo violín y la viola, con un primer violín en un papel más discreto del habitual en los movimientos lentos de Brunetti. La dinámica se hace partícipe de la estructura de la primera frase (cc. 1-8), al distinguir las zonas de acción de la idea básica y su réplica (*pianissimo*), la zona de continuación (*forte* y *poco forte*) y el cierre cadencial (*piano*). El material de transición (cc. 16-23), directamente en la esperada región de la dominante, devuelve el protagonismo al primer violín, con un segundo violín que agita el ritmo de superficie mediante figuraciones de seisillos de semicorcheas. La cesura medial del movimiento (V:HC; cc. 22-23) abre el espacio a un nuevo material distintivo que puede funcionar perfectamente como tema secundario, al conseguir un cierre cadencial de carácter conclusivo (V:IAC; cc. 30-31). A partir de ese punto, Brunetti genera un espacio con clara textura de desarrollo, donde el primer violín reclama su rol de líder, con pasajes de gran vistosidad que transitan por las regiones de tónica, subdominante y super tónica menor, antes de retornar a la tonalidad de partida a través de un cierre cadencial conclusivo (I:PAC; cc. 51-52). En este punto, Brunetti retorna los cuatro primeros compases del tema principal (cc. 52-55), pero altera las funciones de continuación y cadencial, generando una variación que cierra de forma conclusiva (I:PAC; cc. 58-59). El cierre del movimiento renuncia a recuperar o resolver tonalmente cualquier otro material del movimiento, insertando una breve frase a modo de *codetta*. Brunetti lleva al límite los preceptos de la forma sonata, en una solución *ad hoc* que, eso sí, guarda importantes semejanzas con su esencia organizativa.

²⁸¹ En la *Sonata Theory*, el espacio de la recapitulación resuelve la tensión tonal originalmente generada en la exposición al reiniciar sobre la tónica los módulos no tónicos de la segunda parte de la exposición: los materiales del tema secundario y la zona de cierre. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20.

3.4. Nuevos esquemas formales en la década de 1780: op. 7 (1784) y op. 8 (1785)

En las dos series de cuartetos de la década de 1780, Brunetti se mantiene fiel a la construcción de los opp. 4 y 5 de la década de 1770, con el movimiento lento como epicentro de cada ciclo. Así, conserva la distancia con Haydn, que construye, invariablemente, sus ciclos de cuartetos de la década de 1780 con cuatro movimientos y con Boccherini, que coloca los movimientos lentos en primera o segunda posición de sus respectivas series. Este esquema rígido en los cuartetos no es extrapolable a todos los géneros de cámara de Brunetti, ya que la Serie VII de tríos de cuerda (1784), por ejemplo, traslada los movimientos lentos a la apertura de cuatro de los tríos, insertando un *Minuetto* como eje de cada obra, antes del rápido final.²⁸² El estudio formal de los movimientos lentos en los cuartetos de cuerda de la década supone la inclusión en un nuevo campo expresivo. Brunetti abandona su aparente zona de confort con las formas de sonata de la década de 1770, para adentrarse en las posibilidades y virtudes expresivas de otros esquemas formales más heterogéneos. Tal y como se aprecia en la tabla 3.9, Brunetti cambia radicalmente de registro priorizando la construcción con formas ternarias (op. 7/4 y op. 8, cuartetos núms. 5 y 6), forma ternaria con elementos de rondó (op. 7, cuartetos núms. 2 y 6), forma rondó (op. 7/5 y op. 8, cuartetos núms. 2 y 3) y forma irregular (op. 8/4), relegando la forma sonata a un único movimiento en el op. 8/1. Este nuevo enfoque formal en los movimientos lentos interiores, tras el op. 2 (1774) y las dos series de cuartetos de tres movimientos de la década de 1770, genera un sello personal que prioriza el empleo de la forma ternaria y la forma rondó, frente a la forma binaria que sigue siendo base importante en los movimientos lentos de Haydn. Este giro formal también se refleja en las sinfonías de Brunetti, aunque con menos peso específico. Entre los años 1779 y 1780, los movimientos lentos de las sinfonías alternan, fundamentalmente, la forma binaria con la forma sonata, como extensión de las estructuras de los movimientos lentos de comienzo de la década. A partir de la década de 1780, las forma predominantes continúan siendo las de la década anterior, aunque con la inserción de nuevas posibilidades expresivas. Así, podemos encontrar tres sinfonías con movimientos lentos en forma rondó, Sinfonía núm. 10 en Si bemol mayor (L299, 1783-86), Sinfonía núm. 24 en Do mayor (L313, 1783) y Sinfonía 25 en Re mayor (L314, 1783), un movimiento en forma de arco ABCBA en la Sinfonía núm. 7 en Mi bemol mayor (L296 - c. 1782) y un movimiento lento en forma ternaria en la Sinfonía núm. 35 en Mi bemol mayor (L324 -

²⁸² Bertran: *Les Trios á Cordes*, p. 164.

1789).²⁸³ Así mismo, la incursión del rondó como forma en los movimientos lentos también encuentra su eco en los tríos de cuerda, con el *Cantabile sostenuto* en Si bemol mayor del Trío se la Serie VI, núm. 3.²⁸⁴

Tabla 3.9. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 7 (1784) y op. 8 (1785) de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	
Op. 7 [1784]	No. 2 Do M	<i>Allegro moderato e maestoso</i> Do M	<i>Largo sostenuto</i> Sol M Forma ternaria (con elementos de rondó) (2/4) [30 cc. – 12 cc. – 8 cc.]	<i>Allegretto vivace</i> Do M	
	No. 4 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M	<i>Andantino con moto</i> Sib M Forma ternaria (2/4) 23 :8: :8: 55	<i>Finale. Allegretto vivace</i> Mib M	
	No. 5 La M	<i>Allegretto con spirito</i> La M	<i>Andantino gracioso</i> Mi M Forma rondó (2/4) [16 cc. – 12 cc. – 51 cc.]	<i>Presto. Finale</i> La M	
	No. 6 Fa M	<i>Allegro non molto</i> Fa M	<i>Largo cantabile e sostenuto</i> Sib M Forma ternaria (con elementos de rondó) (♢) [64 cc.]	<i>Finale. Allegro non molto</i> Fa M	
Op. 8 [1785]	No. 1 La M	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Largo cantabile</i> Mi M Forma sonata monotemática irregular (♢) [69 cc.]	III <i>Minuetto. Allegretto</i> La M – La M	IV <i>Finale. Allegretto</i> La M
	No. 2 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Largo amoroso</i> Mib M Forma rondó (6/8) [8 cc. – 8 cc. – 16 cc. – 8 cc. – 36 cc. – 8 cc.]	<i>Prestissimo</i> Sib M	
	No. 3 Fa M	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Andantino grazioso</i> Sib M Forma rondó (2/4) [24 cc. – 40 cc. – 60 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Fa M	
	No. 4 La M	<i>Allegro maestoso</i> La M	<i>Andantino grazioso ma con moto</i> Mi M Forma irregular (3/8) 68 :8: :8: 18	<i>Andante con variazioni</i> La M	
	No. 5 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M	<i>Largo cantabile</i> Sib M Forma ternaria (♢) [60 cc.]	<i>Allegro di molto</i> Mib M	
	No. 6 Sol M	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Larghetto</i> Do M Forma ternaria (6/8) [56 cc.]	<i>Finale. Allegro</i> Sol M	

²⁸³ Ramos lleva a cabo un análisis formal y estilístico de estos movimientos. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 166, 188, 191, 197-98, 223-229, 238-240, 249-254, 268, 272-275.

²⁸⁴ Bertran sitúa este movimiento, con sus 80 compases, entre los de mayor ambición de los movimientos lentos de la Serie V. A su vez, realiza una interesante contextualización del movimiento en relación con el poder expresivo de la música instrumental de Brunetti a mediados de la década de 1780. Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 151-158.

La nueva estrategia de construcción formal de Brunetti en los movimientos lentos de los cuartetos de cuerda, centrada en el uso de formas ternarias y formas rondó, tiene su relevancia al marcar distancia con respecto a Haydn y Boccherini. En sus dos ciclos de comienzo de la década de 1780, op. 33 (1781) y op. 42 (1784), expuestos en la tabla 3.10, los movimientos lentos de Haydn se estructuran en esquemas heterogéneos que disminuyen el predominio de la forma sonata: forma sonata en el op. 33/1, forma de movimiento lento (op. 33, cuartetos núms. 5 y 6), forma binaria variada (op. 33/3) y forma no tipificada en el op. 33, cuartetos núms. 2 y 4, y en el cuarteto op. 42/1. A partir de su op. 50 (1787), la distancia de Brunetti es incluso mayor, al escoger principalmente la variación como esquema formal en los movimientos lentos.²⁸⁵ Haydn continúa empleando otros esquemas formales, como la forma de movimiento lento en el op. 50 (1787), cuartetos núms. 2, 5 y 6 y la forma sonata en el op. 76 (1796-97), cuartetos núms. 1, 4 y 5, aunque en una proporción y con una diversidad menor a la de sus anteriores colecciones de cuartetos. Los movimientos lentos de los cuartetos en el op. 32 de Boccherini tienen distinta ambición formal. Desde movimientos cortos a modo de enlace entre los movimientos circundantes, en el op. 32 cuartetos núms. 1 y 6, hasta movimientos más ambiciosos en forma sonata. Las soluciones heterogéneas de Boccherini abarcan la forma sonata de movimiento lento (cuartetos núms. 2 y 4), movimiento con carácter de danza (cuarteto núm. 5) y forma de aria de ópera en el op. 32 núm. 3.²⁸⁶ Brunetti, por lo tanto, abre las puertas a una nueva opción expresiva con respecto a los dos grandes referentes dentro del género.

²⁸⁵ De hecho, este esquema formal se convirtió en el predominante en los op. 52/54 (1788) con tres movimientos, op. 64 (1790) con cinco movimientos y op. 71/74 (1792-93) con tres movimientos.

²⁸⁶ La siguiente monografía profundiza en la estructura formal de los movimientos lentos del op.32. Geoffrey Mark Rode: *Luigi Boccherini's Six String Quartets, Op. 32. A formal and stylistic analysis*. Tesina (Calgary, Alberta: Universidad de Calgary, 1992), pp. 53-58.

Tabla 3.10. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 33 (1781) y op. 42 (1785) de J. Haydn.²⁸⁷

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 33 [1781]	No. 1 Si m	<i>Allegro Moderato</i> Si m	<i>Scherzo /Trio</i> Si m – Si M	<i>Andante</i> Re M Forma sonata (6/8) 40: :52	<i>Presto</i> Si m
	No. 2 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M	<i>Scherzo /Trio</i> Mib M	Largo e sostenuto Sib M Forma no tipificada (3/4) [74 cc.]	<i>Presto</i> Mib M
	No. 3 Do M	<i>Allegro Moderato</i> Do M	<i>Scherzo /Trio</i> Do M	Adagio ma non troppo Fa M Forma binaria variada (3/4) [91 cc.]	<i>Presto</i> Do M
	No. 4 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Scherzo /Trio</i> Sib M – Sib m	Largo Mib M Forma no tipificada (3/4) [63 cc.]	<i>Presto</i> Sib M
	No. 5 Sol M	<i>Vivace assai</i> Sol M	<i>Largo e cantabile</i> Forma movimiento lento Sol m (C) [53 cc.]	<i>Scherzo /Trio</i> Sol M	<i>Allegretto</i> <i>Presto</i> Sol M
	No. 6 Re M	<i>Vivace assai</i> Re M	<i>Andante</i> Forma movimiento lento Re m (C) [50 cc.]	<i>Scherzo /Trio</i> Re M	<i>Allegretto</i> Re M
Op. 42 [1785]	No. 1 Re m	<i>Andante</i> Re m	<i>Minuetto /Trio</i> Re M – Re m	<i>Adagio e cantabile</i> Forma no tipificada (♩) [57 cc.]	<i>Presto</i> Re m

Tabla 3.11. Distribución de movimientos en el op. 32 (c. 1790, p. 1782) de Boccherini.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 32 [1780]	No. 1 Mib M	<i>Allegretto lentarello e</i> <i>affettuoso</i>	<i>Minuetto / Trio</i>	<i>Grave /Allegro vivace</i> <i>assai</i>	
	No. 2 Mi m	<i>Largo sostenuto</i>	<i>Minuetto / Larghetto</i>	<i>Rondeau comodo assai</i>	
	No. 3 Re M	<i>Allegro vivo</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro vivo ma non</i> <i>presto</i>	
	No. 4 Do M	<i>Allegro bizzarro</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Allegro con brio</i>	
	No. 5 Sol m	<i>Allegro comodo</i>	<i>Andantino</i>	<i>Minuetto con moto /</i> <i>Trio</i>	<i>Allegro</i> <i>giusto</i>
	No. 6 La M	<i>Allegro</i>	<i>Andantino lentarello</i>	<i>Minuetto con moto /</i> <i>Trio</i>	<i>Presto</i> <i>assai</i>

²⁸⁷ El esquema formal del movimiento lento se expresa según la definición que emplea Marín en su guía de los cuartetos de Haydn. Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 192-193.

La forma sonata como eco de la década de 1770: Largo cantabile del op. 8/1

Aunque en un único movimiento, el *Largo cantabile* del op. 8/1, Brunetti no abandona la forma sonata como estructura formal en los movimientos lentos en la década de 1780. Aún con ello, el movimiento adquiere cierto toque experimental, con respecto a sus homólogos de la década de 1770. Un primer detalle innovador en Brunetti surge en el arranque del movimiento. Previa a la entrada del primer violín con la idea básica del tema principal (cc. 2-4), los dos primeros compases funcionan como una introducción que, de hecho, se suprimirá en la recapitulación posterior. Tras el cierre cadencial perfecto del tema principal (I:PAC; cc. 7-8), un segundo detalle aparece en la zona de transición (cc. 9-23), que adquiere cuerpo de desarrollo. Como se observa en el ejemplo 3.22, la idea básica del tema principal se transforma en material de desarrollo, con el segundo violín excitando el ritmo de superficie a través de las figuraciones de tresillos de corcheas iniciales. Sin lugar a dudas, el aspecto más novedoso es el tratamiento del material del tema secundario (cc. 23-32) que se reemplaza por un movimiento cadencial tipo *codetta* en la región de la dominante. En vez de plantear un nuevo material motívico, Brunetti expande el movimiento de tresillos en el primer violín, cerrando la zona con una contundente cadencia (V:PAC; cc. 31-32). La conjunción de estos elementos conforma una zona expositiva de tipo monotemática donde las zonas de transición y tema secundario se sustituyen por sendos pasajes con carácter de desarrollo. Brunetti recalca el carácter monotemático de la exposición con un desarrollo que recicla material expositivo y visita la región del relativo menor. A pesar de las irregularidades en la exposición. Brunetti establece la relación con la forma sonata en la sección de recapitulación: retorno del tema principal en la tonalidad principal del movimiento (cc. 49-56), supresión habitual en Brunetti de la zona de transición expositiva (cc. 9-22) y yuxtaposición del final del retorno del tema principal con el material de la zona del tema secundario (cc. 56-65). Finalmente, Brunetti recalca el carácter monotemático del movimiento con la recuperación del material del tema principal en la *codetta* que cierra el movimiento. Este monotematismo es reflejo del trabajo de integración temática que Brunetti aplica a muchas de las secciones de exposición y desarrollo, por regla general basado íntegramente en material expositivo, de los movimientos lentos en las sinfonías compuestas entre 1781 y 1784.²⁸⁸

²⁸⁸ Ramos destaca esta propiedad de conectividad temática en su estudio de los movimientos lentos en forma sonata de las sinfonías en el “Segundo periodo medio”, esto es, las compuestas entre 1781 y 1784. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 249-250.

Ejemplo 3.22. Brunetti, Cuarteto op. 8/1 en La mayor. Tema principal y comienzo de las zonas de primer desarrollo, segundo desarrollo y *codetta* final del movimiento lento interior en forma sonata.

Largo cantabile
Tema principal

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

dolce

5

Largo cantabile
Comienzo primera zona desarrollo

Violín I
Violín II

dolce

8

Largo cantabile
Zona del tema secundario

Violín I
Violonchelo

23

Largo cantabile
Comienzo segunda zona desarrollo

Violín I
Violín II

dolce

32

Largo cantabile
Codetta de cierre del movimiento

Violín I
Violín II

dolce

65

Un nuevo esquema formal predominante: la forma ternaria

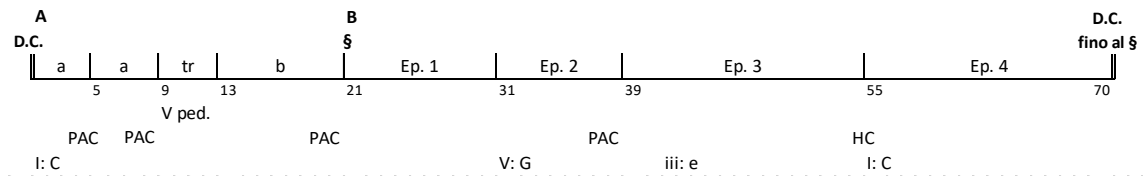
En la década de 1780 Brunetti explota las posibilidades expresivas de la forma ternaria en los movimientos lentos interiores de los cuartetos de cuerda. Si bien en Haydn es habitual encontrar este esquema formal en los movimientos lentos de su música instrumental, el uso de la forma ternaria en los movimientos lentos de los cuartetos de Haydn es inédito hasta la década de 1780, con la variación ternaria del *Largo* en La mayor en el op. 54/3 (1788). A partir de ese momento, tanto la variación ternaria como la variación serán más habituales en los movimientos lentos de sus cuartetos de cuerda.²⁸⁹ A diferencia del maestro austriaco, Brunetti concentra el empleo de la forma ternaria puesto que salvo en el *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4 (1774), no podremos encontrar la estructura tripartita en un movimiento lento interior de Brunetti fuera de la década de 1780. Por ello, los cuartetos op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785) y op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785) adquieren relevancia como reflejos de un interés focalizado en el tiempo, frente al trabajo habitual con estructuras bipartitas de Brunetti.²⁹⁰ Con objeto de poder contextualizar adecuadamente estos tres movimientos ternarios, conviene tener a la vista la solución que Brunetti implementa en el op. 2/4, es decir, diez años antes. El primer detalle es que Brunetti recurre al “D.C. fino al §” como fórmula para cerrar la estructura tripartita. Como se aprecia en el esquema formal del movimiento, figura 3.4, esta opción convierte la sección central en un largo desarrollo con cuatro episodios. La última sección, por lo tanto, renuncia a realizar modificaciones o variaciones sobre la primera parte del ternario, hecho que no se producirá en los movimientos de la década de 1780. Por lo tanto, aunque Brunetti emplea la misma estructura formal, la solución es muy dispar de una década a la siguiente: en la década de 1770 se prioriza la parte central, en pos de un mayor dramatismo y contraste motivico y tonal; por el contrario, en la década de 1780 la sección central pierde peso en el total del movimiento para dar paso a una última parte que juega con el retorno del tema principal.

²⁸⁹ En concreto, me refiero a los siguientes movimientos lentos: cuatro movimientos lentos en el op. 64, cuartetos núms. 3, 4, 5 y 6; *Adagio* en Fa mayor del op. 71/1 (1792-93); *Largo assai* en Mi mayor del op. 74/2 (1792-93); *Andante* en Re mayor del op. 76/2 (1796-97); *Andante grazioso* en Si bemol mayor del op. 103 (1802-03).

²⁹⁰ Como se verá más adelante en el capítulo, en el *Larghetto* en Mi mayor del cuarteto L191 (1790), Brunetti empleará la forma ternaria, pero no como esquema formal puro, sino como un híbrido con la forma rondó.

Figura 3.4. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). Esquema formal del movimiento lento interior en forma ternaria.

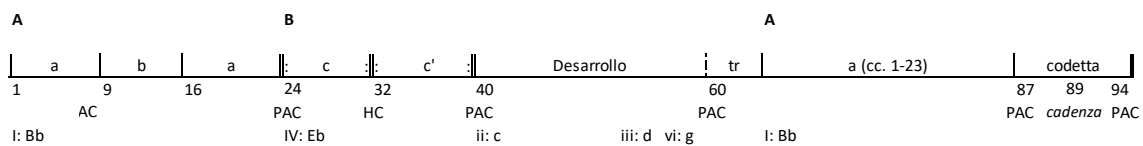
Op. 2/4. *Andantino con un poco di moto*



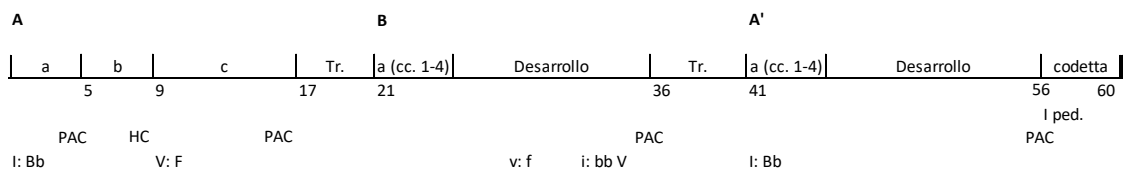
Los esquemas formales de los tres movimientos lentos interiores en forma ternaria de la década de 1780 reflejan las propiedades comunes con las que Brunetti concibe la forma ternaria (figura 3.5). En primer lugar, una sección, en el modo mayor, con tres frases diferenciadas en los planos temático o cadencial. En segundo lugar, una sección central en la que aparece un único desarrollo que imprime el dramatismo y riqueza tonal del movimiento, a través del tránsito por el modo menor. En tercer lugar, una última sección que retorna el material principal o una variación y desarrollo del mismo en la tonalidad de partida del movimiento. Finalmente, Brunetti redondea el movimiento con una *codetta* que remite, principalmente, al material del tema principal del movimiento. A partir de estas generalidades, como es habitual dentro de la riqueza expresiva de Brunetti, cada movimiento presenta su propia idiosincrasia.

Figura 3.5. Brunetti. Cuartetos op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785) y op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma ternaria.

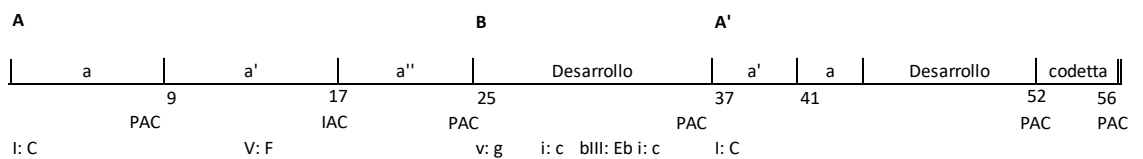
Op. 7/4. *Andantino con moto*



Op. 8/5. *Largo cantabile*



Op. 8/6. *Larghetto*



El *Andantino con moto* del op. 7/4 establece un rico juego entre las estructuras ternarias y binarias. La primera zona del ternario global (cc. 1-23) del ejemplo 3.23, es, a su vez, un pequeño ternario con zonas simétricas de ocho compases. La primera parte (cc. 1-8) expone una idea básica en el primer violín y un violonchelo que sólo interviene en las secciones de continuación y movimiento cadencial. La segunda parte (cc. 9-15) transforma la densidad del conjunto, transformando el cuarteto en un dúo de violines. Esta fórmula de compresión instrumental sigue la línea del comienzo del *Largo sostenuto* en Si bemol mayor del op. 33/2 de Haydn. Finalmente, la estructura se redondea con el retorno íntegro de la primera parte (cc. 16-23). La segunda zona del ternario global (cc. 24-39) sigue el típico esquema de binario simétrico de ocho compases (ejemplo 3.24). En la región de la subdominante, las dos repeticiones se distinguen por los cierres cadenciales, suave y fuerte. En el plano motivico, Brunetti establece, al más puro estilo boccheriniano, dos pares instrumentales: por un lado entre los violines que, a modo de pregunta y respuesta, se reparten el material motivico principal; por otro lado, entre los dos instrumentos más graves con función de acompañamiento. Este binario abre las puertas a un espacio de desarrollo, ejemplo 3.25, que arranca con un movimiento de amplificación instrumental, con los cuatro instrumentos en un unísono en *fortissimo* (cc. 40-43). Un efecto similar presenta Haydn en el final del *Largo cantabile* en Sol menor de su op. 33/5. A la misma fórmula recurre, así mismo, Manuel Canales en la apertura del *Largo* en Do menor del op. 3/6. Tras la amplificación, el primer violín recupera el rol de líder, con su contraparte en un violonchelo más activo melódicamente (cc. 48-50), preponderando el uso del modo menor, al transitar por las regiones de Do menor, Re menor y la relativa menor. Otra breve transición (cc. 60-63) abre las puertas al retorno de la primera parte del gran ternario de forma íntegra y sin variaciones (cc. 64-86). Como complemento a esta aparente simplicidad formal final, el movimiento cierra con un interesante gesto cadencial (c. 89), donde Brunetti abre el movimiento a una improvisación libre, en manos del primer violín, tal y como ya planteó en su op. 2 de 1774.

Ejemplo 3.23. Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Estructura ternaria que conforma la primera sección ternaria.

Andantino con moto

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

9 **a**

cc. 1-8

cc. 1-8

Ejemplo 3.24. Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Estructura binaria de la segunda sección ternaria.

Andantino con moto

360

Ejemplo 3.25. Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Comienzo del desarrollo dentro de la segunda sección ternaria.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Andantino con moto' and the dynamics are 'ff'. The score begins at measure 40. The first violin plays a melodic line with eighth and quarter notes. The second violin and viola play rhythmic patterns with eighth notes. The cello plays a bass line with quarter notes and rests. The score ends with a double bar line and a dashed line indicating the end of the section.

Como nueva variante expresiva, el *Largo cantabile* del op. 8/5 en forma ternaria opta por una estructura continua con breves retorno del material inicial. La última sección, por lo tanto, devuelve la primera parte del ternario en forma de desarrollo de la idea básica inicial. Como se aprecia en el ejemplo 3.26, la primera parte del esquema ternario (cc. 1-16) se construye de forma sólida, con claras marcaciones cadenciales y evidentes roles instrumentales: el primer violín con el despliegue del contenido motivico; los dos instrumentos centrales marcando el ritmo de superficie con figuraciones en tresillos; finalmente, el violonchelo con pedales que definen el movimiento armónico. Tras el tema principal, una breve zona de transición (cc. 17-20) da paso al retorno momentáneo del comienzo del movimiento (cc. 21-24) para dar paso a un desarrollo del material motivico en el primer violín (cc. 25-36). Esta zona es la más activa tonalmente, primando el uso del modo menor. Finalmente, otra breve zona de transición (cc. 36-40) retorna, nuevamente, el material primigenio (cc. 41-44) para abrir un segundo desarrollo que cierre en una cadencia perfecta (I:PAC; cc. 55-56). El movimiento cierra con una *codetta* bajo pedal de dominante que reafirma los roles instrumentales imperantes.

Ejemplo 3.26. Brunetti, Cuarteto op. 8/5 en Mi bemol mayor. *Largo cantabile*. Primera parte del esquema ternario (cc. 1-16).

Largo cantabile

El último de los tres movimientos ternarios de Brunetti, el *Larghetto* en Do mayor del op. 8/6, ofrece una última variante expresiva basada en el monotematismo. En el ejemplo 3.27 se observa como el comienzo de las tres secciones del esquema ternario dialogan con el motivo que caracteriza la idea básica inicial. Las tres secciones, a su vez, alternan el movimiento tonal: modo mayor en las secciones extremas y modo menor predominante en la sección central (cc. 25-36). Brunetti utiliza la textura para delimitar las diferentes zonas de acción. El primer violín conduce la primera frase (cc. 1-8), dando paso a movimientos paralelos entre el segundo violín y la viola y entre los dos violines. Nuevamente, el comienzo de la zona central en el modo menor (cc. 25-30) se vuelve a caracterizar por la preminencia melódica del primer violín. La reunificación de las líneas se produce en el arranque de la *codetta* (cc. 52-53) con un movimiento paralelo del *tutti* en *forte*.

Ejemplo 3.27. Brunetti, Cuarteto op. 8/6 en Sol mayor. *Larghetto*. Tema principal (cc. 1-8), retorno del tema principal en la sección central de la forma ternaria (cc. 25-36) y en la última sección (cc. 37-52).

Larghetto

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The time signature is 6/8 and the key signature is one sharp (F#).

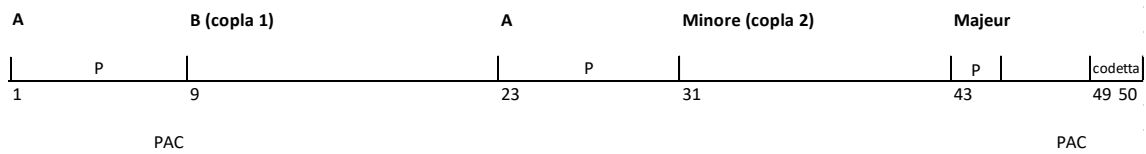
- System 1 (Measures 1-8):** The first system shows the initial theme. The Violin I part starts with a *dolce* marking and a *p* dynamic. The Viola and Violonchelo parts also have *p* markings. Blue boxes highlight the main theme in the Violin I part.
- System 2 (Measures 25-36):** The second system shows the return of the theme in the central section. The Violin I part has *dolce*, *rinf.*, and *p* markings. The Violin II, Viola, and Violonchelo parts also have *p* markings. Blue boxes highlight the main theme in the Violin I part.
- System 3 (Measures 37-52):** The third system shows the final return of the theme. The Violin I part has a *p* marking. The Violin II, Viola, and Violonchelo parts also have *p* markings. Blue boxes highlight the main theme in the Violin I part.

La forma ternaria con elementos de rondó

La nueva inquietud formal que orienta la construcción de los movimientos lentos interiores en estructuras ternarias y de rondó se complementa con dos esquemas híbridos. Así, en el *Largo sostenuto* en Sol mayor del op. 7/2 y en el *Largo cantabile e sostenuto* en Si bemol mayor del op. 7/6, Brunetti apuesta por un esquema formal que combina propiedades de las forma ternaria y rondó. El paralelismo directo en la música instrumental de Brunetti se encuentra en las series VI (1784-85) y VII (1784) de tríos de cuerda, donde Brunetti combina el final en rondó con otras formas como la sonata y el tema con variaciones.²⁹¹ Sin embargo, lejos de establecer un nuevo esquema tipo, como se aprecia en los esquemas formales de las figuras 3.6 y 3.7, los dos movimientos toman dos caminos diferentes. El *Largo sostenuto* del op. 7/2 parte de un tema principal estándar de ocho compases. Como se aprecia en el ejemplo 3.28, Brunetti reduce la densidad del movimiento con un dúo de violines que no encuentran respaldo hasta la segunda parte del tema. El movimiento liga la forma con el rondó al retornar el tema principal no sólo al comienzo de la tercera sección del ternario (cc. 23-30), sino en el retorno a la tonalidad de partida en el “Majeur” (cc. 43-44), dando paso a la frase de cierre del movimiento. La parte central del ternario (cc. 9-22), a modo de primera copla, genera un espacio para lucimiento del primer violín, en una textura de melodía acompañada. Tras el retorno del tema principal, como apertura de la última sección del esquema ternario, Brunetti inserta una segunda copla con un “Minore” que excita el movimiento en la región del homónimo. Esta presencia de una sección de desarrollo en el modo menor recuerda a las variaciones coetáneas con una zona central en menor de Haydn, como en el *Adagio* en Mi bemol mayor del op. 50/1 (1787). El primer violín conserva su preeminencia melódica, aunque con el resto de líneas instrumentales más activas. El esquema híbrido se hace más explícito en la frase final y *codetta* de cierre del movimiento. Brunetti retorna la tonalidad de partida, pero el aparente retorno del tema principal sirve para generar una interesante variación motivica.

²⁹¹ Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 39, 78, 100, 107, 108, 135, 164.

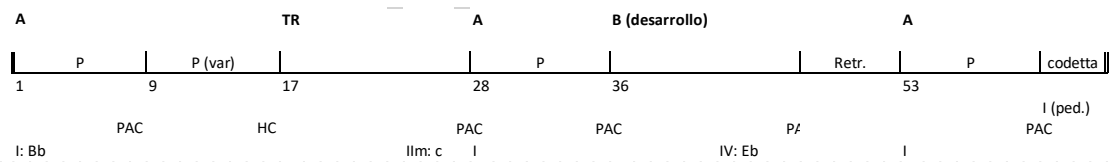
Figura 3.6. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784). *Largo sostenuto*. Esquema formal.



Ejemplo 3.28. Brunetti, Cuarteto op. 7/2 en Do mayor. *Largo sostenuto*. Tema principal.

El tema principal del *Largo cantabile e sostenuto* del op. 7/6 vuelve a mostrar una longitud normativa de ocho compases. Sin embargo, la textura, a diferencia del op. 7/2, como muestra el ejemplo 3.29, opta por movimientos de líneas paralelas y figuraciones más largas. El tema principal se expande a través de una variación en la tonalidad de partida (cc. 9-16). El primer retorno del tema principal viene precedido por una sección de transición, en una textura de pregunta y respuesta que transita por el modo menor. Este movimiento de retorno más típico del rondó genera una primera sección del ternario muy amplia (cc. 1-35). La parte central (cc. 36-52) adquiere un carácter de desarrollo que transita por la región de la subdominante y vuelve a dar preferencia al movimiento paralelo de las dos voces interiores. Finalmente, y en claro contraste con el movimiento lento del op. 7/6, la parte final del ternario se limita a retornar el tema principal y cerrar el movimiento con una breve *codetta* que vuelve a enfatizar el contraste entre una línea del primer violín de carácter *cantabile* con una línea paralela del segundo violín y viola, bajo una nota pedal de tónica del violonchelo.

Figura 3.7. Brunetti. Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784). *Largo cantabile e sostenuto* Esquema formal.



Ejemplo 3.29. Brunetti, Cuarteto op. 7/6 en Fa mayor. *Largo cantabile e sostenuto*. Tema principal.

Largo cantabile e sostenuto

La forma rondó

La inclusión del rondó más allá de los movimientos finales, presente en todos los ciclos de cuartetos de cuerda de Brunetti, se restringe a tres movimientos de las series de la década de 1780: *Andantino grazioso* en Mi mayor del op. 7/5, *Largo amoroso* en Mi bemol mayor del op. 8/2 y *Andantino grazioso* en Si bemol mayor del op. 8/3.²⁹² Salvo en el op. 8/2, en métrica de 6/8, los movimientos conservan la métrica en 2/4 y el modo mayor predominante en los movimientos finales. El uso temporal focalizado de la forma en un movimiento lento, sin esquemas híbridos, encuentra su paralelismo en las cuatro sinfonías que Brunetti articula a través del retorno de una copla inicial.²⁹³ Brunetti, al

²⁹² Brunetti recurrirá al rondó en dos movimientos lentos de la década de 1790, pero dentro de configuraciones híbridas: forma ternaria con elementos de rondó en el *Larghetto* en Mi mayor del Cuarteto L191 (1792) y rondó-sonata en el *Largo sostenuto* en Mi bemol mayor del Cuarteto L196 (1792).

²⁹³ En concreto me refiero a los movimientos lentos situados antes de los “quintetos” en las sinfonías núm. 25 en Re mayor (L314), núm. 10 en Si bemol mayor (L299), núm. 24 en Do mayor (L313) y Sinfonía concertante núm. 2 en Do mayor (L328). Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 238-240, 287.

igual que ocurre en los movimientos finales, se hace eco de la consolidación en toda Europa, desde mediados del siglo XVIII, del *Rondeau* de cuño francés de la música instrumental.²⁹⁴ En los tres movimientos lentos, Brunetti opta por un esquema que produce un triple retorno del estribillo (ABACA), en la senda de los tres rondós coetáneos de Haydn en su op. 33 (1781) y contrastante con el esquema en arco típico en los cuartetos de cuerda de Boccherini (ABACABA).²⁹⁵ A pesar de la necesaria contracción del movimiento, con objeto de adaptarlo a un *tempo* lento, Brunetti no renuncia al *modus operandi* de la forma en los finales rápidos: por un lado, retornos completos del estribillo con una introducción en el op. 8/2 y cierres con estructuras de coda en el op. 7/5 y op. 8/3; por otro lado, extensión nada despreciable de las coplas, a modo de secciones de desarrollo.

Como se observa en los siguientes ejemplos, que exponen la estructura de los estribillos, Brunetti vuelve a hacer gala de su habitual capacidad de manipulación y juego formal. Así, genera tres modelos heterogéneos de tema principal. En el *Andantino grazioso* del op. 7/5, ejemplo 3.30, tras el tema compacto en la tonalidad de partida (cc. 1-8), el movimiento inserta un apéndice de otros ocho compases (cc. 9-16) que, a modo de puente, abre el espacio a la primera copla en menor. Este apéndice se elimina en el primer retorno del estribillo, pero vuelve a tener acto de presencia en el segundo y último retorno. Como contraste y en una articulación única, en el *Largo amoroso* del op. 8/2, ejemplo 3.31, Brunetti precede al tema principal una frase de introducción que anuncia materiales temáticos que serán importantes en el movimiento, preparando el material de las futuras coplas. El estribillo se construye como una frase normativa perfectamente encapsulada por señales de salto y por su cierre en calderón. Finalmente, el *Andantino grazioso* del op. 8/3 extiende la longitud del estribillo, ejemplo 3.32, al construirlo como un pequeño ternario, al igual que hiciera en el *Rondeau Allegretto moderato* en Mi bemol mayor del op. 6/4 y en el rondó de la Sinfonía núm. 14 (1779-80). El retorno del estribillo adquiere un interesante matiz. En la primera ocasión (cc. 57-64), como cabría esperar para la necesaria compresión del movimiento, sólo retorna la primera sección del pequeño ternario. En la segunda (cc. 92-106), sin embargo, tras el retorno de las ideas principal y contrastante del ternario, Brunetti reserva un nuevo retorno del tema principal como el cierre de la coda final (cc. 117-124). Dentro de la textura, en los tres movimientos Brunetti

²⁹⁴ Malcolm S. Cole: "Rondo", *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787> (última consulta: agosto 2022).

²⁹⁵ Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 201-205.

fija claramente los roles instrumentales con un primer violín como líder melódico, un segundo violín y viola con líneas relativamente activas y un violonchelo en un plano más discreto.

Ejemplo 3.30. Brunetti, Cuarteto op. 7/5 en La mayor. *Andantino gracioso*. Tema principal.

Andantino gracioso
Tema rondó

Apéndice al tema rondó

Ejemplo 3.31. Brunetti, Cuarteto op. 8/2 en Si bemol mayor. *Largo amoroso*. Tema principal.

Largo amoroso
Introducción

Largo amoroso
Tema rondó

Fine

Ejemplo 3.32. Brunetti, Cuarteto op. 8/3 en Fa mayor. *Andantino grazioso*. Tema principal.

Andantino grazioso
Tema rondó

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-7) is marked *pp* and features a first violin melody with a 'Tema rondó' section labeled 'A'. The second system (measures 8-15) is marked with dynamics *f* and *p* and features a more active first violin melody. The third system (measures 16-22) returns to the *pp* dynamic and the 'Tema rondó' section 'A'. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

Al igual que en los rondós de los movimientos finales en los cuartetos de cuerda, Brunetti realiza interesantes desplazamientos tonales en las coplas iniciales. Frente a la esperada polaridad tónica-dominante, característica del periodo clásico, que aparece en la primera copla (cc. 17-32) del op. 8/2, el op.7/5 transita por las regiones del homónimo (Mi menor), Do mayor y su relativo menor, omitiendo la esperada zona de dominante. Finalmente, como tercera variación tonal, el op. 8/3 arranca la primera copla en la región de la subdominante, pero sin cancelar la aparición más tardía de la región de dominante. Frente a la costumbre de Brunetti de generar un primera copla compacta, similar al estribillo, claramente enmarcada mediante barras de repetición, series op. 2/6 (1774), op. 3/1 (1774), op. 4/2 (1775) y op. 6/2 (1779-80), las coplas en los movimientos lentos están menos encorsetadas, con dos objetivos diferentes: la exposición de nuevo material melódico, a modo de desarrollo, con un primer violín muy activo, op. 7/5 y op. 8/3, y el

desarrollo de material precedente, en este caso de la introducción que precede al estribillo, en el op. 8/2.

La segunda y última copla de los tres movimientos genera dos espacios de acción según la serie de cuartetos. En el op. 7/5, el nuevo desarrollo (cc. 40-59), de extensión moderada, se enfoca a la exhibición del primer violín, en una textura de melodía acompañada que recicla los motivos de tresillos de semicorcheas del estribillo, principalmente sobre la región de la relativa menor. En los dos movimientos del op. 8, Brunetti expande la segunda copla. Así, en el op. 8/2 es posible distinguir hasta tres zonas que reciclan el material temático precedente. La primera de las zonas (cc. 33-40), arranca con el material de la idea básica de la introducción del movimiento (cc. 1-2). La segunda zona (cc. 41-52), por su parte, recicla material del tema principal en la región de la subdominante. Finalmente, la tercera zona (cc. 53-68), lleva a cabo una recapitulación del comienzo de la primera zona, antes de dar paso a una transición que engancha con el retorno final del estribillo. La extensión de la segunda copla del cuarteto op. 8/3 genera dos zonas principales. En la primera (cc. 65-80) opta por desplegar nuevo material motívico, que se extiende a la segunda zona (cc. 81-91). Ambas zonas realzan el modo menor, como dramatización de la tonalidad original en modo mayor.

El cierre formal de estos movimientos, acorde a la costumbre de Brunetti, se produce con una declaración del tema principal o tema de rondó en la tónica del movimiento. Sin embargo, el cierre se redondea de tres diversas maneras. En el op. 8/2 a través del calderón final del estribillo. En el op. 7/5 con una breve *codetta* (cc. 74-79) que redondea el retorno del estribillo íntegro, es decir, con el apéndice de ocho compases que Brunetti omitió en el primer retorno del estribillo. El cierre más interesante se produce en el op. 8/3. Tras el último retorno compacto del estribillo (cc. 92-106), el movimiento sustituye la habitual *codetta* por una frase estructurada tipo *coda* (cc. 107-117) que recicla, a modo de variación, el material precedente, antes de abrir paso a la nueva reposición del tema principal del pequeño ternario (cc. 117-124). El movimiento, por lo tanto, refleja el interés de Brunetti en el juego con el material temático del estribillo, como fórmula opcional a la utilización de las coplas como plataformas para el desarrollo de nuevo material contrastante.

La yuxtaposición motivica: Andantino grazioso ma con moto del op. 8/4

En el *Andantino grazioso ma con moto* en Mi mayor del op. 8/4, Brunetti abandona las convenciones formales al generar un esquema formal atípico que elude la conexión temática. Así, con cada progresión cadencial, el movimiento inserta nuevo material, a modo de bloques temáticos, que contrasta motivica y tonalmente. El *Andantino* se divide en tres bloques principales que priman la alternancia tonal y modal: una primera sección (cc. 1-68), considerablemente extensa, en la región de Mi mayor; una breve sección central “Minore” en La menor (cc. 69-84), como forma binaria simétrica con repeticiones; finalmente, una última sección “Maggiore” (cc. 85-102) que restaura la tónica inicial. El tema principal del movimiento (cc. 1-16) se articula con dos progresiones cadenciales perfectas que generan dos zonas simétricas contrastantes en el plano motivico. Este material no retornará dentro del movimiento dando indicios de la estrategia compositiva: la yuxtaposición constante de nuevos bloques temáticos. Tras una extensa zona de transición (cc. 17-36), el movimiento se traslada a la región de la subdominante, cerrando su ciclo con una cadencia perfecta (IV:PAC; cc. 59-60) y que abre paso a una frase cadencial de cierre que extiende el lucimiento solista del primer violín. Con la inserción de un “Minore” en la remota región de La menor (cc. 69-84), como homónimo de la zona anterior, Brunetti retorna a un esquema formal reconocible, estructura binaria simétrica de ocho compases con repeticiones, que contrasta tonal y motivicamente. Los violines y viola participan activamente en el despliegue del material temático, con un violonchelo que agita el ritmo de superficie con figuraciones en semicorcheas. Finalmente, la vuelta a la tonalidad de partida con un “Maggiore” restablece el equilibrio tonal. Brunetti amaga con el retorno de una porción del material temático inicial (cc. 37-39) pero sólo para jugar al despiste con el oyente ávido de algún tipo de recuerdo motivico. Brunetti genera un movimiento donde la lógica en el diseño tonal equilibra la resistencia a la conformidad dentro de un estereotipo estructural. Estas libertades estructurales no son tan anómalas como pudiéramos pensar. En Haydn, por ejemplo, podemos hallar hasta tres movimientos coetáneos que se resisten a una clara tipificación formal: *Largo e sostenuto* del op. 33/2, *Largo* en Mi mayor del op. 33/4 y *Adagio e cantabile* del op. 42/1.²⁹⁶ Esta libertad formal es más extrema en Manuel Canales, ya que hasta cinco de los movimientos lentos de su op. 3 (1782), los cuartetos núms. 1, 2, 4 5 y 6 eluden la clasificación formal estereotipada.

²⁹⁶ Podemos encontrar una interesante aproximación analítica a estos movimientos de Haydn en la monografía sobre los cuartetos de cuerda. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 129-131.

3.5. La versatilidad en la década de 1790

Los movimientos lentos de los últimos diez “quatuors isolés” sirven de plataforma a Brunetti para continuar con la experimentación formal. Como se observa en la tabla 3.12, todos los movimientos lentos interiores se sitúan tras el *Allegro* inicial, independientemente, por lo tanto, de si la obra consta de tres o cuatro movimientos, estableciendo el contraste de *tempo*, métrica y tonalidad de cada obra. Desde el punto de vista formal, la principal propiedad de estos movimientos es la heterogeneidad y la voluntad de llevar la forma al límite de sus particularidades, con formas sonata irregulares, esquemas híbridos y movimientos sin un claro o evidente esquema formal. Sin embargo, aunque con carácter experimental, Brunetti retorna al esquema de la forma sonata que había abandonado en las dos series de cuartetos de mediados de la década de 1780, en claro contraste con las sinfonías coetáneas, que presentan pocos elementos estructurales y expresivos distintivos a la forma sonata.²⁹⁷ Así, los movimientos lentos en los cuartetos parecen plataformas para la sorpresa, el ingenio e incluso el humor, entendido como lo intencionadamente incorrecto. Brunetti confirma, por lo tanto, la distancia con los movimientos lentos de Haydn, que emplea la forma de movimiento lento, forma sonata sin desarrollo, hasta el op. 55 (1788) y la variación como eje formal, con hasta diecinueve movimientos lentos, a partir del op. 50 (1787).²⁹⁸ El estudio formal de los movimientos lentos de Brunetti en la década de 1790 es, por lo tanto, el análisis de cuatro patrones fundamentales: el retorno a la forma sonata, sin repeticiones, en los cuartetos L194 y L195 y con esquemas irregulares en los cuartetos L192, L193 y L199; esquemas híbridos del rondó con la forma sonata en el Cuarteto L196 y de la forma ternaria con el rondó en el Cuarteto. L191; esquema cuaternario, único en todos los movimientos lentos de Brunetti dentro del género, en el Cuarteto L197; finalmente, dos soluciones completamente particulares que, aunque pivotan sobre la forma sonata, rompen uno de sus preceptos fundamentales en los cuartetos L198 y L190.

²⁹⁷ Salvo en la Sinfonía núm. 35 en Mi bemol mayor (L324) en esquema ternario, el resto de sinfonías de Brunetti compuestas entre 1787 y 1790 se estructuran en forma sonata. La exposición se basa en materiales distintivos de tema principal y secundario, el desarrollo es tonalmente activo y la recapitulación tiende a ser comprimida. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 267-291.

²⁹⁸ Podemos hallar una referencia exacta del esquema formal de los movimientos lentos en David Young (ed.): *Haydn the innovator: A New Approach to the String Quartets* (Tadmorden: Arc music, 2000), p. 69.

Tabla 3.12. Forma y estructura en los movimientos lentos interiores de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Obra	Movimientos			
	I	II	III	IV
Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)	<i>Allegro non molto</i> Mi M	<i>Largo sostenuto</i> La M Forma irregular (♩) [72 cc.]	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Mi M – La M	<i>Finale.</i> <i>Allegretto non molto</i> Mi M
Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Andantino</i> Re M Forma sonata irregular (3/4) [92 cc.]	<i>Minuetto non molto</i> <i>Allegretto</i> Sol M – Sol m	<i>Allegro finale</i> Sol M
Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790)	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Larghetto sostenuto</i> Mib M Forma sonata irregular (6/8) [88 cc.]	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Sib M – Mib M	<i>Finale</i> Sib M
Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)	<i>Allegro moderato</i> Do M	<i>Larghetto</i> Fa M Forma irregular (2/4) [76 cc.]	<i>Allegro con brio</i> Do M	
Cuarteto en Sol mayor (L194, 1791)	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Cantabile sostenuto</i> Re M Forma sonata (♩) [70 cc.]	<i>Rondo. Allegretto non molto</i> Sol M	
Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)	<i>Allegro moderato</i> Re M	<i>Largo cantabile</i> La M Forma sonata (♩) [68 cc.]	<i>Allegro vivace</i> Re M	
Cuarteto en La mayor (L191, 1792)	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Larghetto</i> Mi M Forma ternaria con elementos de rondó (♩) [8 cc. – 20 cc. – 8 cc. – 28 cc. – 8 cc.]	<i>Allegretto non molto</i> La M	
Cuarteto en Si bemol mayor (L196, 1792)	<i>Allegro maestoso</i> Sib M	<i>Largo sostenuto</i> Mib M Forma rondó-sonata (6/8) [114 cc.]	<i>Allegretto non molto</i> Sib M	
Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)	<i>Allegro di molto</i> Mib M	<i>Andantino</i> Sib M Forma sonata (6/8) [40 cc. – 32 cc. – 56 cc.]	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Mib M – Lab M	<i>Finale.</i> <i>Allegro molto e con spirito</i> Mib M
Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Larghetto sostenuto</i> Do M Forma cuaternaria (♩) [64 cc.]	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto</i> Fa M – Sib M	<i>Finale.</i> <i>Allegro vivace</i> Fa M

*Retorno a la forma sonata**Forma sonata sin repeticiones. Cuartetos L194 y L195*

Tras emprender otro camino de trabajo formal en los movimientos lentos de la década de 1780, Brunetti retorna a la forma por antonomasia de la época. La sonata adquiere un peso fundamental en los diez últimos cuartetos de Brunetti, al estar presente también en la gran mayoría de movimientos iniciales y finales. Como era de esperar, los dos movimientos lentos, *Cantabile sostenuto* en Re Mayor del Cuarteto L194 y *Andantino* en Si bemol mayor del Cuarteto L195, adaptan el esquema formal para la necesaria compresión en un movimiento lento, principalmente a través de la supresión de las repeticiones habituales que enmarcan las dos grandes secciones del esquema binario. Ello no menoscaba la importancia del movimiento dentro del conjunto. Todo lo contrario, la existencia de desarrollos extensos y de mucho trabajo motivico evidencia el importante peso estructural que Brunetti desea para estos movimientos. La primera sección del *Cantabile sostenuto* resalta el trabajo motivico con el que Brunetti afronta el movimiento. Así, el motivo que caracteriza a la idea básica del tema principal, remarcado en el primer compás del ejemplo 3.33, se utilizará para el arranque de la zona de transición (cc. 9-12), como segundo motivo contrastante en el tema secundario (cc. 17-19) y como motivo de juego en la primera parte del desarrollo (cc. 25-36). Es precisamente esta itinerancia motivica la que genera un textura donde las cuatro voces adquieren relevancia, principalmente en líneas instrumentales paralelas. Sin embargo, la sonata no se puede calificar como monotemática, ya que Brunetti inserta un nuevo motivo de seisillos de semicorcheas para el tema secundario (cc. 17-20). Así mismo, la segunda zona del desarrollo (cc. 39-50) genera otro nuevo motivo para lucimiento del primer violín, en una textura de melodía acompañada que cierra con una interesante serie de dominantes (cc. 44-48). La recapitulación (cc. 51-70) extiende el trabajo motivico del movimiento. Tras el retorno del tema principal, de forma comprimida (cc. 51-54), Brunetti reemplaza la zona de transición expositiva por un nuevo pasaje que desarrolla el motivo de la idea contrastante del tema principal, resaltado en el cuarto compás del ejemplo 3.33. Igualmente, tras la necesaria resolución tonal del tema secundario (cc. 59-65), el movimiento cierra con una *codetta*, bajo pedal de dominante, que recupera el material de la segunda parte del desarrollo (cc. 66-69).

Ejemplo 3.33. Brunetti, Cuarteto L194 en Sol mayor (1791). *Cantabile sostenuto*. Tema principal.

The image shows a musical score for the main theme of the first movement of Brunetti's Quartet L194. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It is in G major and 3/4 time. The tempo is 'Cantabile sostenuto'. The first violin part has two measures highlighted with blue boxes: the first measure (measures 1-2) and a later measure (measures 11-12). Dynamics include 'dolce', 'pp', 'rinf.', 'più', and 'f'.

El *Andantino* en Si bemol mayor del Cuarteto L195 (1792-93) repite la estructura formal de sonata, aunque con adaptaciones a su empleo en un movimiento lento: ausencia de repeticiones, existencia de cambios tonales expresados de forma explícita y compresión de la recapitulación.²⁹⁹ Como podemos observar en el esquema de la figura 3.8, la primera sección se construye con las esperadas secciones de tema principal (cc. 1-12), transición (cc. 13-20) y tema secundario en la tonalidad de la dominante (cc. 21-40) que cierra la sección de forma conclusiva (V:PAC; c. 40). En este punto, Brunetti inserta un cambio de tono explícito (Fa menor) realzando la existencia de una nueva sección de desarrollo y contraste. Esta parte central se caracteriza por la simetría de sus zonas y por la alternancia de materiales completamente nuevos con zonas de modulación a modo de puentes. Tras modular a la región de La bemol mayor, la sección retorna a la tonalidad original de manera explícita (c. 73), cerrando con una posición que se apoya en la armonía de dominante (cc. 92-96). Finalmente, la recapitulación (cc. 97-128) retorna la idea principal del movimiento (cc. 97-104) y realiza el ajuste tonal de la segunda sección del tema secundario (cc. 105-112) cerrando el movimiento con una *coda* que, tras una soldadura melódica del primer violín (cc. 120-124), prolonga la armonía de tónica. La falta de repeticiones crea una forma sonata que comprime la enfática construcción arquitectónica de la forma de primer movimiento, con el objeto de extender su uso a un movimiento lento interior. Como estrategia compositiva, Brunetti contrapone la falta de repeticiones y la compresión de la recapitulación (se omiten la zona de transición y la

²⁹⁹ Estas mismas peculiaridades podrían inducirnos a definir la forma como un esquema ternario (ABA'). Sin embargo, la primera parte no es una unidad relativamente estable que se cierre mediante una cadencia fuerte en la tonalidad de partida. Esto obliga a que la última parte necesite de un ajuste tonal que no es necesario en la tercera parte de una forma ternaria grande pero que es imprescindible en una forma sonata. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal* ..., pp. 211-216.

Por otro lado, la supresión de la primera sección del tema secundario en la recapitulación no afecta a la consecución del momento de cierre estructural esencial (ESC) como el objetivo tonal de la forma sonata completa. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-22.

primera parte del tema secundario) con un desarrollo amplio que genera uno de los movimientos lentos más extensos de todos los cuartetos compuestos por Brunetti.

Figura 3.8. Brunetti, Cuarteto L195 en Mi bemol mayor (1792-93). *Andantino*. Esquema formal.

	cc. 1-8	cc. 9-12	cc. 13-20	cc. 21-32	cc. 33-40
Sección	Exposición				
Zonas	P		TR	S	
	P1.1	codeta		S1.1	S1.2
MC / EEC				MC	EEC
Cadencias	IAC	PAC	HC	HC	PAC
Regiones	I V				

	cc. 41-48	cc. 49-56	cc. 57-64	cc. 65-72	cc. 73-84	cc. 85-96
Sección	Desarrollo					
Zonas	C	puente moduladorio	D	puente moduladorio	E	puente a recapitulación
Cadencias	AC		PAC	AC	PAC	HC
Regiones	I III M (V -----)			I	I	
	Fa m (cambio tonal en partitura)				Sib M (cambio tonal en partitura)	

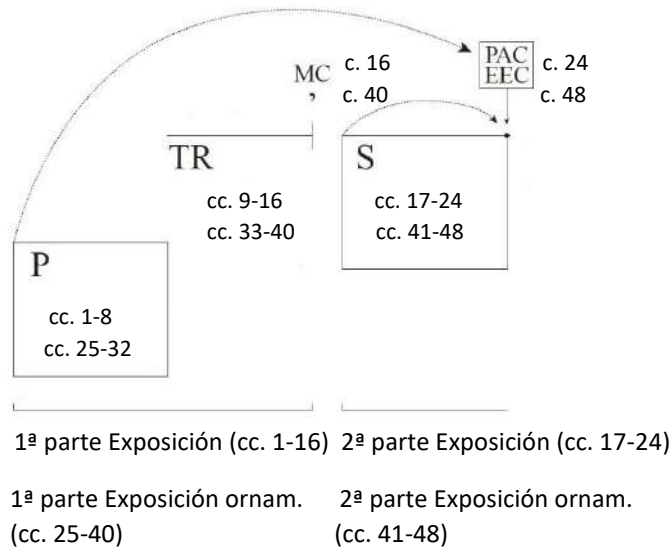
	cc. 97-104	cc. 105-112	cc. 113-128
Sección	Recapitulación		
Zonas	P1.1	S1.2	CODA
ESC			
Cadencias	IAC	PAC	codeta codeta
Regiones	I	I (-----)	I (-----)

Esquemas irregulares: cuartetos L192, L193 y L199

En otros tres movimientos, *Larghetto sostenuto* en Mi bemol mayor del Cuarteto L192 (1790), *Andantino* en Re mayor del Cuarteto L193 (1790) y *Largo cantabile* en La mayor del Cuarteto L199 (1791-92), Brunetti afianza el retorno a la forma sonata. Bajo este eje formal, los tres movimientos adquieren su propia personalidad, que merece ser estudiada de forma individual. El movimiento lento del cuarteto L192 en Si bemol mayor se construye como una “sonata convencional”, aunque con algunas peculiaridades ligadas al carácter de un movimiento lento. Tal y como planteó Brunetti en el *Allegro moderato* que abre el cuarteto, el movimiento lento construye una exposición con secciones simétricas, aunque ahora limitadas a ocho compases: un tema principal que arranca en *pianísimo* el primer violín y que concluye en un *forte* del conjunto (I:PAC; cc. 1-8); una transición (cc. 9-16) que lleva a cabo la esperada modulación a la región de la dominante y que cierra con una cesura medial que acentúa su momento de ruptura y brecha a través de un acorde de séptima disminuida y un calderón (c. 16); finalmente, un tema secundario (cc. 17-24), en la región de la dominante, con un primer violín que asume su rol de líder del grupo. La primera peculiaridad del movimiento aparece al ofrecer Brunetti una repetición inmediata de la exposición (cc. 25-48). Si bien se respetan las proporciones iniciales en todas las secciones, como podemos observar en el esquema formal de la figura 3.9, la nueva exposición se caracteriza por la variación y ornamentación de las líneas

melódicas del tema principal y la transición por parte del primer violín, ejemplo 3.34, aunque se respeta íntegramente el tema secundario.

Figura 3.9. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Esquema formal de la exposición (cc. 1-24) y exposición ornamentada (cc. 25-48).



Ejemplo 3.34. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Línea melódica del primer violín en la exposición (cc. 1-24) y variación desarrollada en la exposición ornamentada (cc. 25-48).

Larghetto sostenuto
Tema principal

Violin I

Larghetto sostenuto
Tema principal ornamentado

Violin I

Ejemplo 3.35. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Sección de desarrollo (cc. 49-67).

Larghetto sostenuto
Sección desarrollo

The musical score is divided into four systems of measures:

- System 1 (Measures 49-53):** Violin I and II play a melodic line starting at measure 49, marked *p*. The Viola and Violonchelo provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *rinf.*, and *pp*.
- System 2 (Measures 54-57):** Continuation of the development. The Violonchelo part is marked *pp*.
- System 3 (Measures 58-61):** Features a *cresc.* (crescendo) leading to *più f* (piano fortissimo) and *p* (piano).
- System 4 (Measures 62-67):** Concludes the section with dynamics including *f* (forte), *p*, *più*, and *pp*.

La sección de desarrollo posterior, con una extensión considerable (cc. 49-67), conjuga tres elementos constructivos principales: en el plano motívico, una apertura con una referencia no tónica de los violines a la idea básica del tema principal (c. 49) seguida, en

la segunda fracción del mismo compás, por una referencia del violonchelo al motivo de fusas que conforma la idea básica del tema secundario; en el plano de la relación entre los miembros del cuarteto, la textura se hace implícita en la forma mediante la yuxtaposición de la idea básica del tema secundario por las cuatro voces, creando una comunicación entre iguales dentro del conjunto; finalmente, en el plano armónico, la sección discurre con una mayor actividad, ya que navega desde la región de la dominante (Si bemol mayor) a la región de tónica, aumentando la paleta armónica mediante el paso intermedio por la región de Do menor. Tras el desarrollo, la recapitulación se amolda a la compresión que podríamos esperar en una forma sonata de movimiento lento. Así, devuelve intacto al tema principal (cc. 67-74), elimina la sección de transición, aunque mantiene tres compases que hacen la función de visagra (cc. 74-76), realiza la resolución tonal del tema secundario (cc. 77-84) y concluye con una pedal de dominante que reafirma la textura entre iguales que caracterizó al desarrollo a través de la yuxtaposición de las figuraciones de fusas (cc. 84-88).

El *Andantino* del Cuarteto L193 posee una estructura formal basada en el esquema habitual de la forma sonata. Sin embargo, la ausencia de repeticiones y las peculiaridades de la recapitulación crean un esquema formal bastante peculiar. Como podemos observar en el esquema formal de la figura 3.10, la exposición presenta las esperadas secciones de tema principal (cc. 1-16), transición (cc. 17-28), tema secundario en la tonalidad de la dominante (cc. 29-36) y una breve zona de cierre (cc. 37-40). En esta primera sección es posible identificar un punto de cesura medial (V:HC; c. 28) y el momento del cierre expositivo esencial (V:PAC; c. 36) como elementos que constatan la existencia de una exposición en dos partes. El posterior desarrollo (cc. 41-68) representa el espacio más fluido y complejo. Mientras que la exposición había dividido sus afirmaciones tonales en los planos contrastados de tónica y dominante, ahora observamos un espacio tonal más activo, como una sensación de inestabilidad tonal comparativa, incluso una secuencia de cambios de humor tomando como partida el motivo que caracterizó el comienzo del tema secundario (cc. 40-45).

Figura 3.10. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790). *Andantino*. Esquema formal.

	cc. 1-8	cc. 9-12	cc. 13-20	cc. 21-32	cc. 33-40
Sección	Exposición				
Zonas	P		TR	S	
	P1.1	codeta		S1.1	S1.2
MC / EEC			MC		EEC
Cadencias	IAC	PAC		HC	PAC
Regiones	I V				

	cc. 41-48	cc. 49-56	cc. 57-64	cc. 65-72	cc. 73-84	cc. 85-96
Sección	Desarrollo					
Zonas	C	puente moduladorio	D	puente moduladorio	E	puente a recapitulación
Cadencias	AC		PAC	AC	PAC	HC
Regiones	I III M (V -----)		I	I		
	Fa m (cambio tonal en partitura)			Sib M (cambio tonal en partitura)		

	cc. 97-104	cc. 105-112	cc. 113-128
Sección	Recapitulación		
Zonas	P1.1	S1.2	CODA
ESC		ESC	
Cadencias	IAC	PAC	codeta
Regiones	I	I (-----)	I (-----)

El espacio reservado para la “recapitulación” (cc. 69-92) cumple con una de sus funciones primigenias, resolver el origen de la tensión tonal producida en el movimiento, reiniciando los módulos no tónicos de la exposición, siendo, a su vez el espacio reservado por Brunetti para el juego formal y el reto al oyente. La forma sonata se lleva a buen puerto ya que la tónica del movimiento se hace inequívoca tras la resolución tonal del tema secundario. El posterior material de cierre continúa en la tónica enfatizando, nuevamente, el motivo de apertura del tema secundario (cc. 80-82, 84-86 y 88-92). Es a la hora del reciclaje posdesarrollo de los materiales expositivos donde Brunetti incluye su toque personal en el *Andantino*, creando un espacio formal difuso. Lo normal sería esperar un módulo iniciático que replique la clave de apertura del comienzo, del tema principal, de forma que el oyente pueda reconocer la clave de apertura, el sonido y el estado de ánimo iniciales. Sin embargo, Brunetti omite el retorno del tema principal produciendo un espacio que nos remite al espacio inicial de transición (cc. 17-20). A partir de ahí, Brunetti omite, como era de esperar, la sección de la zona de transición inicial que realizaba la modulación a la dominante (cc. 21-28), realizando el esperado ajuste tonal del tema secundario (cc. 73-84). Dado que el identificador más fuerte del comienzo de la recapitulación en la forma sonata es el sonido de su módulo de apertura, cualquier sugerencia de un comienzo posterior es, cuando menos, problemática. Eso sí, la deformación está muy bien calculada. El oyente atento no está completamente perdido, ya que en estos compases sobrevive la idea básica del tema principal del movimiento en el violín segundo y la viola. Los cuatro compases con los que Brunetti relanza el comienzo del movimiento (cc. 69-72) constituyen una versión ornamentada de los cuatro compases

iniciales, ya expuestos en la zona de transición inicial (cc. 17-20), donde se mantiene la línea inicial del bajo y el ritmo de los dos primeros compases. Parece como si el compositor retara al oyente y al músico a establecer una correspondencia con el principio omitido, pero sutilmente recuperado. Como podemos observar en el ejemplo 3.36, ya el comienzo del *Andantino* planteaba la necesidad de una escucha atenta, ante la constante conjugación de transformaciones motívicas. En la primera sección del tema principal (cc. 1-8) se presenta un esquema de pregunta–respuesta a través del cierre del motivo inicial (cc. 1-4) que se había dejado en suspenso. La frase continúa mediante una prolongación (cc. 9-16) que anticipa elementos del posterior tema secundario. La prolongación del uso de la homorritmia entre los dos violines y la variación del ritmo métrico serán la característica que Brunetti ensalce en el comienzo de la sección que lleva a cabo la resolución tonal del mantenimiento. Brunetti prolonga el juego temático hasta la *codetta* final (cc. 85-92) al recordar a una variante del tema secundario del movimiento.

Ejemplo 3.36. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790). *Andantino*. Tema principal y comienzo de la zona de transición (cc. 1-20).

The image displays a musical score for the beginning of the *Andantino* movement. It consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system (measures 1-8) shows the initial theme with dynamics like *pp assai* and *rinf.*. The second system (measures 9-16) is circled in blue and shows a rhythmic variation with homorhythm between the two violins, marked with *p* and *rinf.*. The third system (measures 15-20) continues the theme with dynamics like *pp* and *ppp*.

El *Largo cantabile* del Cuarteto L199 (1791-92) ofrece, como es normal en Brunetti, una nueva versión de las posibilidades constructivas de la forma sonata. Frente a lo que cabría esperar en un movimiento lento, el tema principal (cc. 1-16) se construye en dos zonas de acción que cierran con una cadencia perfecta (I:PAC; cc. 15-16). Brunetti va a compensar la amplitud del tema principal omitiendo la zona de transición. Así, el tema secundario hace su aparición de forma directa en la región de la dominante. El nuevo juego formal viene de la mano de que sucede a continuación. En primer lugar, tras el nuevo material motívico (cc. 16-19), Brunetti modula a la inesperada región de Do mayor, con una reformulación temática del tema principal (cc. 21-32). A continuación, el movimiento vuelve a plantear una reformulación, esta vez del tema secundario a modo de variación y en la región de la subdominante. Todos estos movimientos hacen que el tema secundario, de facto, se haya fusionado con el espacio reservado para el desarrollo. Es por la resolución tonal a la región de tónica que se produce al comienzo de la recapitulación del material distintivo del tema secundario (cc. 44-47) por lo que la forma sigue siendo factible. Brunetti alarga la extensión del movimiento a través de una *coda* extensa que se divide en tres claras partes: la repetición exacta de dos bloques de cuatro compases (cc. 52-60) y una frase final que recuerda tanto al motivo de negras del tema secundario (c. 16) como al motivo característico de la idea contrastante del tema principal (c. 4). En un nuevo alarde de capacidad inventiva y de manejo formal, Brunetti construye un movimiento que lidia con las expectativas de un oyente culto y de un músico acostumbrado a las normas tácitas de construcción de la forma clásica por antonomasia. Las aparentes contradicciones son continuas: un tema principal compuesto que parece atender contra la necesidad de compactar la forma en un movimiento lento; la supresión de la habitual zona de transición que ofrece una modulación suave a la tonalidad secundaria; la irrupción del tema secundario en la dominante; la constante reformulación de material, tanto del tema principal como del tema secundario, que no permite identificar el verdadero comienzo de la sección de desarrollo; una recapitulación que omite cualquier referencia y guía para el oyente del material del tema principal; la traslación tonal única del comienzo del tema secundario; finalmente, una *coda* que, aparentemente, se alarga innecesariamente por la repetición exacta de un bloque de cuatro compases. El movimiento en sí, parece una broma formal del principio al final, provocado por la continua ruptura de las expectativas, relevándose como un ejercicio de yuxtaposición que no permite el mínimo despiste por parte de músicos y oyentes.

*Esquemas híbridos**Rondó-sonata: Cuarteto L196*

El *Largo sostenuto* en Mi bemol mayor del Cuarteto L196 (1792) es especial porque es el único movimiento lento en una configuración que mezcla propiedades de la forma sonata y el rondó. Este esquema es bastante inhabitual para un movimiento lento y el propio Haydn sólo lo aplica, de forma tardía, en los movimientos finales del op. 74/2 (1792-93) y op. 76/2 (1796-97), de fecha análoga o posterior al L196. El tema principal de *Largo sostenuto* avanza que la disposición formal del movimiento va a ser especial. Tras un comienzo estándar con un tema compacto afinado en la tónica, ejemplo 3.37, Brunetti inserta una zona de transición (cc. 9-16) que recicla material anterior y conecta con una segunda zona del tema principal (cc. 17-20) que cierra con la esperada cadencia perfecta (I:PAC; cc. 19-20). Los motivos que caracterizan a la idea principal del movimiento (cc. 1-2), remarcados en el ejemplo 3.37, están presentes en las tres voces superiores, con el violonchelo en un papel melódico más discreto.

Ejemplo 3.37. Brunetti, Cuarteto L196 en Si bemol mayor (1792). *Largo sostenuto*. Primera parte del tema principal (cc. 1-8).

Con objeto de atenuar la inusitada extensión del tema principal, la transición hacia el comienzo del tema secundario es muy breve (cc. 21-24), renunciando al material anterior, a la vez que anuncia el material que caracterizará al tema secundario. El primer violín adquiere predominio melódico en el tema secundario (cc. 25-43), afinado en la esperada región de la dominante, aunque activamente acompañado por las voces inferiores. Brunetti realiza una conexión motívica con el tema principal al desplegar, junto al nuevo material, el motivo que caracterizó a la idea contrastante del tema principal (c. 3). A través de una breve *codetta*, Brunetti cierra la primera sección del movimiento, cual exposición de forma sonata.

En lugar de abrir el espacio a la sección de desarrollo, el movimiento opta por reponer la primera parte del tema principal (cc. 46-52) en la región de tónica, cual reposición del estribillo que realizaría un rondó. Tras este inciso, el movimiento entra en una amplia zona de desarrollo (cc. 54-81) que consta de dos episodios principales. El primer episodio (cc. 54-61), en la región de la relativa menor, recupera material del tema secundario expositivo (cc. 38-42) en un inusitado diálogo entre el violonchelo y el primer violín. El segundo episodio (cc. 63-73), conserva el tono y el desarrollo del motivo del tema secundario pero cambiando el diálogo motivico, ahora centrado entre la viola y el violonchelo. Tras una breve cesura (c. 73), el movimiento prepara la resolución tonal del tema secundario retornando el material de la transición del tema principal (cc. 9-16). En este punto, el movimiento realiza la resolución tonal del tema secundario completo (cc. 82-100). La sección de cierre del movimiento (cc. 100-114) se estructura a modo de breves *codettas* que confirman los cierres tonales perfectos en la región de tónica del movimiento. Cerrando el círculo motivico, estas *codettas* retornan el primer motivo de la idea básica del tema principal (c. 1) en el primer violín y el motivo de fusas de la zona de transición del tema principal (cc. 13-16) en el segundo violín y viola.

El esquema híbrido del *Largo sostenuto* comienza a modo de la exposición de una forma sonata, aunque con unas dimensiones de las principales zonas de acción completamente inhabituales en Brunetti. El final de esta sección, que omite las repeticiones, se solapa con una reposición en tónica reconocible del tema principal, bien a modo de una forma de movimiento lento, que omite cualquier espacio de desarrollo o del retorno del tema principal que podríamos esperar en una forma rondó. La posterior apertura del movimiento a un extenso desarrollo compuesto por dos episodios, y que, a modo de copla, excita dramáticamente el repertorio a través del empleo del modo menor, deshace la posibilidad de una sonata sin desarrollo. La posterior resolución tonal del tema secundario expositivo vuelve a conectar el movimiento con la forma sonata. Finalmente, el movimiento elude un nuevo retorno del tema principal o estribillo, a modo de un típico rondó, para cerrar con el recuerdo del material del tema principal, pero sin su recuperación explícita. Brunetti interconecta elementos de la narración habitual de la forma sonata con el inesperado retorno del tema principal.

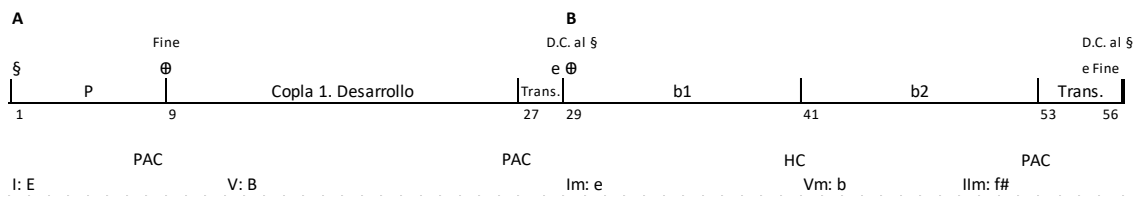
Forma ternaria con elementos de rondó: Cuarteto L191

Con el *Larghetto* en Mi mayor del Cuarteto L191 (1792), Brunetti retorna al esquema híbrido del *Largo sostenuto* del op. 7/2 (1784) y el *Largo cantabile e sostenuto* del op. 7/6 (1784). Así mismo, con la encapsulación entre marcas de salto del tema principal, ejemplo 3.38, Brunetti recurre a la fórmula del *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4 (1774). La textura del tema principal (cc. 1-8) anticipa el papel melódico preponderante del primer violín. Tras el corte en la textura que produce un calderón sobre el *tutti* (c. 8), los violines reciclan el motivo anacrúsico del comienzo del movimiento para arrancar un desarrollo motívico con abundantes cambios de figuraciones. El primer retorno del tema principal (c. 28) hace pensar en el retorno del estribillo dentro de una forma rondó, lo que permite encapsular al primer desarrollo a modo de una copla en la esperada región de la dominante. Posteriormente, un cambio tonal explícito a la región del homónimo (c. 29) lanza un nuevo episodio en una textura más equilibrada. El primer violín conserva un preponderante papel melódico, con abundantes adornos y contrastes de figuración, aunque más arropado por las tres líneas inferiores. El retorno final del tema principal (c. 56) vuelve a poner en relieve la estructura de rondó del movimiento. El esquema formal de la figura 3.11 refleja la mixtura de una estructura general ternaria con el doble reciclado del tema principal.

Ejemplo 3.38. Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1792). *Larghetto*. Tema principal (cc. 1-8).

The image shows a musical score for the first movement of Brunetti's Quartet L191, measures 1-8. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It is marked 'Larghetto' and 'dolce'. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score shows the main theme starting with a first violin melody, followed by the other instruments. A dynamic marking 'p' is present at the beginning of the second system. The piece ends with a 'Fine' marking.

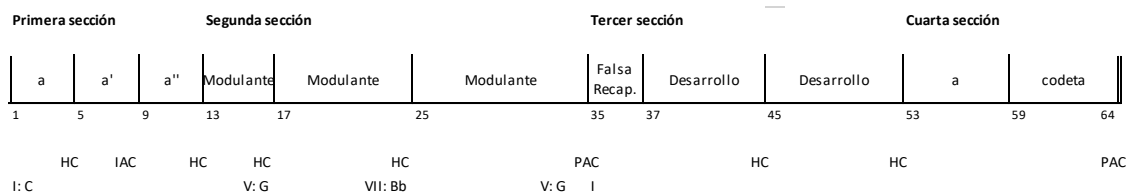
Figura 3.11. Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1792). *Larghetto*. Esquema formal.



Esquema cuaternario: Cuarteto L197

El *Larghetto sostenuto* en Do mayor del Cuarteto L197 (1789-93) constituye uno de los esquemas formales más originales, por único, en el corpus de movimientos lentos interiores de Brunetti. En una forma libre estructurada en cuatro secciones principales, figura 3.12, combina una rica combinación de elementos expresivos: una primera sección con variaciones del tema principal; una segunda sección que prima los desplazamientos modulantes; una tercera sección que parte de una broma, una falsa recapitulación del material inicial, para lanzar el movimiento a un nuevo desarrollo; finalmente, una cuarta sección que retorna una amalgama de compases de la primera sección, para redondear con una *codetta* que reafirma la tonalidad de partida.

Figura 3.12. Brunetti, Cuarteto L197 en Fa mayor (1789-93). *Larghetto sostenuto*. Esquema formal.



La primera sección, ejemplo 3.39, establece tres zonas principales de acción de cuatro compases separadas por cortes en la textura. La idea básica del tema principal (cc. 1-2) se hace presente en las otras dos zonas, a través de la reiteración del motivo inicial en el primer violín (cc. 5-6, 9-10). La textura, por su lado, se mantiene homogénea con un primer violín solista, un segundo violín con un esquema de acompañamiento principalmente arpegiado, una viola que asiste al primer violín paralelando el motivo principal y un violonchelo en un plano de acompañamiento más discreto. La segunda sección (cc. 13-34) extiende el rol solista del primer violín, confirmando la esperada tonalidad de la dominante, intercalada con una excursión central a la lejana región de Si bemol mayor. Junto a la fragmentación del motivo inicial, destacando la célula de seisillos inicial que desarrolla el primer violín (c. 4), se puede apreciar la combinación de

diferentes patrones rítmicos. Como elemento de mayor inestabilidad, frente al violín primero y violonchelo que mantienen unos ritmos métricos estables, el segundo violín presenta un movimiento sincopado, viéndose reforzada dicha inestabilidad por la viola en el cierre de la semifrase (cc. 22-24).

Ejemplo 3.39. Brunetti, Cuarteto L197 en Fa mayor (1789-93). *Larghetto sostenuto*. Primer sección.

Larghetto sostenuto

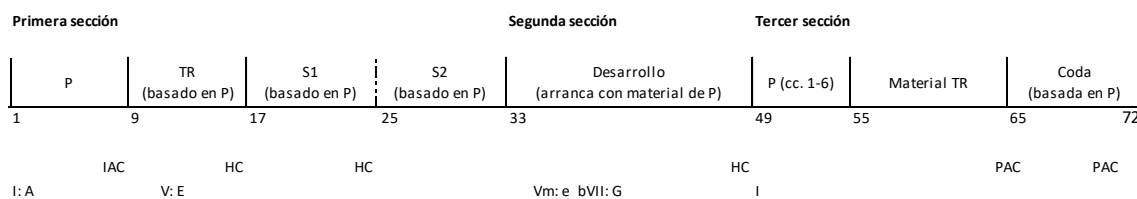
The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system (measures 1-4) shows Violin I with a melodic line marked *dolce*, Violin II with a syncopated accompaniment marked *pp*, Viola with a melodic line marked *dolce*, and Violonchelo with a bass line marked *pp*. The second system (measures 5-8) continues the development with dynamic markings *rinf.*, *più*, and *f*. The third system (measures 9-12) concludes the section with dynamic markings *p* and *f*.

La tercera sección (cc. 35-52), retorna una de los giros motívcos de Brunetti, en los que el movimiento parece retornar al tema principal, pero que rápidamente se abandona en pos a un nuevo episodio de desarrollo de material. Nuevamente, el motivo de seisillo de semicorcheas se erige como centro motívcico, aunque ahora en un textura más homogénea que permite su circulación por las cuatro voces. Finalmente, la cuarta sección (cc. 53-64) devuelve parte del material del tema principal (cc. 1-4, 9-10), en un claro gesto de cierre formal. El cierre del movimiento confirma lo crucial del motivo de seisillos, en esta ocasión en una línea paralela del segundo violín y la viola, dentro del desarrollo motívcico.

Dos esquemas ad hoc: cuartetos L190 y L198

Al igual que en el *Affettuoso* del op. 5/1 y el *Andantino grazioso ma con moto* del op. 8/4, Brunetti propone dos esquemas formales que se alejan de los estándares de la época, como solución *ad hoc*, en el *Largo sostenuto* en La mayor del Cuarteto en Mi mayor L198 (1790) y en el *Larghetto* en Fa mayor del Cuarteto en Do mayor L190 (1791). El movimiento lento del Cuarteto L198 pivota en torno a la forma sonata, aunque tensionada de tal forma que incumple uno de sus preceptos genéricos: la resolución tonal del material motivico afianzado en la tonalidad secundaria del movimiento dentro de la exposición.³⁰⁰ Como se observa en la figura 3.13, las secciones iniciales del movimiento se estructuran acorde a lo que se podría esperar en un movimiento en forma sonata. La primera sección (cc. 1-32) despliega material temático en las tres zonas habituales: un tema principal (cc. 1-8) afinado en la región de tónica; una zona de transición (cc. 9-16) que lleva a cabo la esperada modulación a la región de la dominante; finalmente, un extenso tema secundario (cc. 17-32), estable en la dominante, que inicialmente recicla el motivo de la idea básica del tema principal (c. 17) y posteriormente cierra con material de la idea contrastante del tema principal en el segundo violín (c. 18). La segunda sección (cc. 33-48), a modo de desarrollo, parte nuevamente del material de la idea básica del tema principal, generando el dramatismo del movimiento asociado al uso de la dominante menor y la remota región de Sol mayor. La última sección (cc. 49-72), reservada inicialmente para el espacio recapitulativo, recupera, tal forma sonata convencional, el tema principal en la región de tónica (cc. 49-54). A partir de este punto (c. 55), el movimiento entra en un deriva de desarrollo motivico y un redondeo a través de una *coda* que elude cualquier mención a la resolución tonal del tema secundario expositivo. Brunetti, por lo tanto, desplaza la importancia de los preceptos formales de la sonata en pos de un nuevo esfuerzo final de conectividad motivica.

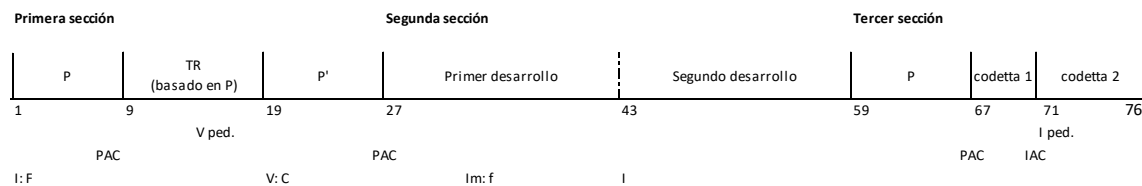
Figura 3.13. Brunetti, Cuarteto L198 en Mi mayor (1790). *Largo sostenuto*. Esquema formal.



³⁰⁰ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 242-249.

Como se puede examinar en la figura 3.14, el movimiento lento del Cuarteto L190 vuelve a bascular en torno a la forma sonata, pero nuevamente sacrificando la esperada resolución tonal del material expositivo en la región de dominante. La primera sección se construye, como en el *Largo sostenuto*, con las tres zonas de acción más normativas de la forma sonata: tema principal de longitud estándar que cierra en cadencia perfecta (I:PAC; cc. 7-8); pasaje de transición que aprovecha material motivico del tema principal y cierra sobre una nota pedal de dominante; finalmente, nueva zona temática en la dominante aunque con material que recuerda a una variación del tema principal (cc. 19-26). La segunda sección (cc. 27-58) se asemeja a un extenso desarrollo. En su primera parte (cc. 27-42) expande un motivo distintivo de seisillo de semicorcheas que navega por las cuatro voces, principalmente en la región del homónimo. La segunda parte (cc. 43-59) se construye *ex profeso* para el lucimiento melódico del primer violín y el violonchelo, en un diálogo de pregunta y respuesta. La tercera y última sección, en la senda del Cuarteto L198, retorna el tema principal de manera íntegra (cc. 59-66), eludiendo cualquier mención a la zona expositiva en la región de la dominante. El movimiento se redondea con dos *codettas* que recuperan material anterior, pero en posiciones invertidas: en primer lugar, el ágil motivo de fusas de la segunda zona de desarrollo en el primer violín; en segundo lugar, el material de partida de la primera zona del desarrollo. Con estos dos movimientos lentos que tensionan uno de los preceptos de la forma sonata, Brunetti establece un especial diálogo con los intérpretes y oyentes cualificados. La naturaleza sutil de las transformaciones del material, con el inesperado quiebro formal de último momento, muy probablemente dio lugar a sorpresa y, por qué no, a verdaderas conversaciones sobre la frágil naturaleza de la forma imperante en la época.³⁰¹

Figura 3.14. Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791). *Larghetto*. Esquema formal.



³⁰¹ Análoga reflexión lleva a cabo Hunter en su aproximación general a la cuartetos de cuerda de Haydn. Mary Hunter: "The quartets", en Caryl Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), cap. 8, pp. 112-125.

3.6. Tres alternativas al movimiento lento interior

Como excepción a su propia norma, Brunetti coloca un “Allegro” como movimiento interior únicamente en tres cuartetos: *Allegretto senza sordini* del op. 4/2 (L. 163, 1775), *Allegro* del op. 5/4 (L. 171, 1776) y *Allegretto moderato* del op. 5/5 (L. 172, 1776). Por lo tanto, las excepciones se producen solamente en dos ciclos de cuartetos de tres movimientos, opp. 4 y 5, entre los años 1775 y 1776. En estos tres cuartetos se produce un intercambio entre las posiciones habituales del “Allegro” de partida y el movimiento lento interior. Las dos series opp. 4 y 5 se caracterizan por tener todos los primeros movimientos en forma sonata, por lo que el esquema formal del primer movimiento se establece independientemente del *tempi*. Sin embargo, de los tres “Allegro” intermedios, dos se construyen en forma sonata y uno, el op. 5/4, en un esquema híbrido. Esta disposición no es inusual en los ciclos de cuartetos coetáneos de Boccherini, que sitúa movimientos rápidos en posiciones centrales en sus series op. 9 (1770) y op. 24 (1776-78).³⁰² Sin embargo, si es completamente inhabitual en Haydn, ya que retrasará su aparición hasta los op 54/55 (1788).³⁰³ Lo excepcional de los tres movimientos de Brunetti y las peculiaridades en su construcción formal requieren de un análisis en detalle.

Allegretto senza sordini en Sol mayor del op. 4/2 (L. 163, 1775)

El movimiento se estructura en forma sonata, con sus habituales secciones de exposición (cc. 1-38), desarrollo (cc. 39-75) y recapitulación (cc. 76-95). Sin embargo, Brunetti introduce elementos novedosos, dentro del esquema formal habitual. En primer lugar, el tema principal de la exposición (ejemplo 3.40), no tendrá un claro cierre tonal, como suele ser habitual en el compositor italiano, solapando su final con el inicio de la sección de transición. En segundo lugar, Brunetti arranca la sección de desarrollo con el tema principal íntegro en la región de la dominante (cc. 39-49), algo completamente inusual en los desarrollos del autor. Finalmente, el comienzo del desarrollo con el material del tema principal justifica que en la recapitulación el retorno de dicho tema se reduzca a sus cuatro compases finales (cc. 76-79), antes de solaparse con el retorno íntegro de la segunda sección expositiva en la esperada región de tónica (cc. 80-95).

³⁰² Boccherini ya había dispuesto un movimiento rápido intermedio en un ciclo de tres movimientos en los *Allegro* del op. 8/3 y op. 8/5 (1769). Los movimientos interiores en *tempi* rápido del op. 9 son: *Allegro* del op. 9/4, *Allegro assai* del op. 9/5 y *Allegretto* del op. 9/6. El movimiento interior en *tempo* rápido del op. 24 es el *Allegro spiritoso* del op. 24/2.

³⁰³ En concreto el *Allegretto* del op. 54/1 en forma sonata y el *Allegro* del op. 55/2 en forma sonata irregular.

Ejemplo 3.40. Brunetti, Cuarteto op. 4/2 en Do mayor (L163, 1775). *Allegretto senza sordini* en Sol mayor. Tema principal.

Allegretto senza sordini

The musical score is presented in two systems. The first system features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin I and II parts begin with a delicate, *piano* (p) motif. The Viola and Violonchelo parts provide a steady accompaniment, with the Violonchelo also starting *piano*. The second system continues the piece, with the piano accompaniment (right and left hands) and the string parts. The dynamics shift to *forte* (f) in the later measures of both systems.

Las sutilezas estructurales del movimiento transcurren en una constante variación del diálogo instrumental. El tema principal expositivo (ejemplo 3.40) arranca con un delicado juego motivico entre los violines, que da paso a un movimiento paralelo en *forte* del *tutti*. Como contraste, en el tema secundario (ejemplo 3.41), Brunetti opta por un movimiento en octavas de los violines, con un acompañamiento muy discreto de la viola y el violonchelo (cc. 23-34). El cierre de la exposición (cc. 34-38), sin embargo, se produce con una excitación del ritmo de superficie por parte de la viola y el violonchelo. Los dos episodios del desarrollo intensifican este diálogo, con constantes cambios en las agrupaciones instrumentales dentro del conjunto. El movimiento transmite así una impresión de actividad permanente por parte de las cuatro voces, dentro de una búsqueda de distintas fórmulas de diálogo instrumental.

Ejemplo 3.41. Brunetti, Cuarteto op. 4/2 en Do mayor (L163, 1775). *Allegretto senza sordini* en Sol mayor. Tema secundario.

Allegretto senza sordini

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 23-27) shows Violin I and II playing a melodic line with a *pp* dynamic, while the Viola and Violonchelo provide harmonic support. The second system (measures 28-33) continues the instrumental textures. The third system (measures 34-38) features a *pp assai* dynamic across all instruments, with a prominent piano accompaniment in the lower staves.

Allegro en Re menor del op. 5/4 (L. 171, 1776)

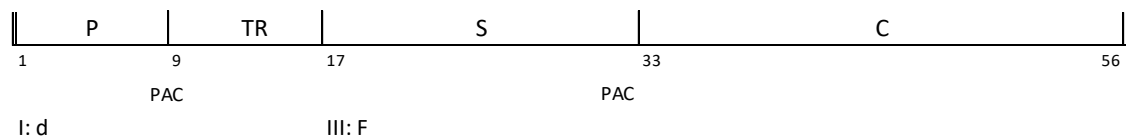
Brunetti opta en este movimiento por un esquema formal híbrido, que yuxtapone tres secciones principales. La primera sección (cc. 1-56) se estructura como una exposición en forma sonata. Su tema principal (ejemplo 3.42) se organiza como una frase compacta de ocho compases. La siguiente zona de transición (cc. 9-16) reutiliza el material temático anterior, concluyendo con un corte en la textura, a modo de cesura medial. El tema secundario (cc. 17-32) cambia de modo, a la región de Fa mayor, y de textura, al favorecer en su primera parte el intercambio motivico entre las voces (cc. 17-24). Finalmente, la zona de cierre se caracteriza por su considerable extensión, en forma de grupo cadencial (cc. 33-56).

Ejemplo 3.42. Brunetti, Cuarteto op. 5/4 en Si menor (L171, 1776). *Allegro* en Re menor. Tema principal.

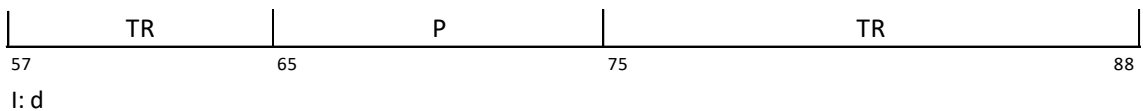
La segunda sección del movimiento renuncia a un desarrollo, y establece dos zonas de transición que flanquean al retorno del tema principal (cc. 65-74). Esta sección, por lo tanto, recuerda al retorno de la copla que se produce en los rondós, frente a la apertura de la sección de desarrollo de una sonata. Sin embargo, el tema principal no volverá a recuperarse en el resto del movimiento. Como se puede observar en el esquema formal del movimiento (figura 3.15), Brunetti opta en la tercera sección del movimiento por realizar un cambio de tonalidad y modo a Re mayor, “Majeur” (cc. 89-143), donde, tras presentar un nuevo tema, lleva a cabo la recapitulación de la segunda sección de la exposición en forma sonata inicial (cc. 112-143). La estrategia compositiva de Brunetti combina, por lo tanto, aspectos de la sonata, a través de una exposición y el posterior retorno recapitulativo de la segunda zona expositiva, y del rondó, mediante el retorno del material del tema principal y la presentación de un nuevo material contrastante.

Figura 3.15. Brunetti, Cuarteto op. 5/4 en Si menor (L171, 1776). *Allegro* en Re menor. Esquema formal.

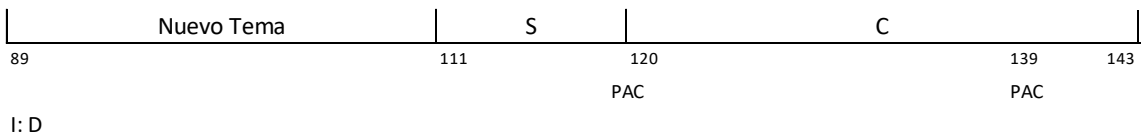
Exposición de FS



Sección central



Majeur



Allegretto moderato en La menor del op. 5/5 (L. 172, 1776)

Con este movimiento, Brunetti retorna a la forma sonata, no exenta de peculiaridades. La exposición opta por una configuración heterogénea, con un tema principal (cc. 1-4) y zona de transición (cc. 5-8) compactos, mientras que el tema secundario se organiza como un tema compuesto, con dos zonas claramente diferenciadas a nivel motivico (cc. 9-20). Los cuatro instrumentos se muestran muy activos, dentro del diálogo instrumental, bajo el liderazgo del primer violín. La sección de desarrollo comienza con un movimiento paralelo de todo el conjunto, pero dentro de un *pianissimo* que compensa la mayor densidad instrumental. Las constantes variaciones en las relaciones instrumentales, en la dinámica, en los ritmos de superficie y en las regiones tonales generan un espacio de desarrollo muy intenso, dentro de una extensión moderada (cc. 23-36). El movimiento, por lo tanto, establece diversas estrategias expresivas dentro del diálogo instrumental, como demuestra el comienzo de cada una de las principales secciones: un primer violín solista en el tema principal, con el resto de líneas muy activas; la excitación del ritmo de superficie por parte del segundo violín y la viola en la primera parte del tema secundario; movimientos paralelos de los violines en la segunda parte del tema secundario; y, finalmente, movimientos paralelos de todo el conjunto en el inicio del desarrollo (ejemplo 3.43).

Ejemplo 3.43. Brunetti, Cuarteto op. 5/5 en Do mayor (L172, 1776). *Allegretto moderato* en La menor. Comienzo del tema principal (cc. 1-3), primera parte del tema secundario (cc. 9-11), segunda parte del tema secundario (cc. 15-17) y comienzo del desarrollo (cc. 23-27).

Allegretto moderato.

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The first system (measures 1-3) is marked with a box 'P' and shows the beginning of the main theme. The second system (measures 9-11) is marked with a box 'SI' and shows the first part of the secondary theme. The third system (measures 15-17) shows the second part of the secondary theme. The fourth system (measures 23-27) shows the beginning of the development section. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is *Allegretto moderato*.

The image displays a musical score for a quartet, consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'S2', begins at measure 15 and features a slow tempo with dynamics such as *p* and *p espress.*. The second section, labeled 'Desarrollo', begins at measure 23 and is marked *pp*, showing a more active and rhythmic texture. The score is written in C major and 4/4 time.

Conclusiones

Con la salvedad de los ciclos con dos movimientos, op. 3 (1774) y op. 6 (1779-1780), y tres cuartetos que sitúan el movimiento lento en primer lugar (op. 4/2 y op. 5 cuartetos núms. 4 y 5), todos los demás cuartetos de Brunetti contienen un movimiento lento en su habitual posición interior. La heterogeneidad de indicaciones de *tempo*, carácter y metro en estos treinta y cinco movimientos lentos pone en relieve su naturaleza variada, así como su importancia como fuentes de expresión. Estos movimientos, distribuidos en los ciclos de tres y cuatro movimientos, establecen el contraste tonal de la obra, con un movimiento tonal a las regiones de dominante (19 movimientos), subdominante (12 movimientos), relativa mayor (3 movimientos) y relativa menor (el movimiento del op. 5/3, de 1776). El mayor peso del desplazamiento a la región de la dominante en Brunetti contrasta con los cuartetos de Haydn, que enfatiza la traslación a la región de la subdominante (29 movimientos), y de Boccherini, que prioriza el desplazamiento a la subdominante y a la región del homónimo (7 movimientos en ambos casos). Tras el primer ciclo de cuartetos op. 2 (1774), donde el movimiento lento se sitúa tras el movimiento de danza, en tercera posición, Brunetti colocará el movimiento lento invariablemente en la segunda posición, tras el allegro-sonata inicial.

La carga expresiva de estos movimientos se refleja, igualmente, en la heterogeneidad de planteamientos formales: la forma sonata predominante, la forma ternaria simple o con

elementos de rondó, el rondó, el esquema híbrido rondó-sonata y la forma cuaternaria, junto a otros esquemas más personales, libres e irregulares. La posición y el esquema formal generan cuatro tipologías principales de movimientos lentos: una tipología única en la primera serie de cuartetos, con la colocación del movimiento lento tras el movimiento de danza; un segundo esquema, circunscrito a los ciclos de tres movimientos de la década de 1770, donde todos los movimientos lentos pasan a ocupar la segunda posición y con las formas de sonatas erigidas como las construcciones formales prioritarias; un tercer esquema, en las dos series de cuartetos de la década de 1780, donde la forma sonata da paso a una heterogeneidad de esquema formales; finalmente, una cuarta y última tipología, en los diez últimos cuartetos compuestos entre 1789 y 1793, donde Brunetti hace gala de una gran versatilidad y depuración en la construcción y tratamiento formal.

Todos los movimientos lentos en forma sonata del op. 2 (1774) se caracterizan por un esquema que prescinde de las habituales repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación. Esta tipología también es la habitual en los movimientos lentos homólogos de los tríos, quintetos y sextetos de Brunetti. En general, la posición invariable de los movimientos lentos tras el movimiento de danza y su habitual designación como “cantabile” sitúa a estos cuartetos en la senda de los op. 9 (1769-71) y op. 17 (1771) de Haydn, o los op. 13 (1773) y op. 21 (1779) de Vanhal, por ejemplo. Este enfoque ofrece una alternativa a la práctica de Boccherini, para quien el cuarteto con dos y tres movimientos es la norma desde su primer ciclo del año 1761. Acorde al despliegue en un *tempo* lento, estos movimientos se caracterizan por comprimir las secciones formales, principalmente en las zonas del tema principal y zona de transición expositivas, así como las secciones de desarrollo y recapitulación. De nuevo en la senda de Haydn, Brunetti equilibra este peso de la forma sonata con un movimiento en forma ternaria, el *Andantino con un poco di moto* del op. 2/4, y un movimiento en un esquema más libre y personal: el *Andantino cantabile* del op. 2/6. Las similitudes constructivas entre Brunetti y Haydn no excluyen la influencia y estímulo de las obras coetáneas de Boccherini en la textura. Aunque la expresividad melódica de estos movimientos recae generalmente en el primer violín, Brunetti impulsa el intercambio motívico en el *Largo cantabile* del op. 2/2, en una textura de *quatuor concertant* habitual en los cuartetos de Boccherini y los compositores de la escuela francesa.

Tras el op. 2 (1774), Brunetti renuncia por el momento a series de cuatro movimientos, primando la construcción de ciclos de dos y tres movimientos. Esta decisión acerca a

Brunetti al mundo poético de Boccherini, en detrimento de los ciclos estáticos de cuatro movimientos de Haydn. El movimiento lento en los ciclos de tres movimientos de Brunetti de esta década -el op. 4 (1775) y op. 5 (1776)-, se erige en forma sonata, con la única excepción del esquema particular del *Affettuoso* del op. 5/1. La forma sonata retorna al empleo de las repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación, al igual que Mozart en sus cuartetos de la década. La presencia de estas repeticiones, sin embargo, no altera la concepción general de compresión formal, a través de la supresión o compresión de las principales secciones.

En la década de 1780, Brunetti gesta un sello personal con respecto a los grandes referentes dentro del género. Así, las dos series de cuartetos op. 7 (1784) y op. 8 (1785) de tres movimientos, con el movimiento lento intermedio, se alejan del esquema de los ciclos de Haydn con cuatro movimientos. El autor italiano también se distingue de las series de Boccherini que, salvo en el op. 32 (1780), nunca sitúan un movimiento lento tras el primer movimiento. Este sello personal se extiende a los esquemas formales, ya que Brunetti relega la forma sonata a un único movimiento, el *Largo cantabile* del op. 8/1, priorizando la construcción de los movimientos lentos con esquemas más heterogéneos basados en la forma ternaria y el rondó.

En la década de 1790, los movimientos lentos de sus cuartetos conservan la posición central habitual en las series anteriores, incluso en los cinco cuartetos con cuatro movimientos, en los que se sitúan en segunda posición. Brunetti utiliza estos movimientos como plataformas para la experimentación formal, a través de la combinación de formas de sonata irregulares con esquemas híbridos y movimientos que, directamente, renuncian a un esquema formal convencional. El deseo de Brunetti de llevar la forma a sus límites conceptuales, en la búsqueda de nuevas soluciones expresivas, tiene como resultado el uso de los cinco patrones formales principales en los movimientos lentos en sus últimos cuartetos: forma sonata sin repeticiones en los Cuartetos L194 (1791) y L195 (1792-93); esquemas irregulares de forma sonata en los Cuartetos L192 (1790), L193 (1790) y L199 (1791-92); soluciones híbridos en los Cuartetos L196 (1792) y L191 (1792); forma cuaternaria en el Cuarteto L197 (1789-93); y, finalmente, dos esquemas que llevan la experimentación formal a un punto de ruptura de los preceptos formales de la época, con los Cuartetos L198 (1790) y L190 (1791). Brunetti demuestra una vez más su carácter de compositor polifacético, de autor que hace de la versatilidad una herramienta al servicio de la expresión.

CAPÍTULO IV

FORMAS DE DANZA, VARIACIÓN Y RONDÓ

CAPÍTULO IV. FORMAS DE DANZA, VARIACIÓN Y RONDÓ

4.1. Minueto-Trío

El movimiento de danza en los cuartetos de cuatro movimientos

Brunetti utilizó el conjunto minueto-trío como llave para construir sus cuartetos de cuerda de cuatro movimientos. El estudio de los manuscritos autógrafos muestra que Brunetti empleó modificaciones de última hora que afectaban a los minuetos de sus cuartetos op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789) y L192 en Si bemol mayor (1790), con el objeto de convertir una obra concebida inicialmente en tres movimientos en otra de por cuatro movimientos.³⁰⁴ En otros géneros instrumentales, sin embargo, Brunetti emplea el minueto en composiciones con dos, tres o cuatro movimientos. Así, en la Serie III de “Divertimenti” compuestos en 1773, nos encontramos con un *Tempo di Minuetto* en cuatro de las obras compuestas por dos movimientos. En la Serie VII de “Divertimenti” compuesta en 1784, el conjunto de minueto-trío aparece siempre como movimiento central del ciclo de tres movimientos. Y de los 65 quintetos presentes en el catálogo de Labrador, 62 disponen de un conjunto minueto-trío, 40 de ellos en un ciclo de cuatro movimientos (64% del total). Como contraste a esta flexibilidad, en 31 de las 37 sinfonías (84%) la estructura de minueto-trío se emplea invariablemente en el tercer movimiento de un ciclo de cuatro.³⁰⁵

De los 50 cuartetos conservados de Brunetti, doce contienen cuatro movimientos (24%) y, por lo tanto, un movimiento de danza siempre descrito como *Minuetto*.³⁰⁶ Estas obras se concentran en dos periodos cronológicos muy focalizados y distantes entre sí más de quince años: en el primer ciclo de cuartetos op. 2 del año 1774 y en los últimos cuatro años de tratamiento del género, entre 1789 y 1793. De manera general, y respetando el estereotipo común de la época, cada “Minuetto” ternario se presenta en la tónica de la obra, se empareja con un único “Trío”, también ternario y en una tonalidad estrechamente relacionada. El conjunto minueto-trío, en general, se caracteriza por secciones cortas cerradas mediante un *Da Capo* al “Minuetto”.³⁰⁷ De igual forma, los

³⁰⁴ Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XI.

³⁰⁵ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo* ..., pp. 113-145, 183-241, 265-299.

³⁰⁶ Dos movimientos en los cuartetos de Brunetti poseen una indicación *Tempo di Minuetto*: el op. 3/3/ii (L158, 1774) y el op. 4/5/iii (L166, 1775). Sin embargo, estos movimientos no se pueden incluir en la categoría formal de un *minué*. Si bien tienen un movimiento ternario, no contienen una estructura acorde a este tipo de movimiento de danza. El cuarteto L158 está forma sonata y el *Tempo di Minuetto* del cuarteto L166 antecede al *Allegro asai* posterior. Lo que se indica, por lo tanto, es la marca de *tempo* y el carácter asociado al movimiento de danza y no la categoría formal.

³⁰⁷ Meredith Ellis Little: “Minuet.”, *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751> (última consulta mayo 2022). En los movimientos de danza de Brunetti sólo dos “Minuetto” y un “Trío” presentan una longitud superior a 32 compases: minuetos del Cuarteto op. 8/1 en La mayor (L184, 1789) y Cuarteto L198 en Mi mayor (1790), ambos con 40 compases, y trío del Cuarteto L193 en Sol mayor (1790), con 36 compases.

minueto-trío respetan la convención en las obras instrumentales multi movimiento del último tercio del siglo XVIII, en cuanto a formar pareja interna con un movimiento lento.³⁰⁸ Más allá del cumplimiento de estas directrices generales, y como refleja la tabla 4.1, los minueto-trío de Brunetti adquieren una clara relevancia estructural ya que sus posiciones con respecto al resto de movimientos denotan dos modelos diferenciados de planificación a gran escala: mientras el op. 2 de 1774 sitúa sus minueto-trío tras el primer movimiento, retrasando la huida de la tonalidad principal que realiza el movimiento lento, los últimos cuartetos los sitúan como tercer movimiento, con el objetivo de restablecer el equilibrio tonal desestabilizado por el movimiento lento que les precede.

Tabla 4.1. Posición interna de los “Minuetos” en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
op. 2 [1774]	L150 Sol m	<i>Allegro moderato</i> Sol m	<i>Minuetto - Trío</i> Sol m – Mib M	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Presto</i> Sol m
	L151 Mi M	<i>Allegro moderato</i> Mi M	<i>Minuetto - Trío</i> Mi M – La M	<i>Largo cantabile</i> La M	<i>Allegro non molto</i> Mi M
	L152 Mib M	<i>Allegretto</i> Mib M	<i>Minuetto - Trío</i> Mib M – Do m	<i>Larghetto</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	L153 La m	<i>Allegretto moderato</i> La m	<i>Minuetto - Trío</i> La m – Do M	<i>Andantino</i> Do M	<i>Finale Presto</i> La m
	L154 Re M	<i>Allegro moderato</i> Re M	<i>Minuetto - Trío</i> Re M – Re m	<i>Andantino cantabile</i> Sol M	<i>Presto</i> Re M
	L155 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Minuetto - Trío</i> Sib M – Mib M	<i>Andante cantabile</i> Fa M	<i>Rondeau</i> Sib M
op. 8/1 [1789]	L184 La M	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Largo cantabile</i> Mi M	<i>Minuetto All^{to} -Trío</i> La M – La M	<i>Finale. Allegretto</i> La M
	Cuarteto L192 Sib M [1789]	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Larghetto</i> Mib M	<i>Minuetto All^{to} -Trío</i> Sib M – Mib M	<i>Finale</i> Sib M
	Cuarteto L193 Sol M [1790]	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Andantino</i> Re M	<i>Minuetto - Trío</i> Sol M – Sol m	<i>Allegro finale</i> Sol M
	Cuarteto L195 Mib M [1792]	<i>Allegro di molto</i> Mib M	<i>Andantino</i> Sib M	<i>Minuetto All^{to} -Trío</i> Mib M – Lab M	<i>Finale. Allegro</i> Mib M
	Cuarteto L197 Fa M [1789-92]	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Larghetto</i> Do M	<i>Minuetto All^{to} -Trío</i> Fa M – Sib M	<i>Finale. Allegro</i> Fa M
	Cuarteto L198 Mi M [1789-92]	<i>Allegro non molto</i> Mi M	<i>Largo sostenuto</i> La M	<i>Minuetto All^{to} -Trío</i> Mi M – La M	<i>Allegretto</i> Mi M

El empleo discreto y específico de la forma por parte de Brunetti contrasta claramente con el uso que se parecía en otros compositores contemporáneos. Como podemos observar en la tabla 4.2, el uso del movimiento de danza en los cuartetos de Boccherini es distinto, con minuetos en 62 de sus 90 cuartetos (69%), y en los cuartetos de Haydn,

³⁰⁸ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, p. 329.

que hizo del movimiento de danza un elemento fijo en sus ciclos de cuartetos de cuerda. Con respecto a la posición de los minueto-trío dentro de cada obra, Brunetti se sitúa bajo la influencia del cambio de distribución que establece Haydn a partir de 1770. Salvo los opp. 20, 33, 64 y 77 que muestran posiciones variadas, Haydn pasa de un movimiento lento tras el minueto-trío (opp. 9, 17, 42) hasta un intercambio de posición de los movimientos internos en sus opp. 50, 54/55, 71/74 y 76.³⁰⁹ Como contraste, Boccherini, salvo como movimiento de apertura y movimiento de cierre en los cuartetos de cuatro movimientos, emplea una disposición mucho más flexible de sus movimientos de danza: como movimiento final en sus ciclos de dos movimientos (opp. 15, 22, 26, 33, 42, 43, 44, 48 y 53); como segundo o tercer movimiento en sus cuartetos de tres movimientos (opp. 32, 42, 52 y 58), o como segundo o tercer movimiento en sus cuartetos de cuatro movimientos (opp. 32, 41, 44 y 52).³¹⁰ El hecho de que Brunetti sólo empleó la forma de danza en sus cuartetos de cuatro movimientos permite establecer un paralelismo con otro compositor en la órbita de Haydn, el austríaco Ignace Pleyel.³¹¹ Mientras que Pleyel incluyó al minueto en el plan de cuatro movimientos de la mayoría de sus sinfonías, sólo lo empleó ocasionalmente, al igual que Brunetti, dentro de sus cuartetos de cuerda.³¹² En los dos conjuntos de cuartetos donde los incluyó, op. 3 (B313-318) de 1786 y op. 5 (B325-330) de 1788, Pleyel opta por la misma disposición que emplea Brunetti en sus últimos cuartetos, con los minueto-trío en tercera posición, tras el movimiento lento. Pleyel fue, con mucho, el compositor más demandado, en torno a 1790, por los compradores de música del editor madrileño Gabriel de Sancha, pudiendo encontrar entre su catálogo varios cuartetos de su op. 5. De igual forma, los cuartetos de Pleyel también eran solicitados en el entorno de la corte. Así lo demuestra el hecho de que el op. 3 se encuentre entre las cuartetos de la colección privada de Carlos en 1819. Por lo tanto, es fácil imaginar que estas obras pudieron estar al alcance de Brunetti como referentes de primer orden dentro del género.

³⁰⁹ Una síntesis de los diversos esquemas formales y posiciones de los minuets dentro de los cuartetos de Haydn la podemos hallar en Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 179-204.

³¹⁰ Podemos encontrar una síntesis de la distribución de movimientos en los cuartetos de Boccherini en Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 201-205.

³¹¹ Marín: "Haydn, Boccherini and the Rise", pp. 61-62, 114-119.

³¹² En su tesis sobre la integral de cuartetos de cuerda de Pleyel, Julius Zsako aborda la "actitud ambivalente" del compositor sobre el empleo del minueto en las composiciones cíclicas "más serias", como reflejo del desacuerdo de sus contemporáneos sobre si un minueto debe incluirse en sinfonías y cuartetos de cuerda. Julius Zsako: *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*. Tesis (Columbia: Universidad de Columbia, 1975), pp. 280-282.

Tabla 4.2. Cuartetos y ciclos de cuartetos con contienen, al menos, un minueto-trío en las producciones de G. Brunetti, J. Haydn y L. Boccherini.

	Brunetti	Haydn	Boccherini	
1756				
1758		op. 0 op. 1 op. 2		
1760			op. 2 (G161, G162, G164)	
1762				
1764				
1766				
1768				
1770		op. 9	op. 8 (G167, G169) op. 9 (G171, G173, G174, G176)	
		op. 17		
1772		op. 20	op. 15 (G178, G180 - G182)	
1774	op. 2			
1776			op. 22 (G183, G184, G187)	
1778			op. 24 (G190 - G192, G194)	
		op. 26		
1780			op. 32 (G201, G202, G205, G206)	
1782		op. 33 (Scherzo)	op. 33 (G208, G210 - G212)	
1784				
1786		op. 42		
1788		op. 50	op. 39	
		op. 54/55	op. 41	
1790	op. 8/1, L192 L193	L197 L198	op. 42	
			op. 64	op. 43
1792	L195		op. 71/74	op. 44 (G220 - G223, G225)
1794			op. 48 (G226 - g230) op. 52	
1796		op. 76	op. 53 (G236 - G238, G240, G241)	
1798				
		op. 77	op. 58 (G243)	
1800				
1802		op. 103		

La serie op. 2 (1774)

A mediados de la década de 1770, la posición invariable del minueto-trío antes del movimiento lento en todos los cuartetos de una serie con cuatro movimientos acerca a Brunetti al modelo establecido por Haydn en sus op. 9 (c. 1770) y op. 17 (1771). Por el contrario, lo aleja de Boccherini, que utiliza la forma como movimiento de cierre en su op. 9 (1770) y op. 15 (1772), y de Mozart, que coloca sus minuetos bien en segundo (KV170 y KV171), o en tercer lugar (KV80, KV156, KV158, KV168, KV169, KV172 y KV173). Desde el punto de vista tonal, Brunetti construye dos minuetos del ciclo en modo menor, cuartetos op. 2/1 en Sol menor y op. 2/4 en La menor, lo que adquiere relevancia tanto por la proporción como por el hecho de que no volverá a emplear el modo menor en sus posteriores minuetos. Haydn, sin embargo, prioriza el uso del modo mayor en sus opp. 9, 17 y 20 (en una relación 5:1), a la par que Boccherini y Mozart, que sólo poseen, antes de 1774, un movimiento en modo menor en sus G171 en Do menor (1770) y KV173 en Re menor (1773), respectivamente. Finalmente, Brunetti respeta las relaciones tonales más habituales entre el minueto y el trío, aunque con gran diversidad basada en cinco relaciones vecinales: subdominante de la relativa mayor (op. 2/1), tal y como hiciera Haydn en su op. 20/3; subdominante (op. 2/2 y op. 2/6), un movimiento que podemos encontrar asiduamente en los op. 9 de Boccherini; relativa menor (op. 2/3), al igual que Haydn en el op. 17/2 y Mozart en el KV172; relativa mayor (op. 2/4) como Mozart en el KV173; y, finalmente, el homónimo (op. 2/5), empleado de forma habitual por Haydn, Boccherini y Mozart.³¹³

Será en las extensiones de las secciones que conforman tanto el minueto como el trío, reflejadas en la tabla 4.3, donde Brunetti genere su propia firma. Así, propone una apertura del minueto con una extensión invariable de ocho compases, quizás como un guiño a la estructura de un *minué* para el baile que un oyente culto podría identificar.³¹⁴ Esta longitud de ocho compases era más habitual, por el contrario, en la primera sección

³¹³ La elección de la clave del trío no era normativa, pero existían algunas opciones estándar en el último tercio del siglo XVIII: lo más común era presentar el trío en la misma tonalidad y modo que el minueto, continuando el proceso de reafirmar la tónica del conjunto; el trío podía introducir un cambio modal; finalmente, el trío también solía centrarse en una tónica de contraste con el minueto, quizás su subdominante. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 319, 329, 332.

³¹⁴ Teóricos como Johann Kimberger (1721-1783) y Heinrich Christoph Koch (1749-1816) defendían que un “minueto de baile” debían constar de dos secciones de ocho compases cada una. De esta forma, el modelo de “8+8” ampliado al conjunto “minueto – trío - D.C. minueto”, con sus respectivas repeticiones, generaba un esquema final de 96 compases. Esta longitud estándar podía ser ampliada a 16 medidas, en un modelo “8+16”. Estos patrones de pasos y gestos guiaron las expectativas de los oyentes del siglo XVIII, no sólo en los minuetos bailados, sino también en los escritos exclusivamente para la escucha. Este rígido patrón del *minué* de baile era manipulado, muchas veces de forma audaz como en las sinfonías y cuartetos de Haydn, fruto de la necesaria creatividad y de la búsqueda del efecto dramático, especialmente en géneros como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas. Joseph Giovanni Fort: *Incorporating Haydn's Minuets: Towards a Somatic Theory of Music*. Tesis (Harvard: Universidad de Harvard, 2015), pp. 231-279.

de los tríos, como podemos observar en el op. 9 de Haydn, el op. 9 de Boccherini y en los cuartetos KV80 y KV168-72 de Mozart. Las segundas secciones del minueto de Brunetti se mantienen por debajo de los veinte compases, en una relación inferior al resto de compositores. Finalmente, otro factor que distingue a Brunetti de Haydn, Mozart y Boccherini es la longitud de las secciones de los tríos que se caracterizan, en contra de la norma de la época, por su longitud igual o superior a la de sus homónimos en los minuetos, salvo en la segunda sección del “Trío” del Cuarteto op. 2/2. En otros géneros a comienzos de la década de 1770, Brunetti se amolda más a esta convención de tener longitudes de las secciones de los trío inferiores a los minueto en otros géneros. Lo podemos observar en los *Tempo di Minuetto* de los “Divertimenti pour violon, alto e violoncelle“, Serie III núms. 1, 2 y 6 (1773) y en el “Sestetti” op. 1/5/iii (1773-74).

Además de los citados opp. 9 y 17 de Haydn, la disposición y relación tonal de los minueto del op. 2 sitúa a Brunetti en la esfera de otro compositor que contribuyó al surgimiento del “estilo vienés”, el autor bohemio Johann Baptist Vanhal.³¹⁵ En la tabla 4.4 podemos observar cómo su op. 13 (publicado en 1773) guarda una estrecha relación con el armazón del op. 2 de Brunetti. En un claro paralelismo, podemos observar, en primer lugar, que Vanhal mantiene una posición interior invariable del minueto, antes del movimiento lento y enmarcado por sendos movimientos rápidos. En segundo lugar, las relaciones tonales entre el minueto y el trío muestran también claras similitudes: cuatro de los tríos del op. 13 de Vanhal (cuartetos I, II, IV y V) están en la región de la subdominante del minueto (como en los cuartetos op. 2 núms. 2 y 6 de Brunetti), mientras otras dos obras (cuartetos III y VI) se trasladan a la región del relativo menor (al igual que el cuarteto op. 2/3) y del homónimo menor (como en el cuarteto op. 2/5), respectivamente. Esta serie de cuartetos de Vanhal debía gozar de una alta consideración entre aficionados y músicos. Prueba de ello es la existencia de cuatro cuartetos del op. 13 en la colección privada de Carlos IV, tal y como señala el catálogo creado en el año 1814, lo que aproxima esta música al mismo entorno cortesano que conoció Brunetti.³¹⁶

³¹⁵ En 1760-1761, Vanhal se trasladó a Viena. Allí vivió hasta mayo de 1769, ingresando en "los círculos más imponentes", como uno de los principales compositores de la ciudad. Paul R. Bryan: "Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wañhal, Wanhall], Johann Baptist.", *Grove Music Online (Oxford: Oxford University Press, 2001)*, <https://doi.org.umbra.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.29007> (última consulta: mayo 2022).

³¹⁶ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, p. 119. En la actualidad se conservan cuatro cuartetos de este op. 13 en el Archivo de Música del Palacio Real de Madrid. José Peris-Lacasa (coord.): *Catálogo Del Archivo de Música Del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993), pp. 557-604. Se puede consultar una edición de estos cuartetos op. 13 en la Petrucci Music Library. https://imslp.org/wiki/Category:Vanhal,_Johann_Baptist (última consulta: mayo 2022).

Tabla 4.3. Estructura general de los minuetos de G. Brunetti, J. Haydn, L. Boccherini y W. A. Mozart compuestos entre 1770 y 1774.

Autor	Opus	Obra Movimiento	Tonalidades Minueto-Trío	Secciones Minueto	Secciones Trío
G. Brunetti	op. 2 (1774)	L150 Sol m (ii)	Sol m – Mib M	:8: :12:	:12: :14:
		L151 Mi M (ii)	Mi M – La M	:8: :20:	:8: :10:
		L152 Mib M (ii)	Mib M – Do m	:8: :18:	:12: :18:
		L153 La m (ii)	La m – Do M	:8: :8:	:12: :16:
		L154 Re M (ii)	Re M – Re m	:8: :16:	:10: :20:
		L155 Sib M (ii)	Sib M – Mib M	:8: :12:	:8: :12:
J. Haydn	op. 9 (c. 1770)	Hob. III:19 C (ii)	Do M – Do m	:12: :22:	:8: :20:
		Hob. III:20 Eb (ii)	Mib M – Mib M	:10: :10:	:8: :14:
		Hob. III:21 G (ii)	Sol M – Sol M	:12: :18:	:8: :13:
		Hob. III:22 d (ii)	Re m – Re M	:20: :28:	:8: :8:
		Hob. III:23 Bb (ii)	Sib M – Sib M	:8: :20:	:8: :8:
		Hob. III:24 A (ii)	La M – La m	:8: :26:	:14: :20:
	op. 17 (1771)	Hob. III:25 E (ii)	Mi M – Mi m	:18: :32:	:10: :22:
		Hob. III:26 F (ii)	Fa M – Re m	:12: :22:	:14: :14:
		Hob. III:27 Eb (ii)	Mib M – Mib M	:16: :20:	:10: :18:
		Hob. III:28 c (ii)	Do M – Do m	:14: :26:	:14: :26:
		Hob. III:29 G (ii)	Sol M – Sol m	:8: :24:	:12: :12:
		Hob. III:30 D (ii)	Re M – Re M	:12: :10:	:8: :12:
	op. 20 (1772)	Hob. III:31 Eb (ii)	Mib M – Mib M	:8: :36:	:10: :12:
		Hob. III:32 C (iii)	Do M – Do m	:20: :36:	:12: :18:
		Hob. III:33 g (ii)	Sol m – Mib M	:10: :42:	:20: :16:
		Hob. III:34 D (iii)	Re M – Re M	:8: :12:	:8: :8:
		Hob. III:35 f (ii)	Fa m – Fa M	:18: :36:	:16: :30:
		Hob. III:36 A (iii)	La M – La m	:8: :12:	:8: :14:
Luigi Boccherini	op. 9 (1770)	G171 c (iii)	Mib M – Lab M	:12: :28:	:8: :16:
		G173 F (iii)	Fa M – Sib M	:13: :29:	:8: :18:
		G174 Eb (iii)	Mib M – Lab M	:8: :24:	:8: :16:
		G176 E (iii)	La M – La m	:8: :16:	:8: :16:
op. 15 (1772)	G178 F (ii)	Fa M – Fa m	:12: :16:	:12: :16:	
	G180 F (ii)	Fa M – Fa m	:8: :16:	:8: :16:	
	G181 Eb (ii)	Mib M – Lab M	:16: :22:	:10: :16:	
W. A. Mozart	KV80 Sol M 1770 (iii) KV156 Sol M 1772 (iii) KV158 Fa M 1772-3 (iii) KV168 Fa M 1773 (iii) KV169 La M 1773 (iii) KV170 Do M 1773 (ii) KV171 Mib M 1773 (ii) KV172 Sib M 1773 (iii) KV173 Re m 1773 (iii)	Sol M – Do M	:8: :20:	:8: :16:	
		Sol M – Sol m	:14: :22:	:10: :16:	
		Fa M – Fa m	:20: :44:	:16: :30:	
		Fa M – Sib M	:8: :16:	:8: :12:	
		La M – Mi M	:16: :20:	:8: :8:	
		Do M – Mib M	:12: :20:	:8: :8:	
		Mib M – Lab M	:10: :16:	:8: :16:	
		Sib M – Sol m	:14: :16:	:8: :11:	
		Re m – Fa M	:14: :28:	:10: :18:	

Tabla 4.4. Disposición de movimientos en los cuartetos op. 13 (1773) de Johann Baptist Vanhal.

op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
op. 13 1773	Quartetto I Mi M	<i>Allegro moderato</i> Mi M	<i>Minuetto - Trío</i> Mi M – La M	<i>Adagio</i> Si M	<i>Allegro</i> Mi M
	Quartetto II Do M	<i>Allegro Moderato</i> Do M	<i>Minuetto - Trío</i> Do M – Fa M	<i>Adagio</i> Do m	<i>Allegro</i> Do M
	Quartetto III Fa M	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Minuetto - Trío</i> Fa M – Re m	<i>Cantabile</i> Sib M	<i>Presto</i> Fa M
	Quartetto IV La M	<i>Allegro Moderato</i> La M	<i>Minuetto - Trío</i> La M – Re M	<i>Adagio</i> Mi M	<i>Presto</i> La M
	Quartetto V Sib M	<i>Allegro Moderato</i> Sib M	<i>Minuetto - Trío</i> Sib M – Mib M	<i>Adagio</i> Fa M	<i>Allegro</i> Sib M
	Quartetto VI Sol M	<i>Allegro Moderato</i> Sol M	<i>Minuetto - Trío</i> Sol M – Sol m	<i>Adagio</i> Do M	<i>Allegro</i> Sol M

Paralelismos entre los “Minuetto”

El tema principal del minuetto del op. 2/1/ii en Sol menor, a modo de exposición, abarca la primera sección (cc. 1-8) del pequeño binario que conforma el minuetto como una sentencia normativa que genera un tejido apretado en la tonalidad de partida y cuya idea básica (cc. 1-2) es expuesta en *pianissimo* y en octavas paralelas por los dos violines.³¹⁷ En el ejemplo 4.1 podemos observar el perfecto equilibrio entre las funciones y unidades formales, la sencillez melódica y la regularidad rítmica que ilustran las propiedades elegantes de los *minué* cortesanos dedicados al baile, tal y como plantea Haydn en algunos de sus primeros *Menuet*.³¹⁸ Frente a esta primera sección corta y compacta, Brunetti compone una segunda sección más amplia (cc. 9-20), que comienza directamente en la tonalidad subordinada de la relativa mayor. La repetición de la nueva idea básica (cc. 11-12), ahora presentada por los dos violines y el violonchelo en *forte* y *legato*, genera un pequeño desarrollo que no confirma la nueva tonalidad subordinada y que, tras referenciar al material de apertura del tema principal (cc. 14-16) en la tonalidad inicial, prepara la vuelta del material de cierre del minuetto (cc. 17-20). Brunetti genera un sutil juego formal, entre los esquemas de pequeño binario y ternario, ya que la retransición (cc. 14-16) no permite la definición estricta de la forma como un pequeño binario evitando, de

³¹⁷ Como se explicó en la sección de metodología, para el análisis de estos movimientos he utilizado la perspectiva de la teoría de las funciones formales desarrollada por W. Caplin. En concordancia con esta teoría, cuando se utilizan las etiquetas funcionales de “exposición”, “contraste” y “recapitulación” siempre es en referencia a la constitución interna del minuetto y trío y no a la forma de movimiento completo. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal* ..., pp. 219-230.

³¹⁸ Floyd y Margaret Grave ilustran esta propiedad de “ilustración de los modales cortesanos” en los primeros minuetos de Haydn a través de la comparación de dos minuetos contemporáneos: el núm. 4 de la primera colección de baile “Seitenstetten” y el cuarto movimiento del cuarteto de cuerdas op. 1/3. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 77-78.

forma simultánea, la recapitulación de la idea básica de la exposición. Dentro de esta ambigüedad formal, Brunetti produce un perfecto equilibrio entre las propiedades que crean una agrupación fuerte del movimiento y aquellas que tienden a aflojarla. El tema principal es un claro ejemplo de una agrupación fuerte con su estabilidad tonal, la unidad de material melódico-motívico, la eficiencia en la expresión funcional y las agrupaciones simétricas de las unidades formales. La segunda sección contrasta al introducir una inestabilidad tonal, realizar una evasión cadencial (c. 16) e introducir diversidad de material melódico-motívico. Estas dos unidades antagonistas cierran su círculo mediante el retorno a la tonalidad de partida, la alusión al material melódico inicial y el fuerte cierre cadencial final (cc. 16-20).

Ejemplo 4.1. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.

Minuetto

The image displays a musical score for a Minuetto in G minor, Op. 2 No. 1 by Brunetti. The score is arranged in two systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score is annotated with formal analysis labels above and below the staves. Above the staves, sections are labeled 'pres.' (presentation), 'b.i.' (beginning of idea), 'cont.' (continuation), and 'cad.' (cadence). Below the staves, Roman numerals indicate harmonic functions: I, IV₆, V₆/V, V₆/IV, IV, and V. Specific harmonic events are marked with boxes: 'AC' (Atonal Cadence) and 'PAC' (Perfect Authentic Cadence). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *p*. Measure numbers 8, 9, and 20 are indicated. The first system ends at measure 8, and the second system starts at measure 9 and ends at measure 20.

Como acto de planificación a gran escala, entre los cuartetos que abren y cierran el ciclo, Brunetti sólo volverá a generar este sutil juego entre los dos esquemas formales binario y ternario imperantes en la construcción de los minuetto-trío en el Cuarteto op. 2/6

en Si bemol mayor.³¹⁹ Estructuralmente, como se puede observar en la figura 4.1, ambos minuetos poseen el mismo tamaño (ocho compases para la primera sección y doce compases para la segunda), un tema principal compacto a modo de sentencia normativa en la tonalidad original, establecen un breve medio de contraste central y cierran la segunda sección con una retransición que referencia al material de apertura del tema principal y retorna a la tonalidad principal para el fuerte cierre cadencial final.

Figura 4.1. Brunetti, Cuartetos op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774) y op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15	c16	c17	c18	c19	c20	
Cuarteto L. 150. Minuetto Sol m.																					
Función fundamental	Exposición [A]								Medio de contraste [B]				Retransición [A]								
Función intertemática	Tema principal								Desarrollo				Retransición								
Tipo formal	Sentencia								Sentencia												
Función formal	pres.				cont.				pres.				cont.								
Unidad formal	b.i.	b.i.	cont.		cad.		b.i.	b.i.	cont.		cad.		cont.		cad.						
Procesos cadenciales	HC												AC			PAC					
Regiones	I								IIIIM				I								
Cuarteto L. 155. Minuetto Sib M																					
Función fundamental	Exposición [A]								Medio de contraste [B]				Retransición [A]								
Función intertemática	Tema principal								Desarrollo				Retransición								
Tipo formal	Sentencia								Sentencia				Híbrido								
Función formal	pres.				cont.				pres.				cont.				cont.				
Unidad formal	b.i.	b.i.	cont.		cad.		b.i.	b.i.	cont.		cad.		cont.		cad.		cont.		cad.		
Procesos cadenciales	HC												HC						PAC		
Regiones	I								Im				I								

Un análisis más pormenorizado de las funciones formales del Cuarteto op. 2/6, reflejado en el ejemplo 4.2, nos permite observar que la exposición (cc. 1-8) se construye como una sentencia normativa que, elegantemente, ayuda al oyente a aprender y recordar la melodía principal. Esta primera sección se mantiene en la tonalidad de partida, apoyándose en los cambios dinámicos para distinguir las funciones formales de presentación y continuación. Al igual que en el Cuarteto op. 2/1, junto con el uso de dominantes secundarias que enriquecen el lenguaje armónico, la segunda sección produce un cambio de región tonal, aunque en esta ocasión se prefiere la región del homónimo frente a la relativa mayor escogida con anterioridad. La retransición, tras la articulación cadencial de la tonalidad del desarrollo, hace referencia al material inicial (cc. 17-20), en un retorno a la tonalidad de partida del minuetto, pero eludiendo el retorno explícito de la

³¹⁹ Caplin realiza un exhaustivo estudio de los esquemas formales más asiduos en las formas de minuetto-trío: el pequeño ternario, denominado “binario redondeado”, de empleo mayoritario y con esquema ABA’, y el pequeño binario con esquema AB. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, pp. 219-220.

idea básica inicial. Brunetti, por lo tanto, concluye la serie con una clara alusión a su comienzo en cuanto a las funciones fundamentales de la forma, el tamaño del movimiento y la excursión tonal del medio de contraste.

Ejemplo 4.2. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.

The image shows a musical score for a minuet in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into four sections: 'pres.' (measures 1-8), 'b.i.' (measures 9-16), 'cont.' (measures 17-24), and 'cad.' (measures 25-28). The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Harmonic analysis is provided below the staves, showing chords like Bb: I, V⁵/V, V, Bb:I, V³/IV IV, V⁵, V⁷, and I. A blue arrow in the Violin I part indicates a dynamic shift from *f* to *p* between measures 8 and 9.

Si los dos minuetos exteriores parecen configurados, formalmente, como banderas que indican el principio y final de la serie, un nuevo paralelismo se puede establecer en dos de los minuetos interiores. En la figura 4.2 podemos observar cómo los esquemas formales de los minuetos de los cuartetos op. 2 núms. 2 y 3 se ajustan a la forma de pequeño ternario, con sus funciones de exposición, contraste y recapitulación bien delimitadas por claras fórmulas cadenciales. La exposición (cc. 1-8) y la recapitulación (cc. 21-28) del Cuarteto op. 2/2 se construyen como dos temas híbridos cortos y compactos, en *legato* y *piano*, que sólo se diferencian en las estructuras cadenciales finales. El Cuarteto op. 2/3 vuelve a repetir la misma fórmula al tener una exposición y recapitulación que sólo se diferencian por sus fórmulas cadenciales de cierre, lo que otorga un inequívoco sentido de unidad al movimiento. Ahora, sin embargo, la línea melódica ascendente (cc. 1-2) y descendente (cc. 3-4), así como la existencia de un cierre cadencial generan una función formal de antecedente. Este tipo formal sólo se desarrollará

plenamente en la recapitulación, a modo de periodo, al cerrar el consecuente con una cadencia perfecta.

Figura 4.2. Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774) y op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15	c16	c17	c18	c19	c20	c21	c22	c23	c24	c25	c26	c27	c28				
Cuarteto L. 151. Minuetto Mi M																																
Función fundamental	Exposición [A]								Medio de contraste [B]								Recapitulación [A']															
Función intertemática	Tema principal								Desarrollo								Recapitulación															
Tipo formal	Híbrido 3								Sentencia								Híbrido 3															
Función formal	c.b.i.				cont.				pres.				cont.				cc. 21-26 = cc. 1-6															
Unidad formal	b.i.		c.i.		cont.		cad.		int.		b.i.		b.i.		cont.		cad.															
Procesos cadenciales	HC								EC								HC								PAC							
Regiones	I																															
Cuarteto L. 152. Minuetto Mib M																																
Función fundamental	Exposición [A]								Medio de contraste [B]								Recapitulación [A']															
Función intertemática	Tema principal								Desarrollo								Recapitulación															
Tipo formal	Híbrido								Sentencia								Periodo															
Función formal	ant.				cons.				pres.				cont.				cc. 19-24 = cc. 1-6															
Unidad formal	b.i.		c.i.		b.i.		c.i.		b.i.		b.i.		cont.		cad.																	
Procesos cadenciales	IAC								HC								AC								HC				PAC			
Regiones	I								I								III m								I							

Esta disposición de primera sección de minueto compacta de ocho compases, una sección central más amplia de contraste y una recapitulación que ajusta su resolución cadencial la podemos encontrar al comienzo de la década de 1770, entre otros, en cuartetos de Mozart, Haydn y Vanhal. El *Menuetto* del Cuarteto en Sol mayor de Mozart (KV80, 1770), expuesto en el ejemplo 4.3, establece un tema principal basado en una idea básica compuesta (cc. 1-4) que cierra con una función de continuación. Posteriormente, tras una sección central de desarrollo que modula a la región de la dominante, fija una recapitulación literal del tema principal que evidencia la estricta forma ternaria. Equivalente propuesta realiza Haydn en el *Menuetto* de su Cuarteto op. 9/5 (c. 1770). Con las mismas proporciones planteadas por Mozart y Brunetti, en el ejemplo 4.4 podemos ver cómo Haydn abre el movimiento con el contraste de dos ideas básicas (cc. 1-4) que se cierran con una función de continuación. Tras un breve desarrollo (cc. 9-20), Haydn retorna el tema principal en un elegante cierre del movimiento. Vanhal, por su parte, realiza una construcción equivalente en los cuartetos núm. 4 y 6 de su serie op. 13 (1773). Estos dos cuartetos son similares a las propuestas de Brunetti en sus cuartetos op. 2 núms. 2 y 3 a la hora de conformar las construcciones temáticas con una primera sección compacta, una segunda sección que desarrolla algún fragmento o motivo de forma secuencial y un retorno exacto de la primera sección.³²⁰

³²⁰ Existe un trabajo de tesis, sobre la integral de cuartetos de Vanhal, realizada en 1978 por David Jones. Si bien la sección correspondiente a los movimientos en forma de minueto-trío es muy sintética, ha servido de base para el

Ejemplo 4.3. Mozart, Cuarteto en Sol mayor (KV80, 1770), *Menuetto*.

Menuetto

Ejemplo 4.4. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 5 en Si bemol Mayor (1770), *Menuetto*.

Allegretto

Boccherini, en contraposición a los planteamientos anteriores, basa los cierres de los minuetos compuestos a principios de la década de 1770 en la inserción de secciones de cuatro compases. Esta técnica de “inserción de bloques de construcción” típicamente

adecuado estudio del paralelismo entre la disposición de la forma en el op. 13 de Vanhal y el op. 2 de Brunetti. David Wyn Jones: *The String Quartets of VanHal*. Tesis (Gales: Universidad de Gales, 1978), pp. 89, 91, 136-138.

boccheriniana, que prioriza la regularidad del metro sobre el desarrollo, permite ampliar las longitudes reglamentarias de ocho compases en los movimientos de danza de sus cuartetos de cuerda.³²¹ Boccherini plantea, como preferencia, una primera sección de sus minuetos compuesta por ocho compases. Sin embargo, tras el desarrollo y frente a una recapitulación que sólo varía la fórmula cadencial de cierre, como hemos apreciado en los cuartetos op. 2 núms. 2 y 3 de Brunetti, los cierres de Boccherini se caracterizan por alargar las secciones individuales mediante la adición de grupos de cuatro compases. En el ejemplo 4.5 podemos observar esta técnica de construcción de los minuetos en los Cuartetos op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174) y núm. 6 en Mi mayor (G176), compuestos en 1770, y en el Cuarteto op. 15 núm. 4 en Fa mayor (G180) compuesto en 1772. Tras la recapitulación de los cuatro primeros compases del tema principal y como cierre de la segunda sección del minuetto, Boccherini inserta un bloque o dos de cuatro compases (cuartetos G176 y G180 y cuarteto G174, respectivamente).

³²¹ Speck liga el origen de la música de baile de la mayoría de los minuetto de Boccherini con la inserción suave de estos bloques de construcción. Bajo esta premisa, realiza un interesante estudio analítico de la formación de los movimientos de danza en los cuartetos de cuerda de Boccherini. Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 148-183.

Ejemplo 4.5. Boccherini, cuartetos op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174, 1770) y núm. 6 en Mi mayor (G176, 1770) y Cuarteto op. 15 núm. 4 en Fa mayor (G180, 1772). Movimientos en forma de danza. Partes de primer violín.

Cuarteto op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor.

Minuetto Affettuoso

Violín I

Cuarteto op. 9 núm. 6 en Mi mayor.

Minuetto

Violín I

Cuarteto op. 15 núm. 4 en Fa mayor.

Minuetto

Violín I

Finalmente, los efectos de corte contrapuntístico nos permiten establecer un último paralelismo entre los minuetos del op. 2 núms. 4 y 5 de Brunetti. En el minuetto del Cuarteto op. 2/5 en Re mayor, como elemento sorpresivo con respecto a las anteriores recapitulaciones, Brunetti construye una sección de cierre modificada mediante el despliegue contrapuntístico, en canon, de la idea básica inicial. En el ejemplo 4.6

podemos observar que la idea básica del tema principal (cc. 1-2), que se presentaba en un movimiento paralelo de las tres voces superiores, ahora discurre en movimiento contrapuntístico, mediante el canon que realiza el dúo formado por los dos violines (cc. 17-18) y el posterior eco de la viola y el violonchelo (cc. 19-20). Brunetti hace que la textura pase a definir la forma haciendo que la idea básica del tema principal navegue desde la voz más aguda hasta la más grave. Este breve pasaje en forma de canon, como una pincelada de claro rasgo haydniano, lo podemos encontrar en la misma disposición instrumental en Vanhal, en el *Minuetto* del Cuarteto op. 13 núm. 1 en La mayor (1773). Como podemos observar en el ejemplo 4.7, Vanhal establece un movimiento contrapuntístico entre el dúo formado por los dos violines y los dos instrumentos graves como forma de diálogo instrumental que rige el movimiento. Brunetti establece el contraste con Vanhal arrancando y cerrando el movimiento con movimientos paralelos de las tres voces superiores, reservando el breve movimiento de canon a un sutil juego de cuatro compases de duración.

Ejemplo 4.6. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Minuetto*. Secciones de exposición (cc. 1-8) y recapitulación (cc. 17-24).

The image displays two sections of a musical score for a string quartet. The top section is labeled 'Exposición' and covers measures 1 to 8. It features four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into 'pres.' (presentation) and 'cont.' (continuation) sections. The 'pres.' section includes two 'b.i.' (basso continuo) markings. The 'cont.' section includes a 'cad.' (cadenza) marking. The bottom section is labeled 'Recapitulación' and covers measures 17 to 24. It also features the same four staves and is divided into 'pres.' and 'cont.' sections. The 'pres.' section includes two 'b.i.' markings. The 'cont.' section includes a 'cad.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (pp). Chord symbols are provided below the staves: D: I, V, IV₆, V₇, I, I, V. A box labeled 'HC' is present at the end of the Exposition section, and a box labeled 'PAC' is present at the end of the Recapitulación section.

Ejemplo 4.7. Vanhal, Cuarteto op. 13 núm. 1 en La mayor (1773), *Minuetto*, cc. 1-34.

The image displays a musical score for a minuet in D major, 3/4 time, by Franz Vanhal. It is a canon for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-19) shows the initial melodic phrase being passed from Violin I to Violin II, then Viola, and finally Violonchelo. Blue circles highlight the beginning of this phrase in each instrument's part. The second system (measures 20-33) continues the canon, with the phrase moving back up the instruments. The third system (measures 34-37) concludes the piece with a final cadence. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p' (piano). Rehearsal marks [c. 1] through [c. 4] are present.

Brunetti explota mucho más el trabajo en canon en el minuetto del Cuarteto op. 2/4 en La menor, con una singular estructura formal dentro de la serie. Como se puede observar en la figura 4.3, Brunetti genera un pequeño binario con dos secciones estructuralmente completas, simétricas y cortas. En el ejemplo 4.8 se hace palpable que, si en los tres primeros minuetos de la serie Brunetti había primado el movimiento paralelo de las voces, ahora opta por generar un movimiento contrapuntístico, a modo de canon, entre los cuatro instrumentos. De esta forma, la idea básica del tema principal (cc. 1-2) navega desde la voz más aguda a la más grave. La ausencia de confirmación cadencial inicial genera un tema principal de expresión mínima. Será con la modulación a la región de la dominante menor y su posterior confirmación cadencial como Brunetti generará la aparición de un tema subordinado. La segunda parte retorna la tonalidad inicial mediante un atractivo juego con sus escalas melódica (cc. 9-12) y armónica (cc. 13-16). Esta segunda parte, contrastante en ritmo, articulación y dinámica, vuelve a discurrir desde el violín primero hasta el violonchelo en forma de canon. Frente a la tradición de derivar el material melódico de comienzo de la segunda parte de la idea básica de la primera parte, Brunetti utiliza el movimiento en canon y las variaciones entre la escala armónica y melódica de la tonalidad de partida como elementos de conexión que ayudan a la estructura

bipartidista. Con este movimiento, Brunetti ha dejado de lado la sencillez asociada a la forma de danza para adentrarse en aspectos más innovadores y atrevidos.³²²

Figura 4.3. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15	c16
	Cuarteto L. 153. Minuetto La m															
Función fundamental	Primera parte								Segunda parte							
Función intertemática	Tema principal				Transición Tema subordinado				Desarrollo							
Tipo formal	Sentencia								Sentencia							
Función formal	pres.				cont.				pres.				cont.			
Unidad formal	b.i.	b.i.	cont.	cad.	b.i.	b.i.	cont.	cad.	b.i.	b.i.	cont.	cad.	b.i.	b.i.	cont.	cad.
Procesos cadenciales	PAC								PAC							
Regiones	I				Vm				I							

Ejemplo 4.8. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.

Minuetto

The musical score is presented in four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is annotated with 'pres.' above measures 1-4 and 'cont.' above measures 5-8. 'b.i.' (beginning of phrase) is marked above measures 1, 3, and 5. 'cad.' (cadence) is marked above measure 8. The second system (measures 9-16) is annotated with 'pres.' above measures 9-12 and 'cont.' above measures 13-16. 'b.i.' is marked above measures 9 and 11. 'cad.' is marked above measure 16. A 'PAC' (Processus Cadencial) box is placed at the end of each system. Below the staves, harmonic analysis is provided: for the first system, 'a: V I' under measure 1, 'I₆ e: V²' under measure 5, and 'I₆ I II₆ V I' under measure 8; for the second system, 'a: V I V' under measure 9, 'f₁ p V² I' under measure 13, and 'V² I' under measure 16.

³²² Miguel Ángel Marín destaca este movimiento en su análisis de los cuartetos op. 2 como ejemplo del alto grado de elaboración temática al que podía llegar Brunetti dentro del manejo de la forma. Este análisis va un paso más allá al establecer una correlación entre el movimiento contrapuntístico de las voces y las tipologías, funciones y unidades formales utilizadas por Brunetti. Marín: "Haydn, Boccherini and the Rise, pp. 100-101.

Como hemos podido apreciar hasta el momento, las primeras secciones de los minuetos de los cuartetos op. 2 de Brunetti se han caracterizado por el alto grado de unidad y cohesión en la generación de los tipos, unidades y funciones formales. Las recapitulaciones o retransiciones, por su lado, han tenido, generalmente, la función primordial de recuperar la idea básica del tema principal con el objetivo de lograr un satisfactorio cierre formal. Será en las secciones centrales, invariablemente en dinámica *forte*, donde Brunetti imprima mayor energía y movilidad a los movimientos, principalmente mediante técnicas de secuenciación y amplificación instrumental. Las secciones centrales de los cuartetos op. 2 núms. 2, 3 y 5, mostradas en el ejemplo 4.9, nos sirven para ilustrar estas técnicas de desarrollo. En el Cuarteto op. 2/2, en contra de lo habitual en la época, Brunetti no establece una tonalidad subordinada dentro del minuetto, lo que transforma esta sección de contraste en un desarrollo marcado por un motivo ejecutado por los violines y el violonchelo (cc. 10-14), una continuación de carácter secuencial (cc. 15-18) y un cierre cadencial suave (cc. 19-20). La amplificación instrumental y el ritmo percutido (cc. 9-14) imprimen una energía al movimiento que contrasta con la delicadeza mostrada en el tema principal precedente. En el Cuarteto op. 2/3, tal como sucedió en el Cuarteto op. 2/1, Brunetti escoge la región de la relativa, en este caso menor, para generar un desarrollo con una mayor actividad tonal. Esta sección central sigue las pautas de la época con un material melódico-motívico derivado de la exposición. La utilización de unidades formales similares y asimétricas, la dinámica contrastante y los movimientos de amplificación melódica al unísono de los cuatro instrumentos (cc. 9, 11, 17-18) adquieren relevancia en la definición de los límites de las funciones formales. Finalmente, en el Cuarteto op. 2/5, serán el súbito cambio extremo de dinámica desde el tema principal, de *pianissimo* a *forte*, el material melódico que se alterna entre los violines, la mayor aceleración en los cambios armónicos y el incremento del ritmo de superficie los que otorguen al medio de contraste de los rasgos de continuidad que le suelen caracterizar.

Ejemplo 4.9. Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y núm. 5 en Re mayor (L154). Secciones centrales de los *Minuetto*. Despliegue de unidades formales.

Sección central Op. 2/2/ii (L. 151)

Sección central Op. 2/3/ii (L. 152)

Sección central Op. 2/5/ii (L. 154)

El “Trio” como unión y contraste

De forma general, aunque con secciones ligeramente superiores a los minuetos, los tríos del op. 2 de Brunetti se desarrollan en un tejido compacto que guarda una relación de equilibrio en el tamaño de todas sus secciones. En pos de una continuidad y sentido de unión entre los dos movimientos de danza, no se establece corte entre el minuetto y el trío, sino que se conserva el metro y el *tempo* en una tonalidad vecina. En el ejemplo 4.10 podemos observar la riqueza motívica con la que Brunetti establece la relación de las ideas básicas entre los minuetos y los tríos. Los tríos, por lo general, excitan el movimiento a través de una figuración más rápida, como es el caso de los cuartetos núms.

1, 2, 4 y 5 de la serie. En el trío del op. 2/3, sin embargo, la nueva idea básica, bajo la indicación *dolce*, introduce un nuevo lirismo que sosiega el movimiento continuo del minuetto. Algo similar ocurre en el trío del op. 2/6 donde la construcción de la idea básica ofrece un claro contraste en continuidad y dinámica con respecto a su homónimo en el minuetto.

Ejemplo 4.10. Brunetti, Cuartetos op. 2 (1774). Íncipit de los “Minuetto” y “Trio”.

The image displays six staves of music for Violin I, each representing a different piece from Brunetti's Op. 2. Each staff is divided into two sections: 'Minuetto' and 'Trio'. The pieces are:

- Op. 2/1/ii:** Minuetto (3/4, B-flat major) starts with *pp*. Trio (3/4, B-flat major) starts with *p*.
- Op. 2/2/ii:** Minuetto (3/4, D major) starts with *p*. Trio (3/4, D major) starts with *p*.
- Op. 2/3/ii:** Minuetto (3/4, B-flat major) starts with *mp sempre*. Trio (3/4, B-flat major) starts with *dolce*.
- Op. 2/4/ii:** Minuetto (3/4, B-flat major) starts with *p*, includes *rinf.* and *p*. Trio (3/4, B-flat major) starts with *f*, includes *p* and *f*.
- Op. 2/5/ii:** Minuetto (3/4, D major) starts with *pp*. Trio (3/4, D major) starts with *pp arpeggio*.
- Op. 2/6/ii:** Minuetto (3/4, B-flat major) starts with *f*. Trio (3/4, B-flat major) starts with *pp*.

Como elemento de contraste y huyendo del sutil juego formal planteado en los minuetos op. 2 núms. 1 y 6, Brunetti construye los tríos con una apreciable claridad formal: pequeño binario de los cuartetos op. 2 núms. 1, 4 y 5 y pequeño ternario en los otros tres cuartetos de la serie. Esta claridad también va acompañada de una mayor simplicidad tonal. Salvo los cuartetos op. 2 núms. 3 y 6, el resto de la serie se mantiene en la tonalidad de comienzo del trío. El Cuarteto op. 2/1, expuesto en el ejemplo 4.11, es claro ejemplo de la construcción del trío como un pequeño binario. La primera sección (cc. 21-32) ofrece un material melódico y motivico que incrementa el ritmo de superficie

que presentó el minueto. El material melódico de la segunda sección (cc. 33-46) desarrolla el motivo que fundamentó la primera sección, mediante la yuxtaposición de movimientos ascendentes del primer violín y descendentes del segundo violín y la viola. La sección de cierre rompe la simetría estructural de las dos partes del trío a la vez que expone un nuevo material motívico de cierre que reniega de la estructura tripartita.

Ejemplo 4.11. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Trio*. Análisis formal.

Al igual que en el Cuarteto op. 2/1, el Cuarteto op. 2/4 confecciona el trío, reflejado en el ejemplo 4.12, como un pequeño binario, ahora en la región de la relativa mayor del minueto. Frente a la mayor actividad tonal y armónica que presentó el minueto que le precedía, el trío permanece invariable en su región tonal. La primera parte, con función inter temática de tema principal, abre con una idea básica compuesta de ocho compases (cc. 17-24) cuya continuación cierra en una media cadencia. Si el comienzo de la primera parte se sustentaba sobre un pedal de tónica (cc. 17-20), en la segunda parte lo hace sobre

un pedal de dominante (cc. 29-36). La falta de modulaciones transforma la segunda parte en una sección de desarrollo cuyo material motívico se deriva de la idea básica de la primera parte. Al igual que en el minueto, Brunetti genera un movimiento en forma de canon entre los violines (cc. 29-36). La idea contrastante convierte el contrapunto en un movimiento paralelo de los violines, cerrando esta segunda parte con una fragmentación del motivo inicial y cadencia perfecta.

Ejemplo 4.12. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Trio*. Análisis formal.

Los dos ejemplos anteriores sirven para ilustrar una de las características esenciales, en el plano motívico, de los “Tríos” del op. 2 de Brunetti: la reutilización motívica que se produce entre sus dos secciones, independientemente de su carácter binario o ternario. En el ejemplo 4.13 podemos observar cómo las segundas secciones de los tríos desarrollan el motivo que caracteriza a la idea básica con la que dan comienzo. El único cuarteto que aplaza esta reutilización motívica es el cuarteto op. 2/3 que, al poseer una estructura ternaria, la retrasa hasta la recapitulación (cc. 49-50). Esta propiedad sirve como elemento

de contraste con respecto a los minueto que, si bien mostraban también relaciones motivicas entre sus secciones, no lo realizaban de forma sistemática. Brunetti genera, por lo tanto, una conexión estrecha entre las partes, lo que ayuda a la estructura bipartidista.

En esta línea, Vanhal utiliza una relación motivica similar en los tríos de su op. 13. Sin embargo, más que un desarrollo motivico, Vanhal tiende a realizar operaciones de repetición literal de la idea básica de la primera sección del trío (cuarteto núm. 1), de secuenciación (cuarteto núm. 2) o de adaptación (núms. 4 y 5).³²³ Sin duda, el mayor exponente del arte de la reutilización motivica es Haydn. En general, sus tríos tienen una cualidad de concisión y uniformidad derivada de la obsesiva reutilización motivica.³²⁴ Brunetti, si bien se sitúa en la estela haydniana, lo utiliza como estrategia compositiva específica dentro del op. 2 de cuartetos y no como marca de un estilo generalizado de composición. Si comparamos, por ejemplo, con las relaciones motivicas que se establecen en las Serie III (1773) y Serie IV (1774) de “Divertimenti”, podremos observar que ocurre lo contrario. Salvo en los minuets de la Serie III, núm. 2 y 3, en el resto de movimientos de danza Brunetti opta por no establecer una estrecha relación motivica tanto entre las secciones de los minuets como entre las secciones de los tríos.³²⁵ Es decir, Brunetti opta por forjar un estilo personal que emplea distintas estrategias compositivas en función de los intereses de cada serie.

³²³ Se puede consultar una edición de estos *Cuartetos op. 13* en la Petrucci Music Library. https://imslp.org/wiki/Category:Vanhal,_Johann_Baptist (última consulta: mayo 2022).

³²⁴ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 76-95

³²⁵ El estudio de Bertran sobre los tríos de Brunetti pone de relieve este rico y prácticamente desconocido corpus de obras. La Serie III posee un minueto-trío, como último movimiento, en los tríos núm. 1, 2, 3 y 6. La serie IV los posee en los movimientos núm. 1, 3 y 5. Bertran: *Les Trios à Cordes*, p. 78. Se conservan los manuscritos autógrafos de estas series de tríos, encuadrados en un solo volumen, en la Staatsbibliothek de Berlín. (Mus.ms. 2560). <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=Divertimenti%20Brunetti>.

Ejemplo 4.13. Brunetti, Cuartetos op. 2 (1774). Ideas básicas de las dos secciones de los trío.

The image displays six musical staves for Violin I, each representing a different Trio section from Brunetti's Op. 2 quartets. Each staff is divided into two parts: 'Primera parte' (First part) and 'Segunda parte' (Second part). The sections are:

- Op. 2/1/ii Trio:** Measures 21-33. Dynamics: *p*.
- Op. 2/2/ii Trio:** Measures 29-37. Dynamics: *p*.
- Op. 2/3/ii Trio:** Measures 27-39. Dynamics: *p*.
- Op. 2/4/ii Trio:** Measures 17-29. Dynamics: *f*, *p*.
- Op. 2/5/ii Trio:** Measures 25-35. Dynamics: *mp*.
- Op. 2/6/ii Trio:** Measures 21-29. Dynamics: *mp*.

Un trío que destaca por su anómala configuración formal dentro del op. 2 de Brunetti es el quinto de la serie. Como podemos visualizar en el ejemplo 4.14, el cuarteto op. 2/5 prescinde de la línea del violonchelo transformando momentáneamente el cuarteto en un trío. Brunetti establece el eje formal del trío en la textura, pasando las tipologías y funciones formales a un segundo plano. El primer violín, cual lección magistral, expone movimientos arpegiados mientras que el segundo violín y la viola establecen la base armónica. El movimiento se organiza como un pequeño binario en la región del homónimo del minueto que se pierde en el fluir de los movimientos arpegiados del solista. Como excepción a la norma imperante en la época, la exposición se cierra mediante una progresión armónica cuya dominante está invertida, proyectando una situación cadencial que no se realiza plenamente como tal. La segunda parte ofrece un desarrollo de la línea arpegiada del primer violín. El movimiento se cerrará sin una alusión directa a la idea

básica inicial, pero cerrando con la cadencia perfecta abandonada en el final de la exposición.

Ejemplo 4.14. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en La menor (L154, 1774), *Trío*.

The image shows a musical score for a Trio section. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The second system has three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The third system has three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'Trio', 'appeggio', 'p' (piano), 'f' (forte), and 'D.C. il Minueto'. The time signature is 3/4.

En Haydn es habitual encontrar una textura más fina dentro de sus tríos. En el op. 9 (c. 1770) encontramos varios ejemplos: los dos primeros cuartetos de la serie contienen un trío con entradas a “solo” del primer violín; en el op. 9/3 se retrasa la entrada de la viola y el violonchelo, mientras que en el op. 9/5 será el primer violín el que retrase su entrada; en el último cuarteto de la serie se producen compresiones momentáneas mediante las supresiones de las líneas del segundo violín y del violonchelo; finalmente, y en concordancia con el cuarteto op. 2/5 de Brunetti, en el op. 9/4, ejemplo 4.15, Haydn transforma el cuarteto en un dúo mediante la supresión de las dos líneas más graves. En un juego aún más inteligente, el violín primero hace dos voces, de modo que aunque exista una textura de dos voces, en términos sonoros hay tres partes. En Haydn también encontramos arquitecturas donde la textura prima sobre la construcción basada en la yuxtaposición de unidades formales claramente diferenciadas, como en el op. 20/3 (1772), ejemplo 4.16, donde Haydn genera una textura de melodía acompañada, como un flujo que sólo se ve interrumpido con el retorno al minueto. Brunetti aglutina estas propuestas de Haydn en su cuarteto op. 2/5: la constricción de la textura, surgida de la supresión de alguno de los instrumentos, combinada con un fluir melódico en un único instrumento. Estas reducciones de la instrumentación por parte de Brunetti y Haydn se

diferencian de la manera habitual con la que Boccherini establece el contraste en los roles instrumentales. En los tríos de Boccherini, que generalmente poseen una tonalidad y carácter diferentes a los minuetos, una de las voces adquiere relevancia mediante un rol de solista, como es el caso del segundo violín en el op. 15 núm. 4 (G180) de 1772.³²⁶

Ejemplo 4.15. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Re menor (Hob III: 22 , c. 1770), *Trío*.

Trio

The image displays the musical score for the Trio section of Haydn's Quartet op. 9 no. 4. It is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The second system, starting at measure 9, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ejemplo 4.16. Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 3 en Sol menor (Hob III: 33 , 1772), *Trío*.

Trio

The image displays the musical score for the Trio section of Haydn's Quartet op. 20 no. 3. It is divided into three systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The second system, starting at measure 13, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The third system, starting at measure 25, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

³²⁶ Speck muestra otros ejemplos de esta propiedad del carácter solista de muchos de los tríos de Boccherini a lo largo de toda su producción de cuartetos. Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, p. 171.

Tres cuartetos de la serie op. 2 de Brunetti, los núms. 2, 3 y 6, se construyen como pequeños ternarios. Sin embargo, como se puede observar en el ejemplo 4.17, Brunetti genera secciones de recapitulación que sólo reponen los primeros compases del comienzo del trío, reconfigurando el cierre cadencial débil de la primera sección para construir el cierre contundente que marca el final del “Trío” y el retorno al *Da capo* del “Minuetto”. En el cuarteto op. 2/2 el trío no abandona la región de partida (La mayor) simplificando las funciones inter temáticas: la primera sección asume la función de tema principal mediante un tipo formal híbrido y una idea básica compuesta (cc. 29-32) que constituirá el material motivico predominante; la sección central se construye como un breve desarrollo (cc. 37-40) que enlaza con la recapitulación sin ninguna interrupción cadencial; finalmente, la recapitulación proporciona simetría y equilibrio al trío mediante el retorno del material del tema principal y el cierre con cadencia perfecta. En el cuarteto op. 2/3, en la región de la relativa menor del minuetto, Brunetti repite el esquema de pequeño ternario del minuetto. En contra de lo habitual en Brunetti, la exposición presenta una modulación (a la región de la relativa mayor), generando las funciones inter temáticas de tema principal, transición y tema subordinado dentro de una única frase. A su vez, como elemento de contraste con respecto al movimiento paralelo del minuetto, el tema principal emplea un movimiento en canon entre los violines. El desarrollo presenta una gran actividad en los planos formal, tonal y dinámico. La modulación explora otras regiones tonales sin ser la inicial o la dominante como son la subdominante menor (cc. 39- 44) y la relativa mayor (cc. 45-48). La dinámica, por otro lado, sirve para diferenciar las funciones formales de antecedente y consecuente (en *forte*) con el material interpolado (en *piano*). El desarrollo utiliza un material melódico derivado del tema subordinado lo que proporciona un efecto de continuidad al movimiento mientras que la recapitulación resuelve el conflicto tonal establecido entre los temas principal y secundario de la exposición. Finalmente, en el cuarteto op. 2/6, Brunetti presenta un trío cuya primera sección comienza con una frase de cuatro compases, con función formal de consecuente, que cierra con una cadencia perfecta temprana. La segunda frase (cc. 5-8) modula a la sección de la dominante cerrándose con otra cadencia perfecta. Brunetti ha optado por generar una primera sección con frases excepcionalmente cortas y compactas. Los fuertes cierres cadenciales se pueden interpretar como las fronteras entre un tema principal y una sección de transición y tema subordinado. Esta sección, al modular, genera grandes expectativas en cuanto al uso expresivo del nuevo grado subordinado. Más allá de esta expectativa, Brunetti opta por un desarrollo que se aleja de las regiones vecinas al

comenzar directamente en la tonalidad de Re bemol mayor. El tipo formal híbrido de este desarrollo hace que la idea básica inicial reaparezca dos veces, manteniéndola como epicentro temático de todo el movimiento. El cierre con una media cadencia (c. 36) permite el enlace con la función inter temática de la recapitulación y el cierre conclusivo del trío. Frente al juego formal establecido en el minueto, Brunetti presenta un trío en una clara disposición de pequeño ternario con su exposición (cc. 21- 28), medio de contraste (cc. 29-36) y recapitulación (cc. 37-40).

Ejemplo 4.17. Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y núm. 6 en Si bemol mayor (L155). Secciones de recapitulación de los trío.

Recapitulación Trío
Op. 2/2/ii en Mi mayor (L. 151)

A: I IV₆ I₆ V₂/V *f* V I PAC

Recapitulación Trío
Op. 2/3/ii en Mi bemol mayor (L. 152)

c: I V₂ I I₆ V₂/IV IV II V₂ I V I PAC

Recapitulación Trío
Op. 2/6/ii en Si bemol mayor (L. 155)

Eb: I V₂ I V₂ I PAC

Últimos seis cuartetos con cuatro movimientos (1789-93)

Tuvieron que transcurrir quince años, desde la composición de los cuartetos op. 2 en 1774, para que Brunetti volviera a incluir un minueto en sus cuartetos de cuerda.³²⁷ Existe un manuscrito con sesenta y nueve “Minuetos a toda orquesta” erróneamente atribuido a Brunetti y cuya fuente de origen español fue creada en el contexto de un tribunal en Madrid alrededor de 1787-89.³²⁸ Sin embargo, estos movimientos de danza son, principalmente, composiciones de Haydn tomadas de sus cuartetos de cuerda. En concreto, los minuetos que integran los opp. 0, 2, 9, 17, 20, 33 y 50 y los minuetos de los cuartetos núm. 2, 3 y 4 del op.1.³²⁹ Si tenemos en cuenta que Haydn compuso los cuartetos op. 50 en 1787, esta fuente demuestra la celeridad con la que se adquirían las obras del compositor austriaco en el entorno de la corte española. Como responsable de la música de la cámara del rey, Brunetti debía ser perfecto conocedor de esta colección, si no la adquirió personalmente. Los últimos cuartetos de Brunetti que contienen un minueto datan de este época, por lo que no es descabellado pensar si este flujo de nuevas composiciones del maestro vienés produjo un nuevo estímulo en Brunetti para la composición de cuartetos con un movimiento de danza. Este reforzado interés en la forma se refleja también en la colección de “Minuetos y contradanzas” compuestos por Brunetti en 1789 y que contiene 18 minuetos.³³⁰

A pesar del tiempo transcurrido, los seis cuartetos en los que Brunetti inserta un minueto-trío ejemplifican un ideal muy estilizado ajeno, en gran medida, a las evoluciones más extremas producidas sobre la forma.³³¹ Brunetti se mantiene fiel a los elementos que caracterizan un movimiento de baile marcado por métricas regulares, ritmos moderadamente rápidos y patrones simétricos. Un estudio de los perímetros formales empleados por Brunetti, reflejados en la tabla 4.5, arroja un armazón muy compacto: métricas homogéneas que alternan comienzos téticos y anacrúsicos; minuetos

³²⁷ Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca ponen de relevancia las implicaciones que, para la posible agrupación en series de los últimos cuartetos de Brunetti, tiene esta inclusión de los minuetos, tanto para las obras inicialmente concebidas con cuatro movimientos como para los cuartetos op. 8/1 en *La mayor* (L184, 1789) y L192 en *Si bemol mayor* (1790) que incrementaron su número de movimientos, de tres a cuatro, mediante la inclusión de un minueto. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XV.

³²⁸ Esta obra aparece en el catálogo de Labrador como L331. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 302-311, 413-414.

³²⁹ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, p. 101.

³³⁰ Germán Labrador: Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 311-315, 414.

³³¹ El periodo comprendido entre los años 1781-1825 es, probablemente, el de mayor transformación del minueto dentro de la música instrumental. El inicio del periodo se establece por la finalización de la serie de cuartetos op. 33 de Haydn, cuyos movimientos de danza se denominan *scherzo* o *scherzando*, aunque estilísticamente no se puede justificar la nueva terminología. El final del periodo lo marca la composición en 1825 del octeto del op. 20 de Mendelssohn, cuyo *scherzo* se plantea de forma completamente independiente de las convenciones del minueto. Tilden A. Russell: *Minuet, Scherzo, and Scherzo: The Dance Movement in Transition, 1781-1825*. Tesis (Chapel Hill: Universidad de North Carolina, 1983), pp. 1-29.

en la tonalidad principal de la obra, equilibrando la excursión tonal que realizara el movimiento lento anterior; tríos en las regiones de la subdominante y del homónimo del minueto, salvo en el Cuarteto op. 8/1 (1789) que se mantiene en la tonalidad de partida del minueto; empleo de estructuras formales de pequeño binario y pequeño ternario con un alto grado de simetría a través de secciones compuestas preferencialmente por ocho, dieciséis o veinticuatro compases; y, finalmente, el cierre del movimiento mediante un *Da capo* del minueto.

Tabla 4.5. Organización formal de los minueto-trío presentes en los cuartetos de cuerda compuestos por Gaetano Brunetti entre 1789-92.

Cuarteto	III Movimiento	
	<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Trío</i>
op. 8 núm. 1 La M (L184) [1789]	La M, 3/4 tético Pequeño ternario :16: :16-8:	La M, 3/4 tético Pequeño ternario :8: :12-8:
Cuarteto Sib M (L192) [1789]	Sib M, 3/4 tético Pequeño ternario :8: :8-8:	Mib M, 3/4 tético Pequeño ternario :8: :16-8:
Cuarteto Sol M (L193) [1790]	Sol M, 3/4 tético Pequeño ternario :8: :8-8:	Sol m, 3/4 tético Pequeño binario :16: :20:
Cuarteto Mib M (L195) [1792]	Mib M, 3/4 anacrúsico Pequeño binario :16: :16:	Lab M, 3/4 anacrúsico Pequeño ternario :16: :8-8:
Cuarteto Fa M (L197) [1789-92]	Fa M, 3/4 anacrúsico Pequeño ternario :8: :16-8:	Sib M, 3/4 anacrúsico Pequeño binario :8: :16:
Cuarteto Mi M (L198) [1789-92]	Mi M, 3/4 tético Pequeño ternario :16: :14-10:	La M, 3/4 tético Pequeño ternario :8: :8-8:

Como elemento novedoso, con respecto a los minuetos anteriores, Brunetti inserta en la denominación del movimiento el término *Allegretto* como demarcación más exacta de la velocidad y carácter deseados. Esta indicación se mantiene inalterada, contrastando con la progresión en las marcas de *tempo* de Haydn, reflejo de la gradual aceleración de la forma, principalmente a partir de los cuartetos op. 33 de 1781.³³² Otro elemento que denota cierto grado de transformación en la concepción de la forma en Brunetti reside en el aumento del tamaño de las diferentes secciones: las primeras partes de los minuetos pasan de los ocho compases invariables de los cuartetos op. 2 a conjuntos de ocho o dieciséis compases; las segundas secciones de los minuetos convierten la irregularidad

³³² Un estudio de las marcas de *tempo* en los cuartetos de Haydn permite observar esta evolución. En los primeros ciclos se emplea la etiqueta genérica de “Minué” o “Menuet”. Posteriormente, se produce una tendencia hacia las marcas más rápidas de *Allegretto* y *Allegro*, hasta llegar al *Presto* de sus últimos ciclos. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, p. 80.

del op. 2 en conjuntos de dieciséis o de veinticuatro compases; en los tríos, las primeras repeticiones se equiparan a las primeras secciones de los minuetos con ocho o dieciséis compases; finalmente, las segundas secciones de los tríos aumentan su tamaño de forma generalizada. Un último elemento de transformación se produce en el plano tonal. Frente a los dos minuetos en modo menor del op. 2 (núm. 1 en Sol menor y núm. 4 en La menor), Brunetti escribe ahora todos los minuetos en tonalidades mayores, realizando únicamente un movimiento al modo menor en el *Trío* del Cuarteto en Sol mayor L193 (1790), dando lugar a una escritura de tono generalmente alegre, más habitual en Brunetti.

El “Minuetto” como elemento de planificación a gran escala

Como hemos comentado, el estudio de los manuscritos autógrafos muestra que Brunetti empleó modificaciones de última hora que afectaban a los minuetos del Cuarteto op. 8/1 en La mayor y Cuarteto en Si bemol mayor L192, ambos compuestos en 1789, con el objeto de convertir una obra concebida inicialmente en tres movimientos en un cuarteto compuesto por cuatro. Aunque con el mismo objetivo aparente, ambas obras muestran dos estrategias claramente diferenciadas a la hora de construir el movimiento de danza. En el minuetto del Cuarteto op. 8/1 podemos encontrar, por primera vez, una primera sección de dieciséis compases. Como podemos observar en el ejemplo 4.18, Brunetti plantea dos temas que se construyen en segmentos de cuatro compases, con dinámicas contrastantes y donde las respectivas ideas básicas aparecen dos veces, aunque en distintas posiciones dentro de sus unidades formales. El desarrollo comienza en la región del homónimo con una organización estructural más flexible, poniendo énfasis en los rasgos de continuidad. La recapitulación conserva las dos ideas básicas iniciales de los temas principal y secundario resolviendo el conflicto tonal planteado en la primera sección. El comienzo del minuetto con un solo del primer violín que retiene al resto del conjunto unido a una segunda repetición que se concibe como la respuesta a una primera parte concisa recuerda al Cuarteto op. 50 núm. 5 en Mi bemol mayor de Haydn, compuesto sólo dos años antes. Sin embargo, existe una apreciable diferencia en la proporción de las secciones en las que se mueve Brunetti. La primera repetición de dieciséis compases supera las secciones habituales de Haydn en sus binarios redondeados, que entre 1787 y 1792 no superan los catorce compases. Por el contrario, la segunda

repetición de veinticuatro compases, aunque inusualmente extensa en Brunetti, es muy inferior a las longitudes ampliadas de Haydn.³³³

Ejemplo 4.18. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Minuetto*.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically a minuet by Brunetti. The score is organized into four systems, each representing a different section of the piece. The first system, labeled 'Tema principal', contains measures 1 through 12. It is divided into three segments: 'Segmento 1' (measures 1-4), 'Segmento 2' (measures 5-8), and 'Segmento 1' (measures 9-12). The first and third segments are marked 'b.i.' (bisectado). Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The second system, labeled 'Segmento 2', covers measures 13 through 24. The third system, labeled 'Tema subordinado', covers measures 25 through 32. The fourth system, labeled 'c. 1' through 'c. 4', covers measures 33 through 40. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

³³³ Podemos encontrar un esquema de las longitudes de secciones en los cuartetos de Haydn, en sus formas binaria simple y binaria redondeada, en Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 84-85.

Si en el minueto del Cuarteto op. 8/1 observamos una configuración inusual en Brunetti, el trío vuelve a sorprender por no abandonar la región tonal del minueto. Este será el único movimiento de danza en toda la producción de cuartetos de Brunetti que presente el conjunto minueto-trío en la misma tonalidad. Con esta importante salvedad, en el plano formal el trío retorna el esquema más habitual en la producción de Brunetti de exposición con un único tema principal (cc. 41-48), desarrollo con rasgos de continuidad que no abandona la tonalidad de partida (cc. 49-60) y recapitulación que, repitiendo la idea básica inicial, cierra el movimiento con una cadencia perfecta. Al igual que hiciera de forma generalizada en los cuartetos op. 2, el trío contrasta motivicamente con el minueto a través del incremento del ritmo de superficie de la idea básica y el cambio de carácter asociado a un *legato*.

En el minueto del Cuarteto L192, como podemos observar en la figura 4.4, Brunetti vuelve a plantear el comienzo como un pequeño ternario con sus secciones de exposición (cc. 1-8), medio de contraste (cc. 9-16) y recapitulación (cc. 17-24) unívocamente diferenciadas. Como elemento sorpresivo, que sólo se había empleado en el minueto del Cuarteto op. 2/3, Brunetti forja el tema principal con un tipo formal basado en la diferenciación cadencial de las unidades básicas. La falta de exploración en otras tonalidades convierte la sección central del minueto en un desarrollo que secuencia la unidad básica del tema principal (cc. 9-12), bajo una pedal de dominante. Junto al final cadencial, la sección central queda perfectamente delimitada por la dinámica en *piano* y el carácter más pausado que se contraponen al *forte* y al ritmo de superficie de corcheas del tema principal. Brunetti teje firmemente la unidad del minueto mediante la conjugación de diversos elementos: la unidad tonal; la yuxtaposición de tipos formales simétricos; una clara distinción en la función formal en estructuras homogéneas de cuatro compases; la existencia de un único motivo (c. 1) como base melódica; la perfecta distinción de los momentos de transición y cierre a través de la alternancia de los tipos de cierre cadencial; y, finalmente, la recapitulación literal del tema principal (cc. 17-24). El contraste con el minueto se enfatiza mediante distintas tipologías formales, con dos secuencias normativas que flanquean un medio de contraste con un tipo formal de tema compuesto de dieciséis compases (cc. 33-48).

Frente al movimiento paralelo característico del minueto, como podemos observar en el ejemplo 4.19, el comienzo del trío presenta un juego contrapuntístico entre los violines y la viola (cc. 1-4), con una continuación marcada por un pasaje agudo virtuoso del primer violín. Nuevamente, la inexistencia de modulaciones convierte la sección central en un

desarrollo. La primera parte del tema compuesto ofrece continuidad al motivo final de la exposición, pero ahora en *legato* y con una breve flexión a Fa menor (cc. 33-35) que rápidamente retorna a la tonalidad de partida. Frente a la unidad motívica del minueto, el trío presenta una mayor variedad en el carácter de los motivos melódicos explicitada en la nueva idea básica, en movimiento octavado de los violines, que presenta la segunda parte del desarrollo (cc. 41-42).

Figura 4.4. Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1789), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15	c16	c17	c18	c19	c20	c21	c22	c23	c24
	Cuarteto L. 192. Minuetto. Allegretto Sib M																							
Función fundamental	Exposición [A]								Medio de contraste [B]								Recapitulación [A']							
Función intertemática	Tema principal								Desarrollo								Recapitulación							
Tipo formal	Periodo								Sentencia								Periodo							
Función formal	ant.				cons.				pres.				cont.				cc. 17-24 = cc. 1-8							
Unidad formal	b.i.		c.i.		b.i.		c.i.		b.i.		b.i.		cont.		cad.									
Procesos cadenciales	HC				PAC				V				HC											
Regiones																								

Ejemplo 4.19. Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1789), *Trío*.

Trio

D.C. al Minuetto

El motivo como nexa

Los minuetos en las sinfonías de Brunetti, denominados “Quintetto”, especialmente en el periodo entre 1787-90, están, por lo general, relacionados motivicamente con sus tríos o “Minore”. Este hecho es reflejo de la preocupación de Brunetti en lograr una unificación temática dentro de un movimiento a través del empleo de motivos comunes. Otra constante en estos movimientos de danza es la búsqueda de un equilibrio a través de secciones simétricas y longitudes de frases regulares.³³⁴ Así, los movimientos de danza en tres de las cuatro sinfonías compuestas por Brunetti en 1789 (sinfonías núms. 16 en Re mayor L305, 17 en Si bemol mayor L306 y 28 en La mayor L317) poseen secciones simétricas de dieciséis compases, mientras que la sinfonía núm. 34 en Fa mayor L323 establece la simetría con secciones de ocho compases.³³⁵ Este ansia por la unificación temática, en la estela haydniana del tratamiento motivico, y las longitudes de frases regulares se palpa también en los movimientos de danza de los cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Como se evidencia en el ejemplo 4.20, Brunetti extrae un motivo de la idea básica de cada minuetto, estableciendo el nexa sobre la que establecer el arranque del trío. Esta relación motivica entre minuetto y trío supone una evolución con respecto a los cuartetos op. 2 de 1774, donde las conexiones se limitaban a las relaciones entre las dos secciones del trío. Brunetti va a extrapolar la íntima relación motivica que se establece entre minuetto y trío a las secciones de los minuetos (ejemplo 4.21) y de los tríos (ejemplo 4.24). De esta forma, la cohesión motivica, se convierte en uno de los principales factores que va a caracterizar a los movimientos de danza de los cuartetos L193, L195, L197 y L.198. Eso no excluye que cada movimiento, como veremos a continuación, mantenga su propia idiosincrasia.

³³⁴ Estos movimientos, generalmente en tercera posición tras el movimiento lento, constituyen uno de los aspectos más individuales de las sinfonías de Brunetti. La denominación “Quintetto” surge a raíz del empleo de un quinteto de vientos (dos oboes, dos trompas y un fagot) para ejecutar el minuetto, relegando a las cuerdas a la interpretación del “Minore” o trío. A partir de esta singularidad, el movimiento respeta la norma de los conjunto minuetto-trío con secciones basadas en patrones binarios marcados por repeticiones y un retorno *Da capo* del minuetto. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 148-152, 275-276.

³³⁵ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 409-413.

Ejemplo 4.20. Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de los “Minuetto” y “Trio”.

The image displays four musical staves, each representing a different piece by Brunetti. Each staff is divided into two sections: the Minuetto and the Trio. The pieces are:

- L. 193:** Minuetto non molto allegro (Violin I, 3/4 time, key of D major), starting with *pp*. The Trio section is in D minor, starting with *pp*.
- L. 195:** Minuetto. Allegretto (Violin I, 3/4 time, key of B-flat major), starting with *p*. The Trio section is in B-flat major, starting with *pp assai*.
- L. 197:** Minuetto. Allegretto (Violin I, 3/4 time, key of B-flat major), starting with *p*. The Trio section is for Violin 2 in B-flat major, starting with *p*.
- L. 198:** Minuetto (Violin I, 3/4 time, key of D major), starting with *p*. The Trio section is for Violin 2 in D major, starting with *pp*.

 The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

El minuetto del Cuarteto L193, bajo un esquema formal de pequeño ternario con su exposición (cc. 1-8), medio de contraste (cc. 9-16) y recapitulación (cc. 17-24), sustenta el trabajo motivico en la repetición y variación de la idea básica del tema principal: como impulso de la sección de desarrollo (cc. 9-10); como juego motivico mediante su trasposición y presentación en espejo (cc. 11-12); y, finalmente, mediante su repetición en el cierre del desarrollo (cc. 15-16) y en el comienzo de la recapitulación (cc. 17-18). El Cuarteto L197, también forjado como un pequeño ternario con su exposición (cc. 1-8), continuación (cc. 9-24) y recapitulación (cc. 25-32), por el contrario, opta por otra estrategia. Brunetti se apoya en los cambios dinámicos como elementos de contraste entre la idea básica y su réplica. Tal y como hizo en el Cuarteto L.192, la permanencia de todo el movimiento en la tonalidad de partida convierte la sección central en un desarrollo. Esta sección se organiza como un tema compuesto que jugará con la secuenciación de la idea primigenia (cc. 9-14) y su fragmentación temporal y liquidación motivica (cc. 17-20). Como nueva vía de tratamiento motivico con respecto a los cuartetos L.193 y L197, en el Cuarteto L198 Brunetti establece un sutil juego entre la idea básica y contrastante (cc. 1-4) con una continuación que fragmenta ambas ideas (cc. 5-6), cerrando la frase de forma suspensiva (cc. 7-8). El desarrollo comienza en la región vecina de la relativa menor de la subdominante y la dominante, para concluir en una cadencia imperfecta en

la tonalidad de partida del movimiento. Este medio de contraste presenta una organización más flexible mientras juega con las ideas básicas de las dos frases de la exposición. La recapitulación realiza un nuevo juego con las ideas básicas iniciales (cc. 31-33). El oyente puede reconocer el retorno de la idea básica por su triple reaparición (cc. 32-37), conformando un minuetto como pequeño ternario.

Ejemplo 4.21. Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de las dos secciones de los “Minuetto”.

The image displays four musical staves for Violin I, each representing a different minuetto by Brunetti. Each staff is divided into two sections, labeled '1ª sección' and '2ª sección'.
 - **L. 193:** *Minuetto non molto allegro*. The first section starts at measure 1 with a *pp* dynamic. The second section starts at measure 9, also with *pp*.
 - **L. 195:** *Minuetto. Allegretto*. The first section starts at measure 1 with a *p* dynamic. The second section starts at measure 17 with a *pp assai* dynamic.
 - **L. 197:** *Minuetto. Allegretto*. The first section starts at measure 1 with a *p* dynamic. The second section starts at measure 9, also with a *p* dynamic.
 - **L. 198:** *Minuetto. Allegretto*. The first section starts at measure 1 with a *p* dynamic. The second section starts at measure 17, also with a *p* dynamic.

El minuetto del Cuarteto L195, ejemplo 4.22, muestra una arquitectura no vista antes en los minuetto de Brunetti. Arranca con un consecuente (cc. 1-4), que establece las ideas básica y contrastante del tema principal, que dominará motivicamente todo el movimiento. La siguiente modulación, a la relativa menor, crea la impresión de estar ante una transición y tema subordinado. Brunetti sólo había presentado una vez, en el Cuarteto op. 2/4, un tema subordinado dentro de la sección de exposición mediante la esperada, y necesaria, confirmación cadencial fuerte en la tonalidad subordinada. Ahora, sin embargo, dicho final no sucede al establecer una media cadencia que concluye con una

pedal sobre la dominante de la nueva tonalidad. La falta de confirmación cadencial fuerte va en contra de la propia naturaleza de un tema subordinado, siendo esta sección más proclive a una definición de transición moduladora. Esta transición, sin embargo, no encontrará su cierre natural en la segunda parte al producirse un retorno instantáneo a la tonalidad principal. El nuevo desarrollo pone énfasis en la alternancia motívica de las ideas básica y contrastante iniciales, así como en la aceleración final del ritmo de superficie en el material cadencial final. Como flexión a la norma imperante en la segunda mitad del siglo XVIII, Brunetti cierra el minuetto a través de una progresión armónica cuya dominante está invertida.³³⁶ Tanto melódica como rítmicamente, el movimiento posee un cierre inequívoco, aunque armónicamente elude esta situación.

Ejemplo 4.22. Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1789), *Minuetto*.

³³⁶ Independientemente del esquema formal empleado, pequeño ternario o pequeño binario, la más común era cerrar el minuetto con una cadencia perfecta en la tonalidad inicial. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, pp. 219-220.

El estudio de los manuscritos autógrafos que se conservan de Brunetti muestra que hubo una alteración de envergadura en el *Minuetto* del Cuarteto L198, cuya versión definitiva sustituía una anterior que quedó inconclusa.³³⁷ En el ejemplo 4.23 podemos observar este material original como muestra de la importancia que Brunetti otorga al nexo motivico dentro de un movimiento de danza. Así, el motivo inicial expuesto por los dos violines (c. 1) va rotando entre las voces extremas. Sin deseo de establecer una transformación o desarrollo de este motivo, el violín y el violonchelo respetan su estructura adecuando el registro al instrumento y a la línea melódica subsiguiente. En esta fase de la composición, el juego motivico del movimiento vuelve a recaer en las líneas extremas, al ser también los responsables de jugar con el segundo motivo contrastante (cc. 5-6). Los pocos compases escritos que se tienen de las dos voces internas fijan una función de soporte armónico y rítmico huyendo, inicialmente, de cualquier función melódica. Si observamos el íncipit del *Trío* de este Cuarteto L198, ejemplo 4.24, podemos observar que el motivo inicial no sólo sirve como nexo entre las dos secciones del minuetto, sino que se vuelve a emplear como base para el desarrollo motivico del trío. Tal y como ocurriera en el minuetto, Brunetti presenta un trío como pequeño ternario con su exposición (cc. 41-48), medio de contraste (cc. 49-57) y recapitulación (cc. 57-64), esta vez en la región de la subdominante. Como fórmula melódica que sólo había empleado anteriormente en el trío del Cuarteto L197, Brunetti reutiliza el primer motivo que conforma la idea básica del minuetto (c.1). La construcción de la idea básica del tema principal se completa con un segundo motivo que adelgaza la textura mediante una escala ascendente del primer violín. El desarrollo del medio de contraste prima la importancia de la textura, con un primer violín en lección magistral y el resto de instrumentos marcando los cambios armónicos. Finalmente, la recapitulación vuelve a fijar en el oyente el motivo inicial que se volverá a escuchar en la nueva tonalidad del *da capo*. El minuetto del Cuarteto L198, tanto en sus versiones definitiva como inacabada, es clara muestra de la preocupación latente en estos años en Brunetti: interconectar motivicamente todas las secciones de los minuetos y tríos dentro de un movimiento.

³³⁷ Tanto la versión original descartada por Brunetti como la versión definitiva que conforma el tercer movimiento del Cuarteto L198, están depositados en la Bibliothèque Nationale de France con la signatura F-Pn, Ms. 1637.1. Se puede consultar una edición moderna en Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., pp. 391-392.

Ejemplo 4.23. Brunetti, versión inacaba del Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Minuetto*.

Minuetto. Allegretto

The musical score is for a Minuetto in E major by Brunetti, version L198. It is in 3/4 time and marked Allegretto. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system includes markings 'b.i.' and 'c.i.' above the first two measures. The score is annotated with blue and orange boxes highlighting specific musical phrases. A 'Recapitulación' box is placed above the first measure of the fifth system. Measure numbers 8, 15, 22, 29, and 35 are indicated at the start of their respective systems.

Al igual de cómo hemos observado en las secciones de los minuetos y entre los minuetto-trío, los tríos son claros ejemplos del esfuerzo de Brunetti por establecer conexiones motívicamente inequívocas. Como podemos visualizar en el ejemplo 4.24, nuevamente encontramos la idea básica del comienzo del trío, reutilizada a su vez de la idea básica del minuetto, como elemento conductor de todo el movimiento. Esta unión, literal o transportada, sirve como nexo que refuerza la estructura bipartita de cada trío. Brunetti establecerá el contraste entre el minuetto y el trío en otros niveles, principalmente en los planos formales y tonales. En el Cuarteto L193, Brunetti contrasta al pequeño ternario equilibrado del minuetto un pequeño ternario con dos partes asimétricas y con un mayor contraste en el plano tonal. Frente a la estabilidad tonal del minuetto, el trío parte del homónimo (Sol menor) para transitar por la región de la relativa mayor y retornar a la tonalidad de partida en el comienzo de la segunda repetición, estableciendo un juego entre los relativos. En el Cuarteto L195, frente al pequeño binario simétrico del minuetto, Brunetti retorna al esquema más habitual de pequeño ternario, aunque con unas proporciones de las funciones fundamentales no utilizadas anteriormente. Así, la exposición presenta un tema principal anormalmente extenso (cc. 33-48) y un desarrollo (cc. 49-56) y recapitulación (cc. 57-64) más cortos, compactos y simétricos. Brunetti mantiene la estabilidad tonal del trío no abandonando la región de la subdominante del minuetto (La bemol mayor). La falta de modulación y los temas anacrúsicos nos sitúan ante un tema principal cuyos tipos formales contrastan en longitud, dinámica, densidad y ritmo de superficie. Nuevamente, en el Cuarteto L197, Brunetti construye un trío como pequeño binario frente a la estructura de pequeño ternario del minuetto. El movimiento reutiliza uno de los motivos que conforman la unidad básica del minuetto, mostrado anteriormente en el ejemplo 4.21, como uno de los motivos característicos del trío. Este motivo tendrá su eco contrapuntístico en otro motivo contrastante (segunda y tercera parte del primer compás), esta vez de nueva factura. La estabilidad tonal del movimiento genera un tema principal compacto de ocho compases (cc. 33-40), un desarrollo de doce compases (cc. 41-52) y una corta sección de cierre de cuatro compases (cc. 53-56). Pese a no existir recapitulación, la segunda parte del trío comienza con material relacionado con la idea básica de la primera parte creando una estrecha conexión dentro de la estructura bipartita.

Ejemplo 4.24. Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de las dos secciones de los “Trío”.

The image displays four systems of musical notation for the beginning of the Trio sections in four string quartets by Brunetti. Each system is labeled with the quartet number and the instrument part.

- System 1 (L. 193):** Violin 1 and Violonchelo. The first section (measures 25-41) and second section (measures 41-48) are both marked *pp*.
- System 2 (L. 195):** Violin 1. The first section (measures 32-48) and second section (measures 48-54) are both marked *pp assai*.
- System 3 (L. 197):** Violin 2. The first section (measures 32-40) and second section (measures 40-46) are both marked *p*.
- System 4 (L. 198):** Violin 2. The first section (measures 41-49) and second section (measures 49-55) are both marked *pp*.

Los minueto-trío de Brunetti en perspectiva

Frente a Haydn y Boccherini, que convirtieron el movimiento de danza en un elemento habitual de sus ciclos de cuartetos de cuerda (si bien como respuesta a estrategias bien distintas), Brunetti empleó esta forma de manera muy focalizada, al restringir su uso a los cuartetos de cuatro movimientos. Respetando el estereotipo común de la época en la estructura formal y la apreciación de las cualidades familiares y repetitivas de los movimientos de danza, Brunetti permanece fiel a una concepción que tipifica el sentido del equilibrio en unidades de medidas similares, la compostura rítmica y el predominio de elegantes líneas melódicas homofónicas. Salvo por sutiles pinceladas, Brunetti huye de las transformaciones que la forma experimentó a finales del siglo, explicitadas en los cuartetos de Haydn, con progresivos aceleraciones del pulso, juegos rítmicos, longitudes de frases inesperadas, el ingenio motívico o efectos inusuales de dinámica, timbre o

textura.³³⁸ Bajo la influencia siempre presente de las obras de Haydn, Brunetti se alinea con otros compositores centroeuropeos como Vanhal y Pleyel, frente a las opciones particulares de construcción por bloques que caracterizan a los minuetos de Boccherini. En la órbita del op. 9 (c. 1769-71) y op. 17 (1771) de Haydn y del op. 13 de Vanhal (1773), los cuartetos op. 2 (1774) de Brunetti se construyen con una posición interior estática del minuetto, antes del movimiento lento, y unas relaciones tonales entre minuetos y tríos centradas en las regiones de la subdominante, la relativa menor y del homónimo. En general y en la línea de Pleyel, los minuetos minimizan la riqueza que puede aportar el contrapunto, aunque podemos observar esta técnica, en forma de canon, en los cuartetos núms. 4 y 5, tal y como hace Pleyel en la segunda sección del *Minuetto* del op. 3/5/iii B317 y, dentro de la misma serie, en el comienzo del *Trío* en el op. 3/2/iii B317 de 1786.

Los cuartetos op. 2 de Brunetti se construyen con unas dimensiones muy particulares, con minuetos estáticos de ocho compases, que generan un sello particular frente a compositores como Haydn, Boccherini o Mozart. A partir de esta arquitectura, Brunetti establece paralelismos entre los “Minuettos” donde priman la ambigüedad formal entre los habituales esquemas binario y ternario de la forma en los cuartetos que abren y cierran la serie, movimientos que se ajustan a una estructura ternaria (cuartetos núms. 2 y 3) y el empleo de pinceladas de corte contrapuntístico en los cuartetos op. 2/4 en La menor y op. 2/5 en Re mayor. Los “Tríos”, con secciones equilibradas y mayor claridad formal, excitan el movimiento con figuraciones más rápidas, a la vez que establecen una palpable variedad motívica con respecto a los minuetos. Como elemento de contraste entre las secciones de los tríos, se promueve la reutilización de motivos, en la estela del estilo de composición tan característico en Haydn. Los tríos alcanzan un grado de sofisticación extrema en el cuarteto op. 2/5, donde Brunetti combina dos de los aspectos que más caracterizan a las propuestas de Haydn y Boccherini de esos años: una constricción de la textura a la manera de los cuartetos op. 9 de Haydn de 1770, con el fluir de una voz que adquiere un claro rol de solista, tal y como expone Boccherini en su Cuarteto op. 15 núm. 4 (G180) de 1772.

Los quince años que separan los cuartetos op. 2 de los últimos cuartetos que contienen un movimiento de “Minuetto” permiten constatar un cambio en la concepción de ciertos aspectos de la forma, respetando los elementos que caracterizan un movimiento de baile

³³⁸ En este sentido, Brunetti se alinea más con el “modelo cortesano” de cuartetos de Haydn, que con aquellas composiciones de estilo “menos elevado” o con las digresiones del estilo presentes en toda la producción del compositor vienés. Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 76-83, 94-95.

marcado por métricas regulares, ritmos moderadamente rápidos y patrones simétricos. Si la sombra de Haydn se hace palpable en los minuetos del op. 2, la influencia se constata de manera más profunda en las últimas composiciones. Claro ejemplo es el cambio de posición del minuetto, ahora tras el movimiento lento, siguiendo la línea marcada por Haydn en sus opp. 50 y 54/55, así como la presencia omnipresente del modo mayor. Será en el plano motivico donde más se aprecia la influencia de Haydn, marcada por la incesante búsqueda de la unificación temática entre las secciones, tanto de los minuetos como de los tríos. Ejemplo idiosincrásico es el manuscrito autógrafo inconcluso del minuetto del Cuarteto en Mi mayor L198, que muestra el proceso de composición de Brunetti, donde el material original rota, incansablemente, entre las voces extremas.

La mayoría de los minuetos de Brunetti se conciben con el espíritu de un movimiento de danza explicitado a través de figuraciones rítmicas sencillas y frases de melodía acompañada, salpicada por efectos contrapuntísticos, sobre una base armónica que huye de excesivas complicaciones. A pesar del uso limitado de la forma en los cuartetos de cuerda, el movimiento de danza adquiere, en manos de Brunetti, importancia en todos los planos de composición. Desde la modificación en la estructura de una obra, con el objeto de convertir un cuarteto concebido inicialmente en tres movimientos en una obra de cuatro movimientos (cuarteto op. 8/1 en La mayor y cuarteto en Si bemol mayor L192) hasta los fundamentos del diálogo instrumental entre los miembros del cuarteto. La textura se convierte en parte implícita de la construcción formal, tal y como se aprecia en el Cuarteto op. 2/5 en Re mayor, donde la constricción de la textura, surgida de la supresión de uno de los instrumentos, se combina con el fluir melódico de un instrumento solista. Estas reducciones de la instrumentación por parte de Brunetti, en la línea del op. 9 de Haydn de c. 1770, alejan a Brunetti de la manera habitual con la que Boccherini establece el contraste en los roles instrumentales, basado en la relevancia solista de alguna de las voces, no necesariamente el primer violín, como se evidencia en el op. 15 núm. 4 (G180) de 1772.

4.2. Tema y variaciones

La variación como forma en la música instrumental de Brunetti

En claro contraste con Haydn, que empleó los movimientos en forma de variación en toda su producción cuartetística, Brunetti sólo aplicó la variación como principio estructural dominante en dos de sus cuartetos de cuerda: el op. 3/6/i (L161) de 1774 y el op. 8/4/iii (L187) de 1785.³³⁹ En ambos casos, como se refleja en la tabla 4.6, la forma se empleó en movimientos moderadamente lentos en métrica binaria, *Andantino* y *Andante*, sin que haya una correlación entre la forma y la posición del movimiento dentro del cuarteto. Si en 1774 la variación en el Cuarteto op. 3/6 se utiliza como movimiento de apertura, relegando a un segundo momento al esperado *Allegro* en forma sonata, en 1785 en el Cuarteto op. 8/4 aparece como cierre del conjunto. En este sentido, Brunetti vuelve a distanciarse de Haydn en cuanto al uso de la variación como forma dentro del género. En otras palabras, mientras que Brunetti emplea la variación sólo en movimientos moderadamente lentos, Haydn adaptó la forma a las exigencias funcionales en distintos tipos de movimientos.³⁴⁰

Tabla 4.6. Cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti que emplean movimientos en forma de variación.

Obra	Fecha	Movimientos		
op. 3/6 (L161)	1774	I	II	
		<i>Andantino con variazioni</i> Sol mayor, 2/4	<i>Allegro</i> Sol mayor, 6/8	
op. 8/4 (L187)	1785	I	II	III
		<i>Allegro maestoso</i> La mayor, C	<i>Andante grazioso ma con moto</i> Mi mayor, 3/8	<i>Andante con variazioni</i> La mayor, 2/4

Si tenemos en cuenta que los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Brunetti se distribuyen en 150 movimientos, el hecho de encontrar un tema y variaciones en sólo dos movimientos (1,33%) pone de relieve de modo contundente la preferencia de Brunetti por explorar otros esquemas formales dentro del género. Esta pauta se repite en sus tríos y en la música para orquesta donde, a pesar de reflejar un amplio conocimiento en las

³³⁹ Las innovaciones de Haydn en el empleo de la variación como forma colocándola en todas las posiciones de un ciclo de varios movimientos, ampliando su gama de temas y transformando su forma más amplia, lo convierten en pilar y referente indispensable para una adecuada contextualización del uso de la forma. Una primera aproximación a cómo el principio de la variación era fundamental en el proceso creativo de Haydn lo podemos encontrar en la voz "Variations" del *Grove Music Online*. Elaine Sisman: "Variations.", *Grove Music Online (Oxford: Oxford University Press, 2001)*, <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050> (última consulta: mayo 2022). Otra referencia bibliográfica indispensable la hallamos en otra publicación, más temprana, de la misma autora. Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993).

³⁴⁰ Podemos encontrar una distribución de las diferentes tipologías de variación empleadas por Haydn en Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, p. 100.

peculiaridades y capacidades expresivas de la forma, ejemplificado en las *Variazioni pour orchestre* (L289) de c. 1783-86, volvemos a encontrar un uso limitado de este patrón organizativo. Sin embargo, como podemos observar en la tabla 4.7, en otros géneros instrumentales, como las sonatas para violín o viola y bajo, los quintetos y sextetos, Brunetti hace gala de su capacidad de despliegue de la forma, alterando la pauta encontrada en los cuartetos de cuerda. Mientras en los ciclos de tres movimientos, con la única salvedad de la *Sonata XXII para el Príncipe de Asturias* (L62) de c. 1781-84, conserva la posición de la forma en los movimientos de apertura o cierre, en las obras con cuatro movimientos emplea la variación tanto en movimientos externos como internos. Un ejemplo del uso más regular de la forma por parte de Brunetti lo observamos en sus *Sestteti* de c. 1796-98, al estructurar tres movimientos como *Thema con variazioni*, como cierre de los sextetos II, V y VI, lo que denota estrategias formales distintas según los géneros compositivos.³⁴¹

Un rasgo particular de Brunetti es que, tal y como indica la tabla 4.7, el uso de la variación se hace explícita en el título del movimiento.³⁴² Otros compositores coetáneos como Pleyel, Wranitzky, Kozeluch, Bréval, Ritter, Gyrowetz, Neubauer o Dittersdorf se alinean con Brunetti al usar regularmente expresiones que permiten la identificación inmediata del empleo de la forma dentro del género.³⁴³ Esta práctica contrasta claramente con el uso en otros contemporáneos. Por ejemplo, Haydn, Mozart, Boccherini o Cambini no utilizarán la expresión “con variazioni” (o similar) en ninguno de los movimientos de

³⁴¹ Estos *Sestteti* de c. 1796-98, catalogados por G. Labrador como sextetos L273 - L278, constituyen la serie más tardía de Brunetti junto a los seis quintetos del op. XI (L261 - L266). Es posible que la agrupación instrumental tan especial que conforma estos sextetos, con oboe y quinteto de cuerdas, ofreciera a Brunetti una nueva paleta de colores que hiciera más atractiva el empleo de la variación como forma. El comienzo de los temas en los tres sextetos ofrece diferentes ejemplos de cómo el timbre y propiedades expresivas del oboe se hacen partícipes en la conformación del tema: en el Sexteto II, tras un primer compás donde el primer violín expone el motivo principal, se produce una respuesta del oboe con figuraciones de *stacatto* en *pianissimo*; en el Sexteto V, por el contrario, es el oboe el que plantea la idea básica del tema, con figuraciones que alternan el *stacatto* y el *legato*; finalmente, en el Sexteto VI, el oboe interviene en el comienzo del tema mediante unas blancas ligadas que ponen en primer plano su timbre característico. Recientemente, se encuentra disponible una edición crítica moderna de estos sextetos. Raúl Angulo Díaz: *Cayetano Brunetti (1744-1798). 6 Sestteti a Due Violini, Oboe, Due Virole e Violoncello* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2020).

³⁴² Esta norma se altera en aquellas ocasiones donde la forma se plantea como un híbrido con otros planteamientos formales distintos del minueto. Éste es el caso del *Finale. Allegretto un poco vivace* del trío en Mi bemol mayor de 1784-85 (serie VI/III/iii), que presenta en su movimiento de cierre una ambigüedad formal entre el rondó, el tema con variaciones y el minueto-trío.

³⁴³ En Pleyel podemos encontrar expresiones como *Con Variazione: Andante ma non troppo* en su Cuarteto B303/ii (1782-83), *Andante Thema con Variazione* en el Cuarteto B319/ii (1786) o *Variatione Andante* en su Cuarteto B349/ii (c. 1788). Wranitzky complementaba la indicación de tempo con la especificación formal como en su *And.^e con Variazioni* del op. 16/2/ii (c. 1790), en la línea de Kozeluch en su *And.^{no} con Variaz.^{ne}* del op. 33/1/iii (1791), Bréval en el *Andante con Variazione* del op. 7/3/ii (1781), Ritter en su *And.^e Varia.* del op. 1/5/ii (1788), Gyrowetz con la denominación *And.^e con Variazioni* de los segundos movimientos de su op. 3 núms. 1 y 5 y Neubauer en su *Un poco Adagio con Variazioni* del op. 6/2/ii (1792). Dittersdorf empleaba habitualmente el término “Thema” como en su *Thema con Variazione* del tercer movimiento del segundo de sus 6 Streichquartette de 1789.

sus cuartetos. En estos casos, las dificultades para detectar las variaciones no son triviales ya que exige de un estudio detallado de todos los posibles movimientos en esta forma.³⁴⁴

Tabla 4.7. Movimientos en forma de variación en las sonatas para violín o viola y bajo, los tríos, los quintetos, los sextetos y la música instrumental para orquesta de Gaetano Brunetti.

Género ³⁴⁵	Obra	Movimientos				
Sonatas (violín o viola) y bajo	Sonata VI n. 3 (L14) [1775-79]	<i>Andantino con variazioni</i>		<i>Andantino</i>	<i>Presto</i>	
	Sonata I n. 4 (L15) [1775-79]	<i>Moderato</i>		<i>Cantabile</i>	<i>Tempo di Minuetto con variazioni</i>	
	Sonata VI n. 4 (L19) [1775-79]	<i>Allegro espressivo</i>		<i>Cantabile</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
	Sonata V n. 5 (L.23) [1775-79]	<i>Allegro</i>		<i>Largo</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
	Sonata IV op. 3 (L35) [1775-79]	<i>Largo</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Adagio</i>	<i>Minuetto con variazioni</i>	
	Sonata dedicada a D. Joaquín Ponce (L39) [c. 1777]	<i>Moderato</i>		<i>Andantino cantabile</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
	Sonata IV para el Duque de Alba (L41) [1778-79]	<i>Allegro moderato</i>		<i>Andantino</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
	Sonata XVI para el Príncipe de Asturias (L56) [1781-84]	<i>Allegro moderato espressivo</i>	<i>Andantino con motto</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	<i>Finale. Prestissimo</i>	
	Sonata XXII para el Príncipe de Asturias (L62) [1781-84]	<i>Allegro</i>		<i>Andantino con motto variato</i>	<i>Allegro di molto</i>	
	Sonata (L65) [1782-83]	<i>Allegro moderato</i>		<i>Andantino</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
Tríos ³⁴⁶	Serie IV. Divertimento Quarto Re menor (L142) [1774]	<i>Andantino gracioso con variazioni</i>			<i>Allegro non molto</i>	
	Serie VI. Trio III Mi bemol mayor (L117) [1784-85]	<i>Allegro non molto</i>	<i>Cantabile sostenuto</i>		<i>Finale. Allegretto un poco vivace</i>	
	Serie VII. Divertimento Quarto Do mayor (L148) [1784]	<i>Andantino con variazioni</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i>		<i>Finale. Allegro di molto</i>	
Quintetos	Quinteto VI op. 2 (L212) [1782-83]	<i>Allegro con motto</i>	<i>Minuetto Allegretto</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	<i>Allegro non molto. Finale</i>	
	Quinteto III op. 3 (L216) [1792-93]	<i>Allegro moderato</i>	<i>Larghetto sostenuto</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Andante con variazioni</i>	
	Quinteto II op. 4 (L221) [1793]	<i>Andante con variazioni</i>		<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Finale. Allegretto non molto</i>	
	Quinteto VI op. 4 (L225) [1793]	<i>Andante con variazioni</i>		<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Finale. Allegretto non molto</i>	
	Quinteto II op. 6 (L233) [1794]	<i>Allegro molto</i>		<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	
	Quinteto III op. 7 (L240) [1974-95]	<i>Allegro spiritoso</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	<i>Presto</i>

³⁴⁴ Esta dificultad se acentúa en el caso de Boccherini ya que, salvo la tesis de Speck de 1987, carecemos de estudios analíticos que profundicen, de forma integral, en su corpus de cuartetos de cuerda. Speck.: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*

³⁴⁵ Salvo para los tríos, los datos de catalogación del resto de géneros se extraen del catálogo de Labrador. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 47-98, 243-254, 265, 453-463.

³⁴⁶ El único estudio íntegro, hasta la fecha, sobre un género de cámara compuesto por Gaetano Brunetti ha sido el realizado por Lluís Bertran en 2011 sobre su corpus de tríos. Dentro de este trabajo podemos encontrar un análisis de los movimientos que utilizan la forma de variación, siendo de especial interés el estudio de la hibridación formal que realizó Brunetti en el trío de la catalogada como Serie VI por Bertran. Los datos sobre la numeración y cronología de los tríos se han extraído de este estudio. Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 6, 78, 85, 135, 158-161, 164, 172, 220.

	Quinteto IV op. 10 (L258) [1795-96]	<i>Andantino grazioso</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Tema con variazioni</i>
	Quinteto VI op. 10 (L260) [1795-96]	<i>Larghetto espressivo</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i>	<i>Andantino con variazioni</i> Allegretto
	Quinteto I op. 11 (L261) [1796-98]	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andantino grazioso</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i> Tema. Allegretto con variazioni
	Quinteto II op. 11 (L262) [1796-98]	<i>Allegro vivace</i>	<i>Andantino con motto</i>	<i>Minuetto. Allegretto</i> Andantino con variazioni
Sextetos	Sexteto II (L268) [1771-75]	<i>Allegretto</i>	<i>Larghetto ma non tanto</i>	<i>Minuetto con variazioni. Tempo giusto</i>
	Sexteto II (L274) [1795-97]	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andantino con moto</i>	<i>Tema con variazioni</i> Allegretto
	Sexteto V (L277) [1795-97]	<i>Largo sostenuto</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andantino con molto espressivo</i> Tema con variazioni. Andantino con motto
	Sexteto VI (L278) [1795-97]	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andantino con motto</i>	<i>Thema con variazioni. Andantino</i>
Sinfonías ³⁴⁷	Sinfonía n. 19 Si menor (L308) [1782-1783]	<i>Allegro con brio</i>	<i>Andantino con variazioni</i>	<i>Quintetto-Minore</i> Presto
	Sinfonía concertante n. 40 Si bemol mayor (L329) [1784-1786]	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andantino espressivo</i>	<i>Moderato con variazioni</i>
Variaciones para orquesta	<i>Variazioni pour orchestre</i> (L289) [1783-86]			

Al analizar el conjunto de la música instrumental de Brunetti, puede deducirse que la presencia de la variación se concentra en determinados periodos. Así, el uso en los tríos y sinfonías coincide con su aparición en los cuartetos: en el año 1774 y, tras una pausa de ocho años, entre los años 1782 y 1786. Si bien la mayoría de los quintetos de Brunetti fueron compuestos entre los años 1792 y 1797, podemos encontrar la variación como forma para esta agrupación en el *Andantino con Variazioni con un poco di motto* del Quinteto de cuerdas con fagot op. 2/6/iii (L212) de c. 1783. Esta obra, por lo tanto, mantiene el paralelismo temporal del uso de la forma en los tríos, cuartetos y sinfonías. Si nos restringimos a los cuartetos y tríos, encontramos un claro paralelismo temporal en los años 1774 y 1785. No parece casualidad que esta coincidencia además de ocasional quede limitada a momentos concretos de la carrera compositiva de Brunetti. Por lo tanto, el primero de los dos cuartetos que emplea la variación como forma, el op.3/6/i (L161) de 1774, cuyo tema podemos observar en el ejemplo 4.25, coincide con el *Andantino*

³⁴⁷ René Ramos aborda con especial énfasis en su tesis doctoral el empleo de la variación como forma en la Sinfonía núm. 19 y Sinfonía concertante núm. 40. Es de particular interés el estudio comparativo del uso de la forma con respecto a las sinfonías de Haydn, especialmente con la Sinfonía Hob. I:72 de 1763. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 148-151, 304-319.

Para la datación general de las sinfonías me remito al catálogo de Labrador ya que el estudio del tipo de papel utilizado permite acotar con mayor precisión las fechas propuestas por la tesis de Ramos. Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, pp. 411-413.

grazioso con variazioni del Divertimento en Re menor (L142) del mismo año.³⁴⁸ Ambas obras son los primeros ejemplos del uso de la forma en el trabajo de Brunetti. Los dos movimientos no sólo comparten la misma cronología, sino que evidencian que Brunetti tenía muy clara la arquitectura deseada para el empleo de la forma: movimiento de apertura en una composición integrada por dos movimientos; tiempo moderadamente lento, *Andantino*, con métrica binaria en compás de 2/4; tema compacto y simétrico con dos partes de ocho compases repetidos que facilite su transformación; y, finalmente, cuatro variaciones que destacan sucesivamente a los instrumentos mediante cambios melódicos y de textura.

Ejemplo 4.25 Brunetti. Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774), tema (cc. 1-16). Análisis formal.

Tema

1ª parte
Tema principal

Transición - Tema subordinado

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

A mezza voce
A mezza voce

b.i. c.i. cont.

G: V: I PAC D: p V I PAC

2ª parte
Tema convencional

b.i. b.i. cont. cad.

p f p f pp
p f p f pp
p f pp

G: p f p f pp IV V I PAC

³⁴⁸ El análisis de Bertran del Divertimento en Re menor L142 establece el marco general de la forma, a la vez que realiza una comparación con las similitudes de la última variación con el op. 17/3/i de Haydn de 1771. Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 85-86.

Un ejemplo temprano en los cuartetos de cuerda: op. 3/6/i (L161, 1774)

Como podemos observar en el ejemplo 4.25, Brunetti establece la base del movimiento del Cuarteto op. 3/6/i, como era habitual en la época para la aparición de múltiples recurrencias de un tema, como un pequeño binario que minimiza la sobreexposición de la idea básica inicial.³⁴⁹ Tras este manejo cotidiano, Brunetti realiza una construcción bastante peculiar en el plano de las funciones intertemáticas.³⁵⁰ La presencia de dos cadencias perfectas en la primera repetición genera dos frases estructuralmente completas y de tejido apretado, frente a la construcción más habitual basada en un tema de ocho compases tipo sentencia, periodo o híbrido. La primera frase (cc. 1-4), posee dos ideas contrastantes cuyo cierre genera un tema con función formal de consecuente. La posterior modulación a la región de la dominante genera una nueva frase que fusiona las funciones de transición y tema subordinado (cc. 5-8). La segunda parte del pequeño binario renuncia a proyectar una conexión estrecha, lo que era más habitual en la época, al no comenzar con un material melódico que se derive de la idea básica inicial.³⁵¹ Esta conexión melódica entre las dos secciones del pequeño binario era habitual en los cuartetos coetáneos de Haydn, como podemos apreciar en las variaciones estróficas del *Poco adagio* del op. 9/5 en Si bemol mayor (ca. 1761), el *Andante Grazioso* del op. 17/3 en Mi bemol mayor (1771) y el *Un poco Adagio e Affettuoso* del op. 20/4 en Re menor (1772). Finalmente, frente a la presencia de una armonía de dominante y una estructura formal más suelta que caracterizarían más convenientemente a un medio de contraste, Brunetti opta por construir la segunda parte del pequeño binario (cc. 9-16) como un tipo de tema convencional (sentencia), que incide en la repetición del nuevo material (cc. 11-12) y que retorna la tonalidad de partida.

Tras el tema, Brunetti desarrolla cuatro variaciones con una férrea estructura individual de binario simétrico de ocho compases. El protagonismo melódico, que se basa en una

³⁴⁹ Aunque también se empleaba el pequeño ternario en la construcción del tema, el uso del pequeño binario, con la ausencia de una recapitulación dentro de sus límites, permitía el retorno de la idea básica exclusivamente para marcar el comienzo de cada variación. Las disposiciones generales de la forma, en su concepción “clásica”, las podemos encontrar en el estudio de W. Caplin sobre los principales esquemas formales utilizados por Haydn, Mozart y Beethoven. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, p. 217.

³⁵⁰ El término “función intertemática” se aplica en base a la relación convencionalizada entre las secciones principales de la forma que operan sobre el nivel de los temas o unidades musicales. Las consideraciones tonales serán fundamentales para las distinciones entre estos temas o unidades, ya que participarán directamente en la expresión del diseño tonal. En este ejemplo concreto, el tema subordinado (cc. 5-8) ejerce una función intertemática que afloja la organización formal para solidificar una nueva tonalidad (Re mayor) en relación con la tonalidad de inicio. Se encuentra, por lo tanto, en un nivel superior a la “función intratemática” que conforma los diversos constituyentes funcionales del tema individual. Las definiciones se emplean a partir de los términos anglosajones “interthematic functions” y “intrathematic functions” empleados por W. Caplin. Para la forma sonata, por ejemplo, la función intertemática establece la relación entre el tema, la transición y el tema subordinado. *Ibid.*, p. 255.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 87-93.

elevada riqueza de recursos técnicos instrumentales, recae en la viola, el segundo violín, el violonchelo y el violín primero respectivamente. En el ejemplo 4.26, donde se muestran los incipits de cada variación, se observa que el solista basa su aparición en una clara textura de lección magistral, en la sucesión de figuras brillantes y en la exhibición virtuosística que contrastará con el acompañamiento relativamente sencillo de los otros tres instrumentos. Frente a una elaboración temática del tema o a su persistencia como *cantus firmus*, como encontramos en el *Adagio* del op. 20/5/iii en Fa mayor (1772) de Haydn, Brunetti genera un nuevo material de concepción libre por parte de los solistas. Al no guardar ningún rastro de la melodía del tema en las variaciones, Brunetti se sirve del patrón de acompañamiento simple y de los esquemas armónico y tonal como base familiar para que el oyente pueda establecer la vinculación con el tema. Finalmente, Brunetti elude establecer medios de contraste en las segundas partes de cada pequeño binario, tal y como hizo en el tema, mediante el empleo de un tipo formal de sentencia dentro de una función intertemática de tema convencional. Por lo tanto, aunque se conservan la estructura formal, armónica y los patrones simples de acompañamiento del tema, en las variaciones se produce una disolución motívica que no permite una clara asociación melódica de las partes que integran el movimiento.

Ejemplo 4.26 Brunetti. Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774), *Andantino con variazioni*. Comienzo de cada una de las cuatro variaciones.

[Variación] 1ª
Viola

[Variación] 2ª
Violín II

[Variación] 3ª
Violonchelo

[Variación] 4ª
Violín I

Como será norma en el movimiento, tal y como se refleja en el estudio intertemático, formal y armónico de la figura 4.5, las cuatro variaciones se construyen como un pequeño binario simétrico que conserva la estructura y movimiento tonal del tema. Así, modulan a la región de la dominante en la primera repetición para regresar a la tonalidad de partida en la segunda parte. Como contraste a lo sucedido en el tema, Brunetti establece ahora una estrecha conexión motivica interna en cada variación, al relacionar las ideas básicas del comienzo de sus dos secciones. De esta forma, en la primera variación, el material melódico de la viola solista se presenta como un desarrollo de su idea básica inicial en semicorcheas (cc. 17-18) que mantiene el patrón de acompañamiento del tema del *Andantino*, aunque sin presentar ningún paralelismo o conexión motivica con cualquier otro material presentado anteriormente. El resto de variaciones seguirá el mismo esquema general presentado por la viola: un segundo violín en la segunda variación que incide en su idea básica de tresillo de semicorcheas (cc. 33-34) con el mismo patrón de acompañamiento de figuraciones de corcheas; un violonchelo en la tercera variación que, si bien emplea una mayor riqueza en cuanto a los motivos y figuraciones, conserva el patrón armónico y de acompañamiento empleado hasta el momento; y finalmente, como deseando restablecer el equilibrio natural del cuarteto, un primer violín en la variación última que destaca aún más por las figuraciones virtuosas en fusas y por el adelgazamiento de la textura que produce la desaparición del violonchelo en la primera parte (cc. 65-72). Brunetti ha establecido un proceso *in crescendo* de aceleración rítmica en las variaciones como un proceso lógico que rige el curso del conjunto. Así, utiliza valores cada vez más pequeños de las figuras musicales desarrolladas por cada solista: las semicorcheas de la viola dan paso a los tresillos de semicorcheas del segundo violín, mientras que la combinación de seisillos y fusas del violonchelo desembocan en las fusas del primer violín.

Frente a la opción más corriente en Haydn de cerrar el movimiento con una variación que presente una breve sección de cierre, como en el op. 9/5/i (ca. 1769-71) y el op. 20/4/ii (1772), Brunetti construye el grado de cohesión del conjunto haciendo que la melodía original regrese intacta mediante un *D.C. al fine*. Mediante este procedimiento, Brunetti indica que el proceso de variación ha completado el círculo, distinguiendo entre comienzo, medio y final, tal y como hiciera Mozart en el *Andante* de su Cuarteto KV170 (1773) y como sería habitual en Cambini en los movimientos en variación de su op. 3 (T15/ii y T16/ii) y op. 4 (T22/ii y T24/ii), ambos de 1776. Brunetti, por lo tanto, confecciona un movimiento donde no busca que los problemas de la forma sirvan de

distracción. Por el contrario, existe una clara intencionalidad para que la atención se vuelque en el grado creciente de virtuosismo instrumental dentro de las variaciones. La clara distinción entre las variaciones mediante la yuxtaposición de los solistas y el retorno íntegro al tema permite al oyente saber con precisión dónde se encuentra dentro de la forma. Junto a estos elementos, el eje estilístico del movimiento se asienta en la férrea estructura general, la regularidad de los eventos tonales, la disolución del contenido motivico y melódico que se produce en el tema y, finalmente, el contraste posterior con la conexión motivica que se establece dentro de cada variación.

Figura 4.5. Análisis funcional de las cuatro variaciones del Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774) de Gaetano Brunetti.

[Variación] 1ª	c17	c18	c19	c20	c21	c22	c23	c24	c25	c26	c27	c28	c29	c30	c31	c32
Función fundamental	Primera Parte								Segunda parte							
Función intertemática	Tema principal				Transición				Tema convencional							
Tipo formal	Híbrido								Sentencia							
Función formal	ant.				cont.				pres.				cont.			
Unidad formal	b.i.		c.i.		cont.		cad.		b.i.		b.i.		cont.		cad.	
Procesos cadenciales	IAC				IAC				PAC							
Regiones	I				V				I							

[Variación] 2ª	c33	c34	c35	c36	c37	c38	c39	c40	c41	c42	c43	c44	c45	c46	c47	c48
Función fundamental	Primera Parte								Segunda parte							
Función intertemática	Tema principal				Transición				Tema convencional							
Tipo formal	Híbrido								Sentencia							
Función formal	ant.				cont.				pres.				cont.			
Unidad formal	b.i.		c.i.		cont.		cad.		b.i.		b.i.		cont.		cad.	
Procesos cadenciales	IAC				IAC				PAC							
Regiones	I				V				I							

[Variación] 3ª	c49	c50	c51	c52	c53	c54	c55	c56	c57	c58	c59	c60	c61	c62	c63	c64
Función fundamental	Primera Parte								Segunda parte							
Función intertemática	Tema principal				Transición				Tema convencional							
Tipo formal	Híbrido								Sentencia							
Función formal	b.c.i.				cont.				b.c.i.				cont.			
Unidad formal	b.i.		c.i.		cont.		cad.		b.i.		c.i.		cont.		cad.	
Procesos cadenciales	AC				PAC				PAC							
Regiones	I				V				I							

[Variación] 4ª	c65	c66	c67	c68	c69	c70	c71	c72	c73	c74	c75	c76	c77	c78	c79	c80
Función fundamental	Primera Parte								Segunda parte							
Función intertemática	Tema principal				Transición Tema subordinado				Tema convencional							
Tipo formal	cons.								cont.							
Función formal	b.c.i.				cont.				b.c.i.				cont.			
Unidad formal	b.i.		c.i.		cont.		cad.		b.i.		c.i.		cont.		cad.	
Procesos cadenciales	PAC				PAC				PAC							
Regiones	I				V				I							

La comparación de esta técnica brunettiana de la variación con la práctica haydniana resulta de interés para identificar cada estilo. Haydn utilizó cuatro modelos principales de variaciones según la relación entre modelo y variante: a) repetición variada, donde la repetición de la primera parte no está marcada por una doble barra de repetición, sino escrita con el añadido de adornos y gestos retóricos; b) variación ternaria, en la cual la tercera sección es una versión ornamentada de la primera; c) variación estrófica, en una serie de dos o más variaciones de una forma binaria donde se retiene el perfil subyacente y el contenido armónico del tema; y, finalmente, d) la variación en alternancia, donde se produce la interpolación de dos o más segmentos en el modo opuesto, dentro de una repetición estrófica.³⁵² Con anterioridad a la composición del op. 3/6/i (L161) de Brunetti, en 1774, Haydn compuso cuatro movimientos como variaciones estróficas en sus cuartetos de cuerda, con la práctica asentada desde fecha temprana de incluir, al menos, un tema con variaciones en cada serie de cuartetos: los op. 2/6/i (c. 1755-59), op. 9/5/i (c. 1769-70), op. 17/3/i (1771) y op. 20/4/ii (1772). De estos cuatro movimientos, el del op. 2 consta de 5 variaciones y el del op. 20 se ubica como movimiento interno del ciclo. Si nos fijamos en la posición del *Andantino* del op. 3/6/i de Brunetti, como movimiento de apertura moderadamente lento, y en el uso de la repetición estrófica en cuatro variaciones, la propuesta de Brunetti sigue la senda marcada por Haydn en sus *Poco adagio* del op. 9 y *Andante grazioso* del op. 17. En ambos movimientos, Haydn mantuvo una relación asimétrica en los binarios de sus temas y sucesivas variaciones, tal y como podemos constatar en su empleo general de la forma dentro del género.³⁵³ Mientras las primeras partes de los pequeños binarios son de ocho compases, las segundas partes, como podemos observar en el ejemplo 4.27, constan de doce compases. Frente a esta configuración de pequeños binarios asimétricos, Brunetti opta por redondear más la forma mediante binarios simétricos de ocho compases, opción que sólo emplearía Haydn una vez y siete años después, dentro de sus cuartetos de cuerda, en su op. 33/5/iv de 1781. Finalmente, Brunetti vuelve a situarse en la esfera de Haydn al conservar la métrica de partida, así como el contenido armónico subyacente en el tema en sí, aunque con un nuevo

³⁵² Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 96-115.

³⁵³ Haydn compuso un total de trece movimientos en forma de variaciones estróficas en sus cuartetos de cuerda. Salvo en aquellos movimientos donde no existían repeticiones o en la últimas variaciones que solían alterar su longitud en pos de un fuerte final de cierre, tanto los temas como las variaciones presentaban una uniformidad en sus extensiones. De esta forma, encontramos los siguientes esquemas de repetición: ||:8:||:12:|| en los op. 2/6/i (c. 1755-59), op. 9/5/i (c. 1769-70) y op. 17/3/i (1771); ||:8:||:10:|| en el op. 20/4/ii (1772); ||:8:||:8:|| en el op. 33/5/iv (1781); ||:6:||:6:|| en el op. 50/1/ii (1787); ||:8:||:16:|| en los op. 50/3/ii (1787) y op. 55/3/ii (1788); ||:8:||:32:|| en el op. 64/1/ii (1790); ||:8:||:18:|| en el op. 74/2/ii (1793); y, finalmente, ||:8:||:28:|| en el op. 76/6/i (1797). Podemos encontrar una relación de los movimientos en forma de variación estrófica en Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993), pp. 265-266.

matiz. Tanto el tema como las variaciones de los cuartetos opp. 9 y 17 de Haydn, ambos en modo mayor, modulan a la región de la dominante en la segunda mitad de las primeras partes de cada pequeño binario. Tras ello, modulan a la región del quinto menor, para cerrar el pequeño binario en la tonalidad original. Brunetti, por el contrario, varía este esquema armónico, al mantener en todo momento el modo mayor y plantear la segunda parte del binario en la región de partida del movimiento.

Ejemplo 4.27 Haydn. Cuarteto op. 9/5/i en Si bemol mayor (c. 1769-70) y Cuarteto op. 17/3/i en Mi bemol mayor (1771). Tema de los movimientos en forma variación.

Cuarteto Op. 9/5/i en Si bemol mayor
Tema
Poco Adagio
 1ª parte

2ª parte

Cuarteto Op. 17/3/i en Mi bemol mayor
Tema
Andante grazioso
 1ª parte

2ª parte

Es en el plano melódico-motívico donde Brunetti se aleja de los planteamientos de los cuartetos de Haydn de esos años. Muchos de los cuartetos de Haydn de principios de la década de 1770 (op. 9/5/i de 1769-71, op. 17/3/i de 1771 y op. 20/4/ii de 1772), se ajustan al modelo de repetición estrófica, en su acepción clásica: un tema aparece sucesivas veces, pero con alteraciones melódicas que, no obstante, hacen reconocible la melodía principal. En esta misma línea podemos ubicar el *Andante* del Cuarteto KV170/3/i de 1773 de Mozart, que presenta variaciones en forma estrófica donde prima el reconocimiento del tema frente a las muestras de virtuosismo por parte de los instrumentistas. Brunetti, sin embargo, prefiere resaltar el aspecto más virtuoso de cada uno de los instrumentos frente a la unidad temática del movimiento. La interconexión del conjunto se produce en el aspecto estructural, armónico y en los patrones de acompañamiento, dejando una mayor libertad expresiva a cada uno de los solistas. En cuanto al plano motívico, tanto Haydn como Mozart establecen estrechas conexiones entre las ideas básicas de las dos partes del tema, mientras que Brunetti mantiene inconexas ambas partes, tal y como pudimos observar en el ejemplo 4.25. Tanto en el op. 9/5/i de Haydn, como en el KV170/3/i de Mozart, se establecen estrechas relaciones motívicas entre los finales de cada binario, tanto en el tema, como en las variaciones, mediante el reposo final de la línea melódica en una figuración de negra ligada a corchea. Brunetti opta por establecer la conexión entre el tema y las variaciones en otros planos. Así, los comienzos anacrúsicos, el uso de una métrica regular y la simplicidad armónica transmiten una homogeneidad y una direccionalidad que favorecen la fluidez global del movimiento.

Durante la década de 1770, Haydn se convirtió en el principal innovador en el campo de las variaciones, imprimiendo un nuevo impulso al empleo de la forma basado en la riqueza de recursos melódicos y armónicos, el empleo del doble contrapunto y su ubicación como movimientos lentos. En 1772, los movimientos lentos de la Sinfonía núm. 47 y del Cuarteto op. 20/4 anuncian un nuevo punto de partida en la retórica de la variación: Haydn traslada la forma al movimiento lento interior integrado en un ciclo instrumental.³⁵⁴ En estos primeros años de surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda es difícil encontrar otros ejemplos del empleo de esta forma en movimientos lentos dentro del género, como en el *Andante* del Cuarteto KV170/3/i de 1773 de Mozart y en

³⁵⁴ Elaine Sisman establece esta fecha de 1772 como el primer punto de inflexión en el estilo compositivo de Haydn, dentro de la forma, con la nueva ponderación de las variaciones en un movimiento lento. Esta autora presenta un estudio concienzudo de las convenciones e innovaciones que Haydn imprime a la forma hasta el año 1780. Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993), pp. 109-163.

los posteriores cuartetos de 1776 de Giuseppe Maria Cambini.³⁵⁵ En este panorama, la excepción es Haydn, quien tenía a la variación como una de sus técnicas compositivas predilectas. Además, es significativo que Boccherini, otro de los pilares en la construcción del cuarteto de cuerda como género, no favoreciera el empleo del tema y variaciones en sus cuartetos y quintetos de cuerda, cuando sí lo empleaba en otros géneros, como en sus tríos op. 14/5/iii de 1772 y op. 34/5/iii de 1781. Otro ejemplo dentro del género en esos años, aunque presentado como una forma híbrida, es el que ofrece Manuel Canales en su *Minué con variazioni* en Re mayor op. 1/3/iii (publicado en 1774), cuya variación dentro del *Minué* consiste en una rotación del tema por todas las voces aunque sin cambios armónicos, tonales o de textura significativos.

Los registros y fondos conservados, principalmente distribuidos en el espacio de la corte, permiten afirmar que la música de Haydn era conocida y admirada en Madrid desde comienzos de la década de 1770. En contraposición, no se tiene constancia de la existencia de obras de Mozart en los ambientes profesionales de la capital antes de mediados de la década de 1780.³⁵⁶ Esta circunstancia aleja la posibilidad de que Brunetti pudiera conocer la obra del compositor salzburgués durante la concepción de sus primeras colecciones de cuartetos de cuerda. Por lo tanto, el *Andantino con variazioni* del Cuarteto op. 3/6/i (L161) de 1774 de Brunetti lo sitúa, en la estela de los op. 9/5/i y op. 17/3/i compuestos por Haydn al comienzo de la década de 1770, a la vanguardia del uso de la forma en un movimiento lento dentro del género, con un diseño formal con las suficientes peculiaridades para presentarse como una nueva opción expresiva.

El retorno tardío: op. 8/4/iii (L187, 1785)

Tuvieron que transcurrir once años para que Brunetti volviera a emplear la variación como forma en uno de sus cuartetos de cuerda. A pesar del tiempo transcurrido con respecto al op. 3/6/i (L161) de 1774, en el *Andante con variazioni* del op. 8/4 (L187) de 1785 Brunetti vuelve a mostrar su predilección por un marco muy concreto en cuanto al empleo de la forma en un movimiento moderadamente lento: métrica binaria en compás

³⁵⁵ En los contemporáneos de Haydn, antes de 1770, podemos encontrar la forma de tema y variaciones en movimientos rápidos externos, como en el op. 2/6/iv en Sol mayor de Carlos Ordoñez, el primer movimiento del Cuarteto en Re mayor de Albrechtsberger o el primer movimiento de Cuarteto en Fa mayor de Zimmermann. Todas las colecciones de cuartetos de Haydn, salvo el op. 1 (c. 1757-62) contienen un movimiento en forma de tema y variación. Este hecho fue llevado al extremo en sus cuartetos op. 64 (1790) ya que las seis obras que componen la serie presentan un movimiento como tema y variación. Cambini presentó la forma de tema en variaciones en dos de sus cuartetos de su op. 3 (cuartetos T. 15/ii y T. 16/ii) y de su op. 4 (T. 22/ii y T. 24/ii) ambos publicados en 1776.

³⁵⁶ Miguel Ángel Marín y José Máximo Leza: “1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 484-491.

de 2/4 y tonalidad con sostenidos (La mayor) que rigen un tema estructurado como un pequeño binario simétrico de ocho compases al que suceden cuatro variaciones. Es decir, se mantienen los principios generales en el tratamiento de la forma empleados en el cuarteto compuesto once años antes.

Es significativo que este nuevo empleo de la forma en los cuartetos de cuerda encuentre un paralelismo cronológico con sus tríos y sinfonías. Sólo un año antes del Cuarteto L187, Brunetti había terminado el *Andantino con variazioni* del Divertimento Quarto de la Serie VII (L148) de 1784, que es casi idéntico estructuralmente a su homónimo del año 1774, con tres variaciones lideradas, en el mismo orden, por cada uno de los tres instrumentos y una última variación que homogeneiza la importancia melódica y la textura del conjunto.³⁵⁷ Lo mismo sucede con el uso de la forma en las sinfonías. De las treinta y siete sinfonías y cuatro sinfonías concertantes que compuso Brunetti, sólo en el *Andantino con variazioni* de la Sinfonía núm. 19 (L308) de 1782-83 y en el *Moderato con variazioni* de la Sinfonía concertante núm. 40 (L329) de 1784-86 podemos hallar un movimiento estructurado como tema y variaciones. En ambas composiciones, el movimiento consiste en un tema con seis variaciones y una pequeña coda, donde cada variación se utiliza como vehículo para presentar a un instrumento solista diferente.³⁵⁸ Por lo tanto, podemos afirmar que la reutilización de la forma en el Cuarteto op. 8/4 (L187) de 1785 no es casual, ya que nos encontramos con prácticamente el mismo lapso de tiempo para encontrar un tema y variaciones como opción expresiva en los tríos y sinfonías de Brunetti. Lo mismo ocurre con las Variaciones para orquesta (L289) de Brunetti. El estudio del manuscrito autógrafo de Brunetti sitúa la concepción de la obra entre 1783-86, periodo en el que circuló la marca del papel utilizado.³⁵⁹

³⁵⁷ Lluís Bertran estudia el paralelismo entre los dos tríos, principalmente en cuanto a la conformación de las cuatro variaciones estableciendo texturas de influencia “boccheriniana” y la adición final de una coda de cinco compases como nuevo elemento de cierre del movimiento. Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 172, 220.

³⁵⁸ Fuera de este marco general común, los dos movimientos poseen sus propios rasgos distintivos en cuanto a la estructuración del tema y cada variación, los contrastes tímbricos de los solistas y el empleo de una doble variación, al más puro estilo de Haydn, en la sexta variación de la Sinfonía núm. 19. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 227-228, 294-297.

³⁵⁹ Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo*, p. 409.

Ejemplo 4.28. Brunetti. Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*, cc. 1-16.

Tema

1ª parte
Tema principal

Transición - Tema subordinado

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

dolce *rinf.* *p*

b.i. c.i. cont.

A: I V⁷ I IAC E: I_b E.C.P. IV V⁷ I PAC

2ª parte
Tema convencional

b.i. b.i. cont. cad.

f

A: V I IV I_b f V⁷ I PAC

El tema en el *Andante con variazioni* del cuarteto op. 8/4 establece sutiles detalles estructurales que transforman significativamente las relaciones formales y motívic, con respecto al *Andantino con variazioni* del cuarteto de 1774. Si observamos el ejemplo 4.28, podemos apreciar que cada una de las dos partes del tema posee una duración normativa de ocho compases repetidos, sin ornamentación, transmitiendo una sensación de simetría estructural. Sin embargo, con solamente dos cambios, se produce un nuevo diálogo funcional. Un cierre cadencial imperfecto (IAC de los cc. 4-5) hace que ahora el comienzo de la obra se asemeje a un antecedente, generando un tipo formal híbrido como frase que engloba la primera parte del tema y le otorga mayor fluidez. El segundo cambio afecta al comienzo de la segunda parte del tema. Si bien se vuelve a emplear una función intertemática de sentencia, se establece ahora una conexión bipartita más estrecha, puesto que la segunda parte devuelve la idea básica del comienzo (cc. 1-2) en el tono original, aunque sobre la dominante (cc. 9-10). Brunetti expresa el tema con un nuevo sentido de actividad y con una interconexión motívica inexistente en el homónimo escrito en 1774, aunque respetando el armazón original. De esta forma, vuelve a plantear una opción expresiva que encuentra un hueco diferencial dentro de la producción coetánea. Es difícil

encontrar en otro autor esta combinación específica de movimiento moderadamente lento en tema y variaciones dentro de una tonalidad mayor, compás de 2/4 y como un binario simétrico de ocho compases que guarde una estrecha interconexión motivica entre sus partes. Esta propuesta alinea a Brunetti con el *Thema Moderato* en Fa mayor del Cuarteto B321/ii de Ignaz Pleyel de 1786 y, salvo el empleo de métrica de 6/8, con el *Allegretto-Presto* en Re mayor op. 33/5/iv de Haydn de 1781.

Ejemplo 4.29. Brunetti. Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*. Comienzo de las cuatro variaciones.

The image shows a musical score for the beginning of four variations from Brunetti's Quartet in A major, op. 8/4/iii. The score is in 2/4 time and A major. It features four staves:

- [Variación] 1ª Violín II:** Starts at measure 17 with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth notes and quarter notes.
- [Variación] 2ª Violín II - Viola:** Starts at measure 33 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The texture is dense with sixteenth-note accompaniment.
- [Variación] 3ª Violín I:** Starts at measure 49 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is more melodic, featuring slurs and accents.
- [Variación] 4ª Violonchelo:** Starts at measure 65 with a dolce dynamic. The texture is sparse, focusing on the cello's melodic line.

Tal y como hizo en el Cuarteto op. 3/6 de 1774, tras el tema, Brunetti presenta cuatro variaciones, donde se yuxtaponen pasajes solistas del violín segundo, la viola y el violín segundo en movimientos paralelos, el violín primero y, finalmente, el violonchelo con un retorno del tema. En las tres primeras variaciones, Brunetti se aleja del tema en cuanto al contenido melódico y a los diferentes ritmos de superficie. La relación estrecha entre el tema y estas variaciones se produce conservando los patrones simples de acompañamiento y el plan tonal de partida: la primera parte de cada binario modula a la región de la dominante mientras que la segunda parte retorna a la tonalidad de partida. Entretanto las tres primeras variaciones mantienen la estructura del tema, la última se libera del esquema estático que marcan las repeticiones. Como podemos observar en el

ejemplo 4.29, las variaciones sitúan a los instrumentos en una clara tesitura donde el virtuosismo prima sobre la referencia al material melódico de partida del movimiento.

Ejemplo 4.30. Brunetti, Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*, 4ª variación.

[Variación] 4ª

65 Cambio textura 1ª parte Tema principal (cc. 1-8)

Violín I [dolce] *p*

Violín II

Viola

Violonchelo

A: I₆ II V₂⁺ I₆ E: V₂⁺ II V₂⁺ I IAC

73 b.i. c.i. cont. cad.

A: I II V I₆ E: I V₆ I AC

81 Cambio textura 2ª parte Tema principal (cc. 9-16)

A: I₆ V₄⁺ I₆ V₄⁺ V₄⁺ I IV₆ II I

89 b.i. b.i. cont. cad.

A: V I₆ I IV₆ V₄⁺ I

97 b.i. c.i. cad. codetta codetta

A: I I₆ II₆ V I I₆ II₆ V I PAC

Las habituales repeticiones en las variaciones estróficas de Brunetti sirven para aumentar la claridad de la estructura formal. Sin embargo, el conjunto de variaciones requiere, además, de una señal indicando su cierre inminente, como aviso de que el orden lógico impuesto a la sucesión de variaciones está cercano a su final. Es por ello que muchos movimientos de variación emplean una coda. Las opciones van desde simples ecos cadenciales, o expansiones de una pasaje de *codetta* al final del tema, hasta la inclusión de una coda independiente en toda regla, añadida tras la variación final.³⁶⁰ En este sentido, el mayor rasgo distintivo del movimiento en variación del Cuarteto L187, que denota un trabajo más intenso en el tratamiento motivico, estructural y textural, con respecto al movimiento homónimo del cuarteto de 1774, reside en la *Variación 4ª*. En el *Andantino con variazioni* de 1774, Brunetti indicaba que el proceso de variación había completado su círculo mediante un *D.C. al fine*. En 1785, sin embargo y como se refleja en el ejemplo 4.30, Brunetti elabora mucho más el cierre del movimiento en tres planos principales que se interrelacionan: la estructura, la textura y el trabajo motivico. Estructuralmente, Brunetti prescinde del uso de las barras de repetición que marcaban, hasta el momento, cada una de las dos partes del pequeño binario simétrico. Sin embargo, el pequeño binario no desaparece, sino que se reelabora. En vez de dos partes que se repiten, Brunetti crea cuatro frases de ocho compases claramente diferenciadas en los planos armónico, melódico y estructural. Los cambios van destinados, principalmente, a dar un papel relevante al violonchelo, una vez que los otros tres miembros del conjunto ya han desplegado su capacidad virtuosística en las tres variaciones anteriores. La última frase (cc. 97-104), a modo de coda, restablece el equilibrio del movimiento. El violín primero, retomando su papel de líder habitual, expone la idea básica inicial del movimiento (cc. 97-98), que amplía con una figuración brillante. El movimiento final se cierra mediante dos *codettas* y un enérgico “golpe de martillo” de tres acordes finales sobre la tónica.

Como herramienta que solemos encontrar dentro de los cuartetos, pero que aparece por primera vez en los movimientos en forma de tema y variación de Brunetti, el compositor hace que la textura sea partícipe del trabajo estructural. En este sentido, crea un paralelismo entre la primera parte del tema (cc. 1-8) y la primera frase de la *Variación 4ª* (cc. 65-72), a través de un intercambio de las líneas musicales iniciales del conjunto: el violonchelo, con objeto de tomar el testigo melódico solista, asume la línea del primer

³⁶⁰ David Harold Smyth: *Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion*. Tesis (Austin: Universidad de Texas, 1985), pp. 98-100.

violín; el primer violín interpreta la música que le correspondía al segundo violín; el segundo violín asume el acompañamiento de la viola; y, finalmente, la viola recoge el rol de bajo que poseía el violonchelo. La segunda frase de esta última variación (cc. 73-80) introduce nuevo material melódico dentro de un tipo formal de consecuente. Las siguientes dos frases (cc. 81-96), que conforman la segunda parte del nuevo binario, repiten las fórmulas planteadas para el comienzo de esta cuarta variación. Para la tercera frase (cc. 81-88), Brunetti vuelve a involucrar a la textura en la forma, creando otro paralelismo, esta vez con la segunda parte del binario inicial (cc. 9-16), con un intercambio de voces exactamente igual al empleado en los cc. 65-72. Para cerrar el pequeño binario y la variación, la cuarta frase (cc. 89-96) vuelve a introducir nuevo material íntimamente relacionado con el material de la segunda frase anterior. La constante referencia a la idea básica inicial (cc. 65-66, 81-84, 97-98) y a uno de sus motivos (c. 89 y c. 91) crea el vínculo inexistente en las tres variaciones anteriores, a la vez que permite resituarse al oyente de cara al cierre del movimiento.

La construcción del conjunto de variaciones en cuatro grupos claramente diferenciados y basados en la yuxtaposición solista instrumental acerca a Brunetti a las propuestas de estos años del compositor francés Jean-Baptiste Bréval. Sus composiciones para grupos de cámara, interpretadas por varias sociedades de conciertos en París, reflejaban el gusto musical parisino contemporáneo: melodías elegantes impulsadas por ritmos enérgicos y respaldadas por una estructura armónica discreta.³⁶¹ En su *Andante con Variazione* en Do mayor, op. 7/3/ii de 1781 y tras un tema estructurado igual que Brunetti, como un pequeño binario simétrico de ocho compases repetidos, Bréval despliega cuatro variaciones donde el violonchelo, el violín segundo, la viola y, finalmente, el violín primero, tienen un claro perfil solista.³⁶² Mayor similitud, incluso, podemos encontrar en el *Andantino* en Re mayor, op. 18/5/iii publicado en París en 1785, mismo año de composición del Cuarteto L187. Al igual que Brunetti, Bréval emplea la variación para cerrar una obra multi movimiento compuesta por tres movimientos, empleando una métrica binaria en compás de 2/4, una tonalidad mayor con sostenidos y un tema como pequeño binario simétrico de ocho compases. Las cuatro variaciones presentan a instrumentos con figuraciones muy

³⁶¹ Bréval escribió cuatro series de cuartetos: el op. 1 en 1775, el op. 5 en 1778, el op. 7 en 1781 y el op. 18 en 1785. Barry S. Brook, Richard Viano y Valerie Walden: "Bréval, Jean-Baptiste Sébastien.", *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.03957> (última consulta mayo 2022).

³⁶² Se puede consultar una edición de estos cuartetos op. 7 en la Petrucci Music Library. 6 String Quartets, op.7 (Bréval, Jean-Baptiste), Paris: l'auteur, n.d., https://imslp.org/wiki/Category:Br%C3%A9val%2C_Jean-Baptiste (última consulta mayo 2022).

exigentes: en la primera, un violín segundo que, igual que hizo Brunetti emplea figuraciones de fusas para lucimiento del instrumentista; en las dos variaciones intermedias, el protagonismo lo comparten el violonchelo y la viola, nuevamente con figuraciones en fusas, tal y como propone Brunetti en su segunda variación; finalmente, cierra el violín primero el ciclo con un estilo muy virtuosístico. También como plantea Bréval, Brunetti cierra el movimiento con una última sección que expone el material motivico del tema. La serie op. 18 de Bréval formaba parte de la colección privada de Carlos IV, tal y como refleja el catálogo creado en el año 1814.³⁶³ Como responsable de la música de la cámara del rey, Brunetti tenía la atribución de seleccionar las músicas que acompañaban a la actividad de la cámara real. Esta situación privilegiada le permitió un contacto directo y continuado con las obras de los compositores de mayor prestigio de su época. No es descabellado pensar que Brunetti pudiera adquirir esta obra para deleite de su soberano y que la complementara con una variante de su propia pluma.

Brunetti y el uso polifacético de la forma

Hacia 1780, Haydn había desarrollado, en gran medida, casi todos los principales formatos de la variación: variaciones estróficas, sonata con repetición variada, rondó-variación y variación alternada. El papel de la variación se había ampliado más allá de los tipos formales específicos desarrollados en todas las posiciones de movimiento en la década de 1770, haciéndose casi omnipresente en los movimientos lentos de sinfonías y cuartetos.³⁶⁴ En los movimientos en forma de variación de sus cuartetos escritos en 1781, op. 33/5/iv y op. 33/6/iv, Haydn relega las variaciones al final del ciclo y asociadas a *tempi* rápidos. En clara contraposición a Haydn, Boccherini no favorece el empleo del tema y variaciones en sus cuartetos de cuerda aunque, tal y como hizo con su op. 14/5/iii de 1772, vuelve a emplearlo en su trío op. 34/5/iii de 1781. En estas dos composiciones, podemos encontrar algunas similitudes con respecto al empleo de la forma en los cuartetos de Brunetti: ambos movimientos discurren sobre un compás de 2/4 y un *tempo* que permite figuraciones rápidas y un alto grado de virtuosismo instrumental; la estructura de los temas y las variaciones es de binario simple; el esquema tonal y armónico

³⁶³ Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, p. 114.

Esta serie de cuartetos de Bréval se conserva en la Biblioteca de Palacio. José Peris-Lacasa (coord.): *Catálogo Del Archivo de Música Del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993), pp. 78-79, 602. Se puede consultar una edición de estos cuartetos op. 18 en la Petrucci Music Library. 6 String Quartets, op.18 ([Bréval, Jean-Baptiste](https://imslp.org/wiki/Category:Br%C3%A9val%2C_Jean-Baptiste)), Paris: the Author, n.d. (1785), https://imslp.org/wiki/Category:Br%C3%A9val%2C_Jean-Baptiste (última consulta mayo 2022).

³⁶⁴ Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993), pp. 164-195.

es idéntico en todas sus variaciones; despliegan cuatro variaciones de tipo ornamental donde la textura se hace partícipe en la forma mediante cambios en los roles instrumentales; y, finalmente, presentan una similitud en cuanto al estilo, la estructura y la posición dentro de su ciclo, con un movimiento en el op. 34/5/iii más sofisticado y más rico melódica, armónica y rítmicamente.³⁶⁵

En las dos ocasiones en las que Brunetti emplea la variación como forma en los cuartetos de cuerda conserva un *tempo* moderadamente lento (*Andante* y *Andantino* respectivamente), aunque no como movimientos internos al ciclo, sino situados en posiciones de apertura y cierre en la tonalidad principal del conjunto. La mayoría de los ciclos instrumentales en el periodo clásico contienen, al menos, un movimiento para ser ejecutado a ritmo lento. Este movimiento ocupa normalmente una posición interior en el ciclo y contrasta en tonalidad con sus movimientos circundantes.³⁶⁶ Por lo tanto, una de las propiedades de los movimientos de Brunetti es su posición extrema dentro de sus correspondientes ciclos. Otra propiedad consiste en mantener una arquitectura de variación de tipo estrófica con un tema expresado como un pequeño binario simétrico de ocho compases seguido por cuatro variaciones. Una tercera propiedad se establece en la elección de dos procedimientos diferentes a la hora de conformar las funciones intratemáticas: en el cuarteto de 1774 se produce un efecto circular de la forma general al realizarse un *Da Capo* que abarca exclusivamente el tema; en el cuarteto de 1785, sin embargo, Brunetti opta por romper el patrón de simetría formal del movimiento a través de la inserción de una coda como expansión estructural en el final de la última variación. Estas propiedades, junto a la construcción de las frases, en cuanto a las funciones fundamentales e intertemáticas y a los tipos y funciones formales, los claros cierres cadenciales que aclaran la arquitectura, las repeticiones seccionales y la identificación de cada variación alinean a Brunetti con el arquetipo vienés de variaciones en movimientos moderadamente lentos, ejemplificado en abundantes cuartetos de Haydn y Mozart. Haydn, al igual que Brunetti, era parco en el número de variaciones en un conjunto, mientras que Mozart era más prolijo al contener algo más de la mitad de sus movimientos

³⁶⁵ Ninguno de los movimientos en los cuartetos de Boccherini posee una referencia explícita al uso de la forma. Esto exige, por lo tanto, de un estudio en profundidad de aquellos posibles casos del empleo de la forma. Un estudio sobre las variaciones ornamentales en los tríos se puede consultar en la tesis doctoral que existe sobre los tríos de Boccherini., Miriam Tchernowitz-Neustadt: *The String Trios of Luigi Boccherini*. Tesis. (Ramat Gan: Universidad Bar-Ilan, 1991), pp. 128-134.

³⁶⁶ Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal ...*, pp. 195, 216-218.

seis variaciones.³⁶⁷ Mozart, en un claro paralelismo con Brunetti, sólo empleó la variación como forma en tres de sus cuartetos de cuerda y en dos periodos muy concretos de su producción: el Cuarteto KV170/i (1773), como único ejemplar cuartetístico de entre los dieciséis conjuntos de variaciones y movimientos escritos entre 1766 y 1779, y los Cuartetos KV421/iv de 1783 y KV464/iii de 1785, como los dos únicos trabajos en el género escritos entre 1781 y 1786.

El modo en que Brunetti concibe la variación como forma en sus cuartetos lo aleja de otras propuestas como la de Johann Georg Albrechtsberger, donde el tema se basa en un motivo *fortspinnung* y donde cada variación usa permutaciones del tema y ajustes de la textura seccionales y modulantes.³⁶⁸ La técnica de construcción motívica que emplea Brunetti también lo aleja de uno de los autores que más prodigó el uso de la forma de tema y variaciones en sus cuartetos de cuerda, el compositor austriaco Ignace Pleyel. Entre 1782 y 1803, Pleyel incluyó en prácticamente todas sus series de cuartetos al menos, un movimiento de variación, generalmente como cierre de sus cuartetos con dos movimientos. La mayoría de estos movimientos contienen cinco o seis variaciones que emplean una técnica de variación esencialmente melódica y basada en melodías folclóricas, danzas e himnos.³⁶⁹ Pleyel adoptó algunas de las técnicas convencionales en las que el tema está sujeto a un conjunto esperado de alteraciones que implican principalmente la adición de elementos melódicos y rítmicos, dejando la estructura de la frase y el esqueleto armónico sin cambios. Por el contrario, Brunetti se alinea con Pleyel en cuanto al tratamiento concertante de los instrumentos y a la explotación sistemática de los recursos instrumentales en una exhibición solista. En este sentido, y al igual que ocurría con gran parte de la producción de Pleyel, la gran variedad expresiva y técnica y especialmente las posibilidades que ofrece Brunetti al lucimiento de los instrumentistas, nos hacen valorar estos movimientos como especialmente atractivos tanto para un

³⁶⁷ Sisman realiza un análisis estructural de los movimientos en variación de Mozart en sus Cuartetos KV421/iv (1783) y KV464/iii (1785). Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993), pp. 196-234.

³⁶⁸ La metodología analítica de funciones formales que empleo en esta tesis clarifica aún más las distintas concepciones que, sobre el uso de la forma de tema y variaciones, podemos establecer entre Brunetti y Albrechtsberger. La tesis doctoral sobre los cuartetos de cuerda de este compositor nos permite un acercamiento a su importante corpus de cerca de 85 obras compuestas entre 1780 y c. 1807. Richard William Harpster: *The string quartets of Johann Georg Albrechtsberger: an historical and formal study*. Tesis. (Los Ángeles: Universidad Southern California, 1975), pp. 83-98.

³⁶⁹ Junto al análisis general del empleo de la forma en los cuartetos de Pleyel, la tesis sobre su corpus de cuartetos de 1975 analiza el final del Cuarteto en Sol mayor n.º 4 del conjunto "Gales" de 1788 como ejemplo típico del uso de la forma en Pleyel: un tema como himno periódico y un tipo arcaico de *cantus firmus* como técnica de variación que conserva la melodía del himno en una de las voces superiores a la vez que mantiene la misma línea del bajo en cada variación. Julius Zsako: *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*. Tesis. (Nueva York: Universidad de Columbia, 1975), pp. 264-279.

intérprete profesional como para un oyente ávido de música brillante, equilibrada y virtuosa. Finalmente,

Una última consideración sobre el empleo de la forma en los cuartetos de cuerda de Brunetti nos lleva a una de las discusiones más reconocidas sobre la música instrumental del siglo XVIII que se centra, invariablemente, en el surgimiento de la estética de la forma sonata. Esta circunstancia llevaba a que las formas seccionales o aditivas se evaluaran, en gran medida, por su grado de acercamiento a dicha estética.³⁷⁰ Brunetti, lejos de estas concepciones, toma como base para sus dos movimientos en variación los mecanismos tradicionales más clásicos que imperaban en la época. De esta forma, aplica estrictamente la forma “simple” de las variaciones, con un mayor paralelismo a las métricas con longitudes de frases fijas y esquemas rítmicos de la poesía, marcando distancia con la estética de la forma sonata. Por otro lado, una de las constantes en los escritos del siglo XVIII sobre la forma de la variación versaba sobre la relación entre los elementos constantes y cambiantes. De aquí surgen los dos tipos de tratamiento melódico más favorecidos por los compositores de la época: uno que conservaba tanto la armonía como el esquema melódico del tema y otro que sólo mantenía constante su armonía.³⁷¹ Dentro del lenguaje que se establece sobre los elementos de la variación, Brunetti opta por mantener un esquema general armónico, mientras que los distintos miembros del conjunto aportan un material de concepción libre. Esto no menoscaba su capacidad para introducir sutiles detalles que alteran significativamente los tipos, funciones y unidades formales, introduciendo a la textura como nuevo ingrediente que participa en la generación de las funciones fundamentales del movimiento. Además, Brunetti plantea la forma como una técnica de lucimiento instrumental que, sobre un férreo diseño estructural de base, alivia las tensiones inherentes a la forma sonata y que contrasta, huyendo de la hibridación, con las formas del Minueto y el Rondó.

Aunque Brunetti no fue prolífico en el empleo de las variaciones como opción expresiva, los ejemplos que conservamos muestran un uso polifacético de la forma y un sólido conocimiento de los diversos estilos imperantes en la época. En los tríos, por ejemplo, podemos encontrar temas compactos seguidos de cuatro variaciones que

³⁷⁰ Sisman realiza un interesante análisis de este fenómeno. Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993), pp. 1-18.

³⁷¹ El recorrido de Sisman por los tratados de la época de teóricos como Mattheson, Koch, Simpson, Marpug, Schultz, Daube, Christmann, Volger o Reicha y los cambios de conceptos y el uso de la variación como forma la llevan a definir estas dos vertientes de relación entre los elementos constantes y variables como variaciones de “contorno melódico” y variaciones de “armonía constante”.
Ibid., pp. 48-78.

destacan sucesivamente a los instrumentos solistas, cerrando la forma con una última variación que aúna los elementos melódicos y texturales del conjunto. En las sinfonías, por el contrario, Brunetti aplica un prisma diferente. Así, podemos observar una riqueza de recursos a la hora de abordar la construcción del tema, un conjunto de seis variaciones que presentan diferentes técnicas de ornamentación, conservando normalmente la textura original y la línea del bajo, y atractivas combinaciones tímbricas de los instrumentos solistas. El empleo de Brunetti de la doble variación, una técnica de puro corte haydniano, revela el conocimiento del estilo clásico en su más alta concepción, así como la capacidad para asimilar esos procedimientos con su propio lenguaje.³⁷² En cuanto al empleo en nuestro género particular de estudio, el cuarteto de cuerda, hemos podido observar a un Brunetti innovador en cuanto a la asimilación temprana de la forma dentro de su corpus, al tiempo que presenta una nueva opción expresiva al colocar su movimiento en variación al final de la serie, aunque conservando su asociación con un tempo moderadamente lento. Sin embargo, frente a otros compositores que hicieron de la variación una de sus formas predilectas de expresión dentro del género, encabezados por Haydn, Cambini y Pleyel, Brunetti se equiparó a otro conjunto de autores como Mozart o Bréval que, aunque perfectos conocedores de las posibilidades expresivas de la forma, no fueron muy prolíficos en su integración dentro de sus corpus de cuartetos de cuerda.

4.3. Rondó

Un final alternativo a la forma sonata

Brunetti empleó el rondó en todos sus ciclos de cuartetos de cuerda, como movimiento de cierre que confirma la tónica del conjunto y equilibra el peso de la predominante forma sonata. Siempre en modo mayor, principalmente en métrica de 2/4, el rondó proporciona un final ágil y agradable bajo la premisa de la unión de la repetibilidad del estribillo con el contraste de las coplas.³⁷³ El rondó se emplea de manera discreta en todos los ciclos y últimos diez cuartetos sueltos, salvo en el op. 6 (1779-80) donde se equipara, con tres movimientos, a la importancia de la forma sonata. Por lo tanto, como se aprecia en la tabla 4.8, Brunetti elige el rondó como cierre en doce de los cincuenta cuartetos (24%),

³⁷² En su tesis doctoral, Ramos realiza un interesante análisis comparativo entre los dos movimientos sinfónicos estructurados como tema y variaciones de Brunetti (Sinfonía núm. 19 y Sinfonía concertante núm. 40) con el final de la Sinfonía de Haydn Hob. 1:72 compuesta en 1773. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 304-319.

³⁷³ Los atributos de funcionalidad principal dentro de la forma los expreso con la terminología de Caplin de “Estrillo” y “Copla”. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal*, pp. 231-241.

con independencia del número de movimientos de la obra.³⁷⁴ Este porcentaje contrasta con el uso de la forma en otras posiciones dentro de un cuarteto, ya que Brunetti sólo articula tres movimientos lentos intermedios en forma rondó: el *Andantino grazioso* del op. 7/5 (L182, 1784), el *Largo amoroso* del op. 8/2 (L185, 1785) y el *Andantino grazioso* del op. 8/3 (L186, 1785).³⁷⁵

Brunetti hace gala del rondó en los cuartetos de cuerda mucho antes que Haydn, que exploró por primera vez la forma en su op. 33 (1781). Mozart, por su lado, se vale de la forma asiduamente en los cuartetos de la década de 1770: Cuartetos KV80 en Sol mayor (1770), KV157 en Do mayor (1772-73), KV159 en Si bemol mayor (1773), KV169 en La mayor (1773) y KV170 en Do mayor (1773). El auténtico precursor del empleo del rondó es, sin duda, Boccherini, ya que el compositor de Lucca emplea la forma en casi todos sus ciclos, aunque siempre en una proporción discreta, al igual que Brunetti. Así, Boccherini posee hasta trece movimientos como “Rondeau”. El primero, el Op. 8/1 (G165) de c. 1768, auténticamente innovador en el género, está disponible tras la estancia en París de 1767 a 1768.³⁷⁶ Brunetti, por lo tanto, se adhiere a la corriente de compositores franceses que compusieron rondós en cierres de cuartetos, como es el caso de Vachon con su op. 5 (c. 1772) o Davaux en su op. 6 de 1773.

³⁷⁴ Entre estas obras no se incluyen el *Finale Presto* en La menor del op. 2/4 (L153, 1774), el *Allegro di molto* en Mi bemol mayor del op. 4/1 (L162, 1775) y el *Allegretto* en Do mayor del op. 5/5 (L172, 1776) al ser esquemas híbridos con otras estructuras formales.

³⁷⁵ Brunetti articula otros tres movimientos lentos intermedios en sus cuartetos de cuerda con elementos del rondó, pero donde la forma se adapta más a un esquema ternario: los *Largo sostenuto* y *Largo cantabile e sostenuto* del op. 7 números 2 y 6, respectivamente (1784), y el *Larghetto* del Cuarteto L191 en La mayor (1792).

³⁷⁶ A partir de aquí la creación de rondós será incesante: op. 8/1 (G165, c. 1768), op. 9/5 (G175, 1770), op. 15/1 (G177, 1772), op. 22/3 (G185, 1775), op. 32/2 (G202, 1780), op. 33/1 (G207, 1781), op. 41/2 (G215, 1788), op. 44/2 (G221, 1792), op. 52/2 (G233, 1795), op. 52/3 (G234, 1795), op. 53/4 (G239, 1796), op. 58/3 (G244, 1799) y op. 58/4 (G245, 1799). Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 201-205.

Tabla 4.8. Movimientos finales en forma rondó en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
op. 2 [1774]	N.º 3 Mib M	<i>Allegretto espressivo</i> Mib M	<i>Minuetto</i> Mib M	<i>Larghetto</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M
	N.º 6 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Minuetto</i> Sib M	<i>Andante</i> <i>Cantabile</i> Fa M	<i>Rondeau</i> <i>Allegretto con</i> <i>gusto</i> Sib M
op. 3 [1774]	N.º 1 Fa M	<i>Allegro Moderato</i> Fa M	<i>Rondeau Allegretto</i> Fa M		
op. 4 [1775]	N.º 2 Do M	<i>Largo con sordini</i> Do M	<i>Allegretto senza</i> <i>sordini</i> Sol M	<i>Allegretto</i> <i>moderato</i> Do M	
op. 5 [1776]	N.º 3 Mib M	<i>Moderato espressivo</i> Mib M	<i>Andantino</i> Do m	<i>Rondeau</i> <i>Allegretto</i> Mib M	
op. 6 [1779-80]	N.º 2 Sib M	<i>Allegretto con gusto</i> Sib M	<i>Rondó e Moderato</i> Sib M		
	N.º 4 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M	<i>Rondeau. Allegretto</i> <i>moderato</i> MibM		
	N.º 6 Fa m	<i>Moderato espressivo</i> Fa m	<i>Rondeau con moto</i> Fa M		
op. 7 [1784]	N.º 6 Fa M	<i>Allegro non molto</i> Fa M	<i>Largo cantábile e</i> <i>sostenuto</i> Sib M	<i>Finale. Allegro</i> <i>non molto</i> Fa M	
op. 8 [1785]	N.º 6 Sol M	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Larghetto</i> Do M	<i>Finale. Allegro</i> Sol M	
Cuarteto L192 Sib M [1790]		<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Larghetto sostenuto</i> Mib M	<i>Minuetto</i> <i>Allegretto</i> Sib M	<i>Finale</i> Sib M
Cuarteto L194 Sol M [1791]		<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Cantabile sostenuto</i> Re M	<i>Rondo</i> <i>Allegretto non</i> <i>molto</i> Sol M	

Esta proporción y disposición de los movimientos en forma rondó en los cuartetos de cuerda es dispar en otros géneros instrumentales de Brunetti. En las sinfonías, por ejemplo, encontramos hasta cuatro ejemplos de rondó como movimiento lento, dentro del ciclo de cuatro movimientos. El resto de rondós (trece movimientos) se sitúan en los cierres de las sinfonías, nuevamente como complemento a la predominante forma sonata, pero con distribuciones muy dispares: dos únicos ejemplos en la década de 1770 con las Sinfonías núm. 3 en Fa mayor y núm. 14 en Do mayor; una explosión creativa entre 1781 y 1784 con diez sinfonías que cierran con dos patrones básicos, resultantes de la construcción con dos o tres episodios (ABACA y ABACADA, respectivamente); finalmente, un retorno al uso discreto de la forma entre 1787 y 1794 con la Sinfonía núm. 17 en Si bemol mayor y la Sinfonía concertante núm. 39 en Do mayor.³⁷⁷ Por otro lado,

³⁷⁷ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 148-152, 166, 235-236, 238-240, 260-266, 279-281, 295-296, 302-304.

en los tríos y divertimentos, Brunetti emplea el *rondeau* como final desde 1769, con un caso en la Serie I núm. VI (*Rondeau Allegretto* en Si bemol mayor) y otro en 1774-75 en la Serie II núm. 3 (*Rondeau Allegretto* en La mayor). El uso limitado de la forma explota en la Serie V (1775) con tres finales en rondó en los tríos núms. I, IV y V; sin embargo, el empleo de la forma se atenúa ya entrada la década de 1780, en las series VI (1784-85) y VII (1784), al combinar Brunetti el final en rondó con otras formas como la sonata y el tema con variaciones.³⁷⁸ Estos ejemplos demuestran que el *rondeau* está muy activo en la música instrumental de Brunetti, aunque con picos de intensidad variable según el género: 1775 en los tríos y divertimentos, 1779-80 en los cuartetos de cuerda y 1781-84 en las sinfonías. Por lo tanto, en sus tríos, cuartetos y sinfonías, Brunetti se hace eco de la consolidación en toda Europa, desde mediados del siglo XVIII, del *rondeau* de cuño francés en los movimientos de cierre de la música instrumental.³⁷⁹

En los cuartetos de cuerda, Brunetti favorece dos esquemas generales de estructura (ABACADA y ABACA), que implican un triple o doble retorno del estribillo, respectivamente. Es decir, un mismo principio constructivo con distintas extensiones. La configuración de dos episodios y cinco partes era habitual en la época clásica, tal y como expone Haydn en los tres rondós del op. 33 (1781) o Mozart en la Sonata para piano en Do mayor KV 545/iii (1788). Boccherini, sin embargo, favoreció un esquema en arco, con la parte central en modo menor, como el más habitual en los *rondeau* de los cuartetos de cuerda (ABACABA).³⁸⁰ Brunetti, por su lado, va a generar su propio *modus operandi* dentro del género. La mayoría de los rondós comienzan y cierran con una declaración en la tónica del estribillo, redondeados por una coda final. La gran extensión y complejidad estructural de los movimientos, que cuentan con un mínimo de tres coplas, abundantes desarrollos y reformulaciones completas del estribillo, corre el riesgo de volverlos demasiado repetitivos. Esto explica, como se refleja en la tabla 4.9 el uso frecuente de la yuxtaposición de distintas coplas y la generación de espacios de desarrollo que producen, en muchas ocasiones, la omisión ocasional de la declaración del estribillo.

³⁷⁸ Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 39, 78, 100, 107, 108, 135, 164.

³⁷⁹ Malcolm S. Cole: "Rondo", *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi-org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787> (última consulta: mayo 2022).

³⁸⁰ Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 201-205.

Tabla 4.9. Estructura formal de los movimientos finales en forma rondó dentro de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.³⁸¹

Op.	Cuarteto	Secciones último movimiento	Tipo rondó
op. 2 [1774]	N.º 3 Mib M	A B A C A D A E - [C ₁ - Des.] - E - [C ₂ - Des.] - E - C ₃ - E - Coda	Tipo 2
	N.º 6 Sib M	A B A C A D A : E : : C ₁ : : E : - [C ₂ - Des.] - E - [C ₃ - Des.] - C ₄ - E - Coda	Tipo 2
op. 3 [1774]	N.º 1 Fa M	A B A C A D A : E : : C ₁ : - E - [C ₂ - Des.] - C ₃ - E - C ₄ - C ₅ - E - Coda	Tipo 2
op. 4 [1775]	N.º 2 Do M	A B A C A D A E - C ₁ - E - C ₂ - C ₃ - E - [C ₄ - Des.] - C ₅ - E	Tipo 2
op. 5 [1776]	N.º 3 Mib M	A B A C A : E : - (Fine) - [C ₁ - Des.] - E - [C ₂ - Des.] - [D.C. da fine]	Tipo 1
op. 6 [1779-80]	N.º 2 Sib M	A B A C A D A : E : : C ₁ : : E : - [C ₂ - Des.] - C ₃ - E - C ₄ - E - Coda	Tipo 2
	N.º 4 Mib M	A B A C A E - [C ₁ - Des.] - E - [C ₂ - Des.] - E - Coda	Tipo 1
	N.º 6 Fa m	A B A C A E - [C ₁ - Des.] - E - [C ₂ - Des.] - E - Coda	Tipo 1
op. 7 [1784]	N.º 6 Fa M	A B A C A E - (Fine) - [C ₁ - Des.] - [D.C. da fine] - C ₂ - [D.C. da fine] - Coda	Tipo 1
op. 8 [1785]	N.º 6 Sol M	A B A C A D A E - [C ₁ - Des.] - E - C ₂ - E' - [C ₃ - Des.] - E - C ₄ - E - Coda	Tipo 2
Cuarteto L192 Sib M [1790]		A B A C A E - (§) - [C ₁ - C ₂ - C ₃] - (⊕) - D.C. [al § e poi ⊕] - C ₄ - C ₅ - E	Tipo 1
Cuarteto L194 Sol M [1791]		A B A C A E - [C ₁ - Des.] - E - C ₂ - [C ₃ - Des.] - E - Coda	Tipo 1

El tema de rondó

En los rondós del periodo clásico, el tema principal suele ser un tema apretado en la tonalidad de partida, conservando un perfil simétrico que cierra su estructura a través de una cadencia perfecta. En la mayoría de los casos, este estribillo se construye como un pequeño ternario y, con menos frecuencia, como un pequeño binario, fórmula que, por ejemplo, adopta Haydn en los tres rondós del op. 33 (1781).³⁸² Sin embargo, también presenta habitualmente una forma más sencilla de frase normativa de ocho compases.³⁸³ Como se aprecia en la tabla 4.10, los estribillos de Brunetti se caracterizan por estar conformados, principalmente, por frases compactas de ocho compases o múltiplos de esa longitud. Sin embargo, no descarta la construcción de estribillos con estructuras ternaria y binaria. Esta declaración inicial del estribillo repite sus secciones en la mitad de los

³⁸¹ La clasificación por “tipos” se realiza en función del número de retornos completos del estribillo: Tipo1 para el doble retorno del estribillo y Tipo 2 para el triple retorno del estribillo.

³⁸² Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 121-124.

³⁸³ Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal*, pp. 231-233.

rondós de Brunetti, mediante la inclusión explícita de barras de repetición, al igual que ocurre en el op. 33/2/iv, op. 33/4/iv y op. 54/1/iv de Haydn. Esta articulación de secciones claramente articuladas por cadencias y barras de repetición es usual también en las sinfonías de Brunetti, como es el caso del rondó en la Sinfonía núm. 13 (1772).

Tabla 4.10. Estructura y retorno del tema principal del rondó (estribillo) en los movimientos finales en forma rondó dentro de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

op.	Cuarteto	Estribillo			
		Estribillo	Primer retorno	Segundo retorno	Tercer retorno
op. 2 [1774]	No. 3 Mib M	16 cc.	9 cc.	9 cc.	5 cc.
	No. 6 Sib M	: 8 cc. :	: 8 cc. :	8 + 8 cc.	8 + 8 cc.
op. 3 [1774]	No. 1 Fa M	: 12 cc. :	12 cc.	12 cc.	12 cc.
op. 4 [1775]	No. 2 Do M	: 16 cc. :	16 cc.	16 cc.	16 cc.
op. 5 [1776]	No. 3 Mib M	: 16 cc. :	16 cc.	16 cc.	
op. 6 [1779-80]	No. 2 Sib M	: 8 cc. :	: 8 cc. :	: 8 cc. :	8 cc.
	No. 4 Mib M	32 cc.	32 cc.	12 cc.	
	No. 6 Fa m	16 cc.	16 cc.	16 cc.	
op. 7 [1784]	No. 6 Fa M	28 cc.	28 cc.	28 cc.	
op. 8 [1785]	No. 6 Sol M	8 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.
Cuarteto L192 Sib M [1790]		24 cc.	24 cc.	8 cc.	
Cuarteto L194 Sol M [1791]		: 8 cc. : : 8 cc. :	16 cc.	16 cc.	

Brunetti construye el estribillo como frase normativa de ocho compases, con o sin repeticiones, en tres ocasiones: op. 2/6 (1774), op. 6/2 (1779-80) y op. 8/6 (1785). Como se aprecia en los ejemplos 4.31, 4.32 y 4.33, la estructura de los temas es similar: idea básica (cc. 1-2) a la que responde una idea contrastante (3-4) y un redondeo final a través de un proceso de fragmentación motivica y cierre cadencial perfecto. En los tres casos, la pareja de violines asume el rol melódico principal a través de líneas paralelas, en pasajes delicados en *pianissimo* o con un efecto *dolce*. La baja densidad instrumental, que se obtiene reduciendo la actividad de la línea del violonchelo, y la articulación flexible son componentes que generan frases ligeras y ágiles, acorde a lo que un oyente culto de la época cabría esperar dentro de la forma.

Ejemplo 4.31. Brunetti, Cuarteto en Si bemol op. 2/6 (L155, 1774), *Rondeau Allegretto con gusto*. Tema principal.

**Rondeau
Allegretto con gusto**

Bb: I V₆ I₆ IV V₇ I PAC

Ejemplo 4.32. Brunetti, Cuarteto en Si bemol op. 6/2 (L175, 1779-80), *Rondó e moderato*. Tema principal.

Rondo e moderato

Bb: IV V V I PAC

Ejemplo 4.33. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 17785), *Finale. Allegro*. Tema principal.

Finale Allegro

G: I V pp V I PAC

En otros cuatro movimientos, Brunetti extiende la longitud normativa de ocho compases del tema principal al doble o triple, mediante distintas técnicas de expansión del material melódico. Así, en el op. 2/3 (1774), Brunetti yuxtapone a la primera frase de ocho compases una breve soldadura, a modo de transición de carácter orquestal con una línea paralela en *forte* del *tutti*, y una nueva reiteración del comienzo de la frase hasta

formar el estribillo de dieciséis compases. Esta arquitectura se depura aún más en el *Finale* del Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), ejemplo 4.34, al insertar Brunetti un puente de ocho compases de carácter cadencial entre las dos repeticiones del tema principal. En otros movimientos, el aumento de la extensión se produce por la repetición de bloques de cuatro y dos compases, como en el op. 4/2 (1775), o directamente por la duplicación íntegra de la primera frase de ocho compases dispuesta en el op. 6/6 (1779-80). Sólo en dos movimientos no se cumple este patrón estructural de estribillos compuestos por ocho compases o múltiplos de esa cantidad: en el op. 3/1 (1774), donde Brunetti extiende la longitud del estribillo a doce compases mediante la repetición del primer bloque de cinco compases y una progresión cadencial de dos compases; y en el op. 7/6 (1784), donde se amplía la longitud normativa del estribillo mediante la yuxtaposición de tres frases de ocho, doce y ocho compases respectivamente.

Ejemplo 4.34. Brunetti, Cuarteto en Si bemol Mayor L192 (1790), *Finale*. Tema principal.

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-8) is labeled 'Finale' and contains section 'A'. The second system (measures 9-16) is labeled 'B' and contains a bridge section. The third system (measures 17-24) contains a second repetition of section 'A', with measures 17-24 labeled C1 through C8. Dynamics include *pp*, *p*, *f*, and *PAC*. Chord symbols are provided below the first system: Bb: I, V^s I, V, f, I₆, IV⁴, I, II₆, V⁷ I.

Como pincelada estructural, frente a la preponderancia de los estribillos compactos, Brunetti construye un tema principal compuesto, con dos partes de ocho compases cada una, en el en el op. 5/3 (1776), ejemplo 4.35, y un estribillo como pequeño binario en el *Rondo Allegretto non molto* en Sol mayor del cuarteto L194 (1791), ejemplo 4.36. Finalmente, Brunetti sólo construye un gran estribillo ternario (ABA) en el *Rondeau Allegretto moderato* en Mi bemol mayor del op. 6/4, generando el tema principal más extenso de todos los movimientos finales en forma rondó, con treinta y dos compases. Brunetti aplica este estribillo ternario en otros género, como es el caso del rondó de la Sinfonía núm. 14 (1779-80).

Ejemplo 4.35. Brunetti, Cuarteto en Mi bemol op. 5/3 (L170, 1776), *Rondeau Allegretto*. Tema principal.

Rondeau Allegretto

1ª parte

2ª parte

Fine

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ejemplo 4.36. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor L194, (1791), *Rondo Allegretto non molto*. Tema principal.

Rondo. Allegretto non molto

The image displays a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system begins with a *pp* dynamic and includes the instruction *assai*. The second system starts at measure 9 and continues the melodic and harmonic development of the theme.

En los rondós de mediados del siglo XVIII, los retornos de la idea temática principal solían ser literales. Más tarde, sin embargo, prevalecen las versiones alteradas, caracterizadas por la variación, el rescate, la extensión e incluso la transposición.³⁸⁴ Haydn es punta de lanza de la aplicación de las técnicas de variación en sus rondós, en el afán de evitar la pura repetición. En el op. 33/4/iv (1781), por ejemplo, la segunda aparición del estribillo acelera el ritmo de superficie y su aparición final transforma algunos pasajes.³⁸⁵ Frente a la variación de los estribillos, Brunetti opta por devolver el tema principal intacto o por aplicar técnicas de compresión que no oscurecen la clara identificación del retorno del estribillo. Los sucesivos retornos del estribillo respetan la estructura íntegra en tres ocasiones: op. 2/6 (1774), op. 6/6 (1779-80) y op. 7/6 (1784). Como se refleja en la tabla 4.10, el resto del movimientos aplica dos técnicas de compresión: la reducción de la extensión del tema principal, conservando la declaración inicial, y la omisión de las barras de repetición iniciales. Sin embargo, ninguna de estas reducciones afecta al material, salvo en dos ocasiones: el op. 2/3 (1774), donde la compresión del último retorno viene acompañada por un cambio en la textura, a través del intercambio de las líneas entre los violines y el op. 8/6 (1785), donde el segundo

³⁸⁴ Malcolm S. Cole: "Rondo", *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi-org.umbra.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787> (última consulta: mayo 2022).

³⁸⁵ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 121-124.

retorno comprimido del estribillo se produce con una transposición a la región de la superdominante (Mi mayor).

La copla inicial

Con el creciente sentido de la polaridad tónica-dominante en el periodo clásico sería natural esperar la mayoría de los primeros episodios en la dominante. Sin embargo, Brunetti sólo aplica este principio, omnipresente en las formas sonatas en modo mayor, en tres ocasiones: en los Cuartetos op. 5/3 (1776), op. 6/6 (1779-80) y L194 (1791). En otros tres casos, los Cuartetos op. 2/3 (1774), op. 7/6 (1784) y L192 (1790), la dominante o bien se retrasa hasta la parte de desarrollo de la primera copla, o bien surge tras navegar Brunetti por otras regiones tonales. El resto de movimientos exponen una rica variedad de alternativas tonales a la esperada dominante, acorde a la heterogeneidad del desarrollo temático. Como norma general, la transición entre el estribillo y la primera copla se lleva a cabo de forma directa, conjugando dos estrategias principales: la separación mediante barras de repetición, en los Cuartetos op. 2/6, op. 3/1, op. 4/2, op. 5/3, op. 6/2 y L194 (1791), y la unión sin corte en la textura en el op. 2/3, op. 6/4, op. 6/6, op. 8/6. Únicamente en dos ocasiones, el Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790) y el op. 7/6, la unión entre el tema principal y la primera copla se produce a través de una breve pausa en la textura.

Una de las estrategias tempranas de Brunetti a la hora de afrontar la forma es generar una primera copla compacta, similar al estribillo, claramente enmarcada mediante barras de repetición. Esta maniobra se integra en cuatro movimientos de la década de 1770: op. 2/6 (1774), op. 3/1 (1774), op. 4/2 (1775) y op. 6/2 (1779-80). Bajo este armazón general, estas primeras coplas presentan aspectos contrastantes: en el op. 2/6, ejemplo 4.37, la frase de ocho compases de la copla conserva la tonalidad de partida (Si bemol mayor), aunque contrasta en los planos temático y dinámico, con respecto al estribillo; en el op. 3/1, la copla se reduce a un medio de contraste de cuatro compases en la región del homónimo (fa menor), con un primer violín como líder melódico del conjunto; en el op. 4/2, Brunetti amplía la extensión y función temática de la copla. Así, expone una primera repetición (cc. 17-24) con función de transición, al reciclar el material temático del estribillo, cerrando con una modulación a la región de la dominante. Es con la segunda repetición (cc. 25-32) donde se produce la verdadera aparición de la primera copla, en la región del homónimo (Do menor), con un material temático claramente contrastante. La textura se hace eco del cambio funcional, sustituyendo las líneas paralelas del estribillo y posterior transición con un mayor diálogo entre las cuatro líneas; finalmente, en el op.

6/2, Brunetti retorna al esqueleto del op. 2/6 con una primera copla que conserva la tonalidad del estribillo (Si bemol mayor), salpicada, en esta ocasión, de un mayor cromatismo. Nuevamente, la textura transforma la línea paralela del estribillo en un primer violín en claro rol de lección magistral con figuraciones ágiles, riqueza de articulaciones y sorprendivos efectos dinámicos. Esta estrategia de emplear las barras de repeticiones para delimitar las secciones de la forma fue desarrollada de forma pionera por Boccherini en el *Rondo Allegro* de su op. 9/5 (G175, 1770). Por el contrario, supone una visión contrastante a lo que planteará Haydn en su op. 33 (1781) que, aunque emplea las barras de repetición, lo hace para delimitar las secciones del estribillo en forma ternaria o binaria redondeada.

Ejemplo 4.37. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Rondeau All^{to} con Gusto*. Estribillo, Copla 1 y retorno del estribillo.

Rondeau Allegretto con gusto

The musical score is presented in three systems, each with four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The first system, labeled 'Estribillo', contains measures 1 through 8. The second system, labeled 'Copla 1', contains measures 9 through 17. The third system, labeled 'Estribillo', contains measures 18 through 26. Dynamic markings such as *pp assai*, *rinf.*, *f*, and *p* are used throughout to indicate volume and articulation. The first violin part is particularly prominent with its intricate, rhythmic patterns.

La configuración compacta inicial entre el estribillo, la primera copla y el primer retorno del estribillo retrasa a la segunda copla una de las propiedades de las formas rondo en los cuartetos de cuerda de Brunetti: la aparición de una copla que yuxtapone un desarrollo del material temático. Para la copla inicial, Brunetti prodiga este esquema en siete movimientos, principalmente a partir del op. 6/4 que marca la entrada a la década de 1780. Sin embargo, ya en el primer final en rondó, op. 2/3 (1774), Brunetti aplica esta técnica de extensión. Como se aprecia en el ejemplo 4.38, el comienzo de la primera copla (cc. 16-23) se construye como una frase normativa de ocho compases. A continuación, Brunetti retoma la idea básica de la copla, dado lugar a una extensión de tipo desarrollo (cc. 23-32) que cierra con una cadencia perfecta en la región de la dominante. Tras un eco de cuatro compases (cc. 32-36), Brunetti inserta una corta sección con clara función de transición hacia el retorno del estribillo (cc. 35-39).

Ejemplo 4.38. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Primera copla (cc. 16-39).

Allegro di molto

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

16 Copla I

22 Desarrollo

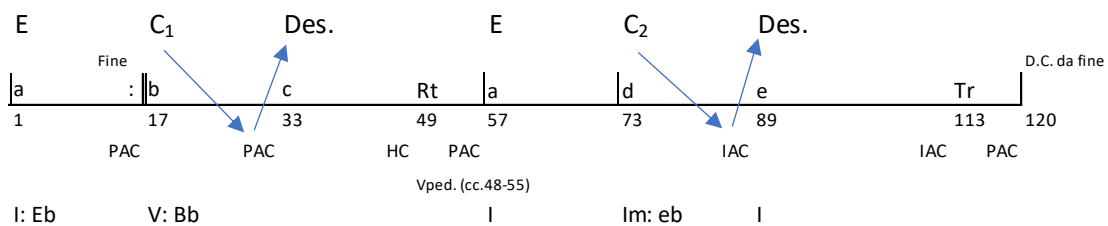
28

34 Transición hacia retorno estribillo

Eb: III: VI:
 III: V:
 V I
 PAC
 V I PAC
 PAC

Con sutiles variaciones, dignas de mención, Brunetti vuelve a recurrir a esta expansión de la primera copla en otras seis ocasiones. Esta estrategia brunettiana de extender la forma a través de desarrollos dentro de las coplas se realiza a menudo de forma explícita, mediante un claro movimiento cadencial. Uno de los ejemplos más evidentes, por el fuerte carácter de las cadencias se observa en el op. 5/3 (1776). Tal y como se aprecia en el esquema formal de la figura 4.6, Brunetti plantea una estrategia delimitada al milímetro, basada en la yuxtaposición de secciones de ocho y dieciséis compases. Así, el tema principal se construye como un tema compuesto de dos bloques de ocho compases, claramente delimitado por las barras de repetición (cc. 1-16). Sin interrupción, la primera copla (cc. 17-32) expone nuevo material, aunque conserva la textura inicial de primer violín solista, segundo violín percutivo y viola y violonchelo con funciones rítmicas y armónicas. El cierre cadencial perfecto (V:PAC; cc. 31-32) no retorna el estribillo sino que abre la puerta a nuevo material (cc. 33-48). Es con una pedal sobre la dominante final (cc. 49-56) como Brunetti realiza la transición hacia el ya ansiado retorno del estribillo. La segunda copla, que arranca en la región del homónimo, conserva la estrategia constructiva. Así, el nuevo material encuentra su cierre formal a través de una nueva cadencia (cc. 87-88). El posterior desarrollo es ahora incluso más extenso que en la primera copla, con veinticuatro compases que, tras una nueva cadencia y un corte en la textura (c. 112), genera un corta transición, nuevamente de ocho compases, hacia el retorno final del estribillo.

Figura 4.6. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170, 1776), *Rondeau Allegretto*. Esquema de análisis formal.



En el op. 6/4 (1779-80), la extensa sección de desarrollo, tras la primera frase compacta de la copla (cc. 33-41) opta por destacar la textura y agilidad instrumental del conjunto frente al desarrollo motívico. Así, a un comienzo agitado en semicorcheas del primer violín (cc. 41-48) le siguen figuraciones ágiles del violonchelo y la viola (cc. 49-52), pasando el *tutti* a un pasaje de retransición en un *fortissimo* amplificado por el

movimiento paralelo de las cuatro voces. Solución homogénea plantea Brunetti en el desarrollo del siguiente rondó de la serie, op. 6/6, donde una figuración ágil de la viola (cc. 16-24) tiene su continuación con movimientos paralelos de violín segundo y viola (cc. 25-30) y los violines (cc. 31-38). Como fórmula reiterativa, la zona de retransición se construye a un pasaje vigoroso y paralelo del *tutti*. Ya entrada la década de 1780, Brunetti no renuncia a este esquema. El op. 7/6 (1784) vuelve a favorecer el desarrollo temático. Así, tras una nueva frase inicial de la copla de ocho compases (cc. 29-36), el desarrollo recupera material de la copla, en una textura donde los violines se mueven en paralelo con los instrumentos más graves en un plano funcional más armónico y rítmico. En el op. 8/6 (1785) la primera copla arranca directamente con una variación de la idea básica del estribillo (cc. 9-10) para pasar a un claro desarrollo temático que se alaga, mediante una pedal de dominante, hasta solaparse con el retorno del estribillo (c. 33). Finalmente, ya en la década de 1790, con el Cuarteto L194 en Sol mayor (1791), Brunetti lleva a su máxima expresión el desarrollo de la primera copla (cc. 17-28) mediante un desarrollo de elevadas proporciones (cc. 28-55), con la clara intención de permitir el lucimiento técnico del primer violín. Como ya es forma recurrente, el pasaje de retorno del estribillo se eleva sobre una pedal de dominante (cc. 56-64), con la novedad de un corte general en la textura a través de un calderón general del *tutti* (c. 66).

El triple retorno del estribillo

Tal y como se observa en la estructura formal de los rondós, tabla 4.9, Brunetti aplica dos estrategias fundamentales, teniendo en cuenta el número de retornos del estribillo y, por lo tanto, el número de episodios intermedios: a) una primera aproximación, detectada en seis movimientos de la década de 1770 (con la única excepción del op. 8/6 de 1785), donde se producen tres retornos del estribillo: op. 2 núms. 3 y 6, op. 3/1, op. 4/2 y op. 6/2; b) una segunda aproximación, con otros seis casos, centrada en las décadas de 1780 y 1790 (con la única excepción del prematuro op. 5/3 de 1776) con dos retornos del estribillo: op. 6 núms. 4 y 6, op. 7/6, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790) y Cuarteto L194 en Sol mayor (1791). Como se aprecia en los esquemas formales de los rondós centrados en la década de 1770, figuras 4.7 – 4.12, Brunetti reitera fórmulas compositivas en varios planos de construcción. En el plano estructural, Brunetti gusta de arrancar los rondós, hasta en cuatro ocasiones y en diferentes ciclos, con una estructura tripartita de estribillo, primera copla compacta similar en estructura y retorno del estribillo, con las secciones delimitadas por barras de repetición: op. 2/6 (1774), op. 3/1 (1774), op. 4/2

(1775) y op. 6/2 (1779-80). A partir de ese arranque, Brunetti despliega coplas extensas, con secciones de desarrollos temáticos, principalmente en el interior de cada movimiento. Estas secciones densas y extensas se contraponen con la última copla, que suele ser más compacta y con una función habitual de pasaje de transición o retransición, de cara al retorno final del estribillo. En el plano tonal, todos los rondós parten del modo mayor. Para contrarrestar esta predominancia, Brunetti realiza excursiones a modos menores en todos los movimientos, escogiendo con asiduidad la relativa menor y el homónimo de la tonalidad principal. Las conexiones entre las distintas secciones suelen estar marcadas a través de un claro movimiento cadencial, en la mayoría de los casos contundente sobre la tónica. Sin embargo, Brunetti huye de cortes en la textura. Así, en pos de un movimiento fluido, el final de la progresión cadencial se solapa con el arranque de la siguiente sección mediante pasajes de relleno de cesura, preferentemente del primer violín. Las conexiones con el retorno del estribillo se realizan, preferentemente, a través de pasajes de transición, sin un claro contenido motivico o de retransición cuando, además se repara el retorno de la tonalidad principal. Brunetti se apoya, de forma recurrente, en pedales sobre la dominante como fórmula armónica y bandera para el retorno del estribillo. El cierre de la forma se produce, con la única excepción del op. 4/2, con una coda que refuerza el cierre tonal del movimiento.

En el plano motivico, Brunetti genera tal diversidad de combinaciones que no es posible establecer un patrón habitual. Existe, eso sí, una predisposición a la reutilización motivica del material del estribillo, principalmente, en los primeros trabajos de la década. En el op. 2/3, por ejemplo, las tres coplas están muy relacionadas en el plano motivico: la primera presenta un desarrollo del motivo de partida que, a su vez, proviene del tema de rondó (c. 5); la segunda, utiliza, a su vez, el material de corcheas descendentes del tema de rondó expuesto por los tres instrumentos más graves (c. 2); finalmente, la tercera y última copla, reutiliza material de la primera copla (c. 29-31) y de la zona de transición del estribillo (c. 9). En el siguiente rondó del mismo ciclo, op. 2/6, el primer episodio contrasta en el plano motivico con el estribillo, retrasando al segundo episodio la recuperación del material de semicorcheas con mordente del estribillo. La segunda copla vuelve exponer nuevo material aunque cierra retornando el material de semicorcheas del estribillo. Como contraste, en el op. 4/2, Brunetti distingue las coplas por la aparición de nuevo material de carácter solista en un “Solo” de la viola (c. 49) para la segunda copla, un “a l’octave ad libitum” del violonchelo (c. 65) en la tercera copla y un “Solo” del primer violín (c. 109) en la cuarta copla.

Figura 4.7. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Esquema de análisis formal.

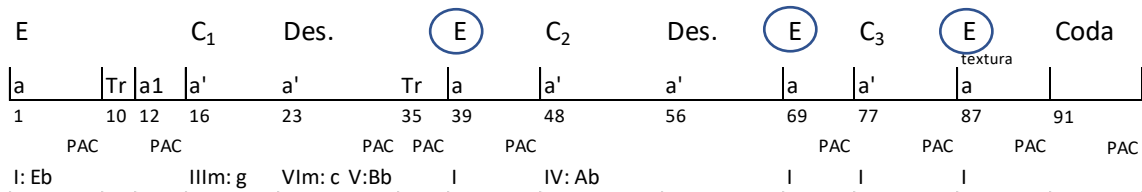


Figura 4.8. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Rondeau All^{mo} con Gusto*. Esquema de análisis formal.

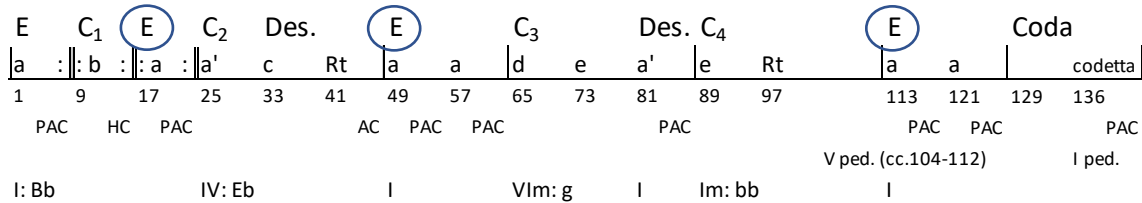


Figura 4.9. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 1 en Fa mayor (L156, 1774), *Rondeau Allegretto*. Esquema de análisis formal.

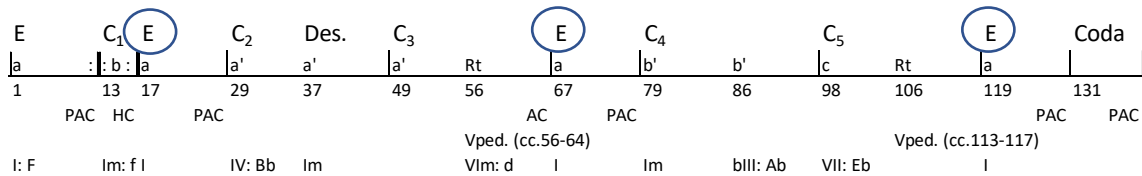


Figura 4.10. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Allegretto moderato*. Esquema de análisis formal.

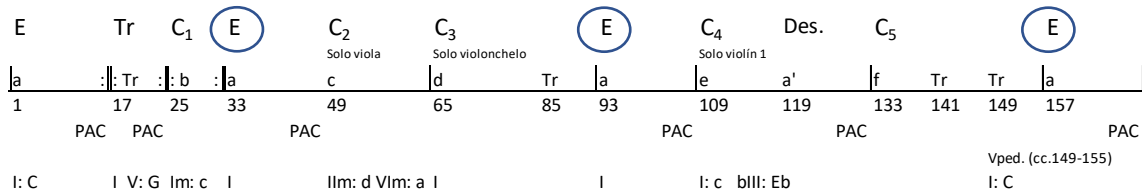


Figura 4.11. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-80), *Rondó e Moderato*. Esquema de análisis formal.

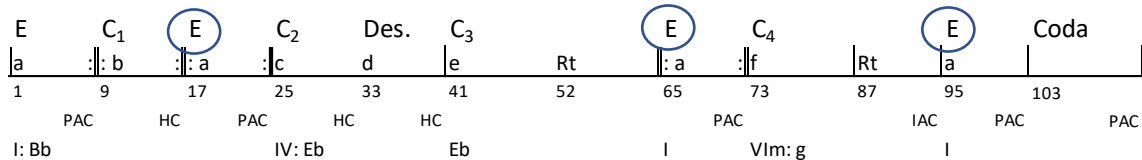


Figura 4.12. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785), *Finale. Allegro*. Esquema de análisis formal.



El último rondó en el que Brunetti utiliza la fórmula del triple retorno del estribillo, el *Finale. Allegro* en Sol mayor del op. 8/6, muestra una depuración en el estilo, un cénit en el tratamiento motivico, en la más pura línea del reciclaje del material que no nos extrañaría ver en Haydn, aunque sin renunciar a la fórmula de desarrollo practicada durante toda la década por Brunetti. Como se aprecia en el ejemplo 4.39, el movimiento arranca con una frase compacta de ocho compases, *cantabile*, con un carácter de recogimiento gracias a la síntesis del *pianissimo* con una densidad instrumental atenuada al transformar el cuarteto en un trío. La continuación de la frase incrementa el ritmo de superficie, incorpora al violonchelo y cierra en una cadencia perfecta. En el esquema formal de la figura 4.12 podemos observar que este estribillo compacto retornará de forma íntegra en tres ocasiones. La combinación del estilo *cantabile* y la reiteración hace que sea casi imposible escapar a la melodía del tema principal. A partir de este momento, Brunetti va a intercalar dos patrones de construcción. Un primer patrón, inédito en los rondós anteriores, consistirá en la variación del tema principal pero, de tal forma, que es completamente reconocible por la oyente. Así, en el arranque de la primera copla, Brunetti comienza con el motivo del primer compás del estribillo, ligeramente alterado. La estructura se repite la estructura en el segundo compas, para lanzarse a un frenético desarrollo de veintidós compases (cc. 9-31). La segunda ocasión se produce al comienzo de la tercera copla. Brunetti comienza con una llamada al estribillo, pero con un cambio explícito de tonalidad a Mi mayor (cc. 57-60). Tras este golpe de efecto de falsa recuperación del estribillo transpuesto, Brunetti vuelve a lanzar otro extenso episodio de desarrollo que es mueve por distintas regiones tonales, mayores y menores. El segundo esquema, como contrapeso a esta reiteración melódica y motivica, inserta nuevo material: en primer lugar, en la segunda copla (cc. 41-56) con un juego de tresillos en el primer violín; en segundo lugar, en una sección *Minore* en la región del homónimo. Esta sorpresiva sección se estructura como una frase binaria enmarcada por sendas repeticiones de ocho compases (cc. 119-134). Brunetti da un giro completo a la textura e inicia un diálogo sosegado, *dolce*, entre los cuatro instrumentos, tras el frenetismo general de los desarrollos anteriores. El retorno del último estribillo da paso a la coda (cc. 142-148) y a un final cadencial del *tutti*. La escritura con calderón sobre silencio (c. 148) indica congelar el momento y, para un oyente, el final. De repente, como se aprecia en el ejemplo 4.40, Brunetti lanza un recuerdo del estribillo (cc. 1-4) en *pianissimo* que concluye con un acorde del *tutti* en forte. No contento con ello, inserta una *codetta* final de tres compases que, por fin, trae el cierre cadencial perfecto del movimiento.

Ejemplo 4.39. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 17785), *Finale. Allegro*. Tema principal (cc. 1-8), comienzos de primera copla (cc. 9-14), segunda copla (cc. 41-46) y sección *Minore* (cc. 119-134).

Finale Allegro

b.i. c.i. cont. cad.

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

G I V PP V I PAC

Copla 1

9

Copla 2

41

Copla 3

57

Minore

119

127

Ejemplo 4.40. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 1785), *Finale. Allegro*. Coda (cc. 149-156).

Coda

El doble retorno del estribillo

En las décadas de 1780 y 1790 Brunetti trabaja con asiduidad con un rondó que disminuye las sucesivas apariciones del estribillo. Los primeros ejemplos aparecen en dos finales del op. 6 (1779-80). En los esquemas formales de las figuras 4.13 y 4.14 se evidencian varias similitudes, a partir de dos estribillos contrastantes: uso de dos coplas amplias que desarrollan el material temático; empleo del modo menor en los desarrollos, enfatizando un cambio de color armónico con respecto a la tonalidad principal; colocación de zonas de retransición para los retornos del estribillo; clara fijación de progresiones cadenciales que ayudan a delimitar las principales secciones; finalmente, el cierre a través de una zona de expansión o coda que reafirma la tonalidad principal.

Figura 4.13. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 4 en Mi bemol mayor (L177, 1779-80), *Rondeau. Allegretto moderato*. Esquema de análisis formal.

E		C ₁	Des.	E		C ₂	Des.	E	Coda
a	b a	a'	c	Rt a	b a	d	c'	a	
1	13 17	33	41	57 63	75 79	95	103	129	141
	PAC HC	PAC	HC	PAC	PAC HC	PAC		PAC	PAC
						Vped. (cc.95-100)			
I: Eb	VIm: c			I	Im: eb I Vm Im I				

Figura 4.14. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 6 en Fa mayor (L179, 1779-80), *Rondeau con moto*. Esquema de análisis formal.

E		C ₁	Des.	E		C ₂	Des.	E	Coda
a	b	c	Rt a	d	c'	Rt a			
1	17	25	41	46	62	70	97	101	116
	PAC	PAC	IAC		PAC		IAC	PAC	PAC
I: F	V: C	Vm: c	I	VIm: d Im: f I VIm				I	

En los siguientes dos ejemplos, op. 7/6 (1784) y Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), Brunetti se sirve de signos de salto y retornos “D.C. da fine”, por primera vez en los rondós, como indicativos del retorno de los estribillos. El op. 7/6, cuyo esquema formal se refleja en la figura 4.15, retorna la fórmula de copla inicial con desarrollo. Sin embargo, la segunda copla se arma como una forma binaria con repeticiones. Esta fórmula es específica de estos años, ya que Brunetti sólo la repite en dos ocasiones: la última copla del *Finale. Allegro* del Cuarteto op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785) y la cuarta copla del *Finale* del Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790). Estas estructuras perfectamente enmarcadas generan rondós donde cada elemento tiene unidad interna y autosuficiencia. Esta propiedad llega a su máximo exponente en el Cuarteto L192. Su estructura formal, figura 4.16, refleja un perfecto ajuste de cada grupo temático, así como la inclusión de un largo desarrollo compuesto por tres episodios. Los sucesivos retornos de la primera sección, el estribillo, permiten la definición de la forma como rondó. El largo desarrollo que consta de tres secciones liga el movimiento con uno de los preceptos de la forma sonata. Uno de los ejes del movimiento, junto a la ambivalencia formal, gira en torno a la búsqueda de la unidad temática. En el estribillo (cc. 1-24), la estructura tripartita simétrica de ocho compases reitera, tras una sección a modo de puente, el tema principal. La primera copla (cc. 25-40) arranca con el motivo del tema principal para iniciar la modulación a la región de la dominante. La segunda copla (cc. 41-56) introduce nuevo material motivico que se desarrolla a modo de variación (cc. 49-56). La tercera copla (cc. 56-73) recupera el material de la primera copla, desplegando una variación que se apoya en el cambio modal a la región de la relativa menor. Los tres episodios del largo desarrollo (cc. 97-146) reciclan materiales anteriores: de la tercera copla y de la estructura binaria de la cuarta copla. La coda final reafirma este eje de unidad temática retornando el material de la tercera copla.

Figura 4.15. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784), *Finale. Allegro non molto*. Esquema de análisis formal.

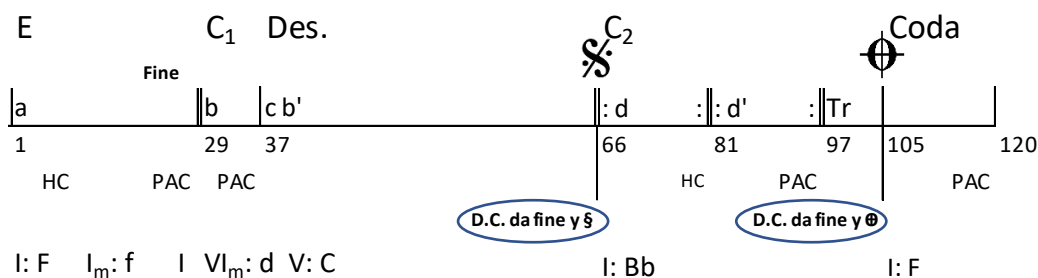
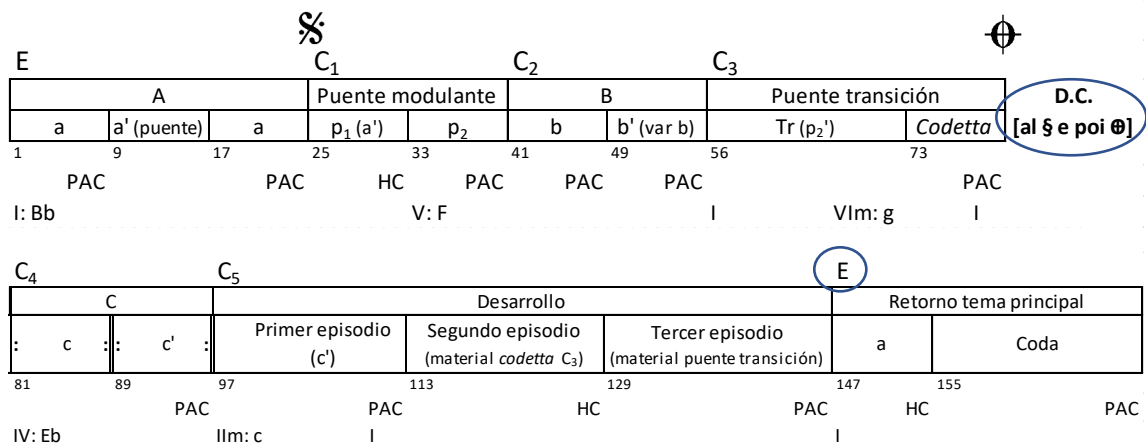
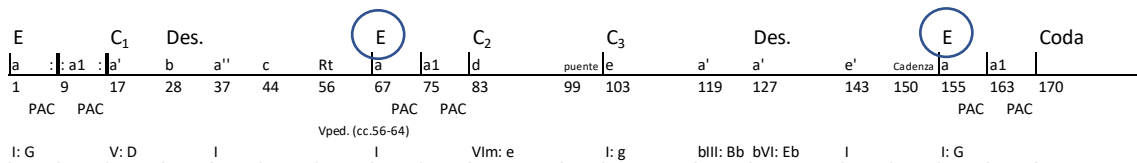


Figura 4.16. Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790), *Finale*. Esquema de análisis formal.



El último cuarteto en el que Brunetti maqueta un movimiento final como movimiento rondó es el Cuarteto L194 en Sol mayor (1791). En el esquema formal de la figura 4.17 se percibe un retorno a las coplas con desarrollo de material temático. Por lo tanto, frente a la unificación temática del cuarteto L192, Brunetti opta por crear una mixtura de materiales: reciclados para el comienzo de la primera copla y de nueva factura para el arranque de la segunda y tercera coplas.

Figura 4.17. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L194, 1791), *Rondo. Allegretto non molto*. Esquema de análisis formal.



El cierre de la forma

Como era de esperar, todos los rondós de Brunetti comienzan y acaban con una declaración del tema principal o tema de rondó en la tónica del movimiento, independientemente del número de reformulaciones del estribillo. Sin embargo, Brunetti extiende el final a través de una coda, como norma que sólo omite en tres movimientos: op. 4/2 (1775), op. 5/3 (1775) y L192 (1790). Una característica común de estas secciones pos rondó es que se producen tras un cierre cadencial perfecto del estribillo, como una etiqueta de fuerte carácter cadencial. Por lo tanto, la coda huye de constituirse como sección de desarrollo con digresiones modales o efectos inesperados. La constitución de las codas a lo largo de los ciclos permite extraer las soluciones particulares, así como

aquellos elementos que se erigen como ejes expresivos. La coda alterna sus funciones desde una mera etiqueta cadencial, pasando por un ejemplo de sección de desarrollo adicional de considerable longitud y complejidad, a una estructura que recicla material motivico anterior con el objeto de cerrar el movimiento con un recuerdo de la acaecido durante algunas de las principales secciones.

En el op. 2/3, la breve coda (cc. 91-99) tiene un claro propósito. Tras arrancar con el material de la exigua transición del estribillo (cc. 9-11), los últimos compases devuelven el motivo con el que Brunetti construyó la idea básica del tema de rondó, aunque en un *fortissimo* que imprime carácter al *pianissimo* inicial. En el último cuarteto de la misma serie, op. 2/6, Brunetti cambia de estrategia y construye la coda con material cadencial, repitiendo dos bloques de cuatro compases (cc. 129-136) y terminando sobre una pedal de tónica. Ambos movimientos comparten una dinámica contrastante y un primer violín como elementos que asumen el primer plano estructural, con el resto del conjunto trabajando en pasajes paralelos. En el op. 3/1 Brunetti retorna la fórmula del op. 2/3 de una coda breve (cc. 130-136) que recicla material motivico previo. En esta caso, se trata del material con el que arranca la última copla (c. 79). Como fórmula de gusto de Brunetti en estos primeros trabajos, la dinámica se convierte en elemento de especial atención. Tras un comienzo impetuoso en *forte*, nuevamente con el primer violín ejecutando los pasajes anacrúsicos, Brunetti inserta un inesperado *pianissimo* tres compases antes del final, una broma que se rompe con el golpe de martillo en *forte* del compás final. En el op. 6/2, al igual que en el op. 2/6, Brunetti genera una copla compacta (cc. 102-108) con material cadencial y un primer violín en pasajes muy rápidos que marcan su liderazgo. En esta ocasión, sin embargo, la dinámica no oscila sino que se mantiene en un *fortissimo* acorde al pasaje rítmico y contundente del *tutti*.

A pesar de forma parte del op. 6, en el cuarto cuarteto de la serie Brunetti gira en redondo y construye una coda de amplias proporciones, a través de la reiteración de bloques de cuatro compases. El arranque de la coda trae nuevo material sobre pedal de dominante. Lo que podría haber sido el comienzo de un desarrollo se trunca por la duplicación inmediata del pasaje (cc. 141-148). A continuación, Brunetti recicla el material de la idea básica del estribillo que, nuevamente se duplica en grupos de cuatro compases (cc. 149-156). La coda termina con un pasaje brillante donde el dúo de los violines encuentra respuesta en el segundo violín y la viola. Finalmente, el movimiento cierra con un ágil pasaje de los violines, sobre la pedal de tónica, para concluir con un contundente golpe de martillo del *tutti*. La dinámica nuevamente dinamiza la coda. Tras

un comienzo en *pianissimo*, Brunetti alterna pasajes en *forte* y *piano*, con un claro efecto de eco, cerrando con un *forte* del conjunto. El último cuarteto del ciclo, op. 6/6, la coda recicla el material del movimiento cadencial del estribillo (cc. 15-16). La reiteración del material, en un unísono *forte* del *tutti*, imprime mucha energía al cierre que, sin embargo, se ve atenuada por una pasaje final más ligero. Brunetti genera otra coda extensa en el cuarteto op. 7/6, reiterando la fórmula de emplear material cadencial para lucimiento instrumental. Frente a la preponderancia del primer violín, en esta ocasión, el habitual líder se deja acompañar por un pasaje paralelo de la viola. En una clara fórmula que ya podemos definir como brunettiana, la dinámica se fija como factor sorpresa, como broma final, al insertar un *pianissimo* súbito en los dos últimos compases, frente al *fortissimo* del todo el pasaje anterior.

La coda del cuarteto op. 8/6 es única en la producción de rondós finales de Brunetti ya que se construye a través de un recuerdo íntegro del estribillo (cc. 149-152) en un “*pp assai*”. La dinámica nuevamente se erige como protagonista con un acorde sorpresivo en *forte*, que abre la puerta a los tres últimos compases contundentes del movimiento. Retornando la senda más habitual en estos movimientos, la coda del Cuarteto en Si bemol mayor L192 retoma la estrategia del reciclaje de material motivico anterior. Nuevamente, los cambios dinámicos dinamizan estos compases pos rondó. En el Cuarteto en Sol mayor L194, acorde al desarrollo del propio movimiento, que despliega a un primer violín virtuosístico, retoma las figuras ágiles de semicorcheas del líder del conjunto, acompañado por pasajes paralelos alternados del segundo violín y la viola.

Conclusiones

Frente a otros géneros instrumentales, donde Brunetti emplea el minueto en obras con dos o tres movimientos, en los cuartetos de cuerda limita su uso a las obras con cuatro movimientos. Esto implica que, en este género, siempre aparece en posiciones intermedias. Por tanto, el compositor limita su aparición a doce de los cincuenta cuartetos, que responden a esta organización. El empleo discreto y específico del minueto por parte de Brunetti, está en línea con el uso de compositores como Pleyel, pero contrasta en los cuartetos de Boccherini, con minuetos en más de un tercio de su corpus de cuartetos (62 de 90), y los de Haydn, quien hizo del movimiento de danza un elemento fijo en todos sus ciclos.

Los minuetos de Brunetti se concentran en dos periodos cronológicos muy focalizados y distantes entre sí más de quince años: en el primer ciclo de cuartetos op. 2 del año 1774

y en los últimos cuatro años de cultivo del género, entre 1789 y 1793. Estos movimientos respetan siempre el arquetipo de la época de emparejar un minueto ternario con un trío en una tonalidad estrecha. La posición interna del minueto es importante, ya que genera dos tipologías de cuartetos: en el ciclo de la década de 1770 se sitúa justo tras el allegro-sonata inicial, retrasando la huida de la tonalidad principal del movimiento lento situado en tercera posición; en los últimos cuartetos se coloca tras el movimiento lento, en tercera posición. Las dos tipologías conectan a Brunetti con el modelo establecido por Haydn en sus opp. 9 (c. 1770) y 17 (1771) y sus opp. 50 (1787) y 54/55 (1788), respectivamente. Será, sin embargo, en la búsqueda de la unificación temática entre las secciones de los últimos minuetos de Brunetti, donde más profusamente se sienta la influencia de Haydn. El toque particular de Brunetti en estos movimientos se refleja en las particulares extensiones del minueto y el trío en el op. 2 (1774), con una primera sección de minueto invariable de ocho compases y unas secciones del trío con una longitud igual o superior a sus homónimos en los minuetos.

Haydn también emplea la variación como forma de manera habitual, pero en una proporción menor que la de los minuetos. En cambio, Brunetti sólo concibe dos movimientos con esta arquitectura: el op. 3/6/i (L161) de 1774 y el op. 8/4/iii (L187) de 1785. Estos dos movimientos conservan un *tempo* moderadamente lento, *Andante* y *Andantino* respectivamente, aunque no como movimientos internos, sino que se sitúan en posiciones de apertura y cierre de la obra y en la tonalidad principal. A pesar de sus distintas posiciones, Brunetti conserva una arquitectura similar en ambos movimientos, con una variación de tipo estrófica cuyo tema principal se estructura como un pequeño binario simétrico de ocho compases, seguido de cuatro variaciones. Brunetti sigue aquí la estela de Haydn y Mozart, mientras que se distancia de otras propuestas como la de Johann Albrechtsberger, donde el tema se basa en un motivo *fortspinnung* y cada variación usa permutaciones del tema y ajustes de la textura seccionales y modulantes o de Pleyel, que concibe sus movimientos en cinco o seis variaciones, con una técnica de variación esencialmente melódica y basada en melodías folclóricas, danzas e himnos.

Por contraste con el empleo modesto de minuetos y escaso de variaciones, es posible hallar rondós de manera más generosa en la música instrumental de Brunetti, aunque con picos de intensidad variable según el género: en 1775 para los tríos y divertimentos, entre 1779-80 en los cuartetos de cuerda y entre 1781-84 en las sinfonías. Al margen de su intensidad, Brunetti empleó el rondó en todos sus ciclos de cuartetos, como esquema que en algo compensa la abrumadora presencia de la forma sonata. Dentro de la corriente de

compositores franceses que compusieron rondós para cerrar sus cuartetos, como es el caso del op. 5 (c. 1772) de Vachon o el op. 6 (1773) de Davaux, Brunetti erige sus rondos en modo mayor, proporcionando un esquema final ágil y agradable, que aúna la repetición del estribillo con el contraste de las coplas. El esquema general con doble o triple retorno del estribillo favorecido por Brunetti en sus cuartetos es el habitual en la época, tal y como expone Haydn en los tres rondós del op. 33 (1781), frente al esquema en forma de arco que practica Boccherini. El sello distintivo de los rondós de Brunetti se concentra en el uso frecuente de la yuxtaposición de distintas coplas y la generación de espacios de desarrollo que producen, en muchas ocasiones, la omisión ocasional de la repetición del estribillo.

CAPÍTULO V

MOVIMIENTOS FINALES: FORMA SONATA Y ESQUEMAS PARTICULARES

CAPÍTULO V. MOVIMIENTOS FINALES: FORMA SONATA Y ESQUEMAS PARTICULARES

5.1. Introducción

Como extensión de los primeros movimientos y la mitad de movimientos lentos, las formas de sonata predominan en los cincuenta movimientos de cierre de los cuartetos de cuerda de Brunetti, con un total de treinta y un movimientos (tabla 5.1). Por lo tanto, este conjunto de movimientos confirman la esencialidad de la forma sonata dentro del género para Brunetti. Es por ello también que el núcleo de este capítulo aborda el estudio analítico de los movimientos finales en forma sonata en relación con las estrategias compositivas que el autor italiano plantea para los movimientos iniciales, con objeto de evaluar las posibles variantes formales en función de la posición del movimiento.

Tabla 5.1. Movimientos en forma sonata en los movimientos finales de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos finales en F.S.
Op. 2 [1774]	N.º 1 Sol m	<i>Presto</i> (Sol m, 2/4)
	N.º 2 Mi M	<i>Allegro non molto</i> (Mi M, ♩)
	N.º 5 Re M	<i>Presto</i> (Re M, 3/8)
Op. 3 [1774]	N.º 2 La M	<i>Allegro non molto</i> (La M, 3/8)
	N.º 3 Do M	<i>Tempo di Minuetto</i> (Do M, 3/4)
	N.º 4 La M	<i>Allegro non molto</i> (La M, 2/4)
	N.º 5 Mib M	<i>Allegro con spirito</i> (Mib M, 3/4)
	N.º 6 Sol M	<i>Allegro</i> (Sol M, 6/8)
Op. 4 [1775]	N.º 3 La M	<i>Allegretto</i> (La M, 3/4)
	N.º 4 Sib M	<i>Presto</i> (Sib M, ♩)
Op. 5 [1776]	N.º 1 Sib M	<i>Allegretto</i> (Sib M, ♩)
	N.º 2 La M	<i>Allegro non molto</i> (La M, 6/8)
	N.º 4 Si m	<i>Allegretto ma non molto</i> (Si m, 3/8)
Op. 6 [1779-80]	N.º 6 Re M	<i>Allegro finale</i> (Re M, 3/8)
	N.º 1 La M	<i>Allegretto</i> (La M, 3/8)
	N.º 3 Re M	<i>Allegro di molto</i> (Re M, ♩)
Op. 7 [1784]	N.º 5 Do M	<i>Allegretto</i> (Do M, 6/8)
	N.º 2 Do M	<i>Allegretto vivace</i> (Do M, C)
	N.º 4 Mib M	<i>Finale. Allegretto vivace</i> (Mib M, 6/8)
Op. 8 [1785, 1789]	N.º 5 La M	<i>Presto. Finale</i> (La M, 2/4)
	N.º 1 La M	<i>Finale. Allegretto</i> (La M, 2/4)
	N.º 2 Sib M	<i>Prestissimo</i> (Sib M, 2/4)
	N.º 3 Fa M	<i>Allegro di molto</i> (Fa M, 2/4)
	N.º 5 Mib M	<i>Allegro di molto</i> (Mib M, ♩)
Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)		<i>Finale. Allegretto non molto</i> (Mi M, 2/4)
Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)		<i>Allegro finale</i> (Sol M, 2/4)
Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)		<i>Allegro con brio</i> (Do M, 2/4)
Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)		<i>Allegro vivace</i> (Re M, 2/4)
Cuarteto en La mayor (L191, 1792)		<i>Allegretto non molto</i> (La M, 2/4)
Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)		<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> (Mib M, 2/4)
Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)		<i>Finale. Allegro vivace</i> (Fa M, 2/4)

Frente a la preponderancia casi exclusiva de la forma sonata en los movimientos iniciales, los movimientos finales de los cuartetos de Brunetti dan cabida a otros esquemas formales, acorde a los principios que rigen la construcción habitual del movimiento de cierre de las obras multi movimiento.³⁸⁶ A pesar de esta flexibilidad, frente a los doce movimientos *Rondeau* (24%), seis movimientos en esquemas híbridos (12%) y un movimiento como tema y variaciones (2%), los treinta y un movimientos en forma sonata (62%) imponen su presencia predominante en todos los ciclos con la excepción del op. 4 (1775), donde cede el protagonismo a tres formas híbridas (cuartetos núms. 1, 5 y 6) y a un rondó (cuarteto núm. 2), y el op. 6 (1779-80) donde se equipara, con tres movimientos, a la forma rondó. Este peso de la forma sonata en los finales de los cuartetos de Brunetti es un poco inferior al de los cuartetos de Haydn, que compuso hasta 45 de sus movimientos finales con esa disposición formal (70,31%). Es con la inclusión del *Rondeau*, desde el primer ciclo y omnipresente en todas las series posteriores, como Brunetti compensa, principalmente, el peso específico de la sonata. Existe, por lo tanto, un paralelismo con Haydn, donde el rondó constituye el segundo esquema formal no híbrido más utilizado en los finales, con siete movimientos, aunque únicamente a partir del op. 33 (1781).³⁸⁷ Sin embargo, es Boccherini el que más prodiga el “*Rondeau*”, con hasta trece movimientos en once ciclos distintos, contribuyendo a generar finales ágiles y de carácter agradable bajo la premisa de la unión de la repetibilidad del estribillo con el contraste de las coplas.³⁸⁸ Aunque con un único ejemplo, *Andante con variazioni* en La mayor del op. 8/4 (L187, 1789), Brunetti recurre también a las variaciones, otro de los esquemas de uso habitual en los finales de las obras multi movimiento. Esta elección, aislada y tardía, aleja de manera aguda a Brunetti de Haydn, que usa la variación de manera frecuente y que compone finales en variación estrófica en el *Allegretto-Presto* en Sol mayor del op. 33/5 y *Allegretto* en Re mayor del op. 33/6, así como esquemas híbridos de variación y rondó en el *Allegretto-Allegro* en Re mayor del op. 71/2 y *Allegro ma non troppo – piú Allegro – piú Presto* en Si bemol mayor del op. 76/4.

³⁸⁶ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 333-334.

³⁸⁷ En concreto, en los siguientes movimientos: *Presto* en Mi bemol mayor del op. 33/2, *Presto* en Do mayor del op. 33/3, *Presto* en Si bemol mayor del op. 33/4, *Vivace* en Sol mayor del op. 54/1, *Vivace* en La mayor del op. 55/1, *Presto* en Mi bemol mayor del op. 64/6 y *Vivace* en Mi bemol mayor del op. 71/3.

³⁸⁸ En concreto me refiero a los siguientes movimientos: *Rondeau-Allegro* en Re mayor del op. 8/1, *Rondo Allegro* en Re mayor del op. 9/5, *Allegro-Rondeau* en Re mayor del op. 15/1, *Rondeau-Allegro* en Mi bemol mayor del op. 22/3, *Rondeau Comodo assai* en Do menor del op. 32/2, *Rondeau Allegretto ma con moto* en Mi mayor del op. 33/1, *Rondeau Allegro moderato* en Do mayor del op. 41/2, *Rondeau Andante allegretto* en Mi menor del op. 44/2, *Rondeau Allegretto* en Re mayor del op. 52/2, *Rondeau Allegro Giusto* en Sol mayor del op. 52/3, *Rondeau Allegro* en La mayor del op. 53/4, *Rondeau Allegro Giusto* en Si bemol mayor del op. 58/3 y *Rondeau Allegro* en Si menor del op. 58/4.

Junto a los movimientos más habituales para los finales de la época en forma sonata, rondó o variaciones, Brunetti deja lugar para la apertura de un espacio de innovación y desarrollo basado en la generación de esquemas híbridos y no convencionales, centrados en las décadas de 1770 y 1790: *Finale Presto* en La menor del op. 2/4 (L153, 1774), *Allegro di molto* en Mi bemol mayor del op. 4/1 (L162, 1775), *Tempo di Minuetto / Allegro assai* en La menor del op. 4/5 (L166, 1775), *Presto Finale* en Re mayor del op. 4/6 (L167, 1775), *Allegretto* en Do mayor del op. 5/5 (L172, 1776) y *Allegretto non molto* en Si bemol mayor del Cuarteto L196 (1792). La conjugación de los esquemas formales de cierre más habituales de la forma sonata, el rondó y las variaciones junto a estos esquemas más intrépidos genera un sello personal en Brunetti que contrasta en varios aspectos reseñables con los finales de Haydn y Boccherini. En primer lugar, Brunetti opta por no explorar, a diferencia de Haydn y Boccherini, los movimientos finales estrictamente fugados. Boccherini recurre de forma explícita a estos esquemas en su primera serie de cuartetos con la *Fuga con spirito* en Si bemol mayor del op. 2, núm. 2 (G160, 1761), así como con pasajes imitativos en el *Allegro* en Do menor del op. 2, núm. 1 (G159) y el *Allegro assai* en Mi mayor del op. 2, núm. 5 (G163).³⁸⁹ Haydn, por su lado, los aplica de manera más tardía, en su op. 20, cuartetos núms. 5 y 6 (1772) y en el *Allegro molto* en Fa sostenido menor del op. 50, núm. 4 (1787). En segundo lugar, como elemento claramente distintivo con respecto a Boccherini, pero en consonancia con Haydn, Brunetti reserva estrictamente los movimientos interiores de los ciclos para ubicar los movimientos de danza. Sin embargo, el compositor de Lucca cierra muchos de los movimientos de la mayoría de los ciclos con un “Minuetto/Trio”, creando finales extremadamente ligeros. Un último condicionante de la elección del movimiento final en Brunetti, en una variante italiana inexistente en Haydn, viene dada en función de si el cuarteto es de dos, tres o cuatro movimientos. Así, Brunetti emplea tanto el rondó como las formas híbridas y la variación en los cuartetos con tres y cuatro movimientos, mientras que en los cuartetos con dos movimientos usa únicamente el rondó para compensar el predominio de la forma sonata. Por el contrario, todas las series de cuartetos de Haydn, a partir de su op. 20 (1772), se articulan en cuatro movimientos. Dentro de este armazón estático, el compositor vienés se esfuerza en la exploración de las posibilidades de una

³⁸⁹ Speck liga esta técnica en Boccherini de las enseñanzas con su primer maestro, Domenico Vannucci y por su etapa de estudios en 1757 Roma con Giovanni Battista Constanzi. Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 12-14.

forma particular: la fuga en el op. 20, el rondó en el op. 33, la sonata monotemática en el op. 50 o la variación en el op. 64.³⁹⁰

Dentro de la producción instrumental de Brunetti, la flexibilidad y variedad formal en los movimientos finales varía según el género. En las sinfonías, por ejemplo, el rondó llega a invertir la importancia, con respecto a la forma sonata, que se aprecia en los cuartetos de cuerda. En las primeras seis sinfonías de comienzo de la década de 1770, la sonata equilibra su peso con un movimiento en forma rondó (Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, L292) y dos movimientos en forma binaria (Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor, L294 y Sinfonía núm. 6 en Re mayor, L295). A partir de este instante, no encontraremos otros esquemas formales que no sean sonatas o rondós. En las sinfonías de finales de la década de 1770, la sonata se erige como predominante ya que sólo podemos encontrar un movimiento final en forma rondó en la Sinfonía núm. 14 en Do mayor, L303. Sin embargo, con la entrada en la década de 1780, el rondó reemplaza a la sonata como forma prioritaria, con hasta once movimientos, frente a los diez movimientos finales en forma sonata.³⁹¹ Al igual que en los cuartetos y en las sinfonías, los tríos de cuerda Brunetti despliegan diversos esquemas formales para los movimientos finales, aunque en proporciones diferentes. Las formas de sonata dominan la primera serie de 1769, siendo muy comunes a partir de entonces. La influencia del rondó se hace patente a partir de la década de 1770, con hasta tres movimientos en esta forma en la Serie V (1775). La forma extiende su aparición en las series de la década de 1780, junto a un giro a esquemas híbridos en el *Finale. Allegretto un poco Vivace* en Re mayor de la Serie VI/3 (1784-85) y el *Finale* en Mi bemol mayor de la Serie VII/5 (1784).³⁹² Como contraste con las sinfonías, cuartetos y tríos, en las sinfonías concertantes, escritas entre 1787 y 1784, Brunetti renuncia a la forma sonata como cierre, con un rondó en la Sinfonía concertante núm. 2 (L328), una forma de variación en la Sinfonía concertante núm. 3 (L329) y una forma de sonata-concierto en la Sinfonía concertante núm. 4 (L330).³⁹³

³⁹⁰ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), p. 13.

³⁹¹ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 166, 197-198, 238-240, 268.

³⁹² Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 219-223.

³⁹³ Podemos encontrar un estudio concreto de estas formas en la tesis de Ramos sobre la sinfonías de Brunetti. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 287, 294-298.

5.2. Formas de sonata de los movimientos finales de la década de 1770

De los treinta movimientos finales que cierran los opp. 2- 6 de Brunetti, compuestos entre 1774 y 1780, diecisiete están en forma sonata (56,66%). Por lo tanto, frente a la práctica exclusividad de la forma sonata en los primeros movimientos (que es de un 94%, como se explica en el capítulo II), los movimientos finales cohabitan con otras estructuras formales. Esta alternancia formal se mantendrá hasta los últimos cuartetos de la década de 1790, con un aumento de la presencia de la forma sonata en detrimento de rondós, variaciones y esquemas híbridos. En la tabla 2 se puede apreciar esta tendencia creciente de mayor dominio de la forma sonata, frente al ligero descenso de otras formas conforme avanza el tiempo. En la década de 1770, sin embargo, tres series de cuartetos amortiguan el peso final de las sonatas, con respecto a otros esquemas formales: en el op. 2 (1774), con dos movimientos en forma rondó (cuartetos núms. 3 y 6) y un movimiento en esquema híbrido (cuarteto núm. 4); en el op. 4 (1775), con un movimiento en forma rondó (cuarteto núm. 2) y tres movimientos en esquemas híbridos (cuartetos núms. 1, 5 y 6); finalmente, en el op. 6 (1779-1780) con tres movimientos en forma rondó (cuartetos núms. 2, 4 y 6).

Tabla 5.2. Esquemas formales de los movimientos finales en las décadas de 1770, 1780 y 1790 en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Op.	Esquema formal	Total de movimientos	Porcentajes
Op. 2 [1774] Op. 3 [1774] Op. 4 [1775] Op. 5 [1776] Op. 6 [1779-80]	Forma sonata	17	56,66 %
	Forma rondó	8	26,66%
	Forma híbrida	5	16,66%
Op. 7 [1784] Op. 8 [1785, 1789]	Forma sonata	7	70%
	Forma rondó	2	20%
	Forma tema y variaciones	1	10%
Diez últimos cuartetos sueltos [1789-93]	Forma sonata	7	70%
	Forma rondó	2	20%
	Forma híbrida	1	10%

A diferencia de los primeros movimientos, que conjugan la forma más convencional allegro-sonata con movimientos en *tempi* lentos, los movimientos finales guardan una arquitectura más homogénea, en una posible estrategia para equilibrar el conjunto de la obra: tonalidad del primer movimiento, métricas variables, *tempi* rápidos, entre el *Allegretto* y el *Presto* (con la salvedad de *Tempo di Minuetto* del op. 3/3) y estructura binaria a gran escala con repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación (tabla 5.3). En el plano tonal, Brunetti reitera las convenciones formales

de los primeros movimientos. Así, tras un tema principal que recupera la tonalidad de la obra, surge una zona de transición que modula a la región de la dominante (relativo mayor para las sonatas en modo menor), donde se despliega el tema secundario. El desarrollo permite la exploración motívica y tonal, mientras que la recapitulación recupera una parte reconocible del tema principal, a la vez que transpone a la tonalidad principal los materiales del tema secundario y zona de cierre expositivas. En el plano motívico es donde Brunetti realiza sustanciales modificaciones con respecto a los primeros movimientos. Como se aprecia en la tabla 5.4, Brunetti combina cuatro esquemas de forma sonata, frente a los seis de los primeros movimientos, prescindiendo de la forma sin repeticiones y de la exposición continua. Además, a la vez que reduce el número de esquemas, varía la recurrencia de los mismos. Mientras que en los primeros movimientos la forma sonata más asidua consiste en la ausencia de retorno del tema principal en la recapitulación, con cuatro movimientos, ahora el esquema predominante es el más convencional, con secciones de exposición, desarrollo y recapitulación, con hasta diez movimientos.

Tabla 5.3. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol menor	<i>Allegro moderato</i> Sol m	<i>Minuetto</i> Sol m	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Presto</i> Sol m (2/4) :52: :43-46:
	No. 2 Mi mayor	<i>Allegro moderato</i> Mi M	<i>Minuetto</i> Mi M	<i>Largo cantabile</i> La M	<i>Allegro non molto</i> Mi M (♩) :31: :51-25:
	No. 5 Re mayor	<i>Allegro moderato</i> Re M	<i>Minuetto</i> Re M	<i>Andantino cantabile</i> Sol M	<i>Presto</i> Re M (3/8) :68: :40-50:
Op. 3 [1774]	No. 2 La mayor	<i>Larghetto espressivo</i> La M	<i>Allegro non molto</i> La M (3/8) :76: :56-56:		
	No. 3 Do mayor	<i>Largo sostenuto</i> <i>Allegretto</i> Do M	<i>Tempo di minuetto</i> Do M (3/4) :30: :20-26:		
	No. 4 La mayor	<i>Andantino con un poco di moto</i> La M	<i>Allegro non molto</i> La M (2/4) :72: :29-62:		
	No. 5 Mi bemol mayor	<i>Largo cantabile</i> Mib M	<i>Allegro con spirito</i> Mib M (3/4) :59: :14-53:		
	No. 6 Sol mayor	<i>Andantino con variazioni</i> Sol M	<i>Allegro</i> Sol M (6/8) :52: :28-37:		
Op. 4 [1775]	No. 3 La mayor	<i>Allegro maestoso</i> La M	<i>Cantabile</i> Mi M	<i>Allegretto</i> La M (3/4) :72: :44-46:	

	No. 4 Si bemol mayor	<i>Allegretto</i> Sib M	<i>Larghetto</i> Mi b M	<i>Presto</i> Sib M (♩) :37: :33-31:	
Op. 5 [1776]	No. 1 Si bemol mayor	<i>Moderato espressivo</i> Sib M	<i>Affettuoso</i> Mib M	<i>Allegretto</i> Sib M (♩) :42: :16-30:	
	No. 2 La mayor	<i>Allegro con brio</i> La M	<i>Andantino amoroso</i> Mi M	<i>Allegro non molto</i> La M (6/8) :60: :32-48:	
	No. 4 Si menor	<i>Andantino amoroso</i> Si m	<i>Allegro</i> Re M	<i>Allegro non molto</i> Si m (3/8) :55: :44-31:	
	No. 6 Re mayor	<i>Allegretto</i> Re M	<i>Largo</i> La M	<i>Allegro finale</i> Re M (3/8) :45: :28-32:	
Op. 6 [1779-80]	No. 1 La mayor	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Allegretto</i> La M (3/8) :72: :44-46:		
	No. 3 Re mayor	<i>Andante sostenuto</i> Re M	<i>Allegro di molto</i> Re M (3/8) :59: :7-47:		
	No. 5 Do mayor	<i>Allegro maestoso</i> Do M	<i>Allegretto</i> Do M (6/8) :35: :25-36:		

Tabla 5.4. Esquemas de formas de sonata en los movimientos finales en los cuartetos de cuerda compuestos en la década de 1770 de Gaetano Brunetti.

Formas de sonata (F.S.)	Cuarteto	Último movimiento
F.S. sin desarrollo	Op. 3/5 (L160, 1774)	<i>Allegro con spirito</i> en Mi bemol mayor
	Op. 6/3 (L176, 1779-80)	<i>Allegro di molto</i> en Re mayor
F.S. sin retorno recapitulativo del tema principal	Op. 5/2 (L169, 1776)	<i>Allegro non molto</i> en La mayor
F.S. monotemática	Op. 2/2 (L151, 1774)	<i>Allegro non molto</i> en Mi mayor
	Op. 4/4 (L164, 1775)	<i>Presto</i> en Si bemol mayor
	Op. 5/1 (L168, 1776)	<i>Allegretto</i> en Si bemol mayor
	Op. 6/1 (L174, 1779-80)	<i>Allegretto</i> en La mayor
	Op. 2/1 (L150, 1774)	<i>Presto</i> en Sol menor
F.S. con exposición, desarrollo y recapitulación	Op. 2/5 (L154, 1774)	<i>Presto</i> en Re mayor
	Op. 3/2 (L157, 1774)	<i>Allegro non molto</i> en La mayor
	Op. 3/3 (L158, 1774)	<i>Tempo di minuetto</i> en Do mayor
	Op. 3/4 (L159, 1774)	<i>Allegro non molto</i> en La mayor
	Op. 3/6 (L161, 1774)	<i>Allegro</i> en Sol mayor
	Op. 4/3 (L164, 1775)	<i>Allegretto</i> en La mayor
	Op. 5/4 (L171, 1776)	<i>Allegro non molto</i> en Si menor
	Op. 5/6 (L173, 1776)	<i>Allegro finale</i> en Re mayor
	Op. 6/5 (L178, 1779-80)	<i>Allegretto</i> en Do mayor

Al igual que en los primeros movimientos, las formas de sonata de los movimientos de cierre son ricas en combinaciones estructurales, temáticas y funcionales, siempre dentro del marco general de la forma. De la misma manera, las continuas variaciones en factores como el tamaño de las principales secciones y zonas de acción de la exposición, la diversidad de excursiones tonales y episodios en los desarrollos y los diferentes esquemas de recapitulación de un ciclo a otro y de una obra a otra transmiten una

impresión de continua búsqueda de nuevas opciones expresivas. Así, las secciones de exposición de los movimientos de cierre en la década de 1770 se caracterizan, principalmente, por la combinación de temas principales compactos con otros más inusuales en los cuartetos de Brunetti, zonas de transición esencialmente cortas y temas secundarios prioritariamente extensos y compuestos. Los desarrollos oscilan desde pequeñas zonas de transición hasta espacios con tres episodios. Finalmente, las recapitulaciones se caracterizan por el retorno del tema principal y temas secundarios en la tonalidad del movimiento. Como sello del estilo de Brunetti, cada movimiento de cierre presenta sutiles modificaciones que enriquecen el abanico de variantes expresivas. La heterogeneidad y especificidad de cada solución se detectan de manera más ágil a través del estudio comparativo de las tres principales secciones de acción de la forma sonata: la exposición, el desarrollo y la recapitulación. De ahí la estructuración de los siguientes apartados de este capítulo.

La exposición. Configuración de los principales espacios de acción

Como norma general, los movimientos de cierre de la década de 1770 presentan una estructura clara con zonas de tema principal, transición, tema secundario y cierre (figura 5.1). Únicamente en dos ocasiones, los op. 4/4 (1775) y op. 5/1 (1776), se fusionan el tema principal con la zona de transición y en un único caso, el op. 5/2, se elimina la zona de transición. Esta organización guarda semejanza con la estructura de los primeros movimientos en forma sonata de Brunetti, tanto en la estructura general como en la existencia de excepciones que fusionan o eliminan alguna zona expositiva.³⁹⁴ En el plano tonal, los movimientos mantienen la pauta habitual en Brunetti –y en la práctica general de la época- de arrancar con un tema principal en la tonalidad principal, solapar una zona de transición que modula a la región de la dominante o la relativa menor y construir una segunda sección de tema secundario y zona de cierre tonalmente estable. Como es también habitual en Brunetti, bajo este marco tácitamente aceptado, algunos movimientos presentan sutiles e interesantes variantes: un tema secundario del op. 3/2 que, una vez afinado en la región de dominante (Mi mayor), genera un inusual juego armónico a la dominante menor (cc. 44-52); una corta zona de transición en el op. 3/6 (cc. 14-18) que arranca directamente en la región de la dominante (Re mayor); una zona de transición en

³⁹⁴ En los primeros movimientos sólo se presentan cuatro excepciones donde se omiten o fusionan las principales zonas de acción expositivas: el op. 2/5 (1774), como único allegro-sonata con una configuración de sonata continua que inhabilita la aparición de un tema secundario correctamente articulado; los op. 4 /1 (1775) y op. 6/2 (1779-80) que eliminan la zona de transición; y, finalmente, el op. 4 /5 que fusiona las zonas de tema principal y transición.

el op. 4/4 que permanece en la tónica, fusionándose con el tema principal y realizando un juego con la región del homónimo (cc. 17-19), pero sin llevar a cabo la modulación a esa región tonal; un cierre del op. 5/1 donde Brunetti vuelve a fusionar las zonas del tema principal y la transición, alargando la primera sección de la exposición pero conservando la tonalidad principal (cc. 1-14); finalmente, uno de los comienzos más elaborados en el plano tonal es el del op. 6/3, donde el tema principal modula a la región del homónimo (Re menor), antes de cerrar en la esperada región de tónica (I:PAC; cc. 11-12). En el plano formal, los movimientos dan un mayor peso generalizado a las segundas secciones. Así, mientras los temas principales y las zonas de transición alternan frases compactas con otras más extendidas, los temas secundarios se van a caracterizar (hasta en doce movimientos) por generar varias zonas de acción, a modo de temas compuestos, zonas de amplificación o estructuras de desarrollo. En el plano textural, los movimientos destacan por generar voces muy activas, conjugando diversas relaciones instrumentales y atenuando el habitual papel de líder del primer violín. Así, podemos observar abundantes movimientos paralelos de dos o más voces, como en todas las zonas del op. 6/5, pasajes de corte contrapuntístico, como en la segunda sección del op. 3/4 y pasajes de amplificación instrumental del *tutti*, como en el arranque del op. 2/5, la zona de transición del op. 2/1 o el tema secundario del op. 5/4.

Figura 5.1. Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los movimientos finales en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op. 2 1774	núm. 1	P 8	TR 12	S 20		C 12	
	núm. 2	P 9	TR 7	S 13	C 5		
	núm. 5	P 16		TR 24		S 16	C 12
Op. 3 1774	núm. 2	P 21		TR 12	S 36		C 9
	núm. 3	P 8	TR 4	S 14	C 5		
	núm. 4	P 19		TR 25		S 15	C 15
	núm. 5	P 11	TR 7	S 31			C 12
	núm. 6	P 13		TR 5	S 22		C 12
	Op. 4 1775	núm. 3	P 12	TR 4	S 8	C 12	
núm. 4		P+TR 22		S 11	C 5		
Op. 5 1776	núm. 1	P+TR 14		S 20	C 8		
	núm. 2	P 12	S 34			C 14	
	núm. 4	P 16		TR 18	S 15	C 9	
	núm. 6	P 15	TR 8	S 17	C 8		
Op. 6 1779-80	núm. 1	P 15		TR 18	S 29		C 12
	núm. 3	P 12	TR 21			S 18	C 9
	núm. 5	P 9	TR 5	S 21		C 3	

Brunetti articula en estos movimientos de la década de 1770 dos tipos predominantes de tema principal: un tema compacto, con frases de ocho compases, y un tema compuesto donde se yuxtaponen zonas que reiteran el contenido motivico del tema. Como se aprecia en los ejemplos 5.1, 5.2, 5.3 y 5.4, los temas compactos se erigen en una única frase con las habituales secciones de idea básica (cc. 1-2), repetición de la idea básica o nueva idea contrastante (cc. 3-4) y los procesos de fragmentación motivica que caracterizan a las funciones de continuación y cierre cadencial. Las texturas paralelas se alternan con las líneas solistas del primer violín, extendiendo las texturas predominantes en los movimientos iniciales del op. 2/1, op. 2/2, op. 3/3 (*Allegretto*) y op. 6/5.

Ejemplo 5.1. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Presto*. Tema principal.

Musical score for Example 5.1, showing the first system of the main theme. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo in 2/4 time, marked *Presto*. The key signature is one flat (G minor). The first violin part begins with a piano (*p*) dynamic and a first-measure repeat sign. The second violin, viola, and cello parts also feature dynamic markings of *p* and *f*.

Ejemplo 5.2. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal.

Musical score for Example 5.2, showing the first system of the main theme. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo in 2/4 time, marked *Allegro non molto*. The key signature is two sharps (D major). The first violin part begins with a piano (*p*) dynamic and a first-measure repeat sign. The second violin, viola, and cello parts also feature dynamic markings of *p* and *f*.

Ejemplo 5.3. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di Minuetto*. Tema principal.

Musical score for Example 5.3, showing the first system of the main theme. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo in 3/4 time, marked *Tempo di Minuetto*. The key signature is C major. The first violin part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a first-measure repeat sign. The second violin, viola, and cello parts also feature dynamic markings of *pp*.

Ejemplo 5.4. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegretto*. Tema principal (cc. 1-12).

Musical score for Example 5.4, showing the first system of the main theme. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo in 6/8 time, marked *Allegretto*. The key signature is C major. The first violin part begins with a first-measure repeat sign and a *dol.* marking. The second violin, viola, and cello parts also feature *dol.* markings.

A partir de la estructura de tema principal compacto, Brunetti va a desplegar una rica variedad de estrategias constructivas. La primera fórmula relaciona íntimamente los procesos dinámicos con la articulación de los pasajes. En el *Presto* en Re mayor del op. 2/5 (ejemplo 5.5), Brunetti genera un tema principal compuesto de dieciséis compases. Tras un comienzo marcado por la entrada en textura a solo del primer violín en dinámica *piano*, la omisión de la línea del violonchelo transforma el cuarteto en un trío. El cierre sorpresivo del pasaje se produce en un *forte* con un pasaje unísono del *tutti*, como exponente máximo de la sonoridad en un cuarteto de cuerdas. La segunda parte del tema compuesto repite los cuatro primeros compases y la misma fórmula de densidad instrumental y dinámica, generando una estructura simétrica. Es esta simetría la que permite a Brunetti la omisión de la primera parte del tema principal la recapitulación, omitiendo el material redundado inicialmente. En el *Allegro non molto* en La mayor del op. 3/2 (ejemplo 5.6), Brunetti repite la fórmula de disminuir la densidad del conjunto en las partes más delicadas, a través de la supresión de líneas instrumentales, reservando la dinámica *forte* y la inclusión de las cuatro líneas en los finales. Al igual que en el op. 2/5, el movimiento omite la primera parte del tema principal en la recapitulación, aunque esta vez no por la duplicación de líneas, sino por la aparición de la idea básica inicial en la sección de desarrollo.

Ejemplo 5.5. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Presto*. Tema principal (cc. 1-16).

Ejemplo 5.6. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-21).

Allegro non molto

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-12) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro non molto'. The first system is divided into two sections, P1 (measures 1-10) and P2 (measures 11-12). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) throughout. The second system (measures 13-21) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It is divided into section P3 (measures 13-21). The dynamics are marked 'f' (forte) at the beginning, 'p' (piano) in the middle, and 'ff' (fortissimo) towards the end.

En otros dos movimientos finales, op. 3/4 y op. 3/6, Brunetti reitera el juego con las intensidades y densidades del conjunto en los temas principales. En el *Allegro non molto* en La mayor del op. 3/4 (ejemplo 5.7), el *forte* unísono del *tutti* recuerda a una introducción de corte sinfónico, que probablemente causó sorpresa entre los oyentes. Sin embargo, tras este corto reclamo, el tema transforma la textura en una melodía acompañada del primer violín en *piano*. Un compositor que utiliza con frecuencia estos pasajes de amplificación sonora del *tutti* en los movimientos finales en forma sonata es Manuel Canales.³⁹⁵ En el Presto en Sol menor del op. 1/1 (p. 1774), por ejemplo, el tema principal arranca con un pasaje de corchas en unísono *forte*. Al igual que en el op. 3/4 de Brunetti, tras esta introducción, el movimiento cambia la textura, con cuatro líneas que se mueven con mayor libertad, e intensidad con un *piano* en todos los instrumentos (ejemplo 5.8). Este efecto de amplificación sonora del conjunto ya fue llevado al extremo por Boccherini muchos años antes, en el *Allegro* del op. 2/1 (1761), con un tema principal íntegro que se construye a partir de un unísono *fortissimo* del *tutti* (ejemplo 5.9). Haydn empleará un recurso similar en el efecto *noise-killer* de los Cuartetos op. 71/74 (1792-93), compuestos para las salas amplias de Londres, con una audiencia numerosa, donde los cuartetos compartían espacio con obras sinfónicas y corales de mayor sonoridad, dentro de una revisión estilística con objeto de agradar y sorprender al público inglés.³⁹⁶

³⁹⁵ Estos movimientos se pueden consultar en la edición crítica moderna de los cuartetos de Canales publicada en 2001. Miguel Simarro (ed.): *Manuel Canales. Cuartetos de Cuerda (Obra Completa)* (Madrid: ICCMU, 2001).

³⁹⁶ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 130-132.

Ejemplo 5.7. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Allegro non molto*. Comienzo del tema principal.

Ejemplo 5.8. Canales, Cuarteto op. 1 núm. 5 en Re menor (p. 1774), *Presto*. Comienzo del tema principal.

Ejemplo 5.9. Boccherini, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Do menor (1761), *Allegro*. Comienzo del tema principal.

En el *Allegro* en Sol mayor del op. 3/6 (ejemplo 5.10), Brunetti trabaja con la densidad y dinámica del conjunto. Así, el comienzo *pianissimo* sustenta una línea paralela de tercetas de los violines. Brunetti transforma el cuarteto en un dúo, reforzando el efecto dinámico y la homogeneidad motívica. De forma sorpresiva y contrastante, un *forte* irrumpe en el cierre del tema, acompañado por la incorporación de todos los instrumentos. Una estrategia muy similar es la que emplea Haydn en el *Allegro* del op. 17/1 (1771, una colección conocida en Madrid desde fechas tempranas), donde el comienzo en *piano* y relación de tercetas de los violines da paso a dos acordes del *tutti* en *forte* (ejemplo 5.11). La perfecta simbiosis de ambos elementos, el juego con las densidades e intensidades del

conjunto, se puede observar en el tema principal del *Presto Scherzando* del op. 20/4 (1772) de Haydn (ejemplo 5.12), marcando, probablemente, una guía para los compositores coetáneos.

Ejemplo 5.10. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro*. Tema principal.

Ejemplo 5.11. Haydn, Cuarteto op. 17 núm. 1 en Mi Mayor (1771), *Presto*. Comienzo del tema principal.

Ejemplo 5.12. Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 4 en Re Mayor (1772), *Presto scherzando*. Tema principal.

Brunetti extiende la longitud normativa de algunos temas principales a través de la reiteración del material motivico inicial. Así, en el *Allegro con spirito* en Mi bemol mayor del op. 3/5, la primera frase de cinco compases se extiende a través de la variación del motivo inicial del primer violín, manteniendo intacta la línea inicial del violonchelo (ejemplo 5.13). Aunque el primer violín desarrolla el motivo de semicorcheas, el resto de líneas son activas, en un diálogo con el solista. Esta construcción se expande al *Allegretto* en La mayor del op. 4/3 (ejemplo 5.14). Tras un primer bloque de cuatro compases, Brunetti inserta una variación de la idea básica inicial (cc. 5-6) en *piano* y, tras un compás de amplificación unísono del *tutti* en *forte*, el tema principal retoma los cuatro primeros compases para cerrar de forma simétrica todo el pasaje.

Ejemplo 5.13. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol Mayor (1774), *Allegro con spirito*. Tema principal.

Allegro con spirito

The first system of the musical score shows the initial five measures of the main theme. The Violonchelo part is highlighted with a blue box, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes and rests. The other instruments (Violin I, Violin II, and Viola) have more complex parts with eighth and sixteenth notes.

The second system of the score starts at measure 6. It shows the continuation of the theme. The Violonchelo part is again highlighted with a blue box, showing a more active role with eighth notes and rests. The other instruments continue their parts, with the Violin I part showing a variation of the initial motif.

Ejemplo 5.14. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 3 en La Mayor (1774), *Allegretto*. Tema principal.

Allegretto

The musical score is for a quartet in G major, 3/4 time, marked *Allegretto*. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score shows the main theme, which is characterized by a delicate first violin part and a strong unison tutti response from the other instruments. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

Brunetti reserva dos aperturas especiales para el cierre de los dos primeros cuartetos del op. 5 (1776). Ambas estrategias fusionan el tema principal con la zona de transición. En el *Allegretto* en Si bemol del op. 5/1 (ejemplo 5.15), Brunetti genera dos espacios motivicamente contrastantes: una apertura delicada en *stacatto* del primer violín y refuerzo unísono del *tutti* (cc.1-8) y una respuesta en *forte* con articulación variable y transformación motivica (cc. 9-14). Esta segunda zona adquiere las connotaciones de un pasaje de transición. Sin embargo, en vez de realizar el acostumbrado movimiento tonal en Brunetti hacia la región del tema secundario, conserva la región de tónica, alcanzando un cierre cadencial débil (I:HC; cc. 13-14). El cambio de dinámica y articulación establecen una clara frontera que permite al oyente situarse en la acción del movimiento. Similar estrategia genera el comienzo del *Allegro non molto* en La mayor del op. 5/2 (ejemplo 5.16). Tras un tema principal delicado en *piano* (cc. 1-8), el movimiento impacta con un *fortissimo* (cc. 9-12) que, a pesar de funcionar como una rápida zona de transición conserva la tonalidad principal y cierra con cadencial débil (I:HC; cc. 11-12). Esta fusión entre las zonas del tema principal y la transición difiere con respecto a los primeros movimientos de la década, ya que Brunetti sólo genera una fusión en el *Allegro moderato* del op. 4/5 (1775), cuyo tema principal (cc. 1-4) está completamente abierto, llevando a efecto la modulación a la región de la relativa mayor y la cesura medial. En este sentido, los temas principales de los movimientos de cierre se caracterizan por la estabilidad tonal.

Únicamente en un movimiento, el *Allegro di molto* del op. 6/3 (1776), el tema principal modula momentáneamente a la región del homónimo (Re menor), como un juego o como la búsqueda de un efecto de sorpresa muy haydniano, antes de retornar a la tonalidad principal. En los primeros movimientos, aunque predomina la estabilidad tonal, se producen hasta cuatro casos de modulaciones internas en el tema principal, en el op. 2/1, op. 2/6, op. 4/5 y op. 5/2. Por lo tanto, Brunetti limita al mínimo las sorpresas tonales en los arranques de los movimientos de cierre. La consecuencia más inmediata es la elusión de cambios tonales bruscos o imprevistos, lo que ayuda al oyente a situarse e identificar el pasaje con el que el tema principal da paso a la transición y el posterior tema secundario.

Ejemplo 5.15. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Allegretto*. Fusión de las zonas de tema principal y transición (cc. 1-14).

Allegretto

8

Ejemplo 5.16. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro non molto*. Fusión de las zonas de tema principal y transición (cc. 1-12).

Allegro non molto

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'P1', contains measures 1 through 6. It is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system, labeled 'P2', contains measures 7 through 12. It is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo) in 6/8 time and A major. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics, illustrating the fusion of the main theme and transition zones.

Al igual que en los primeros movimientos en forma sonata, las zonas de transición de los movimientos de cierre son las más activas tonalmente, cumpliendo su función primordial de trasladar el movimiento a la región tonal del tema secundario. Frente a algunas excursiones tonales anómalas en los primeros movimientos, el recorrido tonal de la transición se realiza de forma directa, desde la tónica hasta la dominante o la relativa menor en los movimientos en modo mayor.³⁹⁷ El objetivo de esta sección es alcanzar el momento de cesura medial que divide la exposición en dos partes y abre la puerta a la aparición de un tema secundario en la región de la dominante o del relativo mayor, aspecto que se cumple en todos los movimientos.

Un primer grupo de siete movimientos de cierre compuestos en esta década (41,17%) se caracterizan por disponer un pasaje de transición extremadamente corto, con una longitud igual o inferior a la frase normativa de ocho compases. En cuatro de esos movimientos, Cuartetos op. 2/2, op. 4/3, op. 5/6 y op. 6/5, Brunetti recicla material motívico del tema principal, mientras que en los tres restantes, concentrados en la serie op. 3, Cuartetos núms. 3, 5 y 6, el breve pasaje inserta nuevo contenido motívico. Como segunda estrategia para acometer el paso al tema secundario, Brunetti genera pasajes que

³⁹⁷ Las excursiones tonales más significativas en los primeros movimientos son a la región del relativo menor (Do menor) en el op. 2/3 y, en una rica excursión tonal antes de desembocar en la región de la dominante, a las regiones de Re menor (homónimo de la subdominante), La menor (homónimo), Mi mayor (dominante muy pasajera), y La mayor (tónica) en el op. 5/2.

yuxtaponen bloques de cuatro compases. Sin embargo, a diferencia de las primeras series de Boccherini, donde los bloques de cuatro compases suelen alterar las funciones instrumentales, Brunetti opta por las repeticiones de bloques.³⁹⁸ En el *Presto* del op. 2/1, el primer bloque de cuatro compases (cc. 9-12) arranca con una línea paralela de los violines en relación de terceras, muy boccheriniana. El segundo (cc. 13-16) y tercer bloque (cc. 17-20) de cuatro compases son repeticiones exactas, con la textura en un unísono del *tutti* en *pianissimo*, a modo de eco del primer bloque. El *Allegretto ma non molto* del op. 5/4 repite la fórmula anterior, aunque ampliada a cuatro bloques de cuatro compases (cc. 16-31), donde el segundo y cuarto bloque son repeticiones del primer y tercer bloque, respectivamente, y un cierre de dos compases (cc. 32-33). El *Allegro non molto* del op. 3/2 varía ligeramente la fórmula anterior. En este caso, los tres bloques de cuatro compases (cc. 21-31) no son repeticiones literales, sino una variación de la alternancia de motivos entre los dos violines. Brunetti extiende este esquema a una dimensión considerable (cc. 12-33) en el *Allegro di molto* en Re mayor del op. 6/3. Así, una variación de la idea básica del tema principal se va repitiendo en el primer violín, mientras las tres voces inferiores tienen un papel melódico más discreto. Tras la media cadencia que establece la cesura medial, el pasaje acaba con un pasaje corto a modo de codetta (cc. 28-32). A pesar de la mayor dimensión, en ningún momento se produce una transferencia de funciones, como podríamos esperar de un pasaje análogo en Boccherini. Las zonas de transición de Brunetti pueden adquirir connotaciones de mayor ambición en cuanto al tratamiento de la textura y el trabajo motivico. Como ejemplo, en el *Allegro non molto* en La mayor del op. 3/4 (ejemplo 5.17) se genera una textura de corte contrapuntístico, donde la reiteración de dos ideas básicas va circulando por todas las líneas. Como cierre del pasaje y anticipando la textura con la que arrancará el tema secundario, la parte final de la transición (cc. 39-43) transforma la textura, con un violín primero que arranca el motivo de corcheas del tema secundario en dinámica *piano*.

³⁹⁸ Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 28-41.

Ejemplo 5.17. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Allegro non molto*. Zona de transición expositiva (cc. 1-12).

The image displays a musical score for the first movement of Brunetti's Quartet op. 3 no. 4. The score is in 2/4 time and the key of D major. It is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 30, and the second system covers measures 31 to 33. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The tempo is marked 'Allegro non molto'. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). Blue boxes highlight specific melodic and rhythmic motifs across the instruments, showing how the secondary theme is developed and integrated into the texture.

El tema secundario guarda las directrices generales marcadas por los primeros movimientos en los cuartetos de Brunetti: tonalidad de dominante o relativa menor, según el modo del movimiento, estabilidad tonal e introducción mayoritaria de nuevo material temático contrastante que reafirma la nueva tónica con una cadencia perfecta. En estos movimientos, Brunetti emplea de manera más asidua material del tema principal para construir el nuevo material motivico. Mientras en los primeros movimientos sólo se construyen dos sonatas monotemáticas (op. 6, Cuartetos núms. 2 y 4), en los movimientos de cierre encontramos hasta cuatro ejemplos, distribuidos en sendos ciclos: *Allegro non molto* del op. 2/2, *Presto* del op. 4/4, *Allegretto* del op. 5/1 y *Allegretto* del op. 6/1. En estos movimientos Brunetti muestra su predilección por el empleo de motivos de corcheas en *stacatto* y dinámica *piano* (ejemplos 5.18 - 5.21): en el op. 2/2 y op. 4/4 el motivo de corcheas de la idea básica del tema principal aparece en las tres voces superiores, con el violonchelo en un plano más pasivo; en el op. 5/1, el motivo principal sólo aparece en los violines, principalmente en un movimiento paralelo, pasando a los cuatro instrumentos en la coda; finalmente, en el op. 6/1, el primer violín despliega el motivo del tercer compás del tema principal, con el segundo violín y la viola activos y el violonchelo en un plano más discreto. A pesar del incremento de cierres “monotemáticos”, la proporción es

inferior a Haydn, que utiliza la recuperación de la idea principal en una nueva forma en aproximadamente la mitad de los primeros movimientos y finales.³⁹⁹

Ejemplo 5.18. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro non molto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.

The image shows a musical score for a string quartet in E major, Op. 2 No. 2 by Brunetti. It is marked 'Allegro non molto'. The score is divided into two sections by a large arrow. The first section, starting at measure 1, shows the first theme with dynamics *p* and *f*. The second section, starting at measure 15, shows the beginning of the second theme with a dynamic of *f*. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

Ejemplo 5.19. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 4 en Si bemol mayor (L165, 1775), *Presto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.

The image shows a musical score for a string quartet in B-flat major, Op. 4 No. 4 by Brunetti. It is marked 'Presto'. The score is divided into two sections by a large arrow. The first section, starting at measure 1, shows the first theme with a dynamic of *p*. The second section, starting at measure 23, shows the beginning of the second theme with dynamics *p* and *staccato*. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

Ejemplo 5.20. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Allegretto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.

The image shows a musical score for a string quartet in B-flat major, Op. 5 No. 1 by Brunetti. It is marked 'Allegretto'. The score is divided into two sections by a large arrow. The first section, starting at measure 1, shows the first theme with dynamics *a punta d'arco e p* and *p*. The second section, starting at measure 15, shows the beginning of the second theme with a dynamic of *p*. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

Ejemplo 5.21. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 1 en Mi mayor (L174, 1779-80), *Allegretto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.

The image shows a musical score for a string quartet in E major, Op. 6 No. 1 by Brunetti. It is marked 'Allegretto'. The score is divided into two sections by a large arrow. The first section, starting at measure 1, shows the first theme with dynamics *p* and *f*. The second section, starting at measure 33, shows the beginning of the second theme with a dynamic of *p*. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo.

³⁹⁹ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 54-55.

Con la única salvedad del tema secundario compacto de ocho compases en el op. 4/3 (cc. 17-24), el resto de temas secundarios en los movimientos de cierre de Brunetti se van a caracterizar por su estructura extendida o compuesta. Estos movimientos reafirman, por lo tanto, una característica del estilo compositivo de Brunetti en los allegro sonata de la década: la tendencia a generar una sección expositiva donde la longitud del tema secundario supera a la del tema principal que le precede. En cohesión con esta propiedad, Brunetti imprime su sello estilístico con una fórmula ya predilecta en los temas secundarios de los primeros movimientos: la repetición de la idea básica de dos compases y posterior expansión de las zonas que llevan a cabo la fragmentación del material (continuación) y cierre cadencial (ejemplos 5.22 y 5.23). La sentencia resultante induce a una continuidad en el movimiento, que tiene su fiel reflejo en la fluidez de la segunda sección de la exposición. Como es habitual en Brunetti, este principio se aplica con algunas interesantes variantes expresivas. En el *Allegro non molto* del op. 3/2 (ejemplo 5.24), por ejemplo, tras la inicial reiteración de la idea básica inicial (cc. 33-39), Brunetti inserta un interesante juego armónico en la región de la dominante menor (cc. 44-52). Tras esta corta dramatización del pasaje, completamente inhabitual en los finales en forma sonata de la década, Brunetti amplía la fórmula de repetición de la idea básica a la réplica de una frase de ocho compases (cc. 53-68).

Ejemplo 5.22. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Presto*. Tema secundario.

The image displays a musical score for the secondary theme of the first movement of Brunetti's Quartet op. 2, no. 1 in G minor. The score is in 2/4 time and marked 'Presto'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system (measures 21-28) shows the initial statement of the theme with dynamics *p* and *f*, and markings 'b.i.' and 'b.i.'. The second system (measures 30-37) shows a more complex texture with dynamics *pp* and *pp*, and markings 'pp' and 'pp'.

Una propiedad importante, que incide directamente en la extensa longitud de los temas secundarios, es su construcción mediante secciones temáticas claramente diferenciadas. Estos movimientos se caracterizan por el contraste motivico y por la riqueza de los cambios texturales. En el *Allegro* del op. 3/6 (ejemplo 5.25), Brunetti emplea una textura inicial de carácter imitativa, donde la idea básica circula desde la voz más aguda a la más grave (cc. 19-26). La segunda parte del tema secundario introduce una nueva idea básica en una textura paralela de los violines (cc. 29-32). La continuación del pasaje implica un nuevo cambio en las relaciones instrumentales, con un dúo del primer violín y la viola. En el *Allegro di molto* del op. 6/3 (ejemplo 5.26), vuelve a jugar con la textura. Así, la idea básica de la primera zona del tema secundario no solamente se repite, como *modus operandi* de Brunetti, sino que circula por los cuatro instrumentos (cc. 33-36). La segunda zona del tema secundario transforma la textura creando dos pares instrumentales: los violines repitiendo la nueva idea básica en una línea paralela y los dos instrumentos más graves en una función más discreta de acompañamiento armónico y rítmico.

Ejemplo 5.25. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro*. Tema secundario.

The image shows a musical score for the secondary theme of the *Allegro* movement from Brunetti's Quartet op. 3 no. 6. The score is in 6/8 time and G major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system (measures 19-26) is marked 'Allegro' and 'S1'. The second system (measures 29-36) is marked 'S2'. Blue boxes highlight the imitative entry of the main motif in each instrument. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Ejemplo 5.26. Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 3 en Re mayor (L176, 1779-80), *Allegro di molto*. Tema secundario.

Allegro di molto

En la mayor parte de los temas secundarios de la década (trece movimientos, con un 76,47%), Brunetti arranca el tema secundario en una dinámica *piano*, contrastando con el habitual incremento de energía de la zona de transición. Esta dicotomía tan habitual en la época, como es habitual en Brunetti, encuentra sus interesantes excepciones. En el *Allegro non molto* del op. 2/2, por ejemplo, el tema secundario extiende la dinámica *forte* del tema secundario, acorde al trabajo motivico con la idea básica del tema principal (cc. 15-27). Será con la entrada en la zona de cierre cuando irrumpa el descenso de la dinámica, con el objeto de generar una transición suave hacia el retorno del tema principal. En el *Allegretto* del op. 4/3, por el contrario, se produce una inversión de los niveles dinámicos más habituales. Así, la corta zona de transición en *piano* (cc. 13-16) contrasta con el final *forte* tanto del final del tema principal (cc. 8-12) como del comienzo del tema secundario (cc. 17-23). Los dos últimos ejemplos de este juego con las dinámicas e intensidades en los movimientos secundarios aparecen en el *Allegretto ma non molto* del op. 5/4 y el *Allegro finale* del op. 5/6. En estos dos casos, Brunetti utiliza breves pasajes de máxima

amplificación sonora, basados en líneas paralelas en unísono del *tutti* en *forte* o *fortissimo* (ejemplo 5.27).

Ejemplo 5.27. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Allegretto ma non molto*. Tema secundario.

The image shows a musical score for the secondary theme of the first movement of Brunetti's Quartet Op. 5 No. 4. The score is in 3/8 time and B minor. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music starts at measure 33 and ends at measure 40. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The texture is characterized by parallel lines in unison, particularly in the strings and violins.

Al igual que en los primeros movimientos en forma sonata, la zona de cierre expositiva en los movimientos finales de Brunetti se erige como una estructura post cadencial con la clara misión de reforzar el cierre cadencial del tema secundario, como es previsible en este patrón formal. La clausura de la primera parte de la sonata, por lo tanto, se basa, generalmente, en pequeños grupos cadenciales y breves codettas, acorde a la práctica común en obras de extensión moderada a partir de la mitad del siglo XVIII.⁴⁰⁰ Es por ello que no podemos hablar de la existencia de un “tema” en el sentido habitual del término, sino más bien de un material de réplica reiterada. Si algo caracteriza a estos pasajes es la heterogeneidad en el tipo de material utilizado, que puede ser del tema principal, de la zona de transición, del tema secundario o nuevo material, de la dinámica, en rangos muy amplios, y en el tipo de cierre conclusivo o abierto. Como extensión al tipo de textura predominante en los primeros movimientos, Brunetti juega con dos tipos de relaciones instrumentales preferentes: pasajes liderados por el primer violín y texturas paralelas.

⁴⁰⁰ Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, p. 184.

La constante combinación de texturas heterogéneas y el trabajo motívico, junto a las posibilidades expresivas de la dinámica y el ritmo como marcadores de transición entre las diferentes secciones, permiten a Brunetti conformar una rica variedad de opciones expresivas en las secciones de exposición de los movimientos finales en forma sonata de la década de 1770. Un claro ejemplo es el *Tempo di minuetto* del op. 3/3 (ejemplo 5.28). El tema principal expositivo (cc. 1-12) arranca en *pianissimo* con el cuarteto dividido en dos dúos: por un lado, los violines desarrollando la idea básica en una línea paralela a distancia de terceras y, por el otro, los instrumentos más graves en un papel menos activo en el plano melódico. La zona de transición (cc. 9-12), además de llevar a cabo su función de traslado tonal a la región de la dominante, transforma tanto la dinámica como la textura. En su sorpresivo *fortissimo*, el violín primer adquiere la predominancia melódica, con las otras tres líneas en un plano más discreto. Tras la cesura medial (V:HC; cc. 12-13), el tema secundario comienza con un contrastante *piano* y con los tres instrumentos más agudos en un diálogo activo, con el violonchelo en funciones de bajo. Finalmente, el cierre de la exposición (cc. 26-30) parte de un sorpresivo y momentáneo *forte*, para cerrar la exposición en *piano*, con un primer violín que reclama su habitual condición de líder. Tanto la textura como la dinámica y el ritmo se convierten en banderas que marcan los sucesivos cambios de zonas: el tema principal en texturas paralelas, figuraciones de negras y blancas y *pianissimo*; la zona de transición con un nuevo motivo característico (cc. 9-10) en *fortissimo* y un primer violín solista; el amplio tema secundario en un nuevo motivo con ritmo de tresillos, dinámica *piano* y mayor diálogo instrumental; finalmente, un cierre donde el primer violín recupera su rol de líder, con un nuevo motivo en figuraciones heterogéneas y alternancia dinámica. En un espacio de apenas treinta compases, Brunetti genera una rica interacción de elementos que se integran perfectamente en el esqueleto primigenio que establece la forma sonata.

Ejemplo 5.28. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di minuetto*. Exposición.

Tempo di Minuetto

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo di Minuetto".

- System 1 (Measures 1-8):** Violin I starts with a *pp* dynamic and a **P** (Pizzicato) marking. The Viola and Violonchelo also play *pp*. A **TR** (Trillo) marking appears at the end of the system.
- System 2 (Measures 9-16):** The Violin I part becomes more active with *ff* dynamics and trills. The Viola and Violonchelo continue with *pp*. A **S** (Sordano) marking is present.
- System 3 (Measures 17-22):** The Violin I part features triplets and *p* dynamics. The Viola and Violonchelo also play with *p* dynamics.
- System 4 (Measures 23-30):** The Violin I part has *f* dynamics and a **C** (Cadenza) marking. The Viola and Violonchelo play with *p* dynamics.

La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico

La importancia del desarrollo en los movimientos de cierre se refleja en la existencia abrumadora de esta sección destinada a explotar la multiplicidad de recursos tonales y motivicos del movimiento. Solo en dos ocasiones en toda la década de 1770, el *Allegro con spirito* del op. 3/5 y en el *Allegro di molto* del op. 6/3, esta sección se reemplaza por un breve pasaje a modo de puente o transición.⁴⁰¹ Al igual que en los primeros movimientos, las secciones de desarrollo en los movimientos de cierre de esta década son menos extensas que las secciones expositivas precedentes (figura 5.2). Es significativo que el único movimiento donde el desarrollo supera la longitud de la exposición es el mismo donde ocurre lo mismo en el primer movimiento: el *Allegro non molto* del op. 2/2 (1774). Esta aparente coincidencia refleja un pensamiento compositivo sensible a procedimientos cíclicos. Debido a la natural compresión del material en el cierre de la forma, las dimensiones del desarrollo se aproximan más a las de la recapitulación. Como era de esperar, el desarrollo es el espacio más activo en el plano tonal y temático dentro de la sonata. El tratamiento del material temático se distribuye en un máximo de tres episodios, aunque primando, al igual que en los primeros movimientos, el desarrollo en dos episodios. Dentro de una rica heterogeneidad de regiones tonales con frecuentes cambios modales, que transmite una esperada sensación de inestabilidad tonal comparativa, los episodios priman el reciclaje del material del tema principal (doce episodios con el 39%), la transformación del material de la zona de transición y la generación de nuevo material (siete episodios con el 22%) y la variación de material del tema secundario (seis episodios con el 19%). Es significativo que el desarrollo comience en regiones tonales muy diversas, pero en contadas ocasiones en la región de la dominante, es decir, la región del final de la exposición. Así mismo, salvo en el desarrollo del primer cuarteto del op. 2 (1774), una costumbre de Brunetti, que se convierte en *modus operandi*, es que los módulos tomados y elaborados en el desarrollo no se presentan en el orden original de la exposición. Por lo tanto, Brunetti elude el concepto de “rotación” del material original, donde los acontecimientos motivicos en el desarrollo siguen un curso paralelo a lo ocurrido en la exposición, que podría tenerse como un rasgo propio de su estilo creativo.⁴⁰² Por el contrario, normalmente no existe un patrón

⁴⁰¹ Este hecho, junto a la habitual recapitulación del material del tema principal y la traslación tonal de la segunda sección expositiva conforman el esquema de forma sonata más habitual en los finales de los cuartetos de cuerda de Brunetti en la década de 1770: la forma de sonata más “tradicional” en la época o sonata “Tipo 3” en la *Sonata Theory*. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20, 350-352.

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 206-207.

claramente palpable a la hora del reciclaje o inclusión de nuevo material en los espacios de desarrollo. Esta estructura más libre del tratamiento del material motivico, sin la necesidad de seguir un patrón concreto, explica, en cierta medida, que no sea habitual encontrar comienzos del desarrollo con material del tema principal en la región de dominante del tema secundario. Evita, de este modo, un elemento común en la forma sonata de este periodo.

Figura 5.2. Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Movimientos de cierre en forma sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op. 2 1774	núm. 1	52 37%		43 30%		46 33%	
	núm. 2	31 29%	51 48%		25 23%		
	núm. 5	68 43%		40 25%		50 32%	
Op. 3 1774	núm. 2	76 40%			56 30%		56 30%
	núm. 3	30 40%	20 26%	26 34%			
	núm. 4	72 44%		29 18%		62 38%	
	núm. 5	59 47%		14 11%	53 42%		
	núm. 6	52 44%		28 24%		37 32%	
Op. 4 1775	núm. 3	36 37%	31 31%		32 32%		
	núm. 4	37 37%	33 33%		31 30%		
Op. 5 1776	núm. 1	42 48%		16 18%	30 34%		
	núm. 2	60 43%		32 23%		48 34%	
	núm. 4	55 42%		44 34%		31 24%	
	núm. 6	45 43%		28 27%		32 30%	
Op. 6 1779-80	núm. 1	72 44%			44 27%		46 29%
	núm. 3	59 52%		7 6%	47 42%		
	núm. 5	35 36%	25 26%		36 38%		

Tabla 5.5. Movimientos tonales y principal material temático en la episodios del desarrollo en los movimientos finales en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Serie	Cuarteto	Primer episodio	Segundo episodio	Tercer episodio
Op. 2 [1774]	Nº. 1 Sol m	III Material P-TR	IVm-I Material S	III-I Material C
	Nº. 2 Mi M	II-VIm-I-Im Material TR	Im Material TR	I Nuevo material
	Nº. 5 Re M	I-IIIm-Vm-III-Vm-I-IIIm-I Material TR		
Op. 3 [1774]	Nº. 2 La M	II-bVII-Vm Material P-TR	bVII-Vm-IIIm-I Nuevo material y P	
	Nº. 3 Do M	I Material S-C	IIIm-I-Im Nuevo material	
	Nº. 4 La M	V-IIIm-Vm-V Nuevo material		
	Nº. 5 Mib M	I (Puente)		
	Nº. 6 Sol M	I-Im-bIII-Im-I Material S		
Op. 4 [1775]	Nº. 3 La M	VIm Material P	VIm-I Material P	I Nuevo material
	Nº. 4 Sib M	IIIm-I Material P	I-IIIm-I Material TR	Im-I Material P
Op. 5 [1776]	Nº. 1 Sib M	IIIm Nuevo material	IIIm-I Material P	
	Nº. 2 La M	V Material P	III-V-I Material C	
	Nº. 4 Si m	III-IVm Material P	VI-I Material P	
	Nº. 6 Re M	I-IV Material S	Im-I Material S	
Op. 6 [1779-80]	Nº. 1 La M	Im-bIII Nuevo material	bIII-Im Material P	
	Nº. 3 Re M	I (Puente) – Im (Desarrollo)		
	Nº. 5 Do M	VIm Material S	I Material TR	

Brunetti reserva los desarrollos más compactos de episodio único para los dos primeros ciclos de cuartetos, es decir, en el primero año de composición de cuartetos (tabla 5.5). Esta agrupación temporal contrasta con los primeros movimientos, donde los seis desarrollos en un único episodio se distribuyen a lo largo de la década. El primero de los tres movimientos, el *Presto* del op. 2/5, es el único en toda la década que arranca el desarrollo con material de la transición expositiva. Brunetti recurre de manera reiterada al motivo de tres corcheas, negra y corchea del final de la transición (cc. 37-38), hasta en cinco ocasiones (cc. 69-70, 88—96), siempre en la voz del primer violín. Este desarrollo lleva asociado un gran dramatismo, en cuanto a la rápida transición por varios espacios tonales, alternando regiones mayores y menores, haciendo partícipe a la dinámica como elemento que convulsiona la variación del motivo principal. A pesar de disponer de un

único episodio, el segundo de los tres movimientos, el *Allegro non molto* del op. 3/4, guarda muy pocas similitudes con el análogo del op. 2/5. El motivo de arranque, en esta ocasión, consiste en un nuevo grupo de semicorcheas con floreo que pasa del primer al segundo violín en una textura imitativa. Todo el pasaje conserva la tonalidad de la dominante. El cambio de tonalidad y modo (Si menor), así como la dinámica de *piano* a *forte*, anuncian la transformación motivica, aunque se conserva el movimiento de pregunta y respuesta entre los violines (cc. 84-90). Un nuevo cambio dinámico anuncia el final del desarrollo y el solape sin interrupción con el comienzo de la recapitulación. Por lo tanto, lo que en el op. 3/4 eran rápidos y ágiles cambios tonales y dinámicos, ahora se ralentiza en pos del anuncio de cambios en el material motivico. Finalmente, el tercer y último movimiento con un único episodio, el *Allegro* del op. 3/6, se erige con una nueva variante expresiva. En este movimiento Brunetti establece una simetría en los cambios tonales partiendo de la tonalidad principal, transitando al homónimo y teniendo como cénit a la región de la medianta (Si bemol mayor). En esta ocasión, es el material del tema secundario el que tiene más presencia en el episodio transformando la textura en movimientos paralelos: de los violines a distancia de terceras (cc. 62-68), del primer violín con el violonchelo (cc. 69-70) y del violín segundo con la viola (cc. 70-77).

Como signo de la transformación de la concepción del espacio de desarrollo para los movimientos de cierre, Brunetti concentra sus desarrollos de dos episodios en los dos últimos ciclos de la década. Así, seis de los ocho movimientos con dos episodios se encuentran en el op. 5 y op. 6. Este hecho contrasta con la distribución uniforme en la década de los desarrollos con dos episodios en los movimiento iniciales. Los desarrollos de estos ocho movimientos se caracterizan por presentar soluciones heterogéneas y particulares. Un elemento de especial interés es el estudio de los cambios en la textura que se producen a medida que los desarrollos discurren en los episodios. El primer episodio del *Allegro non molto* del op. 3/2, por ejemplo, condensa en apenas veinte compases (cc. 77-96) varios cambios de textura: tras un breve movimiento paralelo inicial del primer violín y violonchelo, el primer violín reclama su rol de líder, que cede rápidamente a un movimiento en isorrítmico del *tutti* y a una textura posterior de pregunta y respuesta del motivo característico de la zona de transición entre los violines.

El *Tempo di Minuetto* del op. 3/3 (ejemplo 5.29) es especialmente interesante por varios factores. En primer lugar, el comienzo del desarrollo conjuga dos elementos que ocurren en distintos lapsus de tiempo en la exposición. Como nexo entre el final de la exposición, el motivo de síncopas del primer violín se conserva en el violonchelo. Este

movimiento del bajo se combina con el retorno del motivo característico del tema secundario en los dos violines, a distancia de terceras, en un movimiento melódico típico de Boccherini.⁴⁰³ El cambio a la región de Re menor marca la transformación de la textura a una lección magistral del primer violín que sólo cede en el breve pasaje que conduce a la recapitulación del tema principal.

Ejemplo 5.29. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di minuetto*. Final de la exposición y sección de desarrollo.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 26-32) shows the beginning of the exposition with a forte (f) dynamic. The second system (measures 33-43) marks the start of the development section (Ep. 2) with a forte (f) dynamic. The third system (measures 44-50) features a piano (p) dynamic and the instruction 'p sempre' (piano sempre) for all instruments, indicating a sustained soft texture.

El *Allegro* del op. 5/1 vuelve a conjugar, en apenas dieciséis compases, varios tipos de relaciones instrumentales: nuevo material en la voz del primer violín (cc. 43-46), una línea paralela de los tres instrumentos superiores (cc. 47-49) y un final donde el cuarteto se divide en los dúos conformados por los violines por un lado y los dos instrumentos más graves por el otro (cc. 50-58). El mismo juego entre los violines y las dos líneas

⁴⁰³ Speck:: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 12.14.

inferiores se establece en el siguiente cuarteto de la serie, el *Allegro non molto* del op. 5/2. Este es el único movimiento de cierre en la década donde el desarrollo arranca con el esquema más esperado en la época de tema principal en la región de la dominante. Brunetti, por lo tanto, difiere de Haydn, ya que la gran mayoría de las secciones de desarrollo de sus cuartetos reciclan motivos del tema principal como punto de partida.⁴⁰⁴ Sin embargo, este comienzo no genera una rotación completa del material expositivo, como podría llegar a esperar un oyente atento de la época, sino que da paso a un segundo episodio basado en el material de la zona de cierre expositiva (cc. 69-92). Como contraste con el movimiento anterior, los dos episodios del *Allegretto non molto* del op. 5/4 se basan en el material del tema principal. Como gesto inhabitual en los desarrollos de Brunetti, un compás de gran parada separa los dos episodios, generando un forzoso silencio de amplia expectativa. La textura vuelve a presentar otra variante expresiva, al circular el motivo principal desde el primer violín al violonchelo (cc. 57-74) y, tras un breve paso por el dúo de los violines (cc. 77-79), regresar al primer violín (cc. 82-85). Tras una media cadencia en la región de la superdominante (c. 91), el desarrollo cierra con un boque a modo de transición motívica (cc. 92-99) para el retorno del tema principal y el comienzo de la sección de recapitulación.

El *Allegro finale* del op. 5/6 es idiosincrático ya que es el único movimiento donde los dos episodios recurren a material del tema secundario. El primer episodio recurre al motivo de semicorcheas en terceras ascendentes del pasaje de amplificación de la exposición (cc. 26-29). Sin embargo, la textura de cuatro voces de cuatro voces en unísono en la región de la dominante de la exposición se transforma en la circulación del motivo desde la voz más aguda a la más grave en la región de tónica en el primer episodio (cc. 46-49). El segundo episodio transforma la energía anterior en un sutil *piano* que recupera el motivo de corcheas en stacatto de la segunda parte del tema secundario en la exposición (cc. 30-37), a la vez que se traslada a la región del homónimo. Finalmente, los dos movimientos con dos episodios del op. 6, el *Allegro di molto* del Cuarteto núm. 3 y el *Allegretto* del Cuarteto núm. 5, resumen las propiedades de los desarrollos de la década en estos movimientos: recuperaciones heterogéneas del material expositivo, alternancia de regiones tonales mayores y menores y variedad de relaciones instrumentales.

En cuatro movimientos finales, concentrados en los op. 2 (1774) y op. 4 (1775) Brunetti genera un espacio de desarrollo con tres episodios. Duplica así los únicos dos

⁴⁰⁴ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 62-63.

cuarteto de la década cuyos primeros movimientos contienen tres episodios: el *Allegretto espressivo* del op. 2/3 (1774) y el *Allegro con brio* del op. 5/2. El primero de estos movimientos de cierre, el *Presto* del op. 2/1 es el único en toda la década donde el desarrollo presenta una rotación completa de los materiales expositivos. Es el único desarrollo, por lo tanto, donde Brunetti establece un cierto grado de narración paralela con respecto a la exposición. El primer episodio, en la región de la relativa mayor (Si bemol mayor) juega con el motivo de semicorcheas que arranca el movimiento (cc. 53-55) y que se expande al igual que en la zona de transición de la exposición (cc. 56-60). El comienzo del segundo episodio, ahora en la región de la subdominante (Do menor) arranca de forma paralela al tema secundario, desarrollando el motivo de semicorcheas que presentaba una estructura de desarrollo en la exposición (cc. 61-75). Finalmente, el tercer y último episodio desarrolla el motivo de corcheas en intervalos de décimas de la zona de cierre expositiva (cc. 45-46) antes de cerrar el desarrollo con un pasaje que recuerda al cierre expositivo (cc. 92-95). Las transformaciones en la textura permiten delimitar, junto a las variaciones motívicas y tonales, las transiciones por los tres episodios. El primer episodio abre con un delicado esquema de pregunta y respuesta entre el violín y las dos voces intermedias, que se transforma en un movimiento paralelo en *forte* con la aparición del motivo de la zona de transición expositiva. El segundo episodio imita la textura del tema secundario expositivo con una textura de lección magistral del primer violín que culmina en un vistoso pasaje de semicorcheas. Finalmente, en el tercer episodio, surge un juego entre los dos violines que cierra con un movimiento unísono de las cuatro voces en *piano* que, tras una mínima cesura, engancha con la recapitulación del tema principal expositivo. Como variante expresiva dentro del mismo ciclo, el *Allegro non molto* de op. 2/2 opta por reforzar el carácter monotemático del movimiento, al desarrollar el motivo de corcheas del primer compás, haciendo partícipes a las cuatro voces de la circulación del motivo. Frente a esta continua agitación del ritmo de superficie, el desarrollo cierra con un material en figuraciones más largas, dinámica *piano* y articulación en *legato*. Esta pausa consigue realzar el retorno del motivo principal, con el retorno recapitulativo del tema principal y el tema secundario. Finalmente, Brunetti homogeneiza con tres episodios los desarrollos de los dos movimientos finales en forma sonata del op. 4. En estos dos movimientos, *Allegretto* del op. 4/3 y *Presto* del op. 4/4, Brunetti antepone la recuperación del material del tema principal. Sin embargo, mientras en el *Allegretto* Brunetti escoge los movimientos paralelos entre dos, tres o cuatro voces

como vehículo conductor, en el *Presto* es el primer violín el que adquiere mayor predominancia, ejecutando el motivo que otorga el carácter monotemático a la sonata.

Ejemplo 5.30. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Si bemol mayor (L150, 1774), *Presto*. Sección de desarrollo.

Presto

The score is divided into three episodes:

- Episodio 1** (measures 33-63): The first violin part features a prominent motif (circled in blue) that is repeated and varied throughout the episode. Dynamics range from *p* to *f*.
- Episodio 2** (measures 64-73): This episode continues the development of the motifs, with the first violin part showing a return of the circled motif in a different context.
- Episodio 3** (measures 74-85): The final episode shows further development of the material, with the first violin part featuring a return of the circled motif in a new setting.

El invariable retorno del tema principal

Salvo en el *Allegro non molto* en La mayor del op. 5/2 (1776), todas las recapitulaciones de los movimientos de cierre en forma sonata de la década de 1770 se caracterizan por el doble retorno de material temático y tonalidad del tema principal de la exposición, bien completo o bien con una sección identificable para el oyente. En este sentido, Brunetti limita la omisión completa del tema principal con respecto a los primeros movimientos, que se produce hasta en tres ocasiones: op. 2/6, op. 3/1 y op. 6/2.⁴⁰⁵ Al igual que en los primeros movimientos, en el *Allegro non molto*, el tema principal no se omite completamente, ya que Brunetti recupera su idea básica como material para el primer episodio del desarrollo (cc. 61-68). En el resto de los movimientos de cierre, el retorno del tema principal se produce con dos fórmulas (tabla 5.6): el retorno íntegro en nueve movimientos (52,94 %) y el retorno parcial en siete movimientos (41,17%). Dentro del retorno parcial del tema principal destacan el *Presto* en Re mayor del op. 2/5 (ejemplo 5.31) y el *Allegro non molto* en La mayor del op. 3/2 (ejemplo 5.32). Frente a la supresión del final del tema principal en el op. 3/4 (cc. 14-19), op. 5/4 (cc. 9-16), op. 5/6 (cc. 8-15), op. 6/1 (cc. 9-15) y op. 6/3 (cc. 9-12), estos dos movimientos omiten el retorno de la frase inicial (cc. 1-8), suponiendo un mayor reto para el oyente la identificación del comienzo exacto de la recapitulación. Esta disposición especial de la recapitulación se puede encontrar en los primeros trabajos de Haydn, desde las compresiones del *Presto* del op. 1/1 hasta las omisiones completas de un tema en el *Allegro molto* del op. 1/2 y op. 2/2.⁴⁰⁶ En general, aunque es habitual que Haydn arranque las recapitulaciones con el retorno directo del tema principal, rara vez recupera el tema inalterado en su totalidad, principalmente como respuesta a la recurrencia del material en la sección de desarrollo.⁴⁰⁷ En este sentido de recurrencia del material, la sección inicial que se omite en el *Presto* del op. 2/5 (cc. 1-5) se encuentra repetida en la segunda frase (cc. 9-13), por lo que se trata de un material que puede ser recortado sin afectar a la señal que oyentes y músicos esperan para situarse en la línea de acción musical de la forma. En el *Allegro non molto* del op. 3/2, en cambio, la frase inicial es única. Sin embargo, en el desarrollo, justo antes de la recapitulación, se puede escuchar una variación de dicho

⁴⁰⁵ Por lo tanto, salvo el op. 5/2, que se amolda a una variante de la sonata “tipo 2”, todos los movimientos de cierre se amoldan a una estructura de sonata “Tipo 3”, en un diseño más centrado en el retorno del tema principal que en los primeros movimientos. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20, 350-352.

⁴⁰⁶ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 55-56.

⁴⁰⁷ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 64-68.

material. De hecho, Brunetti repite dos bloques de cuatro compases con la misma fórmula motivica (cc. 125-132) justo antes de comenzar la recapitulación.

Ejemplo 5.31. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Presto*. Tema principal (cc. 1-16).

The image shows the musical score for the first system (measures 1-8) and the recapitulation (measures 9-16) of the main theme from Brunetti's Quartet op. 2 no. 5. The score is in 3/8 time and D major. The first system is marked *Presto* and features a dynamic range from *p* to *f*. The recapitulation, starting at measure 9, repeats the same material with similar dynamics. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

Ejemplo 5.32. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-21).

The image shows the musical score for the first system (measures 1-12) and the recapitulation (measures 13-21) of the main theme from Brunetti's Quartet op. 3 no. 2. The score is in 3/8 time and A major. The first system is marked *Allegro non molto* and features a dynamic range from *pp* to *f*. The recapitulation, starting at measure 13, repeats the same material with similar dynamics. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

Junto a la recapitulación del material del tema principal y al igual que en los primeros movimientos en forma sonata, la recapitulación de todos los movimientos de cierre suprime las afirmaciones expositivas fuera de la tónica. Como sello del estilo brunettiano, en la mayoría de las ocasiones, estos pasajes se corresponden con el material de transición modulante (tabla 5.6). Sólo en dos movimientos, el *Allegro* en Sol mayor del op. 3/6 y el *Allegretto* en Si bemol mayor del op. 5/1, la recapitulación suprime la primera parte del tema secundario, realizando la transposición a la tonalidad principal del resto de compases de la segunda sección expositiva.

Tabla 5.6. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los movimientos de cierre en forma sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.⁴⁰⁸

Op.	Cuarteto	Retorno y supresión de material expositivo en la Recapitulación
Op. 2 [1774]	No. 1 Sol menor	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-20 mod. → cc. 21-final ^T
	No. 2 Mi mayor	P completo (cc. 1-9) → ee. 9-15 mod. → cc. 15-final ^T
	No. 5 Re mayor	P (ee. 1-8) → P incompleto (cc. 9-16) → ee. 17-40 mod. → cc. 41-65 ^T → cc. 66-68 inserta
Op. 3 [1774]	No. 2 La mayor	P (ee. 1-8) → P incompleto (cc. 9-21) → ee. 21-32 mod. → cc. 33-final ^T
	No. 3 Do mayor	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-12 mod. → cc. 13-26 ^T → cc. 26-30 inserta
	No. 4 La mayor	P incompleto (cc. 1-13) → P (ee. 14-19) → ee. 19-42 mod. → cc. 43-65 ^T → cc. 66-72 inserta
	No. 5 Mi bemol mayor	P completo (cc. 1-11) → ee. 11-17 mod. → cc. 18-final ^T
Op. 4 [1775]	No. 3 La mayor	P completo (cc. 1-12) → ee. 13-16 mod. → cc. 17-final ^T
	No. 4 Si bemol mayor	P completo (cc. 1-12) → ee. 13-22 → cc. 23-final ^T
Op. 5 [1776]	No. 1 Si bemol mayor	P+TR completo (cc. 1-14) → ee. 14-26 → cc. 27-final ^T
	No. 2 La mayor	P completo (ee. 1-12) → cc. 13-final ^T
	No. 4 Si menor	P incompleto (cc. 1-8) → P (ee. 9-15) → ee. 16-32 mod. → cc. 33-final ^T
Op. 6 [1779-80]	No. 6 Re mayor	P incompleto (cc. 1-8) → P (ee. 8-15) → ee. 15-21 mod. → cc. 22-final ^T
	No. 1 La mayor	P incompleto (cc. 1-8) → P (ee. 9-15) → ee. 15-32 mod. → cc. 33-69 ^T → cc. 69-72 inserta
	No. 3 Re mayor	P incompleto (cc. 1-8) → P (ee. 9-12) → ee. 12-32 mod. → cc. 33-final ^T →
	No. 5 Do mayor	P completo (cc. 1-9) → ee. 9-13 mod. → cc. 13-final ^T

⁴⁰⁸ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con los compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. El comentario “inserta” se corresponde con nuevo material que no existió en la exposición.

5.3. Elementos de continuidad y transformación en la década de 1780

De los diez cuartetos que componen el op. 7 (1784) y el op. 8 (1785,1789), siete movimientos finales están en forma sonata (70%), dos en forma rondó (20%) y uno en forma de tema y variación (10%). Por lo tanto, pese a cohabitar con otros esquemas formales, la forma sonata sigue siendo en esta década, con mucho, el esquema formal predilecto de Brunetti para cerrar sus cuartetos de cuerda. En la estructura general, estos movimientos heredan las especificaciones de los movimientos de cierre de la década de 1770: tonalidad del primer movimiento, métricas variables, aunque con un mayor peso del compás de 2/4, *tempi* rápidos, entre el *Allegretto* y el *Presto* y estructura binaria a gran escala con repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación (tabla 5.7). En el plano tonal, Brunetti reitera las convenciones formales de sus movimientos en forma sonata en los cuartetos de cuerda, independientemente de su posición dentro de la obra multi movimiento. Así, tras un tema principal generalmente estable en la tonalidad de la obra, surge una zona de transición que modula a la región de la dominante (relativo mayor para las sonatas en modo menor), donde se despliega el tema secundario.

Lejos de ser un mero eco formal del primer movimiento, Brunetti continúa innovando nuevas posibilidades expresivas en los movimientos de cierre de la década. Con sólo observar las dimensiones de las diferentes secciones y su composición se intuye una transformación en el concepto y uso formal. En el plano formal, la sección central de desarrollo se dispone siempre en dos o tres episodios, renunciando a ser una mera estructura de puente o transición y llegando a igualar y superar la extensión de la exposición (figura 5.4). La recapitulación, por su lado, modifica su estructura con dos movimientos que omiten el retorno del tema principal y otros tres que insertan nuevo material para ofrecer una alternativa expresiva al cierre expositivo. En cuanto a los esquemas de forma sonata, Brunetti reduce las posibilidades expresivas a dos modelos: el esquemas más habitual con las esperadas secciones de exposición, desarrollo y recapitulación y la sonata que omite el retorno del tema principal en la recapitulación (tabla 5.8).⁴⁰⁹ En lo relativo a la longitud, los movimientos son un 35% más extensos, con respecto a los movimientos finales de la década anterior. Así, los temas principales tienden a ser más extensos (con únicamente dos temas compactos, uno por ciclo) y los

⁴⁰⁹ En esta década, por lo tanto y según la perspectiva de la *Sonata theory*, Brunetti conjuga las sonatas “tipo 2”, sin retorno del tema principal con las sonatas “tipo 3” de esquema más “convencional”. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20, 350-352.

temas secundarios generalizan su mayor extensión generalizada, con algunas transiciones excepcionalmente amplias (figura 5.3). Los desarrollos, a su vez, alcanzan cotas de extensión, por encima de los sesenta compases hasta en cuatro movimientos, no vistas en los cierres de la década anterior (figura 5.4). El incremento de la longitud general en todas las zonas y secciones está acorde con el incremento general que se produce en los primeros movimientos en forma sonata en la década. Por lo tanto, Brunetti extrapola esta propiedad a sus allegro-sonata, independientemente de su posición dentro de cada obra y serie de cuartetos.

Tabla 5.7. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los ciclos opp. 7-8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 7 [1784]	No. 2 Do M	<i>Allegro moderato e maestoso</i> Do M	<i>Largo sostenuto</i> Sol M	<i>Allegretto vivace</i> Do M (C) :68: :41-42:
	No. 4 Mib M	<i>Allegro Moderato</i> Mib M	<i>Andantino con moto</i> Sib M	<i>Finale. Allegretto vivace</i> Mib M (6/8) :48: :30-44:
	No. 5 La M	<i>Allegretto con spirito</i> La M	<i>Andantino grazioso</i> Mi M	<i>Presto Finale</i> La M (2/4) :88: :66-32:
Op. 8 ⁴¹⁰ (1785,*1789)	No. 1 La M	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Largo cantabile</i> Mi M	<i>Minuetto. Allegretto</i> La M <i>Finale. Allegretto</i> La M (2/4) :84: :84-64:
	No. 2 Sib M	<i>Allegro moderato</i> Sib M	<i>Largo amoroso</i> Mib M	<i>Prestissimo</i> Sib M (2/4) :89: :108-40:
	No. 3 Fa M	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Andantino grazioso</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Fa M (2/4) :56: :40-44:
	No. 5 Mib M	<i>Allegro moderato</i> Mib M	<i>Largo cantabile</i> Sib M	<i>Allegro di molto</i> Mib M (C) :100: :60-84:

⁴¹⁰ El soporte de la fuente deja claro que, en origen, el *Cuarteto L184*, que he definido como op. 8/1, tenía tres movimientos. El *Minuetto Allegretto* se añadió posteriormente. Este primer cuarteto está fechado en 1789 y los restantes en 1785. Marín y Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* ..., p. XV.

Tabla 5.8. Esquemas de formas de sonata en los movimientos finales en los cuartetos de cuerda de la década de 1780 de Gaetano Brunetti.

Formas de sonata (F.S.)	Cuarteto	Último movimiento
F.S. sin retorno recapitulativo del tema principal	Op. 8/2 (L185, 1785)	<i>Prestissimo en Sib M</i>
	Op. 8/3 (L186, 1785)	<i>Allegro di molto en Fa M</i>
F.S. con exposición, desarrollo y recapitulación	Op. 7/2 (L180, 1784)	<i>Allegretto vivace Do M</i>
	Op. 7/4 (L181, 1784)	<i>Finale. Allegretto vivace en Mib M</i>
	Op. 7/5 (L182, 1784)	<i>Presto Finale en La M</i>
	Op. 8/1 (L184, 1789)	<i>Finale. Allegretto en La M</i>
	Op. 8/5 (L188, 1785)	<i>Allegro di molto en Mib M</i>

Figura 5.3. Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los movimientos finales en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti

Op. 7 1774	núm. 2	P 24		TR 8	S 28		C 8
	núm. 4	P 8	TR 4	S 24		C 12	
	núm. 5	P 8	TR 52			S 16	C 12
Op. 8 (1785, 1789)	núm. 1	P 20		TR 16	S 44		C 4
	núm. 2	P 29			TR 20	S 32	C 8
	núm. 3	P 8	TR 12	S 28		C 8	
	núm. 5	P 16	TR 8	S 60			C 16

Figura 5.4. Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Movimientos de cierre en forma sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Op. 7 1774	núm. 2	68 45%		41 27%	42 28%
	núm. 4	48 39%	30 25%	44 36%	
	núm. 5	88 47%		66 36%	32 17%
Op. 8 (1785, 1789)	núm. 1	84 36%		84 36%	64 28%
	núm. 2	89 38%		108 45%	
	núm. 3	56 40%	40 29%	44 31%	
	núm. 5	100 41%		60 25%	84 34%

La exposición. Configuración de los principales espacios de acción

El tema principal del *Allegretto vivace* en Do mayor del op. 7/2 (1784) anticipa la transformación que van a sufrir buena parte de los movimientos de cierre de la década. Como eco de lo que sucede en el primer movimiento, Brunetti intensifica y diversifica la interconexión motívica entre los miembros del conjunto. Así, en el *Allegro vivace*, Brunetti genera un tema principal compuesto que juega con el material motívico y temático inicial. La primer parte del tema compuesto (cc. 1-12) despliega dos ideas básicas contrastantes: una primera idea (cc. 1-2), compuesta por motivos de semicorcheas, que circulará por las cuatro voces a lo largo del tema y una segunda idea más lírica (cc. 3-6) que aparecerá en las voces de los violines. La yuxtaposición de las dos ideas se enriquece al rotar por las cuatro voces. Como se aprecia en el ejemplo 5.33, Brunetti conjuga una multiplicidad de relaciones instrumentales. En la primera zona del tema, mientras el motivo más agitado pasa del violonchelo a la viola, el motivo más calmado se presenta en el dúo de violín segundo y violonchelo. En la segunda zona (cc. 13-24), el motivo de semicorcheas pasa a los violines, mientras que el motivo más pausado aparece en un textura paralela del primer violín y la viola (cc. 15-18), cerrando posteriormente el tema con una variación en el segundo violín (cc. 22-24). El trabajo motívico se intensifica al extenderse a la zona de transición (cc. 25-32). Acorde a la ganancia de energía del pasaje, Brunetti omite el segundo motivo y concentra el trabajo de diálogo en las cuatro voces con el motivo inicial de semicorcheas (ejemplo 5.34). Esta primera sección expositiva permite, por lo tanto, que el material melódico circule por las cuatro voces, en diálogos momentáneos al estilo del *quatuor concertant*.⁴¹¹ La intensidad y riqueza de la textura se evidencia al transformar el diálogo inicial, donde ninguna de las voces podía reclamar exclusivamente el papel de una voz principal, en una lección magistral del primer violín en el tema secundario (cc. 33-60), y al retornar en la zona de cierre el motivo de semicorcheas inicial (cc. 61-68). La arquitectura del tema principal alinea a Brunetti con compositores como Boccherini o Cambini, que tenían en la variedad de texturas uno de sus rasgos idiosincráticos.⁴¹²

⁴¹¹ Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types*, pp. 49-52.

⁴¹² Geoffrey Mark Rode: *Luigi Boccherini Six String Quartets Opus 32: A Formal and Stylistic Analysis*. Tesina (Calgary: Universidad de Calgary, 1992), pp. 69-70.

Ejemplo 5.33. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Tema principal (cc. 1-24).

Allegretto vivace

[P1]

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

f

p

p espres.

7

f

p

p

12

[P2]

f

p

p espres.

p espres.

19

f

p

p

Ejemplo 5.34. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Zona de transición expositiva (cc. 25-32).

The image displays a musical score for the transition zone of the finale of Brunetti's Quartet op. 7 no. 2. The score is in 3/4 time and marked 'Allegretto vivace'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system starts at measure 25 with a trill (TR) in the first violin. The second system starts at measure 29. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) marking.

El intenso trabajo en las relaciones del conjunto adquiere distintas connotaciones en el resto de los temas principales en la década de 1780. Frente al tema principal compuesto del op. 7/2, Brunetti opta por temas compactos para las aperturas del *Finale Allegretto vivace* del op. 7/4, del *Allegro di molto* del op. 8/3 y del *Presto Finale* del op. 7/5. En el primero de los dos movimientos (ejemplo 5.35), el primer violín despliega la idea básica inicial en una textura solista, realizando las tres voces restantes una respuesta a modo de eco. Brunetti conjuga la reducción de la densidad del conjunto con el *pp e semplice*, generando un inicio delicado que encontrará su contraste en los cambios dinámicos del tema secundario (cc. 13-36). En el segundo movimiento (ejemplo 5.36), sin embargo, las cuatro voces se muestran más activas, aunque dentro de sus roles más habituales: el primer violín conduciendo la melodía, el segundo violín doblando pasajes con el primer violín (normalmente a distancia de terceras), la viola apoyando al segundo violín pero con un fraseo más simplificado y el violonchelo marcando tanto los cambios armónicos como las articulaciones rítmicas. Estas relaciones se transforman en la zona de transición (cc. 9-20), con un primer violín que adquiere mayor vistosidad y con las tres líneas inferiores más discretas, aunque sin perder actividad. En el tercer movimiento (ejemplo 5.37), el primer violín vuelve a reclamar su acostumbrado rol de líder con un inicio sin acompañamiento. El resto de las voces renuncian a exponer el material temático pero

enriquecen el diálogo con movimientos alternados de negras y corcheas, en una perfecta simbiosis con el solista.

Ejemplo 5.35. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Finale. Allegretto vivace*. Tema principal (cc. 1-8).

Finale. Allegretto vivace

Ejemplo 5.36. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro di molto*. Tema principal (cc. 1-8).

Allegro di molto

Ejemplo 5.37. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 5 en La mayor (L182, 1784), *Presto. Finale*. Tema principal (cc. 1-8).

Presto. Finale

En los tres temas principales restantes de la década, el *Finale. Allegretto* del op. 8/1, el *Prestissimo* del op. 8/2 y el *Allegro di molto* del op. 8/5, Brunetti extiende la longitud normativa de ocho compases, aunque sin generar un tema compuesto. En el primer movimiento (ejemplo 5.38), el compositor reitera la estrategia de abrir el movimiento con un solo del primer violín en *pianissimo*, como marca estilística personal en los finales de

esta década. Pese a una respuesta de la idea básica en el segundo violín (cc. 4-7), el movimiento se polariza melódicamente hacia el primer violín, con un giro virtuosístico que introduce figuraciones de seisillos, mientras el resto del grupo se retira a una posición más pasiva. A modo de estructura ternaria interna, el final del tema (cc. 16-20) retorna el material inicial, antes de cerrar de forma conclusiva pero delicada (I:PAC; cc. 19-20). En el *Prestissimo* del op. 8/2 (ejemplo 5.39), Brunetti fusiona el tema principal con la zona de transición insertando un calderón que separa el conjunto del resto de la exposición. Aunque inhabitual en Brunetti, estas grandes paradas del movimiento salpican, por ejemplo, el op. 33 (1781) de Haydn, aunque principalmente en las secciones de desarrollo.⁴¹³ En este movimiento, el violín comparte protagonismo, desarrollando su línea en movimientos paralelos con el segundo violín e incluso con el *tutti*. Finalmente, en el *Allegro di molto* del op. 8/5, Brunetti difumina el paso entre el tema principal, la zona de transición y el tema secundario, extendiendo el efecto del tema principal hasta la aparición del tema secundario (c. 25). El movimiento vuelve a reforzar el concepto de inicio delicado y suave, a través de la interacción de un *pianissimo* con la reducción del cuarteto a un trío en toda la primera frase (cc. 1-8), gracias a la supresión de la línea de la viola. El primer violín alterna pasajes donde despliega la línea melódica en solitario con otros donde se ve reforzado por el segundo violín. La viola y el violonchelo, sin embargo, restringen sus apariciones al establecimiento de la pauta rítmica.

⁴¹³ Algunos ejemplos aparecen en el *Allegro moderato* de apertura del op. 33/1 (c. 49), el *Presto* de cierre del op. 33/1 (c. 89), el *Allegro moderato* inicial del op. 33/3 (c. 96) o el primer movimiento, *Vivace assai* del op. 33/6 (c. 70).

Ejemplo 5.38. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Tema principal (cc. 1-20).

Finale. Allegretto

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

9

14

Ejemplo 5.39. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Prestissimo*. Tema principal y zona de transición expositiva (cc. 1-49).

Prestissimo

P

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

13

26

TR

38

rinf.
rinf.
rinf.
rinf.

Las zonas de transición entre los temas principal y secundario son generalmente compactas. En el *Allegretto vivace* del op. 7/2 constituye un pasaje de ocho compases que circula el motivo de la idea básica del movimiento por las cuatro líneas instrumentales. En el *Finale. Allegretto vivace* del op. 7/4 se compacta aún más, con cuatro compases que, a modo de fina bisagra, abre paso al tema secundario. En el polo opuesto, en el *Presto Finale* del op. 7/5, la zona de transición se convierte en un verdadero desarrollo, completamente inusitado en Brunetti (52 compases). Toda la zona se basa en la variación y desarrollo de la idea básica del tema principal, aunque sólo discurre por las voces extremas del primer violín y del violonchelo. Mayor diálogo se produce en la transición del *Finale. Allegretto* del op. 8/1 (ejemplo 5.40). Así, el dúo de segundo violín y violonchelo retoman la idea básica del tema principal (cc. 20-22), rápidamente contestada por el violín primero y la viola (cc. 22-24). La textura se convierte con un violonchelo solista, en un desarrollo motívico (cc. 24-28) que vuelve a transformarse en un dúo de primer violín y violonchelo (cc. 29-30), antes de ceder el testigo al primer violín que cierra toda la zona (cc. 31-36). En apenas dieciséis compases, Brunetti hace gala de un perfecto control sobre las posibilidades expresivas en la interacción de cuatro instrumentos de la misma familia, rompiendo con las funciones o roles más habituales.

Ejemplo 5.40. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Zona de transición expositiva (cc. 20-36).

Finale. Allegretto

The musical score shows the following details:

- Violin I:** Starts with a trill (TR) in measure 20, then plays a melodic line with dynamics like *p*.
- Violin II:** Enters in measure 22, playing a rhythmic accompaniment.
- Viola:** Enters in measure 22, playing a rhythmic accompaniment.
- Violonchelo:** Enters in measure 20, playing a rhythmic accompaniment, then becomes a soloist from measure 24 to 28.

Brunetti reitera en cuatro movimiento finales la reutilización motívica del material del tema principal en la segunda sección expositiva. Sin embargo, la construcción casi exclusiva de los temas secundarios como temas compuestos y la variedad temática no permite la definición de los movimientos como monotemáticos. El tema secundario del *Finale. Allegretto vivace* del op. 7/4 es claro ejemplo del *modus operandi* de Brunetti en estos movimientos (ejemplo 5.41). Tras un tema principal compacto (cc. 1-8) y una zona de transición mínima (cc. 9-12), el tema secundario se extiende hasta los veinticuatro compases. Sendos movimientos cadenciales y cambios temáticos dividen el tema en dos zonas principales. La primera parte del tema (cc. 13-24) arranca en la esperada región de dominante con nuevo material temático. La segunda zona (cc. 25-36), sin embargo, desarrolla la idea básica del tema principal. Brunetti conjuga la inclusión de nuevo material con el reciclaje y desarrollo del motivo del primer compás del movimiento. Análoga estrategia adopta Brunetti en los temas secundarios del *Presto Finale* del op. 7/5, el *Finale. Allegretto* del op. 8/1 y el *Prestissimo* del op. 8/2.

Ejemplo 5.41. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Finale. Allegretto vivace*. Tema principal y comienzos de las dos zonas principales del tema secundario (cc. 13-16, 25-28).

Finale. Allegretto vivace

The image displays a musical score for the first movement, *Finale. Allegretto vivace*, in G-flat major, 6/8 time. The score is arranged for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. It is divided into three systems. The first system (measures 1-12) shows the main theme starting with a first ending bracket over measures 1-8, marked *pp e semplice*. The second system (measures 13-16) shows the beginning of the first zone of the secondary theme, marked *pp*. The third system (measures 25-28) shows the beginning of the second zone of the secondary theme, marked *f*. Arrows from the text above point to the first and second systems.

Al igual que en las primeras secciones expositivas, los temas secundarios de los movimientos de cierre se caracterizan por jugar con las posibilidades de diálogo del cuarteto de cuerdas. Nuevamente, el tema secundario del *Prestissimo* del op. 8/2 se configura como un tema compuesto con dos zonas principales de acción (ejemplo 5.42). La primera zona (cc. 50-65) erige su idea básica con el material inicial del tema principal. Brunetti, como reiterará posteriormente en el op. 8/5, reduce la instrumentación, suprimiendo inicialmente las líneas de viola y violonchelo, generando un textura donde los violines caminan en una línea paralela de terceras. El comienzo de la segunda parte del tema (cc. 66-67) presenta un nuevo motivo que contrasta en intensidad e instrumentación al material anterior. Así, el sorpresivo *forte* (c. 66) se refuerza por el unísono de violín segundo, viola y violonchelo. Sin embargo, este afecto es momentáneo, ya que en sólo cuatro compases, Brunetti retoma el *piano* inicial en un movimiento más participativo de las cuatro voces.

Ejemplo 5.42. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Prestissimo*. Tema secundario (cc. 50-81).

The musical score is divided into three systems. The first system, starting at measure 50, is marked 'dolce' and features Violin I and Violin II playing parallel thirds. The second system, starting at measure 62, is marked 'f' and shows a fortissimo unison in the second violin, viola, and cello. The third system, starting at measure 74, returns to a 'p' dynamic and shows a more active texture for all instruments.

Especialmente interesante, como muestra de los juegos de texturas, es la construcción del tema secundario en el *Finale. Allegretto* del op. 8/1 (ejemplo 5.43). Brunetti despliega hasta cuatro episodios. La primera zona (cc. 37-52) otorga el protagonismo al primer violín. La exigente figuración de seisillos de semicorcheas está vagamente basada en el material de la parte central del tema principal. El *forte* del pasaje adquiere aún más relevancia, al contrastar con el *piano* de la zona de transición que le precede. El resto de voces, aunque más pasivas, muestran tres líneas heterogéneas que contrastan en figuración y acentos rítmicos. Frente a la extensión de este comienzo, la segunda zona del tema secundario se articula como una frase compacta con idea básica, su reiteración y los procesos de fragmentación motivica y fuerte cierre cadencial (cc. 53-60). El primer violín conserva la nueva idea básica, en esta ocasión directamente heredada de la idea básica del tema principal. Sin embargo, y por un momento, se produce la transferencia motivica al segundo violín (cc. 56-57). Al igual que en los compases anteriores, Brunetti inserta una cadencia perfecta (V:PAC; cc. 59-60) como claro encuadre formal. La tercera zona (cc. 61-64) arranca con un nuevo motivo de semicorcheas en una línea paralela octavada de los violines. Tras esos primeros compases, el primer violín recupera la figuración más exigente. Al igual que en las dos primeras zonas, la viola y el violonchelo compaginan dos pasajes que alternan los acentos rítmicos y las figuraciones. Una nueva cadencia perfecta (V:PAC; cc. 67-68) da paso a la última zona del tema secundario. Brunetti recupera la idea básica del tema principal, pero transformando la textura. Por primera vez en la segunda sección expositiva, el primer violín descansa y permite que sean el segundo violín y la viola los que asuman el material melódico, en un nuevo dibujo paralelo. Frente al *forte* inicial, el tema se cierra con un *pianissimo*. El primer violín no deja escapar la oportunidad de reclamar su rol de líder mediante un pasaje final en registro muy agudo y no libre de dificultad técnica, antes de la cadencia final (V:PAC; cc. 79-80). En un tema secundario inusitadamente extenso, Brunetti despliega tanto las posibilidades técnicas del primer violín, como la capacidad del resto de instrumentos para participar en un diálogo rico y variado.

Ejemplo 5.43. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Tema secundario (cc. 37-80).

Finale. Allegretto

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Allegretto*. The score includes the following elements:

- System 1 (Measures 37-43):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The Violin I part features a complex sixteenth-note pattern. Section marker **S1** is located above measure 37.
- System 2 (Measures 44-49):** Continues the sixteenth-note pattern in Violin I. Section marker **S2** is located above measure 49.
- System 3 (Measures 50-60):** The dynamics shift to piano (*p*). The Violin I part has a more melodic character. Section marker **S3** is located above measure 61.
- System 4 (Measures 61-70):** The dynamics shift to pianissimo (*pp*). The Violin I part continues with a melodic line. Section marker **S4** is located above measure 64.

La variedad de soluciones expresivas en las zonas de cierre expositivas demuestran su relevancia para Brunetti, más allá de su función de apéndice estructural. *El Allegretto vivace* del op. 7/2 cierra la exposición con un breve pasaje de ocho compases (cc. 61-68) que retoma el diálogo instrumental del comienzo del movimiento. La viola y el violonchelo ejecutan una breve idea marcada en *dolce* (cc. 60-62), dando paso al retorno de la ida básica del movimiento en el primer violín en *forte* (cc. 62-64). El motivo inicial de las voces graves pasa ahora al dúo de violines, en un nuevo pasaje *dolce*, que cede el testigo final a la reiteración del pasaje de semicorcheas en un nuevo *forte* del violonchelo. Finalmente, el pasaje cierra con tres acordes del *tutti*, a modo de golpes de martillo conclusivos. En apenas ocho compases, Brunetti retorna el diálogo que marcó el comienzo de la exposición, haciendo partícipes a todos los instrumentos del despliegue motivico. En el *Finale. Allegretto vivace* del op. 7/4 Brunetti reitera la recuperación de la idea básica del tema principal, con la dinámica agitando todo el pasaje. Sin embargo, las relaciones instrumentales varían con respecto al op. 7/2. Así, un primer bloque en movimiento paralelo de los violines por un lado, y la viola y el violonchelo por el otro (cc. 37-42), da paso a un pasaje final donde el primer violín adquiere la predominancia melódica (cc. 42-48). Frente a los cierres conclusivos de los dos movimientos anteriores, el *Presto Finale* del op. 7/5 ejecuta un movimiento inusual en los finales expositivos de los cuartetos de Brunetti. El comienzo no es tan inhabitual, con un nuevo motivo en el primer violín sobre una nota pedal de tónica (cc. 76-82). Sin embargo, en la última codetta, Brunetti retorna a la tonalidad inicial del movimiento, ejecutando una cadencia perfecta (I:PAC; cc. 87-88). A pesar de este inesperado quiebro tonal, la consecución formal está garantizada por la cadencia perfecta que cierra el tema secundario, en la esperada región de la dominante (V:PAC; cc. 75-76).

Como variante expresiva, el *Finale. Allegretto* op. 8/1 reduce el final a una breve codetta de cinco compases (cc. 80-84), con el objeto de reforzar el movimiento cadencial de cierre del tema secundario. El *Prestissimo* del op. 8/2, por su lado, renuncia a recuperar material temático anterior, en un pasaje de ocho compases donde el primer violín reclama su rol de líder, con el resto de instrumentos en un papel más pasivo. El *Allegro di molto* del op. 8/3 aprovecha el gesto de cierre expositivo para reiterar el lucimiento virtuoso del primer violín, reiterando el movimiento técnico que había cerrado la primera zona del tema secundario (cc. 29-32). Finalmente, en el *Allegro di molto* del op. 8/5, Brunetti reitera el retorno a la tónica del final de la exposición del op. 7/5.

La sección de desarrollo. Tratamiento tonal y motivico

La importancia del desarrollo en los movimientos finales, como el espacio por antonomasia para la acción dramática, se acrecienta en los trabajos de la década de 1780. Siempre en disposición de dos o tres episodios, en ninguno de los movimientos se articula como mero pasaje de transición, a diferencia de la década de 1770. Otra transformación se refleja en el incremento de la longitud global del desarrollo, llegando a igualar y superar la longitud de la exposición. Tal y como ocurrió en la década anterior, los desarrollos priman el reciclaje del material del tema principal (nueve episodios con el 53%), la transformación del material del tema secundario y la inclusión de nuevo material, ambos con siete episodios (tabla 5.9). De igual manera, Brunetti conserva el *modus operandi* consistente en eludir un paralelismo entre los acontecimientos motivicos del desarrollo y de la exposición, con una estructuración libre en cuanto a la rotación del material temático.

Tabla 5.9. Movimientos tonales y principal material temático en los episodios del desarrollo en los movimientos finales en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.

Serie	Cuarteto	Primer episodio	Segundo episodio	Tercer episodio
Op. 7 [1784]	No. 2 Do M	Im Nuevo material-C-S	Im Nuevo material-S-P	
	No. 4 Mib M	V Material P	IV Material S	
	No. 5 La M	IV-bVII Material P	Vm-I Material P-Nuevo material	
Op. 8 [1785, 1789]	No. 1 La M	Vm-IVm-Vm-IIIm-IV Nuevo material-P-S	IV Nuevo material	IV-I Material P-S
	No. 2 Sib M	V-I-IV Material P	IV-Vm-Im-Vm Material S	V-I Material P
	No. 3 Fa M	I Nuevo material	VIm-I Material S	
	No. 5 Mib M	I-IV Material C	II-VIm Nuevo material	I Material P

Como norma en estos movimientos de cierre, Brunetti plantea el desarrollo como un nuevo comienzo dentro de la narración de la sonata. Es por ello que los primeros episodios eluden la reutilización de los motivos de la zona de cierre en la exposición. Sin embargo, como es habitual en Brunetti, la norma viene siempre acompañada por inventivas excepciones, como es el caso del comienzo del desarrollo del op. 7/2. Aún con ello, el pasaje (ejemplo 5.44) no es un verdadero episodio, sino más bien una breve bisagra hacia el comienzo del verdadero episodio (cc. 74-91). En apenas cinco compases, Brunetti

genera un rico intercambio de ideas entre las cuatro voces. El desarrollo arranca, siempre en el violonchelo, con el motivo de semicorcheas que abría y cerraba la exposición (cc. 1, 69). De forma inmediata, uno de los motivos que caracterizó al tema secundario, con articulación alterada, surge en el segundo violín, para discurrir por el resto de voces (cc. 70-73), antes de ceder el testigo melódico al violonchelo, en el comienzo real del primer episodio. Esta fórmula de conectar el material del final de la exposición con el comienzo del desarrollo, junto a la disposición del material motivico por las cuatro voces aparece, por ejemplo, en el *Finale. Presto* en Re menor del op. 42/1 de Haydn (ejemplo 5.45).

Tras la introducción, el desarrollo presenta dos episodios con una característica común: el rol de violonchelo como líder del grupo, en un cambio inédito en los desarrollos de Brunetti. Así, no sólo adquiere predominio, sino que lo hace con pasajes de alarde técnico y expresivo. En el primer episodio en la región del homónimo (cc. 74-91), Brunetti reduce la densidad del grupo, generando espacios donde el cuarteto se transforma en un trío, con un violonchelo en registro agudo y ricos cambios de figuraciones. El segundo episodio (cc. 91-97) extiende el rol de solista del violonchelo, con pasajes de carácter virtuosístico, con un inédito primer violín en completo silencio. Como deseando restablecer el equilibrio perdido, la retransición del desarrollo (cc. 97-109) permite al primer violín la recuperación del rol de líder con las tres líneas inferiores más pasivas. Brunetti cierra el círculo de la sección con un pasaje que, a modo de falsa recapitulación, recupera el motivo de semicorcheas que abrió el desarrollo, circulando por las cuatro voces y solapándose con la recapitulación del tema principal (ejemplo 5.46). En otro de los movimientos del ciclo, el *Presto. Finale* del op. 7/5, el violonchelo participará de una manera activa en el discurrir del motivo principal del desarrollo, aunque no con un carácter de solista tan pronunciado. Sin duda, uno de los mayores exponentes de la emancipación del violonchelo de su habitual rol de bajo en el cuarteto de cuerda fueron los trabajos de Boccherini. Así, entre los variados ejemplos coetáneos al op. 7 (1784) de Brunetti podemos citar el *Finale. Allegro e con brio* en Do mayor del op. 32/4 (G204, 1780) o el *Prestissimo* en Do menor del op. 42/1 (G214, 1788).

Ejemplo 5.44. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Comienzo de la sección de desarrollo (cc. 69-73).

69 *Allegretto vivace*

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Ejemplo 5.45. Haydn, Cuarteto op. 42 núm. 1 en Re menor (1785), *Finale. Presto*. Final de la exposición y comienzo del desarrollo.

Finale. Presto

37

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

41

f

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

Ejemplo 5.46. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Comienzo solista en episodios de desarrollo y zona de retransición y falsa recapitulación.

69 *Allegretto vivace*

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

74

Vc.

91

Vc.

97

Violín I

106

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Recapitulación

110 c. 3 c. 4 c. 5 c. 6

El desarrollo del *Finale. Allegretto* del op. 8/1 muestra la capacidad de Brunetti para desglosar una amplia paleta de soluciones constructivas (ejemplo 5.47). El primer episodio (cc. 85-116), de considerable extensión, arranca con un nuevo motivo en el primer violín y en la región de la dominante menor. A partir de aquí, el movimiento inserta diversos motivos, generando cuatro líneas instrumentales muy activas: tras el nuevo motivo de inicio en el primer violín, el motivo con el que abre el tema principal en el segundo violín (cc. 88-89), un nuevo motivo de corchea y grupo de fusas con adorno en el primer violín (c. 93) o el motivo del bajo en el tema principal en los cuatro instrumentos (c. 105). El episodio se caracteriza por trabajar cada motivo bien sea en sucesivas repeticiones, en transposiciones o en su traslación por varios instrumentos. Desde el punto de vista tonal, la inclusión de cada motivo se sucede por las regiones de la dominante, subdominante y super tónica menor, así como por la región de la subdominante. Todos los integrantes del conjunto participan activamente en un diálogo que huye de cualquier predominancia individual. Como contraste absoluto con el primer episodio, la continuación (cc. 117-132) se transforma en un episodio de desarrollo armónico con el primer violín a solo. Las invariables figuraciones en blancas de violín segundo, viola y violonchelo resaltan la exigente línea del violín. Estableciendo un corte general en la textura a través de un calderón del *tutti* (c. 132), Brunetti establece una frontera con respecto a la segunda parte del desarrollo. En una nueva combinación instrumental, el segundo violín y la viola recuperan el material y la textura de la cuarta zona de acción del tema secundario expositivo. Este movimiento paralelo (cc. 132-140) deriva en un nuevo pasaje solista del primer violín (cc. 139-147) que, deseando hacer partícipes a todos los instrumentos, comparte con el violonchelo (cc. 148-156). La retransición del desarrollo (cc. 156-168) reafirma la habitual condición de líder del primer violín con un exigente pasaje en seisillos de semicorcheas, con multiplicidad de relaciones interválicas. El desarrollo, en constante cambio y transformación, evidencia la preocupación de Brunetti por enriquecer las texturas y las posibilidades de diálogo dentro del conjunto.

Ejemplo 5.47. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Sección de desarrollo (cc. 85-168).

Finale. Allegretto

Episodio 1

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

85

94

105

117

Episodio 2

pp

p

f

f

p

f

p

f

p

125

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

133 **Episodio 3**

p *pp* *pp*

145

p *pp* *f*

157 **Retransición**

f

162

f *pp*

La recapitulación

Al igual que en la década de 1770, salvo en dos movimientos, el *Prestissimo* del op. 8/2, cuyo desarrollo es una gran ampliación del tema principal y el *Allegro di molto* del op. 8/3, el resto de recapitulaciones recuperan el tema principal de la exposición, como bandera que indica el comienzo de la última sección de la sonata, bien completo o bien con un fragmento reconocible para el oyente (tabla 5.10).⁴¹⁴ Con respecto al retorno del tema principal, Brunetti sólo lo recupera íntegramente en el *Finale. Allegretto vivace* del op. 7/4 y en el *Presto Finale* del op. 7/5. Una norma invariable en estos movimientos, un sello brunettiano, es la supresión del material de transición que realiza la traslación tonal en la exposición. En esta línea, otra propiedad prácticamente invariable es el retorno del tema secundario a la región principal del movimiento, independientemente del número de zonas que integren el tema compuesto. Los finales, por el contrario, ofrecen un mayor abanico de posibilidades. Los más sencillos, el *Finale. Allegretto vivace* del op. 7/4 y el *Prestissimo* del op. 8/2, se limitan a realizar la traslación tonal íntegra de toda la zona de cierre expositiva. Los más audaces, el *Allegretto vivace* op. 7/2, *Allegro di molto* del op. 8/3 y *Allegro di molto* del op. 8/5, eliminan el material de cierre expositivo por material completamente nuevo.

Tabla 5.10. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los movimientos de cierre en forma sonata en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.⁴¹⁵

Op.	Cuarteto	Retorno y supresión de material expositivo en la Recapitulación
Op. 7 [1784]	N.º 2 Do M	P(ee. 1-2) → P incompleto (cc. 3-6) → P(ee. 7-24) → ee. 25-36 mod. → cc. 37-54 ^T → ee. 55 final → cc. 135-151 inserta
	N.º 4 Mib M	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-12 mod. → cc. 13-final ^T
	N.º 5 La M	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-60 mod. → cc. 61-82 ^T → ee. 82 final → cc. 185-186 inserta
Op. 8 [1785, 1789]	N.º 1 La M	P incompleto (cc. 1-12) → P(ee. 13-20) → ee. 20-36 mod. → cc. 181-184 inserta → cc. 37-81 ^T → ee. 81 final → cc. 229-232 inserta
	N.º 2 Sib M	P completo (ee. 1-29) → ee. 30-49 mod. → cc. 50-final ^T
	N.º 3 Fa M	P completo (ee. 1-8) → ee. 9-20 mod. → cc. 21-52 ^T → ee. 52 final → cc. 129-140 inserta
	N.º 5 Mib M	P completo (cc. 1-16) → ee. 17-24 mod. → cc. 25-84 ^T → ee. 85 final → cc. 229-244 inserta

⁴¹⁴ Por lo tanto, salvo en el op. 8/2 y el op. 8/3, que se amoldan a una variante de la sonata “tipo 2”, todos los movimientos de cierre se amoldan a una estructura de sonata “Tipo 3”, en un diseño centrado en el retorno del tema principal Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20, 350-352.

⁴¹⁵ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Como se observa, este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. La palabra “inserta” hace referencia a nuevo material que no existe en la exposición.

Lejos de ser completamente pasivas, Brunetti transforma algunas secciones de cierre recapitulativas, más allá de la simple omisión o traslación tonal. En el *Allegro di molto* del op. 8/5, por ejemplo, la zona de cierre expositiva es muy particular, al retornar a la región de tónica en la última frase (ejemplo 5.48). Brunetti omite completamente este material en el final de la recapitulación y como alternativa, genera una nueva zona simétrica de dieciséis compases (ejemplo 5.49). El movimiento conserva aspectos paralelos entre el pasaje expositivo y el recapitulativo, con una estructura de dos frases de ocho compases. En la textura, sin embargo, encontramos una variante significativa. En la exposición la textura es homogénea, con los dos violines a distancias de octavas, en un movimiento melódico muy del estilo de Boccherini, con una dinámica *piano* completamente estable. La recapitulación, por el contrario, es más heterogénea. La primera frase (cc. 229-236) conserva el dúo de violines de la exposición, aunque en una relación interválica de terceras. La segunda frase (cc. 237-244) traslada el dúo melódico al segundo violín y a la viola, terminando con una pasaje compacto del *tutti*. A diferencia de la exposición, la dinámica adquiere relevancia al excitar todo el final con constantes alternancias.

Ejemplo 5.48. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro di molto*. Sección de cierre expositiva (cc. 229-244).

The image shows a musical score for the closing expository section of the first movement of Brunetti's Quartet Op. 8 No. 5. The score is in G-flat major and 3/4 time, marked 'Allegro di molto'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The first system starts at measure 85. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola and Violonchelo provide harmonic support with chords and moving lines. The second system starts at measure 93 and continues the melodic and harmonic development.

Ejemplo 5.49. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro di molto*. Sección de cierre recapitulativa (cc. 229-244).

5.4. Los últimos diez cuartetos de la década de 1790

Los últimos movimientos de cierre en forma sonata de la década de 1790 extienden el peso que la forma sonata adquiere en la década de 1780. Así, siete movimientos están en este esquema formal (70%), mientras que sólo dos están en forma rondó (20%) y uno en forma híbrida (10%). Estos movimientos exponen la manera en la que Brunetti perfila su estilo más tardío. Mientras se conservan la tonalidad del primer movimiento y la estructura binaria a gran escala, con repeticiones que separan la exposición del conjunto desarrollo-recapitulación, se homogeneizan las métricas (2/4) y se limitan los *tempi* entre el *Allegretto* y el *Allegro* (tabla 5.11). Uno de los aspectos más marcados en estas obras es la tendencia al monotematismo. Sin embargo, Brunetti aprovecha la generación de temas secundarios compuestos para que alguna de sus secciones introduzca un breve motivo o idea temática contrastante. Es por ello que los movimientos esquivan la clasificación estricta de esquemas monotemáticos, aunque exista una profunda interrelación motívica. A partir de este principio, la forma sonata gira en torno a tres esquemas constructivos (tabla 5.12): la forma considerada más habitual con secciones de exposición, desarrollo y recapitulación, en los Cuartetos L198 (1790), L190 (1791), L199 (1791-92), L195 (1792-93) y L197 (1789-93); un esquema que elude el retorno recapitulativo del tema principal en el Cuarteto L191 (1792); y, finalmente, un movimiento estrictamente monotemático en el Cuarteto L193 (1790).

Tabla 5.11. Estructura de los cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Obra	Movimientos			
	I	II	III	IV
Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)	<i>Allegro non molto</i> Mi M	<i>Largo sostenuto</i> La M	<i>Minuetto. Allegretto</i> Mi M	<i>Finale. Allegretto non molto</i> Mi M (2/4) :80: :64-64:
Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)	<i>Allegro moderato</i> Sol M	<i>Andantino</i> Re M	<i>Minuetto non molto Allegretto</i> Sol M	<i>Allegro finale</i> Sol M (2/4) :80: :82-52:
Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)	<i>Allegro moderato</i> Do M	<i>Larghetto</i> Fa M	<i>Allegro con brio</i> Do M (2/4) :124: :80-80:	
Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)	<i>Allegro moderato</i> Re M	<i>Largo cantabile</i> La M	<i>Allegro vivace</i> Re M (2/4) :118: :106-116:	
Cuarteto en La mayor (L191, 1792)	<i>Allegro moderato</i> La M	<i>Larghetto</i> Mi M	<i>Allegretto non molto</i> La M (2/4) :66: :68-58:	
Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)	<i>Allegro di molto</i> Mib M	<i>Andantino</i> Sib M	<i>Minuetto. Allegretto</i> Mib M	<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> Mib M (2/4) :84: :52-88:
Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)	<i>Allegro moderato</i> Fa M	<i>Larghetto sostenuto</i> Do M	<i>Minuetto. Allegretto</i> Fa M	<i>Finale. Allegro vivace</i> Fa M (2/4) :88: :70-65:

Tabla 5.12. Esquemas de formas de sonata en los movimientos de cierre de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Formas de sonata (F.S.)	Cuarteto	Número movimientos
F.S. con exposición, desarrollo y recapitulación	Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790)	4
	Cuarteto en Do mayor (L190, 1791)	3
	Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92)	3
	Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93)	4
	Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93)	4
Forma sonata sin retorno recapitulativo del tema principal ⁴¹⁶	Cuarteto en La mayor (L191, 1792)	3
F.S. monotemática	Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790)	4

En el plano tonal, Brunetti reitera las convenciones formales de las décadas anteriores, independientemente de su posición dentro de la obra en varios movimientos. Así, tras un tema principal generalmente estable en la tonalidad de la obra, surge una zona de transición que modula a la región de la dominante (relativo mayor para las sonatas en modo menor), donde se despliega el tema secundario. En el plano formal y motivico, como es costumbre en toda su producción, Brunetti plantea nuevas soluciones y

⁴¹⁶ El movimiento se amolda a la sonata “tipo 2” de la *Sonata Theory*, con una recapitulación que omite el retorno del tema principal en la tonalidad de partida. Hepokoski y Darcy: *Elements of Sonata Theory*, pp. 19-20.

posibilidades expresivas. En las exposiciones encontramos, por ejemplo, construcciones anómalas del tema principal (Cuarteto L197), zonas de transición como verdaderos espacios de desarrollo (Cuartetos L190 y L193), trabajo intenso en texturas solistas para el inicio de los temas y los solapamientos de pasajes (Cuartetos L190 y L193), temas secundarios compuestos con la textura como elemento constructivo (Cuartetos L190, L193 y L199) o extensiones de tipo cadencial y carácter virtuosístico (Cuarteto L191). En las secciones de desarrollo se observa un renovado interés por generar ambiciosos espacios de creatividad motívica y tonal, donde tienen cabida múltiples formatos de diálogo instrumental. En las recapitulaciones, por su parte, se generan espacios de cierre activos en muchos de los cuartetos, que no se limitan a la mera recuperación y transposición del material expositivo. Al igual que en los movimientos de apertura de la década, las nuevas cotas en la construcción formal de Brunetti se traducen en una mayor extensión de las secciones más importantes (figuras 5.6 y 5.7), con desarrollos amplios y elaborados de considerable longitud, y en la permanente reutilización y conexión motívica. Estos aspectos evidencian una sutil reelaboración formal, independientemente de la posición de apertura o cierre del movimiento. La inteligente y sagaz combinación de recurrencia en las mismas estructuras con la constante búsqueda de soluciones individuales, con la sonata como eje formal, es una propiedad que no sólo afecta a los cuartetos de cuerda, sino que se puede extrapolar a la música instrumental de Brunetti, como es el caso de los tríos de cuerda.⁴¹⁷ La centralidad general de la forma sonata se evidencia también en los movimientos de cierre de las últimas sinfonías de Brunetti, compuestas entre 1787 y 1790, al abandonar la predilección por el rondó y regresar a la forma sonata como epicentro para los finales.⁴¹⁸ Al igual que en el estudio formal de las décadas anteriores, el análisis comparativo de las principales secciones de la sonata permite filtrar las estrategias habituales de las innovaciones que Brunetti aplica a sus últimos trabajos dentro del género.

⁴¹⁷ Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 219-223.

⁴¹⁸ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 276-281.

Figura 5.5. Tamaño de las secciones de exposición en los movimientos de cierre en forma sonata en los cuartetos de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1	52
	No. 2	31
	No. 5	68
Op. 3 (1774)	No. 2	76
	No. 3	30
	No. 4	72
	No. 5	59
	No. 6	52
Op. 4 (1775)	No. 3	36
	No. 4	37
Op. 5 (1776)	No. 1	42
	No. 2	60
	No. 4	55
	No. 6	45
Op. 6 (1779-80)	No. 1	72
	No. 3	59
	No. 5	35
Op. 7 (1784)	No. 2	68
	No. 4	48
	No. 5	88
Op. 8 (1785, *1789)	No. 1	84
	No. 2	89
	No. 3	56
	No. 5	100
L. 198 Mi mayor (1790)		80
L. 193 Sol mayor (1790)		80
L. 190 Do mayor (1791)		124
L. 199 Re mayor (1791-92)		118
L. 191 La mayor (1792)		66
L. 195 Mi bemol mayor (1792-93)		84
L. 197 Fa mayor (1789-93)		

Figura 5.6. Tamaño de las secciones de desarrollo en los movimientos de cierre en forma sonata en los cuartetos de Gaetano Brunetti.

Op. 2 (1774)	No. 1	43
	No. 2	51
	No. 5	40
Op. 3 (1774)	No. 2	56
	No. 3	20
	No. 4	29
	No. 5	14
	No. 6	28
Op. 4 (1775)	No. 3	31
	No. 4	33
Op. 5 (1776)	No. 1	16
	No. 2	32
	No. 4	44
	No. 6	28
Op. 6 (1779-80)	No. 1	44
	No. 3	7
	No. 5	25
Op. 7 (1784)	No. 2	41
	No. 4	30
	No. 5	66
Op. 8 (1785, *1789)	No. 1	84
	No. 2	108
	No. 3	40
	No. 5	60
L. 198 Mi mayor (1790)		64
L. 193 Sol mayor (1790)		82
L. 190 Do mayor (1791)		80
L. 199 Re mayor (1791-92)		106
L. 191 La mayor (1792)		68
L. 195 Mi bemol mayor (1792-93)		52
L. 197 Fa mayor (1789-93)		88

La exposición. Interconexión motívica

Los temas principales de los movimientos de cierre en la década de 1790 son principalmente compuestos, al igual que en los movimientos de apertura. Así, frente a los tres movimientos de cierre en forma sonata compactos de la década de 1780, op. 7/4, op. 7/5 y op. 8/3, Brunetti limita a un único movimiento, el *Allegretto non molto* del Cuarteto L191 (1790), la construcción de un tema principal con ocho compases. Esta única compresión no afecta a una de las propiedades fundamentales de los movimientos de cierre en esta década: la renovada intensidad en el trabajo de conexión motívica. En el ejemplo 5.50 se aprecia la riqueza motívica que despliega, en apenas ocho compases, el *Allegretto non molto*. Estos motivos encuentran su eco dentro del movimiento: la idea básica (cc. 1-2) en la zona de cierre del movimiento (cc. 181-182), la idea contrastante (cc. 3-4) en el arranque de la zona de transición (cc. 9-10), la primera zona del tema secundario (cc. 35-42), el primer episodio del desarrollo (cc. 75-80), la zona de retransición (cc. 127-134) y la coda final (cc. 185-192); el material cadencial (c. 7) en la extensión cadencial de la zona de transición (cc. 21-34), la zona de cierre expositiva (cc. 58-65) y varios pasajes del desarrollo.

Ejemplo 5.50. Brunetti. Cuarteto en La mayor L191 (1792), *Allegretto non molto*. Tema principal (cc. 1-8).

El trabajo de interconexión motívica se enriquece con las interesantes variantes tímbricas que se derivan de la heterogeneidad del diálogo instrumental. Si en el *Allegretto non molto* (ejemplo 5.51), el primer violín es el encargado de desplegar las ideas básica y contrastante, en el *Finale. Allegretto non molto* del Cuarteto L198 (1790), los distintos motivos circulan entre el dúo de los violines y la respuesta paralela de la viola y el violonchelo. La existencia de material motívico diferenciado y las articulaciones cadenciales generan un tema principal compuesto y simétrico, como una de las marcas constructivas en estos movimientos. Una combinación de las dos texturas anteriores

aparece en el *Allegro con brio* del Cuarteto en Mi mayor L199 (1791). Tras un inicio de textura solista del primer violín en *pianissimo*, un diseño favorecido por Brunetti en muchos de sus inicios de temas principal o secundario en los cuartetos coetáneos, y una respuesta en dúo del segundo violín y la viola en la primera zona del tema principal (cc. 1-8), la textura se transforma en una línea solista del primer violín. (ejemplo 5.52). El trabajo motivico y de textura ofrece una nueva variante en el *Allegro vivace* del Cuarteto L199 (1791-92). En esta ocasión, Brunetti reparte la idea básica entre las tres voces inferiores, con un primer violín en un plano discreto (cc. 1-4). A continuación, el primer violín irrumpe con la contundencia de una ágil pasaje de semicorcheas con rica articulación (cc. 5-8). La repetición de la primera parte del tema principal, con un final contundente del *tutti* en pasaje paralelo en *forte* (cc. 9-16), genera el tema compuesto que caracteriza a los movimientos de la década.

Ejemplo 5.51. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Finale. Allegretto non molto*. Tema principal (cc. 1-16).

Finale. Allegretto non molto

The image displays a musical score for the main theme of the *Finale. Allegretto non molto* from the String Quartet in E major, Op. 198 by Giovanni Brunetti. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) shows the initial entry of the theme. A blue box highlights the first four measures, and arrows indicate the interaction between the instruments. The second system (measures 9-16) shows a more active and rhythmic development of the theme. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *rif.* (ritardando).

Ejemplo 5.52. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L190 (1791), *Allegro con brio*. Tema principal (cc. 1-16).

Allegro con brio

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

9

Ejemplo 5.53. Brunetti. Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92), *Allegro vivace*. Tema principal (cc. 1-18).

Allegro vivace

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

9

Los tres temas principales restantes, Cuartetos L193, L195 y L.197, son escaparates ideales para profundizar en el estudio del intenso trabajo motivico con el que Brunetti forja las exposiciones de las sonatas. La idea básica del tema principal en el *Allegro finale* del Cuarteto L193 (1790) se caracteriza por su comienzo anacrúsico en *piano*, que combina motivos de semicorcheas y corcheas (ejemplo 5.54). A partir de esta fórmula, todo el espacio expositivo se ve salpicado de apariciones de este motivo, marcando el

comienzo de las principales zonas de acción: el comienzo de la segunda parte del tema principal (cc. 8-11), la zona de transición (cc. 12-13, 16-17) y la zona de cierre (cc. 73-74). Junto con estas apariciones, que respetan la integridad inicial, el trabajo motivico se refleja, principalmente, en la zona del tema secundario (cc. 25-72). Brunetti genera un tema derivado del tema principal, conservando el arranque anacrúsico de semicorcheas, pero reemplazando la segunda parte por cuatro corcheas (cc. 24-25). Es justo esta derivación la que impide la clasificación estricta de la sonata como monotemática. Esta fórmula compositiva es la predilecta de Brunetti en los juegos motivicos de los movimientos de cierre en forma sonata de la década. Mientras toda la exposición bascula en torno a un único material, una de las secciones del tema secundario introduce un nuevo material, original o derivado del primigenio, pero que restringe su aparición al bloque en el que surge. En este caso, a la primera parte del tema secundario (cc. 24-48).

Uno de los aspectos más reseñables es que el motivo principal, en cada una de las secciones, no surge de forma aislada sino como señal de un juego y desarrollo que no termina hasta la siguiente zona de acción. Otra propiedad es la presentación inicial del material por el primer violín, en una textura solista, con el resto del conjunto en silencio (cc. 8-9, 12-14, 16-17). Sin embargo, en la zona del tema secundario, Brunetti genera una textura de diálogo con el motivo circulando por las cuatro voces. El violín asume el protagonismo inicial (cc. 24-56), en una textura de lección magistral, dando paso al violonchelo (cc. 56-57), viola (cc. 57-58) y violines (cc. 66-72). La textura se integra en el trabajo de desarrollo motivico, generando un espacio fluido y dinámico. Este diálogo marca también el arranque de la recapitulación, con un primer violín y un violonchelo en constante conversación (cc. 80-90).

Ejemplo 5.54. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Primera parte del tema principal (cc. 1-8) y reutilización motívica en la zona de transición, segunda sección expositiva y episodios de la sección de desarrollo.

Allegro finale
Tema principal

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Allegro finale
Comienzo zona transición

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Allegro finale
Segunda sección expositiva

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Allegro finale
Primer episodio desarrollo

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Allegro finale
Segundo episodio desarrollo

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Detailed description: The image displays five systems of a musical score for a string quartet. Each system represents a different section of the piece: the main theme (measures 1-8), the beginning of the transition (measure 13), the second expository section (measure 49), the first development episode (measure 81), and the second development episode (measure 127). The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. Blue boxes highlight a specific melodic motif in the Violin I part of each system. Arrows on the left side of the page point from these boxes to the corresponding motif's reuse in other sections, illustrating the concept of motivic reuse. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout the score.

El *Finale. Allegro molto e con spirito* del Cuarteto L195 (1792-93) plantea una sutil e interesante variación en el trabajo motivico. La idea básica del tema principal integra dos motivos claramente diferenciados (ejemplo 5.55). Brunetti va a trabajar con estos motivos tanto de manera conexas como inconexas. En el tema principal (cc. 1-20), el movimiento aprovecha las zonas temáticas de fragmentación y continuación, en los finales de frase, para utilizar, principalmente el primer bloque motivico (cc. 6, 7, 14, 20-22). Sin embargo, cuando se trata del comienzo de la frase (cc. 1-2, 9-10), no se produce dicha fragmentación. Como contraste, la primera parte del tema secundario (cc. 32-48) usa únicamente la segunda parte de la idea básica inicial, con el material de corcheas (cc. 33-35), dando paso a un movimiento de desarrollo en el primer violín (cc. 40-48). La segunda parte del tema secundario, sin embargo, recupera la idea inicial íntegra (cc. 49-50), pero transformando la textura, en un movimiento paralelo del segundo violín y la viola. La sección de cierre repite la fórmula (cc. 77-84), pero ahora en un dúo de los violines. Tal y como ocurría en el Cuarteto L193, Brunetti traslada el trabajo motivico al espacio de desarrollo: en el primer episodio con una fragmentación motivica (cc. 85-104) y en el segundo episodio recuperando inicialmente el motivo íntegro, para volver a fragmentarlo (cc. 105-120).

El *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto L197 (1789-93) genera un tema principal anómalo (ejemplo 5.56). El material motivico es recurrente, pero con una organización de tema compuesto. La introducción (cc. 1-4) transforma el cuarteto en un dúo, con el primer violín exponiendo la idea primigenia en *pianissimo*. Brunetti reitera así uno de sus arranques predilectos. Sin embargo, este material concreto no reaparecerá en la recapitulación, sino que se trata como una introducción. El tema compuesto se compone de tres secciones, cada una de ellas de ocho compases. El inicio de cada zona permite al primer violín la reiteración de su rol de líder y solista. Al igual que en el Cuarteto L193, el movimiento recicla recurrentemente la idea principal, salvo en la segunda zona del tema secundario (cc. 61-68). Nuevamente la textura es heterogénea según el pasaje: solista por el primer violín en el tema principal (cc. 1-24); solista del primer violín y dúos de viola y violonchelo, segundo violín y viola, y violines en la zona de transición (cc. 25-48); solista del primer violín y dúo de violines en la segunda zona del tema secundario (cc. 61-84). Como en los movimientos anteriores, el motivo hace acto de presencia en los espacios de desarrollo y, en este movimiento en concreto, en la zona de desarrollo y cierre de la recapitulación (cc. 194-222).

Ejemplo 5.55. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Tema principal (cc. 1-20) y reutilización motívica en la segunda sección expositiva.

Finale. Allegro molto e con spirito
Tema principal

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

10

Finale. Allegro molto e con spirito
Comienzo primera parte Tema secundario

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

33

Finale. Allegro molto e con spirito
Comienzo segunda parte Tema secundario

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

49

Finale. Allegro molto e con spirito
Comienzo codetta expositiva

Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo

77

pp

Ejemplo 5.56. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Tema principal (cc. 1-24) y reutilización motívica en la segunda sección expositiva y comienzo del desarrollo.

Finale. Allegro vivace
Tema principal

P1 Introducción **P2** Retorno recapitulativo

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

13 **P3**

Finale. Allegro vivace

S1

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Finale. Allegro vivace

61 **S2**

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

Finale. Allegro vivace
Comienzo desarrollo

89

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

The image displays a musical score for the finale of Brunetti's Quartet in F major, L197. It is divided into four systems, each representing a different section of the piece. The first system, titled 'Finale. Allegro vivace Tema principal', shows the main theme starting at measure 1. It is divided into two parts: 'P1' (Introducción) and 'P2' (Retorno recapitulativo). The second system, starting at measure 13, is labeled 'P3' and shows a reutilization of the main theme. The third system, starting at measure 49, is labeled 'S1' and shows another reutilization. The fourth system, starting at measure 61, is labeled 'S2' and shows the beginning of the development section. The score is written for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. Dynamics such as *pp*, *p*, and *f* are indicated throughout the score.

Por lo general, las zonas de transición expositivas desarrollan el material del tema principal, en su habitual ganancia de energía. En el *Allegro finale* del Cuarteto L193 (ejemplo 5.57), el primer violín expone el material motivico. En el arranque del movimiento en un *piano* acompañado de forma pasiva por el resto de instrumentos y en el comienzo de la zona de transición en un *forte* en textura solista, en un movimiento de soldadura que se repetirá de forma reiterada en el resto del movimiento. En el *Allegro con brio* del Cuarteto L190 (ejemplo 5.58), el primer violín asume un mayor protagonismo, al arrancar ambas zonas en forma solista, con el resto de instrumentos en silencio. En lugar de transformar los niveles dinámicos del *piano* al *forte*, Brunetti opta por conservar una energía contenida, desde un *pianissimo* del tema principal a un *piano* en la zona de transición. Como aspecto a resaltar de la textura, el movimiento explota los solapamientos solistas del primer violín, que serán una constante en toda la exposición. El *Finale. Allegro molto e con spirito* del Cuarteto L195 (ejemplo 5.59) exhibe, nuevamente, las posibilidades expresivas del primer violín, en un rol de solista. En esta ocasión, Brunetti transforma inicialmente el cuarteto en un dúo, donde el violonchelo conserva su habitual función de bajo. La zona de transición extiende el rol solista del primer violín, a través de una fragmentación de la idea básica del tema principal, con el resto de instrumentos en un segundo plano más discreto. Una fórmula muy similar emplea el *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto L197 (ejemplo 5.60). El inicio guarda la dinámica *pianissimo* y el rol solista del primer violín, aunque en esta ocasión acompañado por el segundo violín. En el comienzo de la transición, Brunetti opta por repetir de forma literal el comienzo, como bandera motivica para realizar el traslado tonal a la región de la dominante. Como complemento a esta estrategia uniforme, Brunetti plantea otras estrategias de tipo desarrollo. En el *Finale. Allegretto non molto* del Cuarteto L198, la zona de transición se conforma como un tema compuesto. La primera parte con una nueva idea básica de tresillos de semicorcheas (cc. 17-18) y la segunda zona con un nuevo motivo de semicorcheas en articulación variable (cc. 25-27). El *Allegro vivace* del Cuarteto L199 genera, como contraste, una nueva idea básica en la zona de transición (cc. 18-32), aunque conserva el rol inequívoco de solista del primer violín. Finalmente, el *Allegretto non molto* del Cuarteto L191, aprovecha la zona de transición para generar una extensión de tipo cadencial del tema principal, en una figuración brillante y virtuosística, *risoluto e forte*, de tresillos de semicorcheas en el primer violín, acentuando el habitual rol de solista de este instrumentos en todas las secciones de transición expositivas.

Ejemplo 5.57. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790), *Allegro finale*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.

Allegro finale

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

17

Ejemplo 5.58. Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L190, 1791), *Allegro con brio*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.

Allegro con brio

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

17

Ejemplo 5.59. Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93), *Finale. Allegro molto e con spirito*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.

Finale. Allegro molto e con spirito

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

20

Ejemplo 5.60. Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.

Finale. Allegro vivace

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Finale. Allegro vivace

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

25

Brunetti lleva los temas secundarios de los movimientos de cierre de la década de 1790 a su máxima expresión en dos aspectos principales: la composición invariable como temas compuestos, generando espacios expositivos de gran tamaño, y las variaciones en las fórmulas de diálogo entre los instrumentos. La segunda sección expositiva se

convierte, por lo tanto, en un auténtico laboratorio, donde se experimenta con las posibilidades expresivas dentro del género. Como es idiosincrático en Brunetti, cada movimiento presenta sus particularidades. En el Finale *Allegretto non molto del Cuarteto L198* (ejemplo 5.61), el tema secundario se estructura en cuatro zonas principales, combinando la presencia de nuevo material con el juego con los motivos de la primera parte de la exposición. La sección arranca con un nuevo motivo (c. 37), como fórmula para que el primer violín recupere el rol de líder que había compartido en el tema principal. Esta preeminencia se extiende a la segunda zona (cc. 45-56), aunque recuperando el motivo de semicorcheas que cerraba el tema principal. El final del pasaje se interconecta con el anterior al compartir la figuración de tresillos de semicorcheas, mientras introduce nuevo material fragmentado. La aparición de este material (cc. 51-53) sirve también para transformar la textura, ya que el violín cede el protagonismo al actuar en dúo con su homónimo, mientras el nuevo dúo de viola y violonchelo establecen un diálogo de pregunta y respuesta. El tercer bloque (cc. 57-64) arranca con un nuevo dúo de segundo violín y viola, recuperando la idea básica del tema principal. Finalmente, la última frase (cc. 65-72) recupera material motivico anterior retornando a la fórmula de un primer violín solista (cc. 65-66), que permite el paso el resto de las voces en un juego de pregunta y respuesta entre las dos voces agudas y las dos voces graves. En el plano formal, la presencia de varias cadencias perfectas difumina la frontera entre el tema secundario y la zona de cierre expositiva. En este sentido, la última frase (cc. 73-80), como último bloque del tema secundario o como codetta, recupera el material del tema principal, cerrando el círculo motivico de la exposición. Junto con los cambios del material y las fórmulas de diálogo, Brunetti juega con la dinámica y las figuraciones rítmicas como símbolos del inicio de un nuevo pasaje. Así, la dinámica oscila constantemente: *piano* en el primer bloque (cc. 37-44), *forte* en el segundo (cc. 48-56), *pianissimo* en el tercero (cc. 57-61), *forte* en el cuarto (cc. 65-72) y *pianissimo* en la última frase de la exposición (cc. 73-80). Estos cambios se asocian con transformaciones en la composición rítmica de los motivos, junto con el despliegue en distintas alternancias tímbricas. La combinación de todos estos elementos genera un tema secundario fluido, con la participación activa de todos los instrumentos.

Ejemplo 5.61. Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790), Finale. *Allegretto non molto*. Tema secundario (cc. 37-72).

Finale. Allegretto non molto

[S1.1]

45 [S1.2]

53 [S2]

64 [S3]

El tema secundario en el *Allegro finale* del Cuarteto L193 es aún más extenso, puesto que toda la sección de transforma en una gran zona de desarrollo (ejemplo 5.62). Tal es así, que Brunetti prescindirá de todo el primer bloque (cc. 25-48) en la recapitulación. El tema arranca estable en la esperada región de la dominante con un material motivico que, aunque nuevo, se podría considerar como derivado de la idea básica del tema principal (cc. 25-28). En toda esta primera zona (cc. 25-55), el primer violín no abandona su rol de líder, salvo breves pinceladas del segundo violín (cc. 34-36). El solista, por lo tanto, es el encargado de desarrollar el material, en un alarde de capacidad técnica y virtuosística. La segunda zona (cc. 57-72), sin embargo, modifica la textura, permitiendo que el motivo derivado del tema principal circule entre el violonchelo y la viola, mientras los violines ejecutan un motivo contrastante en movimientos paralelos de terceras. Finalmente, las tres líneas superiores se muestran más activas, con el violonchelo retornando a su función de bajo (cc. 66-72). Tal y como sucedió en el Finale *Allegretto non molto* del Cuarteto L198, el movimiento concluye con una frase de ocho compases que retorna el material del tema principal, a modo de cierre de círculo motivico. Sin embargo, la variación tanto en la utilización del material como en el diálogo instrumental genera una segunda sección expositiva completamente heterogénea.

Ejemplo 5.62. Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790), *Allegro finale*. Tema secundario (cc. 25-72).

Allegro finale

The musical score is presented in four systems, each with a section label and measure numbers:

- System 1:** Measures 25-33. Section label **S1.1** at measure 25 and **S1.2** at measure 33. Dynamics: *f* (measures 25-32), *p* (measures 33-34).
- System 2:** Measures 34-43. Section label **S1.3** at measure 43. Dynamics: *f* (measures 34-42), *p* (measures 43-44).
- System 3:** Measures 44-53. Section label **S2.1** at measure 44. Dynamics: *p* (measures 44-53).
- System 4:** Measures 54-63. Section label **S2.2** at measure 54. Dynamics: *f* (measures 54-63).

El *Allegro con brio* del Cuarteto L190 genera otra nueva ventana expresiva (ejemplo 5.63). El tema secundario comienza con una frase de carácter *cantabile*, en un diálogo entre los dos violines (cc. 53-60). En ese momento, el tema cambia tanto en su textura como en su configuración motivica. Brunetti vuelve a usar los instrumentos por pares, reciclando el material de la idea básica del tema principal (cc. 61-68). A partir de este punto, el movimiento se lanza a una nueva sección de desarrollo, tal y como ocurrió en la extensa zona de transición anterior (cc. 17-52). El primer violín vuelve a hacer gala de posibilidades técnicas y expresivas. Como aspecto inusual en los cuartetos de Brunetti, el movimiento produce un cambio del material, pero únicamente entre los dos violines, generando dos espacios simétricos: el primer violín como precursor (cc. 76-94) y el segundo violín en repetición (cc. 94-112). Brunetti repite esta fórmula, anómala en cuanto no afecta tímbricamente al conjunto, en el tema secundario del *Allegro vivace* del Cuarteto L199 (ejemplo 5.64). En esta ocasión, los dos violines alternan una pasaje de gran exigencia técnica, que permite el mayor lucimiento del instrumentista (cc. 57-64 y 65-72). Por lo tanto, en estos pasajes, Brunetti antepone al instrumentista frente a las propiedades sonoras de su instrumento. La interpolación de estas frases genera un tema secundario rico en variantes constructivas. Tras la esperada cesura medial (V:HC; cc. 31-32), la primera sección del tema secundario (cc. 33-40) se erige como una frase compacta donde el primer violín despliega material de semicorcheas, mientras el segundo violín contribuye a la textura con un segundo motivo de carácter y composición heterogéneos (cc. 35-36). La segunda frase (cc. 41-48) transforma completamente el movimiento, con unas sorpresivas blancas en *legato* y *piano* del primer violín, con un acompañamiento ligero del segundo violín. El cuarteto se transforma en dúo, gracias al silencio de las dos voces inferiores. Esta composición se transforma radicalmente, con la inclusión de los cuatro instrumentos en un nuevo diálogo motivico y rítmico (cc. 49-57), dando paso al intercambio de líneas entre los dos violines. Tal y como ocurre en las segundas secciones expositivas de los cuartetos anteriores, Brunetti difumina la frontera entre el tema secundario y la zona de cierre. En esta ocasión, con la recurrencia del material. Así, la frase tipo codetta que se genera tras la última cadencia perfecta (V:PAC; cc. 71-72), con un dúo paralelo de los violines a distancia de terceras, recibe una réplica exacta en la siguiente frase (cc. 81-88), con todas las líneas octavadas. Misma fórmula de octavado, esta vez acotada al primer violín, aparece en las dos siguientes frases (cc. 89-96, 97-104). La exposición cierra, finalmente, con el retorno del liderazgo del primer violín (cc. 105-118) y un calderón final del *tutti en forte* (c. 118).

Ejemplo 5.63. Brunetti, Cuarteto en Do mayor (L190, 1791), *Allegro con brio*. Tema secundario (cc. 53-112).

Allegro con brio

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The time signature is 2/4. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The tempo is *Allegro con brio*.

- System 1 (Measures 53-66):** Labeled **S1**. Measures 53-54 start with a *p* dynamic. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violonchelo part has a bass line with a *p* dynamic.
- System 2 (Measures 67-79):** Labeled **S2**. Measures 67-68 start with a *f* dynamic. The Violin I part features a more active melodic line with slurs.
- System 3 (Measures 80-91):** Labeled **Extensión S2**. Measures 80-81 start with a *f* dynamic. The Violin I part continues with a complex, rhythmic melodic pattern.
- System 4 (Measures 92-112):** Labeled **Extensión S2**. Measures 92-93 start with a *f* dynamic. The Violin I part continues with the complex rhythmic pattern, ending with a fermata.

Ejemplo 5.64. Brunetti, Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92), *Allegro vivace*. Tema secundario (cc. 33-72).

Allegro vivace

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

33 S1

41 S2

57 S3

65

El tema secundario del *Allegretto non molto* del Cuarteto L191 (ejemplo 5.65) es más compacto que sus predecesores, aunque conserva una estructura compuesta. La primera parte (cc. 35-42) establece un diálogo motivico de pregunta (cc. 35-36) y respuesta (cc. 37-38), con un segundo violín que refuerza a su homólogo. El material no es nuevo, sino que surge como variante de la idea contrastante del tema principal (cc. 3-4). La segunda zona del tema secundario se alarga (cc. 43-58) con un primer violín en *pianissimo* y con una figuración exigente en el plano técnico. La frase de cierre de la exposición (cc. 58-66) genera una línea del segundo violín más activa, mientras las dos voces inferiores se mantienen en un plano más discreto.

Con el *Finale. Allegro molto e con spirito* del Cuarteto L195 (ejemplo 5.66), Brunetti retorna a dos fórmulas que caracterizan los espacios del tema secundario en estos movimientos: la generación de frases de tipo desarrollo y la alternancia en las relaciones de diálogo instrumental. La primera parte del tema secundario (cc. 33-48) se extiende gracias a la generación de un pasaje de cierre prácticamente exclusivo para el lucimiento del primer violín. Como contrapeso, el segundo pasaje (cc. 49-55) deja descansar al primer violín, traspasando la responsabilidad melódica al dúo de segundo violín y viola. Esta textura se alarga en el comienzo de la tercera zona (cc. 57-76), dando paso a posteriori a un nuevo cierre en desarrollo del primer violín, que culmina en un registro altísimo (cc. 61-76). El cierre de la exposición (cc. 77-84) vuelve a ser una frase compacta que retoma el material inicial del movimiento, donde los violines se equiparan en un pasaje paralelo.

El *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto en Fa mayor L197 (ejemplo 5.67) presenta una anomalía tonal nada habitual en Brunetti. Así, arranca en la región de la dominante menor (cc. 49-52), generando una sorpresiva variación de los cuatro primeros compases del movimiento y con el cuarteto transformado en un trío, gracias al silencio en la voz del violonchelo. Tras este breve juego, el tema secundario retoma la esperada región de dominante. En esta ocasión, los dos violines se muestran muy activos, alternando líneas paralelas con pasajes a modo de pregunta y respuesta. Esta predominancia se refuerza por el papel completamente discreto tanto de la viola como del violonchelo. En este movimiento, Brunetti acorta la zona de cierre, a modo de codetta, omitiendo el habitual retorno del material del tema principal.

Ejemplo 5.65. Brunetti, Cuarteto en La mayor (L191, 1792), *Allegretto non molto*. Tema secundario (cc. 35-58).

Allegretto non molto

The musical score is presented in three systems. The first system, starting at measure 35, includes staves for Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The second system, starting at measure 43, and the third system, starting at measure 51, show the piano accompaniment with right and left hands. The score is marked with dynamics *p* and *pp*. The piece concludes with a double bar line at measure 58.

Ejemplo 5.66. Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93), *Finale. Allegro molto e con spirito*. Tema secundario (cc. 33-76).

Finale. Allegro molto e con spirito

[S1]

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *f sciolte* (loose forte). Rehearsal marks S1, S2, and S3 are placed at measures 33, 49, and 57 respectively. The first system (measures 33-41) shows the initial entry of the secondary theme. The second system (measures 42-48) continues the theme with some variations in dynamics. The third system (measures 49-56) features a more active texture with the Viola and Violonchelo playing a rhythmic pattern. The fourth system (measures 57-65) concludes the section with a final flourish in the Violin I part.

Ejemplo 5.67. Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Tema secundario (cc. 49-84).

Finale. Allegro vivace

The musical score is presented in four systems, each containing four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The first system (measures 49-57) is marked with a box 'S1' and includes dynamics *p* and *f*. The second system (measures 58-67) is marked with a box 'S2' and includes dynamics *p*. The third system (measures 68-75) continues the theme. The fourth system (measures 76-84) concludes the theme with a double bar line and includes dynamics *f*.

La sección de desarrollo. Renovada ambición

En las secciones de desarrollo de los movimientos de cierre en la década de 1790 se observa un renovado interés por generar ambiciosos espacios de creatividad motívica y tonal, donde tienen cabida heterogéneos formatos de diálogo instrumental. Al igual que en los movimientos de apertura de la década, las nuevas cotas en la construcción formal de Brunetti se traducen en una mayor extensión general de los episodios (figuras 5.7 a 5.13), y en la permanente reutilización y conexión motívica. Como norma general, al igual que en los primeros movimientos, esta reutilización motívica se convierte en elemento unificador a lo largo de los diversos episodios en los desarrollos (tabla 5.13). Así, los motivos que conforman la idea básica del tema principal o alguna de las zonas del tema secundario y la transición expositivas se imponen como puntos de arranque creativos. Esta propiedad prevalece sobre la inclusión de nuevo material inédito en el movimiento. Entre todos los materiales, tal y como ocurre en las exposiciones, los motivos que integran el tema principal adquieren gran relevancia como material de inicio de los diversos episodios. Por lo tanto, en estos movimientos de cierre Brunetti confirma una de las normas que imperan en los primeros movimientos: utilizar de forma preferencial el material del tema principal para el arranque de la sección de desarrollo.

Como es habitual en Brunetti en los desarrollos de sus cuartetos, el material temático no tiene la necesidad de presentar una rotación completa, esto es, de guardar una secuencia paralela a los acontecimientos expositivos. A la hora de presentar y desarrollar este material, Brunetti muestra preferencia por fórmulas de diálogo instrumental. En primer lugar, la presencia de un primer violín solista que expone y desarrolla el material, asumiendo su habitual rol de líder del conjunto. En segundo lugar, la generación de líneas paralelas entre diversos dúos instrumentales. Estas combinaciones más asiduas se ven salpicadas por breves momentos de diálogo instrumental general. En este aspecto, Brunetti confirma una segunda norma de los primeros movimientos: el lucimiento preferencial virtuoso del primer violín, independientemente del grado de pasividad o actividad del resto de instrumentos. En el plano tonal, como también es habitual en Brunetti, la sección central de la sonata es el lugar común para visitar las regiones menores, como contraste a la habitual presencia del modo mayor en las exposiciones. Sin embargo, no se puede hablar de una estrategia tonal claramente identificable, aunque exista una marcada preferencia a visitar la región del relativo menor, así como a generar espacios relativamente cortos con abundantes cambios tonales, como es el caso de los

primeros episodios de los Cuartetos L190, L191 y L199, o el tercer episodio del Cuarteto L197.

Figura 5.7. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Espacios de desarrollo.

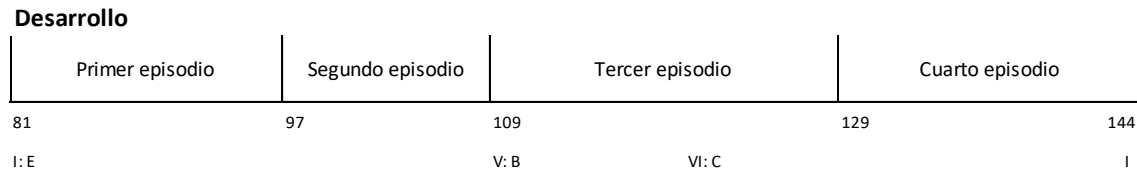


Figura 5.8. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Espacios de desarrollo.

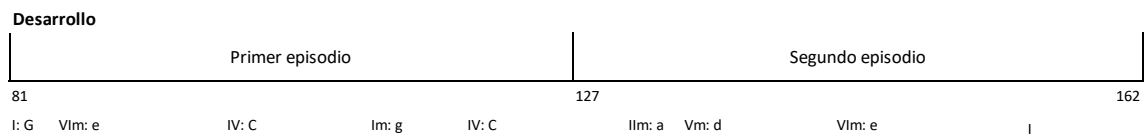


Figura 5.9. Brunetti. Cuarteto en Do mayor L190 (1791). Espacios de desarrollo.

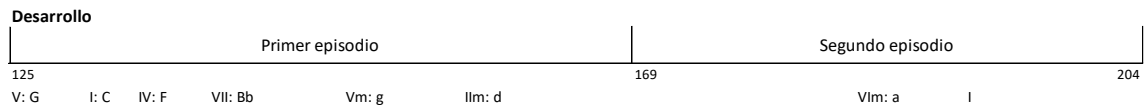


Figura 5.10. Brunetti. Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92). Espacios de desarrollo.

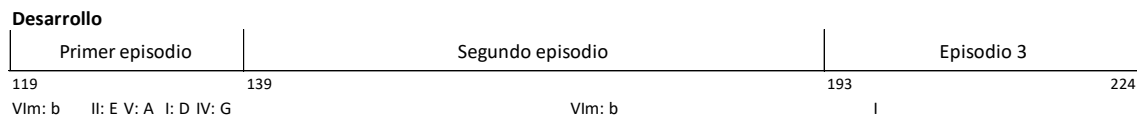


Figura 5.11. Brunetti. Cuarteto en La mayor L191 (1792). Espacios de desarrollo.

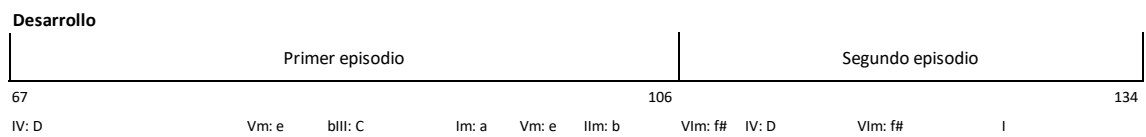


Figura 5.12. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Espacios de desarrollo.

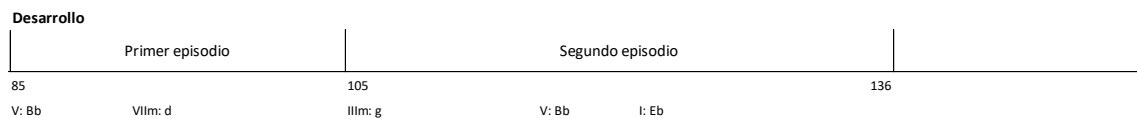


Figura 5.13. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Espacios de desarrollo.

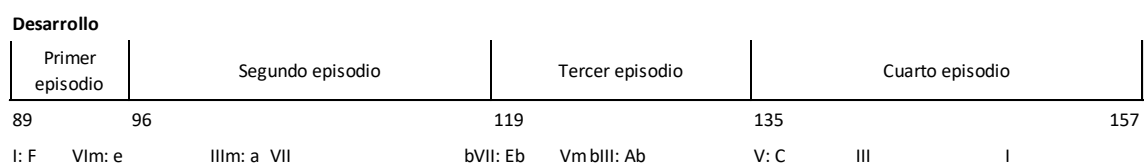


Tabla 5.13. Tratamiento melódico y diálogo instrumental en los espacios de desarrollo de los movimientos finales en forma sonata, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tratamiento melódico en las espacios de desarrollo

	Episodio 1	Episodio 2	Episodio 3	Episodio 4
Cuarteto L198 Mi M <i>Finale. Allegretto non molto</i>	Material P. Movimientos paralelos de violín 2-viola y violín 1-violonchelo.	Material TR. Violín 1 y movimiento paralelo de violín 2-viola.	Material TR. Violín 1.	Material S. Violín 1.
Cuarteto L193 Sol M <i>Allegro finale</i>	Material P. Diálogo entre violín 1-violonchelo, movimiento paralelo violines y Violín 1 solista	Material P. Violín 1.		
Cuarteto L190 Do M <i>Allegro con brio</i>	Material P. Dúo violín 2-viola. Violín 1 solista. Diálogo instrumental.	Material S. Diálogo entre violines. Violín 1 solista.		
Cuarteto L199 Re M <i>Allegro con brio</i>	Material P. Diálogo entre violín 1, viola y violín 2.	Nuevo material. Material S. Violín 1.	Nuevo material. Violín 1	
Cuarteto L191 La M <i>Allegretto non molto</i>	Material S. Violín 1.	Material S. Violín 1. Dúo de violines.		
Cuarteto L195 Mib M <i>Finale. Allegro molto e con spirito</i>	Material P. Violín 1. Diálogo instrumental.	Material P. Violín 1.		
Cuarteto L197 Fa M <i>Finale. Allegro vivace</i>	Material P. Violín 1.	Nuevo material. Material P. Violín 1.	Material S. Violín 1.	Material P. Violín 1 y violonchelo

La recapitulación como espacio activo

Por lo general y en consonancia con Haydn, salvo en el *Allegretto non molto* del Cuarteto L191, las recapitulaciones de los movimientos de cierre comienzan con la restauración de la tonalidad principal, con una recurrencia del material que abre la exposición.⁴¹⁹ Es decir, un doble retorno de tonalidad y material temático. Brunetti opta por generar una señal que permite al oyente ubicarse dentro del movimiento, anunciando el final de la sonata. Un aspecto invariable, independientemente de su longitud, es la supresión de la zona de transición que modula desde la tónica hasta la región tonal secundaria en la exposición, un pasaje que en este contexto sin modulación carece de sentido. Posteriormente, cumpliendo con uno de los principales preceptos formales, el movimiento recupera el tema secundario, en la esperada transposición a la tonalidad principal. Sin embargo, hasta en cuatro movimientos, este retorno se produce de forma parcial: en el *Allegro finale* del Cuarteto L193, que elimina toda la amplia zona de desarrollo dentro del espacio del tema secundario (cc. 25-48); el *Allegro con brio* del Cuarteto L190, que omite la primera frase (cc. 53-60); en una importante zona inicial del tema secundario en el *Allegro vivace* del Cuarteto L199 (cc. 33-48); y, finalmente, en la

⁴¹⁹ Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 64-66.

parte del tema secundario que visita la región de la dominante menor en el *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto L197 (cc. 49-55). Brunetti huye de una concepción donde la exposición y la recapitulación se puedan percibir como pilares más o menos simétricamente equilibrados de la forma. Estos movimientos, por lo tanto, no se limitan a la generación de una última sección pasiva que sólo realiza los pertinentes ajustes tonales del material expositivo (tabla 5.14). Por el contrario, Brunetti salpica el material que sigue al tema principal con interesantes variantes expresivas. El compositor italiano se sitúa así en la esfera de innovación del op. 64 (1790) de Haydn. En este ciclo, todos los movimientos en forma sonata responden a un mismo procedimiento dentro de la sección de recapitulación: la aparición recurrente del primer tema, unida a la supresión total o parcial del segundo, tensionando los principios básicos que hacen creíble la conclusión del movimiento.⁴²⁰

Tabla 5.14. Tratamiento de los materiales expositivos en la recapitulación. Movimientos de cierre en los cuartetos compuestos en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.⁴²¹

Cuarteto	Retorno y supresión de material expositivo en la Recapitulación
<i>Finale. Allegretto non molto</i> Cuarteto L198 Mi M	P incompleto (cc. 1-6) → P incompleto (cc. 7-16) → ee. 17-34 mod. → cc. 35-80 ^T → cc. 197-final inserta
<i>Allegro finale</i> Cuarteto L193 Sol M	P completo (cc. 1-12) → cc. 175-182 (inserta) → ee. 13-48 mod. → cc. 49-final ^T
<i>Allegro con brio</i> Cuarteto L190 Do M	P completo (cc. 1-16) → ee. 17-60 mod. → cc. 61-final (variación cuatro últimos compases)
<i>Allegro con brio</i> Cuarteto L199 Re M	P completo (cc. 1-17) → cc. 241-260 (inserta) → ee. 17-48 mod. → cc. 49-final (variación final) → cc. 327-final inserta
<i>Allegretto non molto</i> Cuarteto L191 La M	P completo (cc. 1-8) → ee. 9-20 mod. → cc. 21-61 ^T → ee. 62-final exp. → cc. 176-final inserta
<i>Finale. Allegro molto e con spirito</i> Cuarteto L195 Mib M	P completo (cc. 1-20) → cc. 157-168 (inserta) → ee. 21-27 mod. → cc. 28-final ^T
<i>Finale. Allegro vivace</i> Cuarteto L197 Fa M	P incompleto (cc. 1-4) → P incompleto (cc. 5-12) → P incompleto (cc. 13-24) → ee. 25-55 mod. → cc. 56-84 ^T → P incompleto (cc. 5-12) → ee. 85-final exp. → cc. 195-final (inserta)

⁴²⁰ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 117-120.

⁴²¹ Los materiales con el tachado indican zonas que, estando presentes en la exposición, se eliminan en la recapitulación. Este material se corresponde, generalmente, con las compases que se desplazaron tonalmente en la exposición (explicitados como “mod.”). El superíndice “T” indica el material que, tras aparecer en una región no tónica en la exposición, se resuelve tonalmente en la recapitulación. El comentario “inserta” indica nuevo material.

Una propiedad que resalta en varios movimientos es la inserción de nuevo material como cierre de la sonata. Esta técnica de elaboración no es exclusiva de los movimientos finales, ya que Brunetti la emplea en los primeros movimientos del Cuarteto L195, generando nuevo material que sustituye a la coda expositiva (cc. 168-180), y del Cuarteto L192, que genera un nuevo desarrollo (cc. 119-135), previa a la recapitulación del material de la segunda sección expositiva. Un claro ejemplo en los movimientos de cierre es el *Finale. Allegretto non molto* del Cuarteto L198 (ejemplo 5.68). Brunetti genera un espacio post-sonata, por así decir, tras el final del material expositivo. Este nuevo pasaje arranca con material de la zona de transición expositiva (cc. 16-18) y se agita con las constantes alternancias dinámicas. Pese a la conducción melódica del primer violín, las cuatro líneas son activas, cerrando el movimiento con un pasaje en *forte* del *tutti*. Un ejemplo complementario es el *Allegretto non molto* del Cuarteto L191 (ejemplo 5.69). En este caso, el movimiento recupera el material del tema principal (cc. 181-182, 185-192). Finalmente, en el *Finale. Allegro vivace* del Cuarteto 197, el movimiento presenta nuevo material, a modo de variación de la zona de cierre expositiva.

Ejemplo 5.68. Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790), *Finale. Allegretto non molto*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 196-208).

Finale. Allegretto non molto
197

The musical score is presented in four staves, corresponding to Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is G major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 197 and ends at measure 201. The second system begins at measure 202 and ends at measure 208. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano), as well as musical notations such as triplets, slurs, and accents. The piece concludes with a final cadence in the second system.

Ejemplo 5.69. Brunetti, Cuarteto en La mayor (L191, 1792), *Allegretto non molto*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 176-192).

Allegretto non molto

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

176
183

f
pp

Ejemplo 5.70. Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 194-222).

Finale. Allegro vivace

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

194
204
213

p
f
pp

5.5. Alternativas formales a la sonata y al rondó

Cinco esquemas híbridos de cierre en la década de 1770

En cinco movimientos finales de los primeros ciclos de cuartetos, Brunetti había recurrido a esquemas formales particulares como solución que compensa, junto al rondó, la predominancia de la forma sonata. Esta tendencia a cargar los últimos movimientos con elementos de imprevisibilidad estructural no obtuvo, sin embargo, continuación en el tiempo dentro del género, salvo en el *Allegretto non molto* del Cuarteto L196. Estos movimientos son: 1) *Finale Presto* en La menor del op. 2/4 (L153, 1774); 2) *Allegro di molto* en Mi bemol mayor del op. 4/1 (L162, 1775); 3) *Tempo di Minuetto / Allegro assai* en La menor del op. 4/5 (L166, 1775); 4) *Presto Finale* en Re mayor del op. 4/6 (L167, 1775) y 5) *Allegretto* en Do mayor del op. 5/5 (L172, 1776). Muchos de estos movimientos se caracterizan por su común traslación alrededor de las principales propiedades constructivas de la forma rondó. Sin embargo, los esquemas presentan cierto grado de ambigüedad con otras posibilidades constructivas, principalmente la forma ternaria, la forma sonata y el minuetto, constituyendo un desafío para los oyentes en cuanto a la desfiguración habitual de la forma. En estos movimientos, Brunetti establece una primera indicación, a modo de bandera, que anticipa la existencia de una esquema formal particular: una sección inicial corta encerrada entre signos de repetición. Así es como los movimientos marcan distancia con respecto a la exposición en forma sonata del resto de movimientos de cierre, encajando más con el estribillo de muchos de los rondós finales de Brunetti.⁴²² Sin embargo, las posteriores secciones presentan abundantes anomalías e innovaciones, con respecto a la relación de unión de la repetibilidad del estribillo con el contraste de las coplas. La mayor libertad de construcción formal en los finales de los cuartetos, como se podría intuir, no es una propiedad exclusiva de los cuartetos de cuerda de Brunetti. En los tríos de cuerda, por ejemplo, en la Serie VI (1784-85) y Serie VII (1784), Brunetti juega también con esquemas híbridos, como en el *Finale. Allegretto un poco vivace* en Re mayor del Trío VI/3 y el *Finale. Allegretto. Prestissimo* en Mi bemol mayor del Trío VII/5.⁴²³ En las sinfonías, Brunetti construye dos movimientos finales con aspectos del rondó, concretamente en la Sinfonía núm. 7 en Mi bemol mayor (L296, c. 1782) y en la Sinfonía núm. 17 en Si bemol mayor (L306, 1789), pero con detalles

⁴²² En concreto, centrado en la década de 1770, en los siguientes movimientos: *Rondeau. Allegretto con gusto* en Si bemol mayor del op. 2/6 (1774), *Rondeau. Allegretto* en Fa mayor del op. 3/1 (1774), *Allegretto moderato* en Do mayor del op. 4/2 (1775), *Rondeau. Allegretto* en Mi bemol mayor del op. 5/3 (1776) y en el *Rondó e Moderato* en Si bemol mayor del op. 6/2 (1779-80).

⁴²³ Estos movimientos son analizados de manera exhaustiva por Bertran en su estudio de la integral de tríos de cuerda de Brunetti. Bertran: *Les Trios á Cordes*, pp. 158-162, 176-178.

constructivos que vuelven a retar a oyentes y músicos. En otras sinfonías, como es el caso de los rondós finales en la Sinfonía núm. 12 en Sol mayor (1782-83), Sinfonía núm. 23 en Fa mayor (1783) o Sinfonía núm. 21 en Mi bemol mayor (1784), el rondó se construye sobre elementos en común con la forma sonata.⁴²⁴

Como se puede intuir, la presencia de estos movimientos, que compensan el peso de las sonatas y *Rondeau* finales, tiene consecuencias en el balance que el movimiento final establece con respecto al resto de movimientos. La aparición de estos movimientos, unidos a los *Rondeau*, aligeran el final más contundente del resto de cuartetos con finales en forma sonata. Brunetti lleva esta compensación a su máximo exponente en la tercera serie op. 4 (1775), donde la forma sonata sólo hace acto de presencia en el cierre del tercer y cuarto cuartetos de la colección. Como contraste, Brunetti niega esta mayor libertad a los primeros movimientos, donde la forma sonata domina sin paliativos. Los movimientos finales compensan, por lo tanto, el apabullante peso inicial de la forma sonata, que no sólo conforma los primeros movimientos, sino que se propaga hasta buena parte de los movimientos lentos interiores. Esta flexibilidad formal para los movimientos de cierre tiene un paralelismo directo en los cuartetos de Haydn, aunque con distinta cronología. Mientras Brunetti concentra sus finales alternativos en la década de 1770, Haydn sólo renuncia a la forma sonata como cierre en esos años con los movimientos a modo de “Fuga” y forma binaria. Será a partir de la década de 1780 cuando Haydn incremente la proporción de esquemas irregulares e híbridos, aunque conservando en elevado porcentaje de finales en forma sonata.⁴²⁵ Estas configuraciones alternativas a la forma sonata en Brunetti y Haydn se convierten en la tónica en los finales de los cuartetos de Boccherini ya que el compositor de Lucca cierra muchos de los movimientos de la mayoría de los ciclos con un *Rondeau* o con un “Minuetto/Trio”, creando finales ligeros y extremadamente ligeros.⁴²⁶ La flexibilidad formal expuesta por Brunetti en su op. 4 (1775) guarda una correspondencia directa con otro compositor que compone desde la capital del reino. Así, los finales del op. 1 (1774) de Canales alternan tres finales en forma sonata (cuartetos núms. 1, 5 y 6) con un final en forma de danza (op. 1/2), un *Minué con variaciones* en el op. 1/3 y un *Rondeau Allegro* en el op. 1/4. Un exhaustivo estudio de los diversos esquemas formales en los finales de Brunetti permite evaluar el grado de

⁴²⁴ Podemos encontrar un análisis pormenorizado de estos movimientos en la tesis existente sobre las sinfonías de Brunetti. Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 237-266.

⁴²⁵ Podemos encontrar una síntesis de los esquemas formales en los cuartetos de Haydn en Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp. 186-204.

⁴²⁶ Podemos encontrar una síntesis de la distribución de movimientos en los cuartetos de Boccherini en Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 201-205.

innovación, de hibridación y de desafío con el que el compositor reta a músicos y oyentes, a la vez que abre nuevas vías de expresión como alternativa a los esquemas de la sonata y el rondó.

El comienzo del *Finale Presto* del op. 2/4 (L153, 1774), con un tema principal compacto de ocho compases entre barras de repetición, inédito en los movimientos anteriores de la serie salvo en los movimientos de danza, anticipa la existencia de una disposición formal especial (ejemplo 5.71). Tras la breve repetición inicial y prescindiendo de cualquier zona de transición, el movimiento arranca un nuevo tema distintivo en el plano motivico en la región de la relativa mayor (cc. 9-24). En ese momento, el movimiento genera un extenso pasaje a modo de bloque cadencial amplio donde, tras ocho compases, se produce una breve mención al motivo de corcheas del tema principal (cc. 33-36), pero que conduce a un nuevo motivo de figuraciones más largas en el primer violín y cierra con una cadencia perfecta (III:PAC; cc. 43-44). Esta cesura, junto a la traslación a la región de la subdominante, da paso a una nueva sección (cc. 45-76) con nuevo material temático y con relativa independencia temática. Como punto de arranque de la tercera sección, el movimiento retoma una variante de la idea básica del segundo tema inicial (cc. 77-80), que se extiende hasta un nuevo cierre cadencial en la región de tónica (I:PAC; cc. 91-92). En ese momento, como claro gesto de cierre, Brunetti retorna una variante del tema principal que ya no abandonará la región de tónica.

Ejemplo 5.71. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). *Finale. Presto*. Tema principal (cc. 1-8).

Finale. Presto

Figura 5.14. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Finale. Presto*. Esquema de análisis formal.



El aparente retorno de una mención a la idea básica del tema principal (cc. 33-36, cc. 93-96 y cc. 109-112) y la relativa independencia de la sección central, acerca el movimiento a una variante de la forma rondó (figura 5.14). De hecho, en los rondós del periodo clásico, no era extraño encontrar un tema principal a modo de tema apretado en la tonalidad de partida.⁴²⁷ Sin embargo, el esquema no termina de funcionar convincentemente a modo de rondó “puro” ya que bajo otras perspectivas analíticas, el movimiento también se ajusta a esquemas formales como podrían ser la forma ternaria, la sonata con recapitulación invertida o el híbrido entre el rondó y la sonata.⁴²⁸ Este *Finale Presto*, por lo tanto, parece realizar un guiño y generar un reto al oyente y al músico ejecutante, estableciendo un juego o un experimento formal que construye un esquema que se nutre de diversas fuentes estructurales. Aunque inédita hasta el momento, Brunetti repetirá esta estructura de tema principal compacto entre barras de repetición con posterioridad en el rondó del último movimiento del cuarteto que cierra el ciclo y en los rondós del op. 6/2 (1779-80) y op. 8/6 (1785). Será en estos movimientos posteriores, incluso en el del mismo ciclo, op. 2/6, donde la ambigüedad formal se difumine en pos de un esquema de rondó más reconocible.

Brunetti recurre en el *Allegro di molto* del op. 4/1 (L162, 1775) a una variante de la fórmula híbrida del *Finale Presto* en La menor del op. 2/4 (L153, 1774). Dentro de esta serie, Brunetti compensa la presencia incontestable de la forma sonata en los movimientos de apertura, a través de la generación de esquemas finales más orientados a la forma rondó. El comienzo del movimiento vuelve a encapsular, por medio de barras de repetición, un tema principal relativamente compacto. A partir de este momento, la reiteración y variación de la idea básica del tema principal será la encargada de anunciar el solapamiento de las diversas secciones (ejemplo 5.72). Las transformaciones en la textura dominará la expresión en el movimiento, circulando la idea básica por todas las líneas, en texturas a solo o acompañadas. Las barras de repetición que enmarcan una segunda sección muy amplia (cc. 13-96), junto al retorno íntegro (cc. 37-48) y parcial (cc. 49-52, 97-100) del tema principal en la tonalidad de partida generan un esquema formal que incorpora aspectos de la forma sonata y del rondó.

⁴²⁷ Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal*, pp. 231-233.

⁴²⁸ De hecho, Marín clasifica el movimiento con un híbrido entre la forma sonata y el rondó. Marín: “Haydn, Boccherini and the Rise, p. 94.

Ejemplo 5.72. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 1 en Mi bemol mayor (L162, 1775). *Allegro di molto*. Tema principal (cc. 1-12).

Allegro di molto

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

13
57
73

pp sempre
f
p

En un esquema completamente inhabitual en los cuartetos de Brunetti, con cierto aire de experimentación y que no volverá a repetirse en posteriores trabajos, el *Tempo di Minuetto / Allegro assai* del op. 4/5 (L166, 1775) yuxtapone, de facto, dos movimientos diferenciados no sólo en el parámetro formal, sino también en la métrica, el *tempo* e, incluso, el carácter general. La indicación de la primera parte del movimiento como *Tempo di Minuetto* no sólo evoca al movimiento de danza en su concepción rítmica, sino que su estructura guarda similitudes con algunos de los minuetos compuestos por Brunetti en los cuartetos anteriores. Con anterioridad al op. 4 (1775), el primer ciclo de cuartetos de Brunetti con cuatro movimientos, el op. 2 (1774), incluía minuetos y tríos tras el movimiento inicial de cada obra. En algunos de esos movimientos, como es el caso de los minuetos del op. 2, cuartetos núms. 2 y 3, la forma se ajusta al esquema de pequeño ternario que retorna la idea básica del tema principal del op. 4/5. Como se aprecia en el ejemplo 5.73, el tema principal del *Tempo di minuetto* arranca con un motivo en textura solista del primer violín en *pianissimo* y *legato*, al igual que sucede en el *Minuetto* del op. 2/3. El contraste de energía de esta sección se produce tras la primera frase, junto con la traslación a la región de la relativa mayor, gracias a un aumento de la energía resultante de la línea paralela de los violines en *forte* y la articulación que combina el *legato* y el *staccato*. Sin embargo, en un efecto sorpresivo, Brunetti inserta un pasaje en *piano* (cc. 13-15) antes del final enérgico, generando una curva dinámica contrastante. La segunda sección intermedia del movimiento (cc. 19-34) se compone de dos frases compactas de ocho compases que arrancan con el retorno de la idea básica el tema principal con la textura inicial, aunque con pasajes de cierre donde el dúo de violines (cc. 23-24) y el trío de las tres líneas inferiores (cc. 31-32) excitan con una dinámica *forte* y una figuración más ágil. El final del movimiento cumple una doble función. En primer lugar, consuma el retorno de la idea básica del tema principal (cc. 35-38) y por otro lado, lleva a cabo una suave transición con el nuevo tema (cc. 39-42). Brunetti utiliza la textura en este *Tempo di Minuetto* como bandera que indica el comienzo de las distintas zonas de acción. Así, mientras el primer violín arranca los pasajes delicados en textura “a solo” (cc. 1, 19 y 27), los pasajes con mayor energía no sólo se obtienen con el pertinente aumento de la dinámica y la excitación de la articulación, sino que se refuerzan a través de la generación de líneas instrumentales paralelas (cc. 9-12, 16-18, 23-26 y 31-32).

Ejemplo 5.73. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 5 en La menor (L166, 1774). *Tempo di minuetto / Allegro assai*. Tempo di minuetto (cc. 1-42).

Tempo di minuetto

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

9

19 **B**

31 **A'**

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-8) is marked 'A' and 'pp'. The second system (measures 9-18) features dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The third system (measures 19-30) is marked 'B' and includes *p*, *f*, and *p* dynamics. The fourth system (measures 31-42) is marked 'A'' and includes *f* and *p* dynamics. The score is for a string quartet in G minor, 3/4 time.

Como se advierte en el ejemplo 5.74, tras los cuatro compases de transición, el *Allegro assai* arranca en la región de la relativa mayor con un nuevo impulso bajo una métrica binaria, dinámica *fortissimo* y ágiles figuraciones de semicorcheas en el segundo violín y la viola, con un violonchelo percutido. El primer violín conserva el papel preponderante en el plano melódico que ya expuso en el *Tempo di Minuetto*. Brunetti independiza ambos movimientos con material motivico distinto, ya que no se recupera ninguno de los motivos característicos iniciales. Tras este primer impulso, el movimiento arranca una sección de desarrollo (cc. 58-94), transformando momentáneamente la textura con un violonchelo más activo y una línea paralela de las tres voces superiores. Este motivo de blanca en “rinf.” y negra en *piano* excita el movimiento en el plano dinámico, a la vez que genera una pausa sobre el resto de compases en figuración más agitada. Un cierre cadencial perfecto (III:PAC; cc. 93-94) da paso a un nuevo tema compacto con figuraciones cortas (cc. 95-102). Como conexión con el anterior desarrollo, el violonchelo vuelve a tomar predominancia con un juego de escalas ascendentes y descendentes, repitiéndose en las líneas superiores el motivo de excitación dinámica y pausa rítmica. Los dos espacios de desarrollo están, por lo tanto, íntimamente relacionados motivicamente, el primero en la región de la relativa mayor y el segundo en el retorno de la región de tónica. La coda final (cc. 130-143) reitera la estructura motivica de los dos espacios de desarrollo para terminar de forma contundente en sendos acordes a modo de golpes de martillo.

Ejemplo 5.74. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 5 en La menor (L166, 1774). *Tempo di minuetto / Allegro assai*. Comienzo del *Allegro assai* (cc. 43-58).

The image displays a musical score for the beginning of the *Allegro assai* movement, measures 43-58. The score is arranged in two systems. The first system (measures 43-48) features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a *fortissimo* (*ff*) dynamic. The Violin I part has a melodic line with some rests. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violonchelo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 49-58) continues the music. The Violin I part has a melodic line with some rests. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violonchelo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic changes to *piano* (*p*) in measure 49. The score ends with a double bar line and repeat dots.

El último movimiento que cierra la serie op. 4, el *Presto Finale* del op. 4/6 (L167, 1775), reitera la presencia de una primera sección corta entre barras de repetición, tal y como articulan los movimientos finales en configuraciones formales híbridas compuestos en estos años (ejemplo 5.75). La textura vuelve a ser un aspecto determinante, como indicador del cambio de zona expresiva. Así, el comienzo del movimiento (cc. 1-8) se caracteriza por una menor densidad del conjunto, con las dos líneas inferiores casi sin intervención, y una pareja de violines en *piano* y *stacatto*. A continuación, una escala ascendente del segundo violín anuncia un aumento súbito de la energía con un *forte* del conjunto y una frase que abandona el *stacatto* inicial por la contundencia de motivos basados en acordes y figuraciones de semicorcheas en unísono del *tutti*, en un efecto de cierre orquestal.

Ejemplo 5.75. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 6 en Re mayor (L167, 1774). *Presto. Finale*. Primera sección (cc. 1-16).

La segunda sección extensa del movimiento (cc. 17-80) retorna al *piano* inicial para desplegar un desarrollo de la idea básica preliminar del primer violín. Brunetti conserva la textura inicial con un segundo violín que marca el ritmo de superficie y una viola y violonchelo con intervenciones muy puntuales. Esta sección central va intercalando pequeñas frases cuya idea básica recuerda al motivo de corcheas sueltas en *stacatto* iniciales. Nuevamente, las interpolaciones de pasajes con mayor energía se producen con un *forte* súbito en el *tutti*, que ya no se abandonará en la última zona (cc. 61-80) como

indicativo del final contundente previo al retorno del material inicial El movimiento se redondea con el retorno de la primera sección (cc. 1-13), a modo de esquema formal ternario, sustituyendo Brunetti el material de cierre inicial en pos de un sellado más conclusivo.

De forma completamente anómala, con respecto a la construcción de temas tipo sentencia más habitual en Brunetti, el tema principal del *Allegretto* del op. 5/5 (L172, 1776) se configura como un gran periodo que retorna la idea básica principal y que cierra la idea contrastante en una cadencia fuerte (I:PAC; cc. 15-16). Antes del retorno de este gran periodo, ejemplo 5.76, el movimiento inserta una frase compacta contrastante (cc. 17-24), generando una primera sección que, junto a la métrica ternaria, recuerda más al típico comienzo de un minuetto que a un movimiento de cierre en *tempo* rápido. En la segunda sección (cc. 25-68), el movimiento se desplaza de forma explícita a la región del homónimo, articulando sucesivas zonas de acción simétricas y compactas, a modo de un extenso trío: una primera frase (cc. 25-32) donde el contraste de figuraciones y ritmos, en una dinámica delicada, genera un diálogo con aires contrapuntísticos; la segunda zona (cc. 33-40), en la región de la mediana, conserva cuatro líneas con cierto grado de independencia pero en perfecta simbiosis; la tercera frase (cc. 41-48) transforma la textura a través de un movimiento paralelo en los violines que cierra en cadencia perfecta; la cuarta frase (cc. 50-60) inserta un sorpresivo cambio rítmico que se basa en figuras con puntillo y una textura que enfrenta al dúo de los violines con la línea paralela de las dos voces inferiores; finalmente, la última zona (cc. 61-68) retorna la primera frase de esta segunda sección en el homónimo, anunciando el cierre formal. A modo de forma ternaria, el movimiento retorna, nuevamente de forma explícita a la tonalidad de Do mayor, el gran periodo inicial del movimiento, en esta ocasión sin repeticiones. El redondeo final del movimiento, con nuevo material a modo de coda, se produce con un sorpresivo *fortissimo* y movimiento paralelo de semicorcheas en los violines que rompe tanto la textura precedente como la intensidad comedida del movimiento. Brunetti genera con este movimiento un híbrido inusual en los cuartetos precedentes, combinando elementos de un minuetto-trío, de una forma ternaria y del rondó. Esta fórmula, aunque única en los cuartetos, tiene cabida en otros géneros. En los tríos, por ejemplo, con la combinación de formas en el *Finale* de la Serie VI/3/iii (1784-85).⁴²⁹ En las sinfonías, con el movimiento final de la Sinfonía núm. 17 en Si bemol mayor (1789), que combina aspectos de las

⁴²⁹ Bertran analiza y pone en perspectiva este movimiento, dentro de los tríos de Brunetti. Bertran: *Les Trios à Cordes*, pp. 158-162.

formas sonata, rondó y minueto-trío.⁴³⁰ El cuarteto op. 5/5, aunque tardío, acerca a Brunetti al Cuarteto op. 8/1 en Re mayor (G165, c. 1768) de Boccherini, que muestra una conexión con el diseño del minueto.⁴³¹ Aún con ello, ambos compositores anticipan a Joseph Haydn, que concentrará sus esquemas híbridos a partir del rondó-irregular del op. 55/1 (1788), con los rondó-variación híbrida del op. 71/2, rondó-irregular del op. 71/3 y sonata-rondó del op. 74/2, los tres compuestos entre 1792-93.⁴³²

Ejemplo 5.76. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 5 en Do mayor (L172, 1776). *Allegretto*. Primera sección (cc. 1-24).

Allegretto

Fin

D.C. al Fine

Un final no convencional único en la década de 1790

Tras renunciar a los finales híbridos en la década de 1780, Brunetti retoma la fórmula, aunque en un único movimiento: el *Allegretto non molto* del Cuarteto L196 (1792). Con

⁴³⁰ Ramos: *The symphonies of Gaetano Brunetti*, pp. 279-281.

⁴³¹ Speck: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis*, pp. 14-15.

⁴³² Grave: *The String Quartets of Joseph Haydn*, pp. 124-125.

una inusitada extensión (215 compases), el *Allegretto non molto* del Cuarteto L196 (1792) vuelve a jugar con la forma rondó. Sin embargo, la sucesión de pasajes de desarrollo yuxtapuestos y la existencia de un único retorno de la idea básica del tema principal (cc. 93-96), junto a la falta de redondeo final, genera un movimiento denso que prima las secciones de desarrollo frente a la esperada unión de la repetibilidad del estribillo con el contraste de las coplas. Como contraste a las anteriores fórmulas híbridas de la década de 1770, Brunetti prescinde de las barras de repetición para delimitar al tema principal. Como en el *Allegretto* del Cuarteto op. 5 núm. 5 en Do mayor (L172, 1776), el tema principal se construye como una estructura ternaria, aunque en esta ocasión la sección central (cc. 9-20) se conforma como un espacio para el desarrollo más que como una zona de contraste motivico (ejemplo 5.77).

Ejemplo 5.77. Brunetti, Cuarteto en Si bemol L196 (1792). *Allegretto non molto*. Primera sección.

Allegretto non molto

The musical score is presented in four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is divided into three main sections:

- Section 1 (Measures 1-8):** Labeled 'Allegretto non molto'. It begins with a first ending bracket labeled 'A' over measures 1-8. The dynamics are marked 'p'.
- Section 2 (Measures 9-20):** Labeled 'Desarrollo'. It starts at measure 9. The dynamics range from 'f' to 'p'.
- Section 3 (Measures 21-28):** Labeled 'Allegretto non molto'. It begins at measure 21 with a second ending bracket labeled 'A' over measures 21-28. The dynamics are marked 'p'.

El trabajo formal y expresivo del movimiento se traduce en la interacción de secciones que recurren a variaciones y desarrollos del material precedente. En el ejemplo 5.78 se observa como el arranque de cada nueva sección se produce con una textura de melodía acompañada, donde el primer violín asume su rol de habitual de líder del conjunto. Así mismo, tras cada introducción motivica, todas las secciones tienen en común la yuxtaposición de una sección de desarrollo con pasajes exigentes en figuraciones rápidas y alta exigencia técnica para el primer violín. La coda que cierre del movimiento (cc. 199-215) prolonga las figuraciones rápidas en el primer violín que, sin embargo, cede el protagonismo final al violonchelo al unirse a la discreta línea paralela del segundo violín y la viola.

Ejemplo 5.78. Brunetti, Cuarteto en Si bemol L196 (1792). *Allegretto non molto*. Primera sección.

Allegretto non molto
Copla 1

Allegretto non molto
Copla 2

Allegretto non molto
Copla 3

Allegretto non molto
Copla 4

Conclusiones

Los treinta y un movimientos de cierre en forma sonata en los cuartetos de Brunetti confirman la primacía de este esquema formal dentro del género. En el caso de los diecinueve movimientos finales de los restantes cuartetos, Brunetti equilibra el peso general de la sonata con otros esquemas formales como el rondó, la variación y esquemas híbridos. Brunetti se sitúa en un punto intermedio con respecto a Haydn, que compone hasta 45 movimientos finales en forma sonata, y Boccherini, que intensifica el uso del rondó. Los movimientos híbridos de cierre, aunque escasos en una producción de cincuenta cuartetos, permiten a Brunetti un cierto espacio para la innovación y el desarrollo de nuevas estrategias compositivas, centradas en las décadas de 1770 y 1790. Estos esquemas huyen de los finales estrictamente fugados de Haydn y Boccherini, optando por soluciones que combinan las propiedades constructivas del rondó, la forma ternaria, la forma sonata y el minueto.

En la década de 1770, frente a la práctica totalidad de los movimientos de partida en forma sonata, los movimientos de cierre comparten espacio con otros esquemas, sin menos cabo de la predominancia formal de la sonata. Los diecisiete movimientos finales en forma sonata (de un total de treinta) comparten una arquitectura homogénea, que contrasta con los movimientos iniciales: tonalidad del primer movimiento, métricas variables, *tempi* rápidos o muy rápidos y estructura binaria a gran escala con repeticiones. Como extensión de las formas de sonata en los movimientos de apertura y centrales, los movimientos de cierre presentan combinaciones estructurales, temáticas y funcionales diversas, aunque sin llegar a transgredir la forma. El sello personal que imprime Brunetti en estos movimientos radica en las sutiles modificaciones que enriquecen el abanico de variantes expresivas. En la exposición, a través de la constante combinación de texturas heterogéneas y el intenso trabajo motívico, junto a posibilidades expresivas de dinámica

y ritmo como marcadores de transición entre las diferentes secciones. En el desarrollo, mediante la modulación a regiones tonales con frecuentes cambios de modo, reciclando, preferencialmente, el material del tema principal.

La forma sonata conserva su peso en las dos series de cuartetos de la década de 1780, el op. 7 (1784) y el op. 8 (1785), con presencia en siete de los diez movimientos finales, propagando la estructura general de los movimientos homólogos de la década anterior. Sin embargo, como es habitual en Brunetti, estos movimientos sirven para la innovación y la experimentación formal. En general, los movimientos son más extensos, con un alargamiento de las principales secciones. Los desarrollos, por ejemplo, reclaman un extenso espacio de acción, en un mínimo de dos episodios. La recapitulación también adquiere mayor peso formal, a través del juego entre la omisión de parte del material expositivo y la inclusión de nuevo material.

En la década de 1790, Brunetti incrementa aún más el peso de la forma sonata en los movimientos de cierre, con siete movimientos, frente a dos cierres en forma rondó y un esquema final híbrido. En la línea de Haydn, una de las propiedades de estos movimientos es la búsqueda de la unidad motívica, salpicada por algunos temas secundarios que rompen el monotematismo imperante, con breves motivos o ideas contrastantes. Las soluciones expresivas de Brunetti en sus últimos cuartetos se reparten en las tres secciones principales de la forma sonata. En la exposición, el compositor genera construcciones anómalas del tema principal (Cuarteto L197), sorprendidos espacios de desarrollo (Cuartetos L190 y L193), temas secundarios compuestos, con la textura como elemento constructivo (Cuartetos L190, L193 y L199), y extensiones de tipo cadencial y carácter virtuosístico (Cuarteto L191). En los espacios de desarrollo, Brunetti opta por la generación de episodios amplios y ambiciosos, con variadas relaciones de diálogo entre los instrumentos. Finalmente, en las recapitulaciones, el compositor italiano explora soluciones que no se limitan a la reposición del material expositivo. Con estos movimientos, Brunetti confirma la búsqueda inteligente e incansable de soluciones expresivas individuales, con la sonata como epicentro formal.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El corpus de cincuenta cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti, compuesto entre 1774 y 1793, sólo encuentra parangón en España en las 90 obras coetáneas de Luigi Boccherini, como aportación sustantiva en el contexto europeo. Este repertorio, junto a diez obras posiblemente perdidas o inconclusas, es reflejo de un ambicioso proyecto compositivo en un género paradigmático del Clasicismo musical. Puede afirmarse, por lo tanto, que se trata de una pieza clave en el surgimiento y consolidación del género en España. El compositor italiano, conocedor del repertorio cuartetístico de la época, gracias a su privilegiada posición como músico con mayor influencia y poder de decisión en la Cámara del príncipe y futuro rey Carlos IV, conforma un estilo que se nutre de las experiencias de los compositores más reputados. Brunetti reclama, no obstante, un espacio personal idiosincrásico dentro del género, caracterizado por la constante búsqueda de nuevas y sutiles opciones expresivas. Sin embargo, no existía hasta la fecha ningún estudio sistemático sobre la poética creativa de los cuartetos de Brunetti. Esta tesis aspira a completar esta laguna en la investigación.

La metodología de análisis que aplica esta tesis surge de la combinación de los métodos analíticos de la *sonata theory* de James Hepokoski y Warren Darcy, las funciones formales de William Caplin, el análisis multivalente de James Webster y las tipologías de texturas de Mara Parker, aplicados en tres parámetros de análisis en constante interacción: forma, temas y textura.⁴³³ Para evitar análisis cronológicos recurrentes, la metodología otorga plena consideración a cada tipo de movimiento como una entidad propia, en la línea del enfoque metodológico de David Young.⁴³⁴ Esta organización facilita que el lector pueda apreciar cómo la invención de Brunetti se extiende por igual a todos y cada uno de los movimientos y esquemas formales. Así mismo, permite observar las combinaciones entre los movimientos para formar una sola entidad. Por ello, la tesis se estructura en cinco capítulos: tras poner en contexto los cuartetos de Brunetti y estudiar su textura en el primero de ellos, los cuatro restantes analizan los movimientos según su posición y tipología formal.

⁴³³ Las teorías y métodos de estos autores quedan reflejados en: James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. (New York & Oxford: Oxford University Press, 2006); William E. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1998); Pieter Bergé (ed.): *Musical Form, Forms, Formenlehre (Three Methodological Reflections)* (Leuven: Leuven University Press, 2009); Mara Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*. (New York: Routledge, 2016).

⁴³⁴ Este enfoque metodológico se expone en David Young (ed.): *Haydn: the innovator: a new approach to the string quartets* (Todmorden: Arc music, 2000).

El estudio inmanente del corpus de cuartetos de Brunetti se compara con mucha frecuencia con las estrategias compositivas de los principales referentes en el género. En concreto, a través del estudio de la integral de cuartetos coetáneos de Haydn (sesenta y ocho obras) y una parte sustancial de los noventa cuartetos de Boccherini. De manera complementaria, esta tesis estudia una amplia selección de cuartetos de autores contemporáneos cuya música circulaba en Madrid en el último tercio del siglo XVIII. Tal es el caso de un importante corpus de cuartetos de François Joseph Gossec (1734-1829), Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), Pierre Vachon (1738-1803), Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), Giuseppe Cambini (1746-1825), Leopold Kozeluch (1747-1818), Manuel Canales (1747-1786), Jean-Baptiste Bérval (1753-1823), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Paul Wranitzky (1756 – 1808), Ignace Pleyel (1757-1831), Franz Christoph Neubauer (c.1760-1795) y Adalbert Gyrowetz (1763-1850), entre otros. En definitiva, un conjunto sustancial de aproximadamente 350 obras de cerca de veinte compositores han servido para evaluar el grado de innovación, sorpresa o experimentación de las soluciones compositivas de Brunetti en el contexto europeo.

El estudio de la estructuración de las series de cuartetos de Brunetti permite desgranar el conjunto de influencias de las soluciones particulares. El autor italiano compone cuartetos durante tres décadas, aunque con intensidades dispares: una primera fase conforma una explosión creativa inédita, con los op. 2 (1774), op. 3 (1774), op. 4 (1775) y op. 5 (1776), que no encuentra parangón ni en Haydn ni en Boccherini; una serie aislada, el op. 6 (1779-80), y otras dos series, op. 7 (1784) y op. 8 (1875), compuestas en la década de 1780; y, finalmente, diez cuartetos sin asignación de opus (L190-L199), compuestos entre 1789 y 1793. La primera serie op. 2 (1774) guarda una configuración que será única en el corpus de cuartetos de Brunetti, a través de un patrón fijo de cuatro movimientos, -rápido-minueto-lento-rápido-, en la línea de las series de cuartetos centroeuropeos y los ciclos de Haydn, desde el op. 9 (1769-1771) hasta el op. 50 (1787), tan bien conocidos en tierras españolas. Otro factor que emparenta el op. 2 de Brunetti con los ciclos de Haydn es la mayoritaria designación del carácter “cantabile”, que aparece en cuatro de los movimientos lentos del autor italiano, como es habitual en los opp. 9, 17 y 20 del compositor vienés. Dentro de esta tradición se sitúan, por ejemplo, dos de los ciclos de cuartetos que Vanhal publica en la década de 1770: el op. 13 (publicado en 1773) y el op. 21 (publicado en 1779), conocidos en España. Esta arquitectura aleja a Brunetti de la

concepción de Boccherini, quien nunca escribió una serie con cuatro movimientos hasta el tardío op. 52 (1795). Tras el primer ciclo de cuartetos op. 2, Brunetti no volverá a emplazar un movimiento lento como tercer movimiento en ninguno de sus cuartetos, principalmente por preferir la construcción de ciclos de dos y tres movimientos y por situarlos como segundo movimiento en los cuartetos de cuatro movimientos de la década de 1790. Brunetti, por lo tanto, se alejará de la fórmula estructural de series con cuatro movimientos que Haydn mantendrá en sus ciclos de cuartetos. La organización en este primer ciclo de Brunetti está cuidadosamente planificada, a través de un constante diálogo entre los movimientos de una obra y entre los cuartetos de la serie: en el plano tonal, a través de cambios regulares, con el movimiento lento como única escapatoria tonal; en el plano formal, con el predominio del allegro-sonata en los primeros movimientos, un minueto-trío en segunda posición, un movimiento lento que expande el uso de la forma sonata y un movimiento rápido final que alterna el predominante allegro-sonata con el rondó; finalmente, en el plano textural, bajo la existencia de un primer violín que lidera el conjunto, mientras proporciona un espacio para el lucimiento del resto de voces.

La segunda serie, el op. 3 (1774), se desplaza a las antípodas del opus anterior, en consonancia con la práctica de los ciclos de dos movimientos de Boccherini (*opere piccole*) y las obras de compositores establecidos en París, como una amplia mayoría de los cuartetos de Cambini o los op 6 (1773) y op. 9 (1779) de Jean-Baptiste Davaux, todos autores conocidos en España en la década de 1770. Esta traslación tiene su reflejo en una nueva poética, en la esfera de los *quartettini* de Boccherini, con un *Larghetto espressivo* en el segundo cuarteto y un *Largo cantabile* y *Allegro con spirito* en los dos movimientos del quinto cuarteto. Las transformaciones se extienden al plano tonal, con movimientos en una relación del tipo “single tonic”, y al plano formal, confirmando la hegemonía de la forma sonata, aunque con espacio para movimientos en rondó, forma libre y tema y variaciones. El allegro-sonata de los primeros movimientos comparte espacio con movimientos que conservan la forma, aunque en *tempi* lentos. La nueva orientación expresiva del ciclo afecta a la textura, en cuanto tiende a una mayor igualdad melódica entre las voces, sin renunciar a un primer violín predominante en el plano melódico. La serie imprime un espacio propio en los movimientos de cierre en formas sonata y rondó, patrón que contrasta con Boccherini, donde el minueto se convierte en el movimiento final habitual, y con Haydn, donde prima la forma sonata junto a esquemas fugados y en variación.

La tercera y cuarta series, op. 4 (1775) y op. 5 (1776), confirman tanto la intensidad inicial dentro del género como la heterogeneidad de las soluciones compositivas que Brunetti fue capaz de imaginar en esta primera etapa. Así, genera un tercera opción estructural y expresiva, complementaria a las de los ciclos anteriores, en un nuevo esquema predominante de tres movimientos -rápido-lento-rápido-. Esta elección aleja a Brunetti del armazón de cuatro movimientos de Haydn y la heterogeneidad de combinaciones de Boccherini, con cuartetos en distintos números de movimientos dentro de un mismo ciclo. Brunetti confirma con esta serie algunas de las propiedades de su estilo compositivo dentro del género. En el plano tonal, a través de la presencia mayoritaria del modo mayor y la predominancia de los espacios de desarrollo como regiones para la dramatización. En el plano formal, con el papel crucial de la forma sonata, tanto como allegro-sonata como en configuraciones en *tempi* lento. Estos movimientos lentos de partida en forma sonata generan un espacio particular, como solución *ad hoc* exclusiva de la década en los cuartetos de Brunetti, en un esquema -lento-rápido-rápido- inhabitual en su producción instrumental. Esta articulación fue una fórmula relativamente habitual en la composición de cuartetos en la década de 1770. Algunos ejemplos ilustrativos se encuentran en la serie de cuartetos op. 15 (1772), op. 6 (1773) y op. 9 (1776) de Cambini, los opp. 5, 6, 7 y 11 (compuestos entre 1773 y c. 1786) de Vachon, los op. 6 (1773) y op. 9 (1779) de Davaux o los opp. 14 y 15 (compuestos en 1769 y 1772, respectivamente) de Gossec, todos ellos autores conocidos en España. De manera similar, Boccherini, salvo en su primer ciclo de 1761, comenzó a escribir asiduamente cuartetos con un primer movimiento lento a partir de su op. 8 de 1769. En los movimientos lentos centrales, Brunetti genera una poética “espressivo”, “amoroso”, “cantabile”, “affettuoso” y “con brio”, que confirma el valor de estos movimientos como fuentes de expresión. Los movimientos finales, por su parte, compensan el peso de la forma sonata con movimientos en rondó e híbridos que combinan elementos del rondó, la forma sonata, el minueto y la forma ternaria. Como complemento a las texturas preeminentes de los ciclos anteriores, Brunetti incluye nuevas fórmulas de diálogo instrumentales a través del abandono de las funciones habituales de los instrumentos dentro del conjunto, junto a la generación de diálogos a base de turnos de palabra corteses e intercambio de pensamientos.

La siguiente serie, el op. 6 (1779-80), retorna al esquema de dos movimientos en la estela boccheriniana y la escuela francesa. Esta elección conlleva la vuelta a las relaciones tonales estáticas entre los movimientos, mientras se potencia la interacción melódica

instrumental. La serie refrenda una de las máximas de Brunetti para con el género, como extensión del resto de su producción de cámara: la hegemonía del allegro-sonata como eje formal. Tras cerca de cuatro años de inactividad en el género, probablemente por la explosión creativa en el corpus sinfónico, Brunetti compone sus dos siguientes series, el op. 7 (1784) y op. 8 (1785), de manera consecutiva. En estos cuartetos, el compositor recicla el esquema de series de tres movimientos de la década anterior, aunque ahora en un férreo esquema -rápido-lento-rápido-. Estos dos ciclos reflejan una transformación en el estilo compositivo del autor, en dos vertientes bien diferenciadas. Por un lado, anticipando los elementos que predominarán en los cuartetos de la siguiente década, reflejados en el primer cuarteto del op. 7 (L180): el incremento sustancial en la longitud de las secciones, fruto de un intenso trabajo en pos de la unificación motivica, en la línea de los trabajos coetáneos de Haydn. Por otro lado, a través de una construcción temática que resalta el monotematismo entre las secciones, junto a la mayor ambición en el trabajo formal, en muchas ocasiones de corte experimental, que se manifiesta principalmente en los trabajos del op. 8. La transformación del estilo de Brunetti se refleja también en los movimientos lentos; mientras conservan la poética “grazioso”, “cantabile” y “amoroso” de las series anteriores, se construyen en una rica paleta de opciones estructurales en formas ternaria, rondó, híbridos y una forma irregular *ad hoc* en el *Andantino grazioso ma con moto* del op. 8/4.

Brunetti compone sus últimos diez cuartetos entre 1789 y 1793. Aunque se presentan como “quatuors isolés” en el catálogo de Labitte, la existencia de cinco cuartetos con tres y cuatro movimientos, respectivamente, y la composición de los cinco cuartetos con tres movimientos entre 1791 y 1792 parece indicar un proyecto original de dos series que quedó inconcluso. El compositor italiano reitera con estas obras uno de sus sellos estilísticos, optando por dos caminos expresivos. En primer lugar, a través del retorno a la concepción original de la primera serie de 1774, con cuartetos en cuatro movimientos en la esfera de Haydn, gracias a la inserción de un minueto. En segundo lugar, mediante la confirmación de la arquitectura más habitual de cuartetos en estructura -rápido-lento-rápido- de las décadas anteriores. Esta segmentación entre cuartetos con tres y cuatro movimientos no afecta al plano tonal, que confirma el predominio general del modo mayor y el escape tonal único en los movimientos lentos, siempre ubicados en segunda posición. En el plano formal, todos los cuartetos confirman el cambio de estilo de los cuartetos de la década de 1780 en tres aspectos fundamentales: la mayor longitud de las principales secciones formales; la creación de amplios y elaborados espacios de desarrollo; y,

finalmente, la reutilización del material motivico, en una tendencia de concepción cíclica. Los movimientos lentos, sin renunciar a la forma sonata, vuelven a abrir un espacio para la experimentación, con esquemas irregulares, híbridos y formas inéditas en rondó-sonata y forma cuaternaria. Los movimientos de cierre, por su lado, confirman el predominio de la forma sonata, mientras comparten espacio con los rondós de los Cuartetos L192 y L194 y un nuevo híbrido formal en el Cuarteto L196.

Tras esta visión de conjunto de la estructura y propiedades de las series de cuartetos de Brunetti del primer capítulo, la tesis se estructura en otros cuatro capítulos que analizan los movimientos según su posición y tipología: en el segundo capítulo, la forma sonata como estructura que polariza los primeros movimientos en todas las series; en el tercer capítulo, los movimientos lentos desde el punto de vista de su naturaleza variada y su versatilidad, no exenta de aspectos innovadores y con carácter experimental; en el cuarto capítulo, los movimientos de danza, variación y rondó, con objeto de dar relevancia a los esquemas formales que, habitualmente, tienen una consideración subsidiaria; finalmente, en el quinto capítulo, el estudio de la forma sonata y los esquemas particulares en los movimientos de cierre. El estudio analítico por tipos de movimientos que lleva a cabo la tesis descubre a un compositor que se mueve cómodamente tanto en las construcciones formales, temáticas y texturales habituales en el Clasicismo, como en la creación de esquemas particulares *ad hoc* dentro del género.

En la década de 1770, los primeros movimientos confirman el predominio de la forma sonata como eje formal, tanto en *tempi* lentos como rápidos. Estos movimientos permiten a Brunetti el juego con las posibilidades constructivas de la forma: en los *tempi* lentos con hasta seis esquemas formales diferentes en busca de la compresión del movimiento, mediante la transformación de las secciones de exposición, desarrollo o recapitulación; en los allegro-sonata en otros seis esquemas que inciden en constantes modificaciones en el tratamiento y conformación del material temático. Como norma dentro del género, Brunetti salpica el armazón formal de la sonata con sutilezas compositivas por doquier. Frente a Haydn y Boccherini, que convirtieron el movimiento de danza en un elemento habitual de sus ciclos de cuartetos de cuerda (si bien como respuesta a estrategias bien distintas), Brunetti empleó esta forma de manera muy focalizada, al restringir el uso del minueto a los cuartetos de cuatro movimientos. Respetando el estereotipo común de la época en la estructura formal y la apreciación de las cualidades familiares y repetitivas de los movimientos de danza, Brunetti permanece fiel a una concepción que tipifica el sentido del equilibrio en unidades de medidas similares, la compostura rítmica y el

predominio de elegantes líneas melódicas homofónicas. Esto no impide que los minuetos del op. 2 se erijan como muestras de creatividad, a través del juego de paralelismos entre los movimientos y la transformación de las relaciones motivicas entre las principales secciones. Los movimientos lentos de la década son reflejo de la capacidad de expresión del estilo brunettiano, a través de una rica paleta de *tempi*, metros, tratamiento temáticos y diferentes poéticas, encapsulados en esquemas formales de sonata y formas ternarias, híbridas e irregulares. Finalmente, los movimientos de cierre confirman la importancia de la forma sonata, aunque con una personalidad propia con temas secundarios de amplia longitud, una tendencia al monotematismo y la creación de secciones de desarrollo ambiciosas en número de episodios, dramatización y juegos motivicos y temáticos.

Brunetti compensa el predominio de la forma sonata en la década de 1770 con movimientos en formas de rondó y esquemas híbridos, así como con sorpresas como el primer movimiento *Andantino con variazioni* del op. 3/6, en tema y variación. El autor italiano no volverá a emplear otro movimiento en forma de variación en el género hasta el *Andante con variazioni* del cuarteto op. 8/4 (1785). En este sentido, su poética creativa casi se opone a la de Haydn. La construcción de los dos movimientos, con un instrumento o dúo instrumental solista por cada una de las cuatro variaciones, alinea a Brunetti con las propuestas del compositor francés Jean-Baptiste Bréval, reflejadas en su op. 7 de 1781. Un rasgo particular de Brunetti es que el uso de la variación se hace explícito en el título del movimiento, tal y como es habitual en movimientos homónimos de autores como Pleyel, Wranitzky, Kozeluch, Bréval, Ritter, Gyrowetz, Neubauer o Dittersdorf. Esta práctica contrasta claramente con el uso en otros autores como Haydn, Mozart, Boccherini o Cambini, que no utilizarán la expresión “con variazioni” (o similar) en ninguno de los movimientos de sus cuartetos.

El rondó se convierte en un movimiento habitual de cierre en todos los ciclos de Brunetti, con especial intensidad en el op. 6. En la línea de los compositores franceses que utilizan la forma con asiduidad, como Pierre Vachon, Jean-Baptiste Davaux y el propio Boccherini, auténtico precursor del empleo de la forma en el género, Brunetti construye sus rondós en esquemas que alternan la repetición del estribillo con el contraste de las coplas. Sin embargo, Brunetti personaliza la forma a través del uso frecuente de la yuxtaposición de las coplas y la generación de espacios de desarrollo, provocados por la omisión ocasional del estribillo. En un sello brunettiano, el autor italiano gusta de jugar al reto, al engaño con el oyente, a través de la complejidad y ambigüedad estructural de

muchos de sus movimientos, como evidencian los seis movimientos híbridos y los tres movimientos irregulares de la década.

Los movimientos de las dos series de la década de 1780 revelan una transformación y nueva orientación en el estilo compositivo de Brunetti, que afecta a todas las tipologías formales. Los allegro-sonata de partida juegan con las posibilidades expresivas de la forma, en ocasiones en el límite de sus preceptos, en múltiples aspectos: con la mayor longitud de las secciones, la búsqueda de la integración del material, la unificación motívica, los movimientos monotemáticos, los extensos desarrollos con intenso trabajo motívico y tonal, las falsas recapitulaciones, los cambios de texturas, la reordenación de los materiales y la generación de espacios post-sonata. Brunetti conjuga esta excitación con estructuras de carácter más convencional, en un grácil equilibrio entre tradición e innovación. Los movimientos lentos son idiosincrásicos en cuanto marcan un punto de inflexión que reduce al extremo la presencia de la forma sonata, circunscrita al *Largo cantabile* del op. 8/1, en pos de movimientos en formas ternaria, rondó, híbrida e irregular. Esta libertad formal la encontramos, por ejemplo, en Manuel Canales, ya que hasta cinco de los movimientos lentos de su op. 3 (1782), los cuartetos núms. 1, 2, 4 5 y 6, eluden una clasificación formal estereotipada. Dentro de este proceso de inflexión, Brunetti articula tres movimientos lentos intermedios en forma rondó: el *Andantino grazioso* del op. 7/5 (L182, 1784), el *Largo amoroso* del op. 8/2 (L185, 1785) y el *Andantino grazioso* del op. 8/3 (L186, 1785). Estos movimientos son especialmente relevantes, al constituir una solución *ad hoc* en la década dentro de la producción de cuartetos de Brunetti. Los movimientos finales, por su lado, serán los encargados de compensar la inquietud formal de los movimientos lentos, a través del retorno mayoritario a la forma sonata, con la única excepción de dos cierres en rondó y un movimiento en tema y variación. Estos movimientos generan un eco de las innovaciones de los movimientos de apertura, mediante la intensificación y diversificación de la interconexión motívica entre las líneas instrumentales, los ambiciosos desarrollos y las recapitulaciones que omiten el esperado retorno del tema principal.

En general, los movimientos en forma sonata de los últimos cuartetos de la década de 1790 confirman el cambio de estilo que auguraban las series de la década anterior: omnipresencia del modo mayor como eje tonal, amplia longitud de las secciones, intenso trabajo motívico y de desarrollo temático, así como especial sensibilidad a las posibilidades de diálogo entre las cuatro líneas instrumentales. Brunetti salpica estos ejes con una concepción renovada en la estructura de los temas secundarios y el tratamiento

del material recapitulativo. Sin embargo, el compositor renuncia a la experimentación formal extrema de algunos de los movimientos de la década anterior. El allegro-sonata de partida en los cuartetos con cuatro movimientos genera dos esquemas principales: por un lado, una exposición con temas secundarios compuestos, frente al modelo más compacto de décadas anteriores; por el otro, una renovada intensidad en el trabajo de reutilización motivica de los espacios de desarrollo, en la esfera de muchos cuartetos coetáneos de Haydn. Así, los motivos que conforman la idea básica del tema principal o algunas de las zonas del tema secundario y la transición expositivas se imponen como puntos de arranque para la creatividad. Como contraste, en los cuartetos con tres movimientos Brunetti opta por un allegro-sonata que genera un tema secundario compuesto que prima una configuración ternaria. Los espacios de recapitulación de estos movimientos se caracterizan por la omisión del tema principal, con la única excepción del Cuarteto L194, que aun así, sólo realiza una fugaz referencia a dicho tema. Esta propiedad genera un contraste entre los cuartetos de Brunetti de la década, según el número de movimientos. Otro aspecto diferenciador entre ambos tipos de cuartetos es el carácter más pasivo de los espacios recapitulativos en las obras con tres movimientos, al renunciar a las técnicas de reelaboración del material presentes en las recapitulaciones de los cuartetos con cuatro movimientos.

Los movimientos lentos de los diez cuartetos de la década de 1790 sirven de plataforma para continuar con la experimentación formal, llevando al límite algunos esquemas formales con formas sonatas irregulares, esquemas híbridos y movimientos sin un claro o evidente esquema. Estos movimientos, por lo tanto, parecen estar pensados para la sorpresa, el ingenio e incluso el humor. La heterogeneidad de soluciones se aprecia en los diferentes patrones de la década: forma sonata sin repeticiones en los Cuartetos L194 y L195; esquema rondó-sonata en el Cuarteto L196; forma sonata irregular en los Cuartetos L192, L193 y L199; esquema híbrido del rondó con la forma ternaria en el Cuarteto L191; esquema cuaternario, único en el corpus de Brunetti, en el Cuarteto L197; y, finalmente, dos soluciones *ad hoc* que llevan la forma sonata al límite de la ruptura en los Cuartetos L198 y L190. Por otro lado, la nueva incursión del minueto en los cuartetos de Brunetti, tras cerca de quince años, no supone una transgresión en el ideal estilizado de estos movimientos. Salvo por sutiles pinceladas, el compositor italiano huye de las transformaciones que la forma experimentó a finales de la década de 1780, explicitadas en los cuartetos de Haydn, con progresivos aceleraciones del pulso, juegos rítmicos, longitudes de frases inesperadas, el ingenio motivico o efectos inusuales de dinámica,

timbre o textura. Aún con ello, los movimientos de Brunetti se erigen como plataformas ideales para reflejar la transformación del estilo del compositor en el tratamiento del material motivico: el motivo se erige como nexo, como elemento que cohesiona y unifica, en la estela haydniana del tratamiento motivico. Bajo la influencia siempre presente de las obras de Haydn, Brunetti se alinea con otros compositores centroeuropeos como Vanhal y Pleyel, frente a las opciones particulares de construcción por bloques que caracterizan a los minuetos de Boccherini.

Finalmente, los movimientos de cierre de la década de 1790 confirman el peso global de la forma sonata dentro del género, aderezado por dos movimientos en forma rondó y un movimiento híbrido. Estos movimientos exponen la manera en la que Brunetti perfila su estilo más tardío con una estructura binaria a gran escala con repeticiones, métricas en 2/4 y *tempi* limitados entre el *Allegretto* y el *Allegro*. Uno de los aspectos más característicos de estos movimientos es la tendencia al monotematismo. Sin embargo, Brunetti conjuga esta propiedad con la creación de temas secundarios compuestos, donde alguna de las secciones introduce algún motivo contrastante. Brunetti no deja de experimentar en los cierres de sus últimos cuartetos con nuevas soluciones y posibilidades expresivas: construcciones anómalas del tema principal en el Cuarteto L197; zonas de transición expositivas como espacios de desarrollo en los Cuartetos L190 y L193; trabajo con texturas solistas para el inicio de los temas en los Cuartetos L190 y L193; temas secundarios compuestos con la textura como elemento constructivo en los Cuartetos L190, L193 y L199; o extensiones de tipo cadencial y carácter virtuoso en el Cuarteto L191.

Como complemento a los estudios formales y temáticos, esta tesis aborda el estudio de las texturas, en cuanto a la forma de comunicación idiosincrásica que caracteriza al género. Como hemos podido observar a lo largo de las distintas series, Brunetti emplea dos esquemas principales de diálogo instrumental en sus cuartetos. Por un lado, el dominio melódico del primer violín, en una textura donde el instrumento se erige como líder del conjunto llamando completamente la atención sobre el oyente. Por otro, la combinación del control melódico del primer violín con secciones o pasajes donde algunas de las voces, si no todas, intervienen en el intercambio de ideas con el solista. Dentro del *modus operandi* en el género, Brunetti compone hasta veintiún movimientos con propuestas de diálogo más depuradas y puntuales que complementan a los esquemas predominantes. Estos movimientos, distribuidos en las tres décadas de cultivo del género, se basan en las interacciones melódicas corteses por turnos de palabra, la mayor igualdad

melódica entre las cuatro voces y la liberación de los roles habituales, donde rara vez domina una única voz. La flexibilidad de Brunetti para con la textura se refleja en el hecho de que todas las tipologías de texturas aparecen en distintas posiciones dentro de un cuarteto, de manera independiente a la estructura formal o al número de movimientos de la serie.

En los opp. 2 y 5 de la década de 1770, Brunetti establece un estilo común en los movimientos donde el primer violín se convierte en líder del conjunto: el solista, de corte profesional, desarrolla la melodía en pasajes exigentes a nivel técnico y expresivo, mientras que el resto de instrumentos lo apoyan; el segundo violín alterna su función entre el refuerzo de la línea del solista, en habituales pasajes paralelos muy boccherinianos, con pasajes que enriquecen la textura; la viola rellena la sonoridad alternando pasajes que dialogan con el segundo violín y el violonchelo; finalmente, el violonchelo rara vez se desvía de su función de bajo. Las líneas de acompañamiento no son siempre pasivas, sino que excitan con asiduidad los movimientos, a través de cambios en el ritmo de superficie y de momentos de mayor implicación en el diálogo melódico. Este dominio melódico del primer violín era habitual en los cuartetos de la década de Haydn, con abundantes ejemplos en el op. 9 (c. 1769-1771), op. 17 (1771) y op. 20 (1772). Al igual que Brunetti, Haydn emplea la textura con independencia de la tipología y posición de los movimientos. Lejos de ser una propiedad centroeuropea, esta textura está presente en cuartetos coetáneos de compositores afincados en París y conocidos en España, como en el op. 7 (1773) de Pierre Vachon, el op. 1 (1775) de Jean-Baptist Bréval, así como en el op. 24 (1776-1778) de Boccherini. Brunetti complementa el dominio del primer violín en el resto de ciclos de la década de 1770, opp. 3, 4 y 6, con movimientos donde se produce un mayor intercambio melódico entre las voces. Aún con ello, el primer violín continúa con su rol de liderazgo, aunque con una mayor interacción con el resto de instrumentos. Este dominio se convierte en una marca de estilo brunettiano en todas las series de cuartetos. Esta textura, en su vertiente del dominio del primer violín dentro de una propensión al diálogo instrumental es frecuente en las obras de los maestros vieneses, como se puede apreciar en los opp. 20, 33, 50 y 64 de Haydn, así como en los Cuartetos “Haydn” de Mozart (Cuartetos (KV387, KV421, KV428, KV458, KV464 y KV465) publicados en 1785 en Viena. En el entorno de Madrid, un autor que emplea con asiduidad esta textura es Manuel Canales, como evidencian el *Allegro* de apertura del op. 1/3 (1774) y los posteriores *allegro-sonata* de partida de los Cuartetos núms. 1, 4, 5 y 6 del op. 3 (publicado en c. 1782).

En las dos series de la década de 1780, opp. 7 y 8, Brunetti confirma el dominio melódico del primer violín, llegando a polarizar con esta textura todos los movimientos lentos del op. 8. El compositor despliega esta textura con independencia del esquema formal o posición del movimiento, desde el allegro-sonata de primer movimiento del *Allegro non molto* del op. 7/6, hasta el rondó del *Andantino grazioso* del op. 7/5, pasando por el único minueto de la década del op. 8/1, o las formas ternarias e irregular del op. 8. Estas texturas aparecen en composiciones coetáneas de autores como Pierre Vachon, en su op. 11 (c. 1782), o Ignace Pleyel, en el *Allegro assai* del cuarteto Ben346 (c. 1788). Finalmente, al igual que sucedía con los constantes cambios de estructura predominante en los anteriores ciclos, en los últimos diez cuartetos de la década de 1790 Brunetti reduce los movimientos donde el primer violín monopoliza la melodía, potenciando la mayor interacción y diálogo motivico entre las cuatro voces, hasta en veintiuno de los treinta y cinco movimientos de la década. Los movimientos donde el primer violín asume el liderazgo melódico siguen siendo muy habituales en los compositores coetáneos, como evidencia el *Maestoso assai* del op. 44/1 (G220, 1792) de Boccherini. Sin embargo, Brunetti opta por polarizar las texturas en un intenso diálogo instrumental. Así, se alinea con varios movimientos del op. 64/1 (1790) y el *Allegro* del op. 71/1 (1792-93) de Haydn, los *Allegro* de los cuartetos KV589 (1790) y KV590 (1790) de Mozart, los movimientos de apertura de los Cuartetos G234 y G235 (1795) de Boccherini, el *Allegro* en Si bemol mayor del op. 32/1 (1790) de Leopold Kozeluch o el *Adagio cantabile* en La mayor del op. 14/3 (1791) de Franz Anton Hoffmeister.

A partir de multitud de ejemplos y el estudio de un importante corpus coetáneo, el estudio estructural, temático, formal y textural de los cuartetos de Brunetti demuestra la premisa del contacto del autor con los compositores más avezados de su época. Los análisis reflejan la calidad cuartetística de un repertorio que se nutre principalmente de las tradiciones de Haydn y Boccherini, pero también de otros compositores como Vanhal, Gossec, Bréval, Davaux, Pleyel, Mozart o Canales, cuya música circulaba por Madrid en el último tercio del siglo XVIII. Brunetti, no obstante, reivindica un espacio propio, a través de una inteligente y sagaz combinación de recurrencia en las mismas estructuras con la constante búsqueda de soluciones individuales, con la sonata como eje formal. La intensidad inicial con la que Brunetti cultiva el género, junto a la creación de ciclos de cuartetos con dos, tres y cuatro movimientos, genera un sello personal entre los grandes referentes del cuarteto, Haydn y Boccherini.

El estudio de las estrategias compositivas que Brunetti aplica a su corpus de cuartetos arroja nueva luz sobre aspectos hasta ahora completamente desconocidos. La manera en la que el compositor maneja las estructuras formales más habituales en el Clasicismo europeo, la perfecta y controlada estructuración de los materiales temáticos, la rica paleta de texturas, así como la continua búsqueda de soluciones *ad hoc* nos sitúan ante un repertorio que aspira a las más altas cotas compositivas. En definitiva, Brunetti demuestra un perfecto equilibrio entre el control del paradigma musical de su tiempo y la permanente originalidad, en un corpus de cuartetos indispensables para entender el surgimiento del género en España y en Europa en el último tercio del siglo XVIII.

Esta tesis, junto a las aportaciones a nuestro conocimiento sobre el corpus de cuartetos de Gaetano Brunetti, también aspira a abrir otros caminos a futuras investigaciones. El acercamiento analítico sistemático de este trabajo pone de relieve la necesidad de estudiar este repertorio desde otras perspectivas complementarias, algunas de las cuales han sido propuestas en estas páginas. Una de ellas podría ser el contexto histórico de este importante repertorio, todavía muy poco conocido. El trabajo de contextualización de esta tesis refleja la necesidad de estudios acerca de aspectos como la hipotética concepción original sobre la que Brunetti compone sus series, las lagunas de conocimiento que subsisten sobre las fuentes y su proceso de transmisión, cuáles eran los espacios de interpretación, quienes fueron los primeros intérpretes o qué impacto pudo tener este corpus de cuartetos en la corte española, institución central en la recepción del Clasicismo europeo. Otra perspectiva complementaria de carácter analítico, pero con metodologías distintas a las aplicadas aquí, podría surgir de los estudios de la *topic theory*. Es decir, estudiar el repertorio desde la perspectiva de la relación entre elementos de la música presente en los cuartetos de Brunetti y el significado que adquieren gracias a las convenciones de uso de la época. La metodología por la que opta esta tesis surge con el objeto de establecer una base común que pueda ser de utilidad para estas y otras futuras visiones interesantes sobre este apasionante repertorio.

APÉNDICE: GUÍA DE LOS CUARTETOS

APÉNDICE: GUÍA DE LOS CUARTETOS

Este apéndice describe, mediante tablas, la estructura de los cuartetos de cuerda compuestos por Gaetano Brunetti. Está concebido para facilitar al lector una consulta rápida de todos los cuartetos del compositor italiano, por lo que comprende el corpus total de su producción: cincuenta obras agrupadas en ocho series y los diez últimos cuartetos sin asignación de opus. Para cada serie se especifica el número de opus (entre corchetes los números que no fueron dados por el propio compositor), la fecha de composición, las fuentes conservadas (invariablemente manuscritas) y las referencias de la edición moderna; para cada movimiento se especifica título, tonalidad, esquema formal, métrica y textura predominante. Hasta donde sabemos, todas las obras fueron presumiblemente compuestas en Madrid y estrenadas en los espacios del Palacio Real y los Reales Sitios.

Op. 2, 1774

Fuentes: manuscrito, autógrafo en partitura, fechado en 1774, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1634 (1-6); manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 1 Opera 2 (1774) L150-L155* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos			
		I	II	III	IV
Op. 2 [1774]	N.º 1 Sol menor L150	<i>Allegro moderato</i> Sol m FS, C Debate ligero	<i>Minuetto</i> Sol m M/T, 3/4 Conferencia	<i>Largo cantabile</i> Sib M FS, C Conferencia	<i>Presto</i> Sol menor FS, 2/4 Conferencia
	N.º 2 Mi mayor L151	<i>Allegro moderato</i> Mi M FS, C Conferencia	<i>Minuetto</i> Mi M M/T, 3/4 Conferencia	<i>Largo cantabile</i> La M FS, 3/4 Conversación cortés Debate	<i>Allegro non molto</i> Mi M FS, C Debate
	N.º 3 Mi bemol mayor L152	<i>Allegro espressivo</i> Mib M FS, 6/8 Conferencia	<i>Minuetto</i> Mib M M/T, 3/4 Conferencia	<i>Larghetto</i> Sib M FS, 6/8 Conferencia	<i>Allegro di molto</i> Mib M RONDO, C Conferencia
	N.º 4 La menor L153	<i>Allegretto moderato</i> La m FS, C Conferencia	<i>Minuetto</i> La m M/T, 3/4 Debate	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do M TERNARIA, 6/8 Conferencia	<i>Finale Presto</i> La m HIBRIDO, 2/4 Conferencia
	N.º 5 Re mayor L154	<i>Allegro moderato</i> Re M FS, C Conferencia	<i>Minuetto</i> Re M M/T, 3/4 Debate ligero	<i>Andantino cantabile</i> Sol M FS, 3/4 Debate ligero	<i>Presto</i> Re M FS, 3/8 Conferencia
	N.º 6 Si bemol mayor L155	<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C Debate ligero	<i>Minuetto</i> Sib M M/T, 3/4 Conferencia	<i>Andante cantabile</i> Fa M FORMA LIBRE, C Conferencia	<i>Rondeau</i> <i>Allegretto con gusto</i> Sib M RONDO, 2/4 Debate ligero

Op. 3, 1774

Fuentes: manuscrito, autógrafo en partitura, fechado en 1774, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1635 (1-6); manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 2 Opera 3 (1774) L156-L161* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos	
		I	II
Op. 3 [1774]	Nº. 1 Fa mayor L156	Allegro moderato Fa M FS, C Debate ligero	Rondeau Allegretto Fa M RONDO, 2/4 Conferencia
	Nº. 2 La mayor L157	Larghetto espressivo La M FS, 6/8 Conferencia	Allegro non molto La M FS, 3/8 Debate ligero
	Nº. 3 Do mayor L158	Largo sostenuto – Allegretto Do M FORMA LIBRE, 2/4 Conferencia	Tempo di minuetto Do M FS, 3/4 Conferencia
	Nº. 4 La mayor L159	Andantino con un poco di moto La M FS, C Debate ligero	Allegro non molto La M FS, 2/4 Debate ligero
	Nº. 5 Mi bemol mayor L160	Largo cantabile Mib M FS, C Conferencia	Allegro con spirito Mib M FS, 3/4 Debate ligero
	Nº. 6 Sol mayor L161	Andantino con variazioni Sol M VARIACION, 2/4 Conversación cortés	Allegro Sol M FS, 6/8 Debate ligero

Op. 4, 1775

Fuentes: manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 3 Opera 4 (1775) L162-L167* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 4 [1775]	N.º 1 Mi bemol mayor L162	<i>Allegro non molto</i> Mib M FS, 3/8 Debate ligero	<i>Larghetto espressivo</i> Sib M FS, 3/4 Conversación	<i>Allegro di molto</i> Mib M HIBRIDO, 2/4 Debate ligero
	N.º 2 Do mayor L163	<i>Largo con sordini</i> Do M FS, 3/4 Debate ligero	<i>Allegretto senza sordini</i> FS, Sol M Debate ligero	<i>Allegretto moderato</i> Do M RONDO, 2/4 Debate Conversación cortés
	N.º 3 La mayor L164	<i>Allegro maestoso</i> La M FS, C Debate ligero	<i>Cantabile</i> Mi M FS, C Debate ligero	<i>Allegretto</i> La M FS, 3/4 Conferencia
	N.º 4 Si bemol mayor L165	<i>Allegretto</i> Sib M FS, 3/4 Debate ligero	<i>Larghetto</i> Mib M FS, 6/8 Debate ligero	<i>Presto</i> Sib M FS, C Conferencia
	N.º 5 La menor L166	<i>Allegro moderato</i> La m FS, C Debate ligero	<i>Largo espressivo</i> Do M FS, C Conferencia	<i>Tempo di Minuetto – Allegro</i> La m HIBRIDO, 3/4 Conferencia Debate ligero
	N.º 6 Re mayor L167	<i>Allegro non molto</i> Re M FS, 6/8 Conferencia	<i>Larghetto</i> La M FS, C Debate ligero	<i>Presto finale</i> Re M HIBRIDO, 2/4 Debate ligero

Op. 5, 1776

Fuentes: manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 4 Opera 5 (1776) L168-L173* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 5 [1776]	N.º 1 Si bemol mayor L168	<i>Moderato espressivo</i> Sib M FS, C Debate ligero	<i>Affettuoso</i> Mib M IRREGULAR, 3/4 Debate ligero	<i>Allegretto</i> Sib M FS, C Conferencia
	N.º 2 La mayor L169	<i>Allegro con brio</i> La M FS, C Conferencia	<i>Andantino amoroso</i> Mi M FS, 6/8 Debate ligero	<i>Allegro non molto</i> La M FS, 6/8 Conferencia
	N.º 3 Mi bemol mayor L170	<i>Moderato espressivo</i> Mib M FS, C Debate ligero	<i>Andantino con un poco di moto</i> Do m FS, 3/4 Conferencia	<i>Rondeau Allegretto</i> Mib M RONDO, 2/4 Conferencia
	N.º 4 Si menor L171	<i>Andantino amoroso</i> Si m FS, 6/8 Conferencia	<i>Allegro</i> Re m HIBRIDO, C Conferencia	<i>Allegretto ma non molto</i> Si m FS, 3/8 Debate ligero
	N.º 5 Do mayor L172	<i>Larghetto amoroso con sordini</i> Do M FS, 3/4 Debate ligero	<i>Allegretto moderato</i> La m FS, C Conferencia	<i>Allegretto</i> Do M HIBRIDO, 3/4 Debate ligero
	N.º 6 Re mayor L173	<i>Allegretto</i> Re M FS, 2/4 Conferencia	<i>Largo</i> La M FS, 6/8 Conferencia	<i>Allegro finale</i> Re M FS, 3/8 Conferencia

[Op. 6], 1779-1780

Fuentes: manuscrito, autógrafo en partitura, 1779-1780, Berlín, Staatsbibliothek de Berlín, signatura Mus.ms.autogr. Brunetti, G.3 N(6); manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 5 Dedicados al Duque de Alba L174-L179* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos	
		I	II
Op. 6 [1779-80]	N.º 1 La mayor L174	Allegro moderato La M FS, C Debate ligero	Allegretto La M FS, 3/8 Debate ligero
	N.º 2 Si bemol mayor L175	Allegretto con gusto Sib M FS, 2/4 Debate ligero	Rondo e Moderato Sib M RONDO, 2/4 Debate ligero
	N.º 3 Re mayor L176	Andante sostenuto Re M FS, C Conferencia	Allegro di molto Re M FS, C Conferencia
	N.º 4 Mi bemol mayor L177	Allegro moderato Mib M FS, C Debate ligero	Rondeau. Allegretto moderato Mib M RONDO, 2/4 Debate ligero
	N.º 5 Do mayor L178	Allegro maestoso Do M FS, C Debate ligero	Allegretto Do M FS, 6/8 Debate ligero
	N.º 6 Fa menor L179	Moderato espressivo Fa m FS, C Conferencia	Rondeau con moto Fa M RONDO, 2/4 Debate ligero

[Op. 7], 1784

Fuentes: manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 6 Serie 6 L180-L183* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017).

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 7 [1784]	N.º 2 Do mayor L180	<i>Allegro moderato e maestoso</i> Do M FS, C Conferencia	<i>Largo sostenuto</i> Sol M TERNARIA (RONDO), 2/4 Conferencia	<i>Allegretto vivace</i> Do M FS, C Debate ligero Conversación cortés
	N.º 4 Mi bemol mayor L181	<i>Allegro moderato</i> Mib M FS, C Debate ligero	<i>Andantino con moto</i> Sib M TERNARIA, 2/4 Conferencia	<i>Finale. Allegretto vivace</i> Mib M FS, 6/8 Conferencia
	N.º 5 La mayor L182	<i>Allegretto con spirito</i> La M FS, C Debate Conversación	<i>Andantino gracioso</i> Mi M RONDO, 2/4 Conferencia	<i>Presto finale</i> La M FS, 2/4 Debate
	N.º 6 Fa mayor L183	<i>Allegro non molto</i> Fa M FS, 6/8 Conferencia	<i>Largo cantabile e sostenuto</i> Sib M TERNARIA (RONDO), C Debate ligero	<i>Finale. Allegro non molto</i> Fa M RONDO, 2/4 Conferencia

[Op. 8], 1785, 1789*

Fuentes: manuscrito, autógrafo en partitura, 1785, 1789*, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1636 (1-6); manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012); Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 7 L185-L189* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017); Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 8 L184, L190-L194*.

Op.	Cuarteto	Movimientos		
		I	II	III
Op. 8 [1785]	N.º 2 Si bemol mayor L185	<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C Debate ligero	<i>Largo amoroso</i> Mib M RONDO, 6/8 Conferencia	<i>Prestissimo</i> Sib M FS, 2/4 Conferencia
	N.º 3 Fa mayor L186	<i>Allegro moderato</i> Fa M FS, C Debate ligero	<i>Andantino grazioso</i> Sib M RONDO, 2/4 Conferencia	<i>Allegro di molto</i> Fa M FS, 2/4 Conferencia
	N.º 4 La mayor L187	<i>Allegro maestoso</i> La M FS, C Debate	<i>Andantino grazioso ma con moto</i> Mi M IRREGULAR, 3/8 Conferencia	<i>Andante con variazioni</i> La M VARIACION, 2/4 Conversación cortés
	N.º 5 Mi bemol mayor L188	<i>Allegro moderato</i> Mib M FORMA LIBRE, 12/8 Debate Conversación	<i>Largo cantabile</i> Sib M TERNARIA, C Conferencia	<i>Allegro di molto</i> Mib M FS, C Conferencia Conversación cortés
	N.º 6 Sol mayor L189	<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C Debate	<i>Larghetto</i> Do M TERNARIA, 6/8 Conferencia	<i>Finale. Allegro</i> Sol M RONDO, C Conferencia
	N.º 1 La mayor L184*	<i>Allegro moderato</i> La M FS, 2/4 Debate Conferencia	<i>Largo cantabile</i> Mi M FS, C Conferencia	<i>Minuetto.</i> <i>Allegretto –</i> <i>Trio</i> La M M/T, 3/4 Conferencia

Últimos diez cuartetos sin asignación de opus, 1789-1793

Fuentes: manuscrito, autógrafo en partitura, 1789-c. 1793, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signaturas Ms-1637 (1-6), Ms-1639 (1-3). Cuarteto L197: manuscrito, autógrafo en partitura, 1789-c. 1793, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura ML96.B84; manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9.

Ediciones modernas: Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012); Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 8 L184, L190-L194* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018); Raúl Angulo (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798): Cuartetos de cuerda Vol. 9 L195-L199* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2019).

Cuarteto	Movimientos			
	I	II	III	IV
Cuarteto en Mi mayor L198 (1790)	<i>Allegro non molto</i> Mi M FS, C Debate. Conversación	<i>Largo sostenuto</i> La M IRREGULAR, C Conferencia	<i>Minuetto.-Trio</i> Mi M M/T, 3/4 Debate ligero	<i>Finale. Allegretto non molto</i> Mi M FS, 2/4 Debate ligero
Cuarteto en Sol mayor L193 (1790)	<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C Conferencia	<i>Andantino</i> Re M FS, 3/4 Debate ligero	<i>Minuetto – Trio</i> Sol M M/T, 3/4 Conferencia	<i>Allegro finale</i> Sol M FS, 2/4 Debate ligero
Cuarteto en Si bemol mayor L.192 (1790)	<i>Allegro moderato</i> Sib M FS, C Debate ligero	<i>Larghetto sostenuto</i> Mib M FS, 6/8 Debate ligero	<i>Minuetto – Trio</i> Sib M M/T, 3/4 Conferencia	<i>Finale</i> Sib M RONDO, 2/4 Debate ligero
	I	II	III	
Cuarteto en Do mayor L190 (1791)	<i>Allegro moderato</i> Do M FS, C Debate ligero	<i>Larghetto</i> Fa M IRREGULAR, 2/4 Conferencia	<i>Allegro con brio</i> Do M FS, 2/4 Debate ligero	
Cuarteto en Sol mayor L194 (1791)	<i>Allegro moderato</i> Sol M FS, C Debate ligero Conversación cortés	<i>Cantabile sostenuto</i> Re M FS, C Debate ligero	<i>Rondo. Allegretto non molto</i> Sol M RONDO, 6/8 Conferencia	
Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92)	<i>Allegro moderato</i> Re M FS, C Debate ligero Conversación cortés	<i>Largo cantabile</i> La M FS, C Conferencia	<i>Allegro vivace</i> Re M FS, 2/4 Debate ligero Conversación cortés	
Cuarteto en La mayor L191 (1792)	<i>Allegro moderato</i> La M FS, 6/8 Conferencia	<i>Larghetto</i> Mi M TERNARIA (RONDO), C Debate ligero	<i>Allegretto non molto</i> La M FS, 2/4 Conferencia	
Cuarteto en Si bemol mayor L196 (1792)	<i>Allegro maestoso</i> Sib M FS, C Debate ligero	<i>Largo sostenuto</i> Mib M RONDO-SONATA, 6/8 Debate	<i>Allegretto non molto</i> Sib M HIBRIDO, 2/4 Debate ligero	
	I	II	III	IV
Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93)	<i>Allegro di molto</i> Mib M FS, C Debate ligero	<i>Andantino</i> Sib M FS, 6/8 Debate ligero	<i>Minuetto – Trio</i> Mib M M/T, 3/4 Debate ligero	<i>Finale. Allegro molto</i> Mib M FS, 2/4 Debate ligero
Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93)	<i>Allegro moderato</i> Fa M FS, C Debate ligero	<i>Larghetto sostenuto</i> Do M CUATERNARIA, C Debate ligero	<i>Minuetto – Trio</i> Fa M M/T, 3/4 Debate ligero	<i>Finale. Allegro vivace</i> Fa M FS, 2/4 Debate ligero

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES MUSICALES

MANUSCRITOS DE GAETANO BRUNETTI

Cuartetos de cuerda op. 2 (L150-L155)

Manuscrito autógrafo en partitura, fechado en 1774, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1634 (1-6)

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda op. 3 (L156-L161)

Manuscrito autógrafo en partitura, fechado en 1774, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1635 (1-6)

Manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda op. 4 (L162-L167)

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda op. 5 (L168-L173)

Manuscrito, partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda [op. 6] (L174-L179)

Manuscrito autógrafo en partitura, 1779-1780, Berlín, Staatsbibliothek de Berlín, signatura Mus.ms.autogr. Brunetti, G.3 N(6)

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda [op. 7] (L180-L183)

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Cuartetos de cuerda [op. 8] (L184-L189)

Manuscrito autógrafo en partitura, 1785, 1789, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signatura Ms-1636 (1-6)

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Últimos diez cuartetos de cuerda sin asignación de opus (L190-L199)

Manuscrito autógrafo en partitura, 1789-c. 1793, París, Bibliothèque Nationale de Francia, signaturas Ms-1637 (1-6), Ms-1639 (1-3)

Cuarteto L197: manuscrito autógrafo en partitura, 1789-c. 1793, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura ML96.B84

Manuscrito en partichelas de las cuatro partes instrumentales, copia del siglo XIX, Washington D.C., Library of Congress de Washington D.C., signatura M452.B9

Bibliothèque nationale de Francia:

<https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=gaetano+Brunetti&critereRecherche=0&depart=0&facetteModifiee=ok> (última consulta junio 2022)

Library of Congress en Washington D.C.:

<https://catalog.loc.gov/vwebv/holdingsInfo?searchId=13262&recCount=25&recPointer=0&bibId=18953813> (última consulta: junio 2022)

Staatsbibliothek de Berlín:

<https://staatsbibliothek-berlin.de/recherche/kataloge-der-staatsbibliothek> (última consulta febrero 2020).

EDICIONES CRÍTICAS DE OBRAS DE GAETANO BRUNETTI

- ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 1 Opera 2 (1774) L150-L155*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): 2017. *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 2 Opera 3 (1774) L156-L161* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 3 Opera 4 (1775) L162-L167* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 4 Opera 5 (1776) L168-L173* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 5 Dedicados Al Duque de Alba L174-L179* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 6 Serie 6 L180-L183* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 7 L185-L189* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2017)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Cuartetos de Cuerda Vol. 8 L184, L190-L194* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798). Cuartetos de Cuerda Vol.9 L195-L199* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2019)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) 5 Divertimenti a violino, viola e violoncello L145-L149*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2018)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798). 6 Sestetti a Due Violini, Oboe, Due Viole e Violoncello* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2020)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) 18 Divertimenti a violino, viola e violoncello*. (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2020)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Quinteto Vol. 1 A due violini, due violoncello e viola obbligata. Opera 1 (1771) L202 – L207* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2022)
- , Raúl (ed.): *Cayetano Brunetti (1744-1798) Sei setetti a tre violini, viola e due violoncelli obbligati* (Madrid: Asociación Ars Hispana, 2022)
- BERTRAN, Lluís (ed.): *Tríos para dos violines y violonchelo. Series VI y VIII* (Madrid: ICCMU, 2012)
- MARÍN, Miguel Ángel y Jorge FONSECA (eds.): *Gaetano Brunetti. Cuartetos de Cuerda L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012)
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep (ed.): *Gaetano Brunetti. Sonatas para violín y bajo L42-L63* (Madrid: ICCMU, 2022)
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith y Joseba BERROCAL (eds.): *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)* (Madrid: ICCMU, 2010)

IMPRESOS DE CUARTETOS Y EDICIONES MODERNAS

- ABEL, Carl Friedrich: *Six Quartettos for two Violins, a Tenor, and Violoncello Obligati, Opera VIII* [=Cuartetos op. 8] (Londres: Robert Bremner [c. 1769]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Carl Friedrich: *Six Quartuor a Deux Violons ou (Une Flute. Un Violon) Taille & Violoncelle, Opera XII* [=Cuartetos op. 12] (Berlín: J.J. Hummel [c. 1775]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Carl Friedrich: *Six Quartuor a Deux Violons ou (Une Flute. Un Violon) Taille & Violoncelle, Opera XV* [=Cuartetos op. 15] (Berlín: J.J. Hummel [c. 1783]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Six Quatuors en Fugues a Deux Violons, Taille & Basse, Oeuvre Second* [=Cuartetos op. 2] (Berlín: J.J. Hummel, [c. 1780]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.12.2022)
- , Johann Georg: *Sei Quartetti con Fughe per Diversi Stromenti, Opera XX* [=Cuartetos op. 20] (Viena: Artaria Compagni, [c. 1798]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Johann Georg: *Six Quatuors pour Deux Violons, Alto et Violoncelle, Oeuvre XXI* [=Cuartetos op. 21] (Viena: Bureau d'Arts et d'Industrie, [c. 1798]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- BOCCHERINI, Luigi: [=Cuartetos op. 2 (1761), G159-G164] Philhar (ed.): [String Quartet in C minor](#), G.159, [String Quartet in B-flat major](#), G.160, [String Quartet in D major](#), G.161, [String Quartet in E-flat major](#), G.162, [String Quartet in E major](#), G.163, 6. [String Quartet in C major](#), G.164 (París: Le Concert, 2012) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)

- , Luigi: [=Cuartetos op. 8 (c. 1768), G165-G170] Enrico Polo (ed.): *L. Boccherini Sei Quartetti per archi Op. VI* (Milán: Ricordi, 1915) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Sei Quartetti per due Violini Alto e Violoncello, Opera X* [=Cuartetos op. 9 (1770), G171-G176] (París: Venier [1772]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Six Quartetto ou Divertissement pour Deux Violons, Taille et Basse, Oeuvre VIII* [=Cuartetos op. 15 (1772), G177-G182] (Amsterdam: J. J. Hummel, [c. 1784]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Sei Quartetti per Due Violini Alto e Baffo, Opera XXVI* [=Cuartetos op. 22 (1775), G183-G188] (París: Imbault [c. 1800]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Sei Quartetti Concertanti per due Violini, Alto é Violoncello* [=Cuartetos op. 24 (1776-1778), G189-G194] (París: Sieber [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Six Quatuors a deux Violons, Viole et Basse, Oeuvre XXXII* [=Cuartetos op. 26 (1778), G195-G200] (Viena: Artaria [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *Sei Quartetti Concertanti per due Violini, Alto é Violoncello, Opera XXXIII* [=Cuartetos op. 32 (1780), G201-G206] (Viena: Artaria [1781]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *String Quartet* [=Cuartetos op. 39 (1787), G213] (París: Pleyel [1798]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Luigi: *2 String Quartet* [=Cuartetos op. 41 (1788), G214, G215] (París: Pleyel [1798]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- BRÉVAL, Jean-Baptiste: *Six Quatuors concertants et Dialogués Pour deux Violons, Alto et Violoncel, Oeuvre VII* [=Cuartetos op. 7] (París: l'auteur, n.d. [c. 1781]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Jean-Baptiste: *Six Quatuors concertants et Dialogués Pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre XVIII* [=Cuartetos op. 18] (París: the Author, n.d. [c. 1785]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- CAMBINI, Giuseppe Maria: *Six Quatuors Concertants A deux Violons, Alto & Violoncello, Oeuvre 2^e* [=6 Cuartetos T7-T12] (París: Sieber [c. 1774]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Giuseppe Maria: *Six Quatuors Concertants A deux Violons, Alto et Bafse* [=6 Cuartetos T37-T42] (París: Sieber [c. 1778]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Giuseppe Maria: *Six Quatuors Concertants A deux Violons, Alto et Bafse* [=6 Cuartetos T37-T42] (París: Sieber [c. 1780]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Giuseppe Maria: *Six Quatuors Concertants A deux Violons, Alto et Violoncelle, Oeuvre XXIX* [=6 Cuartetos T97-T102] (París: Le Menu et Boyer [c. 1782]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- DAVAUX, Jean-Baptiste: *Six Quartetto pour deux Violons, Alto et Baffe, Oeuvre VI* [=6 Cuartetos op. 6] (París: Bailleux [1773]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Jean-Baptiste: *Six Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Baffe, Oeuvre IX* [=6 Cuartetos op. 9] (París: Bailleux [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Jean Baptiste: *Quatre Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, Oeuvre XIV* [=4 Cuartetos op. 14] (París: Bailleux [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Jean Baptiste: *Trois Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto & Basse, Opera 17* [=3 Cuartetos op. 17] (París: Imbault [1807]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- DITTERSDORF, Carl Ditters von: *Sei Quartetti per due Violini, Viola, e Violoncello* (Viena: Artaria Compagni, [c. 1789]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- GASSMANN, Florian Leopold: *Six Quatuor a Deux Violons, Taille et Basfe Obligés, Oeuvre Premiere* [=Cuartetos op. 1] (Amsnterdam: J.J. Hummel [c. 1769]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- GOSSEC, François Joseph: *Sei Quatetti per Flauto e Violino o Sia Per Due Violini Alto e Basso, Opera XIII* [=Cuartetos op. 14] (París: Bureau d'abonnement musicale [c. 1770]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , François Joseph: *Six Quatuors a deux Violons, Alto & Basse* [=Cuartetos op. 15] (París: Sieber [c. 1772]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- GYROWETZ, Adalbert: *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre 1^{er}*. [=Cuartetos op. 1] (París: Janet et Cotelle [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Trois Quatuors Concertants Pour Deux Violons, Alto-Viola et Violoncelle, Oeuvre I* [=Cuartetos op. 1, núms. 4-6] (Amsterdam: J. Schmitt [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)

- , Adalbert: *Sei Quatetti per due Violini, Viola e Violoncello, OEuvre 2* [=Cuartetos op. 2] (Viena: Artaria Compagni [c. 1789]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Six Quatuors Pour Deux Violons, Alto et Violoncelle, 3^e. Livre di Quatuors* [=Cuartetos op. 3] (París: Janet et Cotelle [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Six Quatuors Concertants pour Deux Violons, Alto et Violoncelle, OEuvre 4* [=Cuartetos op. 4] (Amsterdam: J. Schmitt [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Tre Quatetti per due Violini, Viola e Violoncello, Opera 13* [=3 Cuartetos op. 13] (Viena: G. Cappi [c. 1796]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Trois Quatuors Concertants Pour Deux Violons, Alto & Violoncelle, OEuvre XVI Pr.F.3* [=3 Cuartetos op. 16] (Augsburg: I.C. Gombart et Comp. [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Adalbert: *Trois Quatuors Pour Deux Violons, Alto et Basse, OEuvre 17* [=Cuartetos op. 17] (París: Sieber [c. 1793]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- HAYDN, Joseph: *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* [=Cuartetos op. 1 (c. 1757-1762)] (Berlín: Trautwein [c. 1840-45]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* [=Cuartetos op. 2 (c. 1757-1762)] (Berlín: Trautwein [c. 1840-45]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* [=Cuartetos op. 9 (c. 1769-1771)] (Berlín: Trautwein [c. 1840-45]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: [=Cuartetos op. 17 (1771)] Wilhelm Altmann (ed.): *String Quartets Op. 17, Complete* (Nueva York: Dover Publications, 2000) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: [=Cuartetos op. 20 (1772) y op. 33 (1781)] Wilhelm Altmann (ed.): *String Quartets Opp. 20 and 33, Complete* (Nueva York: Dover Publications, 1985) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, No. 50* [=Cuarteto op. 42 (1785)] (Berlín: Trautwein [c. 1840-45]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: [=Cuartetos op. 42 (1785), op. 50 (c. 1787) y op. 54 (1788)] Wilhelm Altmann (ed.): *String Quartets Opp. 42, 50 and 54, Complete* (Nueva York: Dover Publications, 1982) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: [=Cuartetos op. 55 (1788), op. 64 (1790) y op. 71 (1792-1793)] Wilhelm Altmann (ed.): *String Quartets Opp. 55, 64 and 71, Complete* (Nueva York: Dover Publications, 1980) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Joseph: [=Cuartetos op. 74 (1792-93), op. 76 (1796-1797) y op. 77 (1799)] Wilhelm Altmann (ed.): *String Quartets Opp. 74, 76 and 77, Complete* (Nueva York: Dover Publications, 1979) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- HOFFMEISTER, Franz Anton: *Six Quatuors Concertants, á deux Violons, Alto et Basse, OEuvre VII* [=Cuartetos op. 7] (París: Imbault [c. 1785]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Franz Anton: *Six Quatuors Concertants Pour Deux Violons, Alto et Violoncelle OEuvre IX* [=Cuartetos op. 9] (Amsterdam: J. Schmitt [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Franz Anton: *III Quatuors pour Deux Violons, Alto et Violoncelle OEuvre XIV* [=Cuartetos op. 14] (Viena: Hoffmeister [c. 1791]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- KOZELUCH, Leopold: *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, OEuvre XXXII eu 1 Livre de Quatuor* [=3 cuartetos op. 32] (París: Sieber [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Leopold: *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, OEuvre XXXIII eu 2 Livre de Quatuor* [=3 cuartetos op. 33] (París: Sieber [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Köch, Verz N^o. 80* [=Cuarteto KV80] (Lepizig: Breitkopf & Hartel. Mozarts Werke, Serie XIV [1881]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Wolfgang Amadeus: *Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Köch, Verz N^o. 155* [=Cuarteto KV155] (Lepizig: Breitkopf & Hartel. Mozarts Werke, Serie XIV [1881]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Wolfgang Amadeus: *Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Köch, Verz N^o. 156* [=Cuarteto KV156] (Lepizig: Breitkopf & Hartel. Mozarts Werke, Serie XIV [1881]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)

- NEUBAUER, Franz Christoph: *IV Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle* [=4 Cuartetos op. 6] (Berlín: J. André Offenbach [c. 1792]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Franz Christoph: *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, Oeuvre 7* [=3 Cuartetos op. 7] (Berlín: J. André Offenbach [c. 1793]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- SIMARRO, Miguel (ed.): *Manuel Canales. Cuartetos de Cuerda (Obra Completa)* (Madrid: ICCMU, 2001)
- PLEYEL, Ignaz: *Six Quatuors for two Violins a Tenor and Violoncello, Op 1* [=Cuartetos B301-B306] (London: Preston [c. 1783-87]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Six Quatuors for Deux Violins Alto et Violoncelle, Oeuvre II* [=Cuartetos B307-B312] (Mannheim: Gotz [c. 1788-92]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Six Quatetts for two Violins a Tenor and Violoncello, Opera 6* [=Cuartetos B319-B324] (London: Longman & Broderip [c. 1786]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Trois Quatuors pour deux Violins Alto et Bafse, Oeuvre 16^{me}* [=Cuartetos B325, B328, B330] (Viena: Artaria [c. 1788]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Douze Nouveaux Quatuors Concertants pour deux Violins Alto et Basse* [=Cuartetos B331-B342] (París: Imbault [c. 1787-94]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Trois Quatuors pour deux Violins Alto et Basse, Oeuvre 13* [=Cuartetos B343-B345] (París: Sieber [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Six Quatuors Concertants pour deux Violins Alto et Basse, 7^e Liv. de Quatuors* [=Cuartetos B346-B351] (París: Imbault [c. 1806-11]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Ignaz: *Trois Quatuors pour deux Violins, Taille et Violoncelle, Oeuvre XXXIII* [=Cuartetos B346-B351] (Berlín: J. J. Hummel [c. 1792]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- VACHON, Pierre: *Six Quartettos for two Violins, A Tenor and Bass, Opera VI* [=Cuartetos op. 6] (London: Wm. Napier [c. 1776]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Pierre: *Six Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre XI* [=Cuartetos op. 11] (París: Sieber [c. 1782]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- VANHAL, Johann Baptist: *Six Quatuors, A deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre 6* [=Cuartetos op. 6] (París: Huberty [c. 1771]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Johann Baptist: *Sei Quartetti A due Violini, Alto et Baffo. Opera 13^a* [=Cuartetos op. 13] (París: Huberty [c. 1773]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Johann Baptist: *Sei Quartetti A due Violini, Alto et Bafso. Oeuvre XXI* [=Cuartetos op. 21] (París: La Chevardiere [c. 1779]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- VIOTTI, Giovanni Battista: *Six Quatuors Concertants pour Deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre 1* [=Cuartetos W 2.1-6] (París: Sieber [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Giovanni Battista: *Six Quatuors Concertants pour Deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre III^{me}. Et 2^{me}. Livre de Quatuors* [=Cuartetos W 2.7-12] (París: Sieber [c. 1785]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Giovanni Battista: *Trois Quatuors pour Deux Violons, Alto et Basse* [=Cuartetos W 2.13-15] (París: Janet et Cotelle [¿?]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- WRANITZKY, Paul: *Six Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre X* [=Cuartetos op. 10] (París: Sieber [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Paul: *Trous Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre XVI* [=Cuartetos op. 16] (París: Sieber [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)
- , Paul: *Trous Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, Oeuvre XXIII* [=Cuartetos op. 23] (París: Sieber [c. 1790]) (disponible en <https://imslp.org>, consultado el 01.11.2022)

BIBLIOGRAFÍA

- BASHFORD, Christine: “The string quartet and society”, en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- BERGÉ, Pieter (ed.): *Musical Form, Forms, Formenlehre (Three Methodological Reflections)* (Leuven: Leuven University Press, 2009)
- BERNADÓ Márius y José María DOMÍNGUEZ: “Joao Pedro Almeida Mota: los cuartetos de un *pasticheur* en Madrid” en Christiane Heine, Juan Miguel González Martín (coords.): *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017)
- BERTRAN, Lluís: *Les Trios á Cordes de Gaetano Brunetti*. Tesina (París: Universidad de Paris-Sorbonne, 2011)

- , Lluís: “Eligiendo las piezas: los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea” en Bernadó, Márius i Tarragona y Miguel Ángel Marín (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014)
- BERTRAN, Lluís, Ana LOMBARDÍA y Judith ORTEGA: “La colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la biblioteca palatina de Parma (1794-1824): en estudio de fuentes”, *Revista de musicología*, vol. XXXVIII, 1 (2015)
- BUNZL BELGRAY, Alice: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*, Tesis (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006]
- CAPLIN, William E.: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1998)
- , William E.: “The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.”, *Journal of the American Musicological Society*. n.º. 57 (1) (2004)
- CARRASCOSA GARCÍA, Pere Joan: *Gaetano Brunetti, un músico de cámara por conocer*. Tesina (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011).
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 12 (1996-1997)
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Brussels, 1835–44, 2/1860–65/R1963, and many later impressions) [suppl. ed. A. Pougin (1878–80/R1963)]
- FINSCHER, Ludwig: *Studien Zur Geschichte Des Streichquartetts (Saarbrücker Studien Zur Musikwissenschaft)* (Kassel: Bärenreiter, 1974)
- FISCHER, Klaus: “Die streichquartette Gaetano Brunettis (1744-1798) in der Bibliothéque Nationale in Paris im Zusammenhang mit Streichquartettt des 18. Jahrhunderts”, en Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann (eds.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* (Kassel: Bärenreiter, 1984)
- FONSECA, Jorge: “Forma y Textura En Los Primeros Cuartetos de Manuel Canales.” en Christiane Heine and Juan Miguel González Martín (coords.): *The String Quartet in Spain*, (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017)
- FONSECA SÁNCHEZ-JARA, Elsa María: “Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788)”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n.º. 179 (2009)
- GIOVANNI FORT, Joseph: *Incorporating Haydn's Minuets: Towards a Somatic Theory of Music*. Tesis (Harvard: Universidad de Harvard, 2015)
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José: “El patrimonio musical de la Iglesia: la gestión de sus fondos archivísticos”, en Antonio Álvarez Cañibano, Eugenio Gómez del Pulgar, M^a José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño (eds.), *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2014)
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-c1920)” en Christiane Heine, Juan Miguel González Martín (coords.): *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017)
- GRAVE, Floyd y Margaret GRAVE: *The String Quartets of Joseph Haydn* (New York & Oxford: Oxford University Press, 2006)
- HAROLD SMYTH, David: *Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion*. Tesis (Austin: Universidad de Texas, 1985)
- HARPSTER, Richard William: *The string quartets of Johann Georg Albrechtsberger: An historical and formal study*. Tesis (California: Universidad del Sur de California, 1975)
- HEPOKOSKI, James y Warren DARCY: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2006)
- , James: *Music, Structure, Thought. Selected Essays* (New York: Routledge, 2016)
- HONEA, Sion M.: *The symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary viennese classical symphony of Haydn*. Tesina (Rochester: Universidad de Rochester, 1980)
- HUNTER, Mary: “The quartets”, en Caryl Clark (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005)
- IGOA MATEOS, Enrique: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014)
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “El gusto de Carlos IV en sus casas de campo”, en Isabel Morán Suárez (coord.), *Exposición. Carlos IV. Mecenas y coleccionista* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009)
- KRONE, Olaf: “Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)”, *Concerto: Das Magazin für Alte Musik (Colonia)*, 103, 1995.

- LABITTE, Louis: *Catalogue thématique des oeuvres inédites, la plupart autographes de Gaetano Brunetti, 1er violon du roi d'Espagne, Charles 4*. Sibley Music Library, University of Rochester. Ref. Room ML134 B895 C357.
- LABRADOR, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, Tesis (inédita) (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003)
- , Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo Crítico, Temático y Cronológico* (Madrid: AEDOM, 2005)
- , Germán: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum*, vol. 3, núm. 5 (2005)
- , Germán: “La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808)”, *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, no. 12-13 (2005-2006)
- , Germán: “La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti”, en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: siglos XV-XVIII, Vol. 3* (Madrid: Polifemo, 2010)
- , Germán: “La Colección de Manuscritos de Gaetano Brunetti y su transmisión.” en María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), *Allegro Cum Laude. Estudios Musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: ICCMU, 2014)
- , Germán: “Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y maestro de música de Carlos IV”, *Quodlibet*, vol. 70, 1 (2019)
- LA MOTTE, Diether de.: *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998)
- MÁXIMO LEZA, José (ed.): *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014)
- MARÍN, Miguel Ángel: “Music-Selling in Boccherini's Madrid”, *Música antigua*, XXXIII, 2 (2005)
- , Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2009)
- , Miguel Ángel: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”, *Scherzo*, XXVII, 283 (2013)
- , Miguel Ángel: “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014)
- , Miguel Ángel: “Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014)
- , Miguel Ángel y José MÁXIMO LEZA: “1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de La Música en España e Hispano América. Volumen 4. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014)
- , Miguel Ángel y Márius BERNADÓ (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014)
- , Miguel Ángel: “Haydn, Boccherini and the Rise of the String Quartet in Late Eighteenth-Century Madrid.” en Christiane Heine y Miguel Ángel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern: Peter Lang AG, 2016)
- , Miguel Ángel: “Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesíásticas españolas”, *Revista de Musicología*, 44/1, (2021)
- , Miguel Ángel: “Editores, libreros y compradores: el estudio del mercado musical en España (1770-1808)”, *Artígrama*, núm. 36, (2021)
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. (Madrid: Alianza, 1985).
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep: “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus *Adagios Glosados*”, *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, 1 (2016)
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith: “Música para reyes. El archivo de música de la Real Cámara de Carlos IV y Fernando VII a través de sus inventarios (ca. 1750-1834)”, *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, vol. 19, 36 (Abril 2021)
- , Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010)
- , Judith: “Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII”, en Miguel Ángel Marín, Márius Bernado Tarragona (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014)
- PARKER, Mara: *String Quartets. A Research and Informarion Guide*. (New York: Routledge, 2005)
- , Mara: *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation* (New York: Routledge, 2016)
- PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. (Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1993)

- RAMOS, René: *The symphonies of Gaetano Brunetti (ca. 1744-1798)*. Tesis (Indiana: Universidad de Indiana, 1997)
- RICE, John: *Music in the Eighteenth Century* (Nueva York: Norton & Company, 2013)
- RODE, Geoffrey Mark: *Luigi Boccherini's Six String Quartets, Op. 32. A formal and stylistic analysis*. Tesina (Calgary, Alberta: Universidad de Calgary, 1992)
- ROSEN, Charles: *El Estilo Clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial, 1986)
- RUSSELL, Tilden A.: *Minuet, Scherzando, and Scherzo: The Dance Movement in Transition, 1781-1825*. Tesis (Chapel Hill: Universidad de North Carolina, 1983)
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, Óscar Manuel: *Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda*. Trabajo fin de Máster (Logroño: Universidad de La Rioja, 2018)
- SANTOS CONDE, Héctor: *"Opera grande" y "Opera piccola" en la música de cámara de Luigi Boccherini*. Tesina (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013)
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, XI, nº 3, 1988.
- SISMAN, Elaine: *Haydn and the Classical Variation* (Harvard: Harvard University Press, 1993)
- , Elaine. "Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century," *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, ed. Thomas Forrest Kelly and Sean Gallagher (Harvard University Press, 2009)
- SPECK, Christian: *Studien Zur Musik, Bd. 7. Boccherinis Streichquartette: Studien Zur Kompositionsweise Und Zur Gattungsgeschichtlichen Stellung* (Múnich: W. Fink, 1987)
- STEVENSON, Robert: "Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico", *Revista Musical Chilena*, XXXVI, 157 (1982)
- STOWELL, Robin (ed.): *The Cambridge Companion to the String Quartet*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- SUBIRÁ, José: "Pretéritos músicos hispanos: Páginas históricas / por José Subirá", *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 20 (1965)
- SUTCLIFFE, Dean: "The origins of the string quartet", en Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- TCHERNOWITZ-NEUSTADTL, Miriam: *The String Trios of Luigi Boccherini*. Tesis. (Ramat Gan: Universidad Bar-Ilan, 1991)
- TRUETT HOLLIS, George: "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del Exmo. Sr. D. Fernando de Silba Albaréz de Toledo, Duque que fue de Alba" (1777)", *Anuario Musical*, vol. 59 (2004)
- WEBSTER, James: "Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of the Classical Style", en Ian Bent (ed.), *Cambridge studies in music theory and analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)
- WILLIAM HARPSTER, Richard: *The string quartets of Johann Georg Albrechtsberger: an historical and formal study*. Tesis. (Los Ángeles: Universidad Southern California, 1975)
- WYN JONES, David: *The String Quartets of Vanhal*. Tesis (Cardiff: Universidad de Gales, 1978)
- , JONES, David: "Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000)
- YOUNG, David (ed.): *Haydn the Innovator: A New Approach to the String Quartets*. (Tadmorden: Arc music, 2000)
- ZSAKO, Julius: *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*. Tesis (Columbia: Universidad de Columbia, 1975)

RECURSOS WEB

- BELGRAY, Alice y Newell JENKINS: "Brunetti, Gaetano", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04179>
- BENTON, Rita. "Pleyel family (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.21940>
- BROOK, Barry S., Richard Viano y Valerie Walden: "Bréval, Jean-Baptiste Sébastien.", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03957>
- BROOK, Barry S., David E. Campbell, Monica H. Cohn, and Michael Fend. "Gossec, François-Joseph." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.11509>
- BRYAN, Paul R.: "Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wañhal, Wanhall], Johann Baptist.", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29007>

- COLE, Malcolm S. Cole: "Rondo", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787>
- ELLIS, Meredith. "Siciliana", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-0000025698>
- ELLIS, Meredith: "Minuet.", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-0000018751>.
- EISEN, Cliff, and Stanley Sadie. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: mayo 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233>
- EISEN, C., A. Baldassarre, A., & P. Griffiths: "String quartet" *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: mayo 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40899>
- FEDER, Georg, and James Webster. "Haydn, (Franz) Joseph." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: mayo 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593>
- FREEMAN, Robert N. "Albrechtsberger, Johann Georg." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.00478>
- FULLER, D.: "Opus (i)". *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20394>
- GRAVE, Margaret, and Jay Lane. "Dittersdorf, Carl Ditters von." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861>
- HILL, George R., and Joshua Kosman. "Gassmann, Florian Leopold." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: mayo 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.10717>
- KNAPE, Walter, Murray R. Charters, and Simon McVeigh. "Abel family." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: mayo 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.00035>
- POSTOLKA, Milan. "Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.15446>
- SIMPSON, Adrienne, and Roger Hickman. "Gyrowetz [Gyrowez, Girowetz], Adalbert." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.12090>
- SISMAN, Elaine: "Variations.", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-0000029050>
- SJOERDSMA, R.D., and Robert Münster. "Neubauer [Neubaur], Franz Christoph." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.19763>
- SPECK, Christian: "Boccherini, (Ridolfo) Luigi", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03337>
- WESSELY, Othmar. "Krommer, Franz." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.15571>
- WHITE, Chappell, Jean Gribenski, and Amzie D. Parcell. "Cambini, Giuseppe Maria." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.04637>
- WHITE, Chappell. "Viotti, Giovanni Battista." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.29483>
- WURTZ, Roland, Robert Münster, and Valerie Walden. "Ritter family." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.43899>
- YOUNG, David, and A. Peter Brown. "Ordenez [Ordenitz, Ordoneez, Ordonetz, (Johann) Karl (Rochus) von." *Grove Music Online. Oxford Music Online* (último acceso: junio 2022) <https://doi.org.umbra1.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.20415>

GRABACIONES

- ABEL, Carl Friedrich: *Chamber Music (String Quartet) - ABEL, C.F. / BOCCHERINI, L. / KAMMEL, A. / PLEYEL, I.J.* Schein Quartet. 1994. CD. Proprius PRCD9082
- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *String Quartets Nos. 4, 5 and 6.* Authentic Quartet. 2007. DC. Hungaroton HCD32495
- , Johann Georg: *WERNER, G.J.: Fugues Nos. 1-6 / ALBRECHTSBERGER, J.G.: String Quartets, Op. 16, Nos. 1-6 (Fugues for String Quartet.* Authentic Quartet. 2010. CD. Hungaroton HCD32653
- BOCCHERINI, Luigi: *String Quartets, Opp. 39 and 41.* Revolutionary Drawing Room. 1993. CD. CPO 999205-2
- , Luigi: *String Quartets, Opp. 33.* Revolutionary Drawing Room. 1993. CD. CPO 999206-2
- , Luigi: *String Quartets Op. 32, Nos. 3-6.* Borciani Quartet. 2001. CD. Naxos 8.555043
- , Luigi: *String Quartets Op. 32 and 39.* Borciani Quartet. 2001. CD. Naxos 8.555042
- , Luigi: *String Quartets, Op. 26, Nos. 1-6.* Ensemble Symposium. 2016. CD. Brilliant Classics BC95302
- , Luigi: *String Quartets, Op. 15, Nos. 1-6.* Alea Ensemble. 2022. CD. Dynamic CDS7704
- BRUNETTI, Gaetano: *String quartets.* Schuppanzigh-Quartett. 2001. CD. Classic Production Osnabrück – 999 780-2
- , Gaetano: *String Quartets. Carmen Veneris.* 2012. CD. Lindoro SKU: NL-3011
- , Gaetano: *String Quartets. Trifolium.* 2019. CD. Lindoro SKU: NL-3043
- , Gaetano: *Heritage: The music of Madrid in the time of Goya. Cuarteto Quiroga.* 2019. CD. Cobra Records COBRA 0067
- CAMBINI, Giuseppe Maria: *String Quartets Nos. 1-3 (Quatours pour Monsieur Lacépède, Vol. 1).* Quartetto Le Ricordanze. 2001. CD. Stradivarius STR33327SD
- , Giuseppe Maria: *String Quartets Nos. 4, 5 and 6 (Monsieur Lacépède Vol. 2).* Quartetto Le Ricordanze. 2014. CD. Stradivarius STR33328SD
- DITTERSDORF, Carl Ditters von: *String Quartet No. 3 / MÍČA, F.A.: String Quartet No. 2.* Mannheim Strong Quartet. CD. SWR Classic Archive SWR10125
- , Carl Ditters von: *String Quartets Nos. 1, 2, 3.* Sinnhoffer String Quartet. CD. Orion LAN0561
- , Carl Ditters von: *String Quartets Nos. 2 and 6 / String Quintets Nos. 3 and 6.* Franz Schubert Quartet. CD. CPO 999122-2
- , Carl Ditters von: *String Quartets Nos. 1, 3-5.* Franz Schubert Quartet. 1989. CD. CPO 999038-2
- , Carl Ditters von: *RICHTER, F.X.: String Quartet, Op. 5, No. 1 / DITTERSDORF, C.D. von: String Quartet No. 3 / ROSETTI, A.: String Quartet, Op. 6, No. 2.* Verdi Quartet. 2019. CD. SWR Classic Archive SWR10624
- GASSMANN, Florian Leopold: *String Quartet Recital: Sojka Quartet - KAMMEL, A. / GASSMANN, F.L. / KOCZWARA, F. / ZIMMERMANN, A.* Sojka Quartet. 2016. CD. TYXart TXA16076
- GYROWETZ, Adalbert: *String Quartets, Opp. 13 and 29, Nos. 1 and 2.* Pleyel Quartett Koln. 2013. CD. CPO 777770-2
- , Adalbert: *Chamber Music (String Quartet) - BEETHOVEN, L. van / GYROWETZ, A. / HAYDN, J. / HÄNSEL, P.* Casal Quartet. 2020. CD. Solo Musica SM283
- , Adalbert: *String Quartets, Op. 42, Nos. 1-3.* Quartetto Oceano. 2021. CD. OMF KDC-2093G
- HAYDN, Franz Joseph: *String Quartets Op. 42 and Op. 2, Nos 4 and 6.* Kodály Quartet. 1993. CD. Naxos 8.550732
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 36-41, Op. 50, Nos. 1-6, "Prussian".* Tátrai Quartet. 1994. CD. Hungaroton HCD11934-35
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 11-16, Op. 9, Nos. 1-6.* Tátrai Quartet. 1994. CD. Hungaroton HCD31296-97
- , Franz Joseph: *String Quartets Op. 17, Nos. 1, 2 and 4.* Kodály Quartet. 1999. CD. Naxos 8.550853
- , Franz Joseph: *String Quartets Op. 17, Nos. 3, 5 and 6.* Kodály Quartet. 1999. CD. Naxos 8.550854
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 23, 30, 43, 53, 59, 61, 66 (The Haydn Project).* Emerson String Quartet. 2001, Deutsche Grammophon 00028947132721
- , Franz Joseph: *Sun Quartets, Op. 20.* Pellegrini Quartet. 2008. CD. CPO 777173-2
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 42-68 / The Last Words (version for string quartet).* Amadeus Quartet. 2009. CD. Deutsche Grammophon 00028947781165
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 29-34, Op. 33.* Cuarteto Casals. 2014. CD. Harmonia Mundi HMG50202223DI
- , Franz Joseph: *HAYDN, J.: String Quartets. (The Amadeus Quartet Recordings, Vol. 6) (1950-1969).* Amadeus Quartet. 2017. CD. Audite 21.426
- , Franz Joseph: *String Quartets Nos. 1, 6, 23, 25, 27-28, 30, 32-33, 38, 41-45, 47, 50-52, 54, 57-59, 62-63, 66-67.* Pro Arte Quartet. 2017. CD. Warner Classics 190295808792

- HOFFMEISTER, Franz Anton: *String Quartet Recital*. Aviv Quartet. 2003. CD. Naxos 8.555952
- KOZELUCH, Leopold: *String Quartet, P. VIII:1 / GOUNOD, C.-F.: String Quartet in A Minor*. Silzer Quartet. CD. SWR Classic Archive SWR10254
- , Leopold: *String Quartets, Op. 33, Nos. 1-3*. Stamic Quartet. 1993. CD. Supraphon 11-1528-2
- , Leopold: *String Quartets, Op. 32, Nos. 1-3*. Stamic Quartet. 1993. CD. Supraphon 11-1529-2
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *String Quartets Nos. 19, "Dissonance", 20, "Hoffmeister" and 23, "Prussian No. 3"*. Budapest String Quartet. 2004. CD. Biddulph Recordings BDF-ED-80213
- , Wolfgang Amadeus: *String Quartets Nos. 14-19, "Haydn Quartets"*. Emerson String Quartet. 2007. CD. Deutsche Grammophon 00028943179720
- , Wolfgang Amadeus: *String Quartets Nos. 1-23 / Salzburg Symphony Nos. 1-3*. Amadeus Quartet. 2010. CD. Deutsche Grammophon 00028947786801
- , Wolfgang Amadeus: *String Quartets Nos. 21-23, "Prussian Quartets"*. Emerson String Quartet. 2011. CD. Sony Classical 886443080744
- , Wolfgang Amadeus: *String Quartets (Complete)*. Quartetto Italiano. 2013. CD. Decca 00028947855552
- PLEYEL, Ignaz Joseph: *Chamber Music (String Quartet) - ABEL, C.F. / BOCCHERINI, L. / KAMMEL, A. / PLEYEL, I.J.* Schein Quartet. 1994. CD. Proprius PRCD9082
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Op. 2, Nos. 1-3*. Enso String Quartet. 2005. CD. Naxos 8.557497
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Op. 2, Nos. 4-6*. Enso String Quartet. 2006. CD. Naxos 8.557497
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Op. 11, Nos. 1-3*. Luigi Tomasini Quartet. 2008. CD. Hungaroton HCD32593
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Ben. 337, 338, 339*. Pleyel Quartet Koln. 2008. CD. CPO 777315-2
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Ben. 334, 335, 336*. Pleyel Quartet Koln. 2012. CD. CPO 777551-2
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Ben. 331-333*. Pleyel Quartett Köln. 2014. CD. CPO 777777-2
- , Ignaz Joseph: *String Quartets, Opp. 41 and 42*. Authentic Quartet. 2015. CD. Hungaroton HCD32783
- VANHAL, Johann Baptist: *6 Quatours: No. 2 in E-Flat Major / String Quartet, Op. 33, No. 2 / String Quartet in G Major*. Stamic Quartet. 1995. CD. Supraphon 81-1431-2
- , Johann Baptist: *WELLER QUARTET: Decca Recordings 1964-1970*. Weller Quartet. 2005. CD. Decca 00028947567967
- , Johann Baptist: *Late String Quartets*. Camesina Quartet. 2012. CD. Musikmanufaktur Berlin MMB419D
- , Johann Baptist: *String Quartets, Op. 1, No. 4 and Op. 33, No. 2 / String Quartet in G Major / 6 Quatours: No. 2 in E-Flat Major*. Lotus String Quartet. 2014. CD. CPO 777475-2
- , Johann Baptist: *Chamber Music (Viennese) - HAYDN, J. / MOZART, W.A. / VAÑHAL, J.B. / DITTERSDORF, C.D. von (A Viennese Quartet Party)*. Revolutionary Drawing Room. 2015. CD. Omnibus Classics CC5006b
- VIOTTI, Giovanni Battista: *RESPIGHI, O.: Quartetto dorico / VIOTTI, G.B.: String Quartet No. 2*. Vienna Musikverein Quartet. CD. SWR Classic Archive SWR10073
- , Giovanni Battista: *String Quartets Nos. 1-3*. Quartetto Aira. 1996. CD. Dynamic CDS138
- , Giovanni Battista: *String Quartets (Complete)*. Viotti String Quartet. 2019. CD. Brilliant Classics BC95264
- WRANITZKY, Paul: *String Quartets Nos. 1-3*. Stamic Quartet. 1991. CD. Supraphon 81-1046-2

LISTADO DE FIGURAS

LISTADO DE FIGURAS

Metodología

Figura 1. Diseño genérico de la forma sonata propuesto por la *sonata theory* de James Hepokoski y Warren Darcy.

Figura 2. Estructura de funciones temporales en la superficie de una obra musical, según William Caplin.

Figura 3. Generación de la forma musical a través de la conjugación de las funciones formales, según William Caplin.

Figura 4. Esquemas de los tipos formales sentencia, periodo y pequeña frase ternaria, generados a partir de la metodología de William Caplin.

Figura 5. Esquemas de los principales tipos formales híbridos, generados a partir de la metodología de William Caplin.

Figura 6. Esquemas del tipo formales pequeña frase binaria, generado a partir de la metodología de William Caplin.

Figura 7. Esquemas de los tipos formales compuestos, generado a partir de la metodología de W. Caplin.

Capítulo I. Los cuartetos de Brunetti en contexto

Figura 1.1 Proceso de dispersión de los manuscritos autógrafos de los cuarteto de cuerda de G. Brunetti (1744-1798).

Capítulo II. Forma sonata en los primeros movimientos

Figura 2.1. Boccherini, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174, 1770), *Adagio*. Esquema formal.

Figura 2.2. Longitud de las principales secciones en los movimientos de apertura lentos en forma sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Figura 2.3. Principales secciones del *Largo sostenuto / Allegretto* en Do mayor del op. 3/3 (L158. 1774) de Gaetano Brunetti.

Figura 2.4. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Esquema formal de la exposición (cc. 1-33).

Figura 2.5. Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Figura 2.6. Zonas de aparición de la cesura medial. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Figura 2.7. Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Figura 2.8. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774). Primer movimiento *Allegro moderato*. Esquema formal de las secciones de exposición (cc. 1-33) y recapitulación (cc. 52-67).

Figura 2.9. Tamaño de las secciones de exposición. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-8 de Gaetano Brunetti.

Figura 2.10. Tamaño de las secciones de desarrollo. Primeros movimientos allegro-sonata en las ciclos opp. 2-8 de Gaetano Brunetti.

Figura 2.11. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785) y op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785). Esquemas formales de las secciones de exposición.

Figura 2.12. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785) y op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785). Esquemas formales de las secciones de exposición.

Figura 2.13. Brunetti. Cuartetos op. 8 núm. 1 en La Mayor (L184, 1789). Esquema formal de la sección de exposición.

Figura 2.14. Tamaño de las secciones de exposición. Primeros movimientos allegro-sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Figura 2.15. Tamaño de las secciones de desarrollo. Primeros movimientos allegro-sonata en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Figura 2.16. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Principales secciones expositivas.

Figura 2.17. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Principales secciones expositivas.

Figura 2.18. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Principales secciones expositivas.

Figura 2.19. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Principales secciones expositivas.

Figura 2.20. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Principales secciones expositivas.

Figura 2.21. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Construcción de las principales secciones de la exposición.

Figura 2.22. Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Espacios de desarrollo.

Figura 2.23. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Espacios de desarrollo.

Figura 2.24. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Espacios de desarrollo.

Figura 2.25. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Espacios de desarrollo.

Figura 2.26. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Espacios de desarrollo.

Figura 2.27. Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Retorno de material en la sección de recapitulación.

Figura 2.28. Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Retorno de material en la sección de recapitulación.

Figura 2.29. Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Retorno de material en la sección de recapitulación.

Figura 2.30. Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Retorno de material en la sección de recapitulación.

Capítulo III. Movimientos lentos

Figura 3.1. Brunetti. Cuartetos op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150), op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma sonata.

Figura 3.2. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). Esquema formal del movimiento lento interior en forma ternaria.

Figura 3.3. Brunetti. Cuartetos op. 5 núm. 2 en La mayor (L169) y op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma sonata.

Figura 3.4. Brunetti. Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). Esquema formal del movimiento lento interior en forma ternaria.

Figura 3.5. Brunetti. Cuartetos op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785) y op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785). Esquemas formales de los movimientos lentos interiores en forma ternaria.

Figura 3.6. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784). *Largo sostenuto*. Esquema formal.

Figura 3.7. Brunetti. Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784). *Largo cantabile e sostenuto*. Esquema formal.

Figura 3.8. Brunetti, Cuarteto L195 en Mi bemol mayor (1792-93). *Andantino*. Esquema formal.

Figura 3.9. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Esquema formal de la exposición (cc. 1-24) y exposición ornamentada (cc. 25-48).

Figura 3.10. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790). *Andantino*. Esquema formal.

Figura 3.11. Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1792). *Larghetto*. Esquema formal.

Figura 3.12. Brunetti, Cuarteto L197 en Fa mayor (1789-93). *Larghetto sostenuto*. Esquema formal.

Figura 3.13. Brunetti, Cuarteto L198 en Mi mayor (1790). *Largo sostenuto*. Esquema formal.

Figura 3.14. Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791). *Larghetto*. Esquema formal.

Figura 3.15. Brunetti, Cuarteto op. 5/4 en Si menor (L171, 1776). *Allegro* en Re menor. Esquema formal.

Capítulo IV. Formas de danza, variación y rondó

Figura 4.1. Brunetti, Cuartetos op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774) y op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

Figura 4.2. Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774) y op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

Figura 4.3. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

Figura 4.4. Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1789), *Minuetto*. Esquemas de análisis de funciones formales.

Figura 4.5. Análisis funcional de las cuatro variaciones del Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774) de Gaetano Brunetti.

Figura 4.6. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170, 1776), *Rondeau Allegretto*. Esquema de análisis formal.

Figura 4.7. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Esquema de análisis formal.

- Figura 4.8.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Rondeau All^{mo} con Gusto*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.9.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 1 en Fa mayor (L156, 1774), *Rondeau Allegretto*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.10.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Allegretto moderato*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.11.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-80), *Rondó e Moderato*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.12.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785), *Finale. Allegro*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.13.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 4 en Mi bemol mayor (L177, 1779-80), *Rondeau. Allegretto moderato*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.14.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 6 en Fa mayor (L179, 1779-80), *Rondeau con moto*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.15.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784), *Finale. Allegro non molto*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.16.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor (L192, 1790), *Finale*. Esquema de análisis formal.
- Figura 4.17.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L194, 1791), *Rondo. Allegretto non molto*. Esquema de análisis formal.

Capítulo V. Movimientos finales: forma sonata y esquemas particulares

- Figura 5.1.** Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los movimientos finales en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.
- Figura 5.2.** Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Movimientos de cierre en forma sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.
- Figura 5.3.** Tamaño de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los movimientos finales en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti
- Figura 5.4.** Tamaño de las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación. Movimientos de cierre en forma sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.
- Figura 5.5.** Tamaño de las secciones de exposición en los movimientos de cierre en forma sonata en los cuartetos de Gaetano Brunetti.
- Figura 5.6.** Tamaño de las secciones de desarrollo en los movimientos de cierre en forma sonata en los cuartetos de Gaetano Brunetti.
- Figura 5.7.** Brunetti. Cuarteto en Mi mayor L198 (1790). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.8.** Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.9.** Brunetti. Cuarteto en Do mayor L190 (1791). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.10.** Brunetti. Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.11.** Brunetti. Cuarteto en La mayor L191 (1792). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.12.** Brunetti. Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.13.** Brunetti. Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Espacios de desarrollo.
- Figura 5.14.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Finale. Presto*. Esquema de análisis formal.

LISTADO DE TABLAS

LISTADO DE TABLAS

Planteamiento y objetivos

Tabla 1. Visión general de los cincuenta cuartetos de cuerda conservados de Gaetano Brunetti.

Capítulo I. Los cuartetos de Brunetti en contexto

Tabla 1.1. Relación de compositores españoles o afincados en España con cuartetos conocidos entre 1770 y 1820.

Tabla 1.2 Relación de los cuartetos de cuerda conservados en el archivo de música del Palacio Real de Madrid.

Tabla 1.3. Cronología y catalogación de los cuartetos de cuerda de G. Brunetti propuesta por el catálogo de G. Labrador.

Tabla 1.4. Cuartetos de cuerda conservados de G. Brunetti por orden cronológico.

Tabla 1.5. Cronología de los cuartetos de cuerda de G. Brunetti, J. Haydn y L. Boccherini.

Tabla 1.6. Cronología y disposición de la música de cámara de G. Brunetti.

Tabla 1.7. Estructura del primer ciclo de cuartetos op. 2 (L150- L155, 1774) de Brunetti.

Tabla 1.8. Estructura y agrupación de los dos series de cuartetos de dos movimientos (opp. 3, 6) compuestos por Brunetti.

Tabla 1.9. Estructura y agrupación de las dos series de tres movimientos (opp. 4-5) compuestos en la década de 1770 por Brunetti.

Tabla 1.10. Estructura y agrupación de las dos series de tres movimientos (opp. 7-8) compuestos en la década de 1780 por Brunetti.

Tabla 1.11. Estructura y agrupación de los diez últimos cuartetos conservados de Brunetti.

Tabla 1.12. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1770 de Brunetti.

Tabla 1.13. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1780 de Brunetti.

Tabla 1.14. Movimientos con predominio de la textura de conferencia en los cuartetos de la década de 1790 de Brunetti.

Tabla 1.15. Movimientos con predominio de textura de debate ligero en los cuartetos de la década de 1770 de Brunetti.

Tabla 1.16. Movimientos con predominio de textura de debate ligero los cuartetos de la década de 1780 y 1790 de Brunetti.

Tabla 1.17. Movimientos con predominio de texturas depuradas en los cuartetos de Brunetti.

Capítulo II. Forma sonata en los primeros movimientos

Tabla 2.1. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con primeros movimientos lentos en forma sonata de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.2. Esquemas de formas de sonata en los movimientos lentos de apertura en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.3. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con primeros movimientos en allegro-sonata en las ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.4. Esquemas de formas de sonata en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.5. Movimientos armónicos de las principales secciones de la exposición (tema principal, transición, tema secundario y zona de cierre) en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.6. Modelos y estructuras del tema secundario en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.7. Material motívico y estructura de las zonas de cierre expositivo en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.8. Movimientos tonales y principal material temático en la episodios del desarrollo en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.9. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los primeros movimientos allegro-sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 2.10. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda compuestos en la década de 1780 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.11. Estructura de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.12. Esquemas de formas de sonata en los primeros movimientos allegro-sonata de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.13. Mapa de regiones tonales en los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.14. Tratamiento melódico en los espacios de desarrollo de los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.15. Principales regiones tonales y tratamiento melódico en los espacios de desarrollo de los cuartetos de tres movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 2.16. Tratamiento de los materiales expositivos en la recapitulación. Movimientos de cabeza en los cuartetos L190, L191, L.194, L196 y L199, compuestos en la década de 1790, de Gaetano Brunetti.

Capítulo III. Movimientos lentos

Tabla 3.1. Regiones tonales de los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.2. Principales regiones tonales, con respecto al primer movimiento, de los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de J. Haydn, L. Boccherini y G. Brunetti.

Tabla 3.3. Marcas de tempo y expresión en los movimientos lentos interiores en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.4. Esquemas de formas de sonata en los movimientos lentos intermedios en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.5. Forma y estructura de los movimientos lentos en el op. 2 (1774) de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.6. Clasificación formal de los movimientos lentos en forma sonata en el op. 2 (1774) de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.7. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 9 (1769-71) y op. 17 (1771) de J. Haydn en la década de 1770.

Tabla 3.8. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 4 (1775) y op. 5 (1776) de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.9. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 7 (1784) y op. 8 (1785) de Gaetano Brunetti.

Tabla 3.10. Forma y estructura de los movimientos lentos interiores en los ciclos op. 33 (1781) y op. 42 (1785) de J. Haydn.

Tabla 3.11. Distribución de movimientos en el op. 32 (c. 1790, p. 1782) de Boccherini.

Tabla 3.12. Forma y estructura en los movimientos lentos interiores de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Capítulo IV. Formas de danza, variación y rondó

Tabla 4.1. Posición interna de los “Minuetos” en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 4.2. Cuartetos y ciclos de cuartetos con contienen, al menos, un minueto-trío en las producciones de G. Brunetti, J. Haydn y L. Boccherini.

Tabla 4.3. Estructura general de los minuetos de G. Brunetti, J. Haydn, L. Boccherini y W. A. Mozart compuestos entre 1770 y 1774.

Tabla 4.4. Disposición de movimientos en los cuartetos op. 13 (1773) de Johann Baptist Vanhal.

Tabla 4.5. Organización formal de los minueto-trío presentes en los cuartetos de cuerda compuestos por Gaetano Brunetti entre 1789-92.

Tabla 4.6. Cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti que emplean movimientos en forma de variación.

Tabla 4.7. Movimientos en forma de variación en las sonatas para violín o viola y bajo, los tríos, los quintetos, los sextetos y la música instrumental para orquesta de Gaetano Brunetti.

Tabla 4.8. Movimientos finales en forma rondó en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 4.9. Estructura formal de los movimientos finales en forma rondó dentro de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 4.10. Estructura y retorno del tema principal del rondó (estribillo) en los movimientos finales en forma rondó dentro de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Capítulo V. Movimientos finales: forma sonata y esquemas particulares

Tabla 5.1. Movimientos en forma sonata en los movimientos finales de los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.2. Esquemas formales de los movimientos finales en las décadas de 1770, 1780 y 1790 en los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.3. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los ciclos opp. 2-6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.4. Esquemas de formas de sonata en los movimientos finales en los cuartetos de cuerda compuestos en la década de 1770 de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.5. Movimientos tonales y principal material temático en la episodios del desarrollo en los movimientos finales en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.6. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los movimientos de cierre en forma sonata en los opp. 2, 3, 4, 5 y 6, compuestos en la década de 1770, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.7. Estructura de los ciclos de cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los ciclos opp. 7-8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.8. Esquemas de formas de sonata en los movimientos finales en los cuartetos de cuerda de la década de 1780 de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.9. Movimientos tonales y principal material temático en los episodios del desarrollo en los movimientos finales en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.10. Tratamiento de los materiales expositivos en la sección de recapitulación en los movimientos de cierre en forma sonata en los opp. 7 y 8, compuestos en la década de 1780, de Gaetano Brunetti.

Tabla 5.11. Estructura de los cuartetos de cuerda con movimientos finales en forma sonata en los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 5.12. Esquemas de formas de sonata en los movimientos de cierre de los diez últimos cuartetos de cuerda, compuestos a principios de la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 5.13. Tratamiento melódico y diálogo instrumental en los espacios de desarrollo de los movimientos finales en forma sonata, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Tabla 5.14. Tratamiento de los materiales expositivos en la recapitulación. Movimientos de cierre en los cuartetos compuestos en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

LISTADO DE EJEMPLOS MUSICALES

LISTADO DE EJEMPLOS MUSICALES

Capítulo I. Los cuartetos de Brunetti en contexto

Ejemplo 1.1. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 15-21).

Ejemplo 1.2. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Minuetto-Trio*. Sección central del minueto (cc. 15-21).

Ejemplo 1.3. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 6 en La mayor (L173, 1776), *Largo*. Tema principal. (cc. 1-8).

Ejemplo 1.4. Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Tema principal. (cc. 1-8).

Ejemplo 1.5. Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Primera copla. (cc. 16-39).

Ejemplo 1.6. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 1 en Do mayor (c. 1769-1771), *Adagio* en Fa mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).

Ejemplo 1.7. Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 5 en Fa menor (1772), *Allegro Moderato* en Fa menor. Tema principal (cc. 1-8).

Ejemplo 1.8. Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Re menor (c. 1769-1771), *Adagio cantabile* en Si bemol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-11).

Ejemplo 1.9. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Largo sostenuto* en Sol mayor. Tema principal (cc. 1-8).

Ejemplo 1.10. Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 6 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegro non molto* en Fa mayor. Tema principal (cc. 1-8), comienzo del primer episodio del desarrollo (cc. 70-75) y comienzo del tercer episodio del desarrollo (cc. 102-107).

Ejemplo 1.11. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Largo cantabile* en Mi mayor. Tema principal (cc. 1-8).

Ejemplo 1.12. Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 117-132).

Ejemplo 1.13. Vachon. Cuarteto op. 11 núm. 6 en Do menor (c. 1782). *Andante* en Do mayor. Sección central (cc. 47-64).

Ejemplo 1.14. Pleyel. Cuarteto Ben346 en Do mayor (1788). *Allegro assai* en Do menor. Sección central (cc. 17-32).

Ejemplo 1.15. Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1791), *Allegro non molto* en La mayor. Tema principal (cc. 1-8) y tema secundario (cc. 35-58).

Ejemplo 1.16. Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1791), *Allegro moderato* en Sol mayor. Exposición (cc. 1-66).

Ejemplo 1.17. Boccherini. Cuarteto op. 44 núm. 1 en Si bemol mayor (G220, 1792). *Maestoso assai* en Si bemol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-13).

Ejemplo 1.18. Brunetti, Cuarteto op. 2, núm. 1 en Sol menor (1744), *Allegro moderato* en Sol menor. Sección de transición (cc. 9-21) y tema secundario (cc. 21-31).

Ejemplo 1.19. Brunetti, Cuarteto op. 3, núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Andantino con un poco di moto* en La mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4) y sección de desarrollo (cc. 35-38).

Ejemplo 1.20. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 3 en La mayor (L164, 1775), *Cantabile* en Mi mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-2).

Ejemplo 1.21. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 4 en Si bemol mayor (L165, 1775), *Larghetto* en Mi bemol mayor. Tema principal (cc. 1-10).

Ejemplo 1.22. Brunetti, Cuarteto op. 4, núm. 6 en Re mayor (L167, 1775), *Larghetto* en La mayor. Comienzo de la sección de puente (cc. 15-20).

Ejemplo 1.23. Brunetti, Cuarteto op. 5, núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Andantino amoroso* en Mi mayor. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).

Ejemplo 1.24. Brunetti, Cuarteto op. 2, núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Minuetto-Trio* en Re mayor.

Ejemplo 1.25. Brunetti, Cuarteto op. 3, núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro* en Sol mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-13) y tema secundario (cc. 19-40).

Ejemplo 1.26. Brunetti, Cuarteto op. 6, núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-1780), *Rondo e Moderato* en Si bemol mayor. Comienzo del estribillo (cc. 1-8).

Ejemplo 1.27. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Allegro moderato* en Si bemol mayor. Sección de exposición (cc. 1-66).

Ejemplo 1.28. Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Larghetto sostenuto* en Mi bemol mayor. Línea del primer violín en el tema principal expositivo (cc. 1-16) y tema principal ornamentado (cc. 25-40).

- Ejemplo 1.29.** Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790), *Larghetto sostenuto* en Mi bemol mayor. Sección de desarrollo (cc. 49-67).
- Ejemplo 1.30.** Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790), *Andantino* en Re mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-20).
- Ejemplo 1.31.** Brunetti, versión inacaba del Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Minuetto. Allegretto-Trio*
- Ejemplo 1.32.** Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791), *Allegro con Brio* en Do mayor. Comienzo del movimiento (cc. 1-16).
- Ejemplo 1.33.** Brunetti, Cuarteto L190 en Do mayor (1791), *Allegro con brio* en Do mayor. Tema secundario (cc. 1-66).
- Ejemplo 1.34.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (1774), *Andantino con variazioni* en Sol mayor. Íncipit de las partes solistas en cada una de las variaciones.
- Ejemplo 1.35.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (1785), *Andante con variazioni* en La mayor. Íncipit de las partes solistas en cada una de las variaciones.
- Ejemplo 1.36.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Largo cantabile* en La mayor. Entrada solista de la viola en el tema principal (cc. 1-9) y continuación solista del primer violín (cc. 11-16).
- Ejemplo 1.37.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Largo cantabile* en La mayor. Transformación de la textura en la zona de desarrollo (cc. 33-48).
- Ejemplo 1.38.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (1774), *Minuetto-Trio* en La menor. *Minuetto* (cc. 1-16).
- Ejemplo 1.39.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (1774), *Allegro non molto* en La menor. Tema principal (cc. 1-9) y tema secundario (cc. 15-23).
- Ejemplo 1.40.** Brunetti, Cuarteto L198 en Mi mayor (1790), *Allegro non molto* en Mi mayor. Sección de exposición (cc. 1-56).

Capítulo II. Forma sonata en los primeros movimientos

- Ejemplo 2.1.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Sección de puente o transición (cc. 15-19).
- Ejemplo 2.2.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 22-38.
- Ejemplo 2.3.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Largo cantabile*. Estructura del tema principal (cc. 1-6).
- Ejemplo 2.4.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 22-38.
- Ejemplo 2.5.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 2 en Do mayor (L163, 1775), *Largo con sordina*, cc. 55-61.
- Ejemplo 2.6.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Larghetto espressivo*, cc. 1-12. Análisis formal y funcional.
- Ejemplo 2.7.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Andantino amoroso*. Exposición, cc. 1-29.
- Ejemplo 2.8.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Andantino amoroso*, cc. 64-73.
- Ejemplo 2.9.** Davaux, Cuarteto op. 6 núm. 3 en Fa mayor (1773), *Andante*. Parte de primer violín.
- Ejemplo 2.10.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Andantino con un poco di Moto*. Comienzo del tema principal (cc. 1-4) y recomposición en el comienzo del desarrollo (cc. 35-38).
- Ejemplo 2.11.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Moderato espressivo*. Partes del primer violín en el tema principal (cc. 1-5) y el comienzo de las secciones de transición (cc. 6-9), tema secundario (cc. 14-17) y desarrollo (26-29).
- Ejemplo 2.12.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 3 en Mi bemol mayor (L170, 1776), *Moderato espressivo*. Comienzo de la sección de desarrollo (cc. 50-63).
- Ejemplo 2.13.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 5 en Do mayor (L172, 1776), *Larghetto amoroso con sordini*. Tema secundario y cierre de la exposición, cc. 21-38.
- Ejemplo 2.14.** Gossec, Cuarteto op. 15 núm. 3 en Do menor (1772), *Larghetto*. Comienzo del tema principal (cc. 1-7), sección del desarrollo (cc. 64-66), final del movimiento (cc. 85-91).
- Ejemplo 2.15.** Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 2 en Do menor (1772), *Adagio*. Comienzo del tema principal (cc. 1-4).
- Ejemplo 2.16.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Largo sostenuto / Allegretto*. Tema principal en la voz del primer violín, dentro de cada una de las principales secciones del movimiento.
- Ejemplo 2.17.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-12).
- Ejemplo 2.18.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro con brio*. Introducción (cc. 1-4) y tema principal (cc. 5-16).
- Ejemplo 2.19.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 2 en Si bemol mayor (L175, 1779-80), *Allegretto con gusto*. Tema principal (cc. 1-18).

- Ejemplo 2.20.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegro maestoso*. Tema principal (cc. 1-10).
- Ejemplo 2.21.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 1 en La mayor (L174, 1779-80), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-11).
- Ejemplo 2.22.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Sección de transición de la exposición (cc. 9-21).
- Ejemplo 2.23.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 21-31).
- Ejemplo 2.24.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Tema secundario (cc. 15-21).
- Ejemplo 2.25.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegro maestoso*. Tema secundario (cc. 15-32).
- Ejemplo 2.26.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 4 en Mi bemol mayor (L177, 1779-80), *Allegro moderato*. Sección de cierre de la exposición (cc. 27-36).
- Ejemplo 2.27.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Allegro moderato*. Íncipit (cc. 1-2). Falsa recapitulación en el comienzo del segundo episodio de la sección de desarrollo (cc. 47-49).
- Ejemplo 2.28.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 1 en Mi bemol mayor (L162, 1775), *Allegro non molto*. Sección de desarrollo (cc. 97-124).
- Ejemplo 2.29.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L151, 1774), *Allegro moderato*. Secciones de cierre de la exposición (cc. 34-43) y recapitulación (cc. 96-106).
- Ejemplo 2.30.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro con brio*. Introducción (cc. 1-4).
- Ejemplo 2.31.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegro moderato e maestoso*. Introducción (cc. 1-8).
- Ejemplo 2.32.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto moderato e maestoso*. Secciones de cierre de exposición (cc. 35-37) y recapitulación (cc. 81-83).
- Ejemplo 2.33.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Allegretto moderato*. Secciones de cierre de exposición (cc. 31-37) y recapitulación (cc. 86-92).
- Ejemplo 2.34.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor op. 7/6 (L183, 1784), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-8) y reutilización motivica en el tema secundario (cc. 17-22 y 25-30) y en el desarrollo (cc. 70-75 y 102-107).
- Ejemplo 2.35.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegretto non molto*. Sección de cierre de la exposición (cc. 35-54).
- Ejemplo 2.36.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Fa mayor (L183, 1784), *Allegretto non molto*. Sección de cierre de la recapitulación (cc. 144-169).
- Ejemplo 2.37.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 2.38.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 2.39.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 2.40.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Comienzo de las dos secciones del tema secundario (cc. 25-28 y 36-40, respectivamente).
- Ejemplo 2.41.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Tema secundario.
- Ejemplo 2.42.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro moderato*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 80-95).
- Ejemplo 2.43.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 4 en La mayor (L187, 1785), *Allegro maestoso*. Segundo episodio del desarrollo (cc. 84-102).
- Ejemplo 2.44.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-10) y reutilización motivica en la zona de transición, tema secundario y comienzo del primer episodio del desarrollo.
- Ejemplo 2.45.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 6 en Sol mayor (L189, 1785), *Allegro moderato*. Primera parte del tema principal (cc. 1-8) y reutilización motivica en la zona de transición, tema secundario, comienzo del primer episodio del desarrollo y nuevo material insertado en la recapitulación.
- Ejemplo 2.46.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-8), zona de transición moduladora (cc. 9-16) y tema secundario (cc. 17-24).
- Ejemplo 2.47.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Sección de desarrollo dentro de la exposición (cc. 24-48).

- Ejemplo 2.48.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Sección de cierre de la exposición (cc. 48-69).
- Ejemplo 2.49.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Íncipit de los cuatro episodios del desarrollo.
- Ejemplo 2.50.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Allegro moderato*. Desarrollo dentro de la sección de recapitulación (cc. 142-193).
- Ejemplo 2.51.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-12) y zona de transición (cc. 13-24).
- Ejemplo 2.52.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Allegro non molto*. Tema secundario (cc. 25-52).
- Ejemplo 2.53.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790), *Allegro moderato*. Análisis formal de la exposición.
- Ejemplo 2.54.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93), *Allegro di molto*. Análisis formal de la exposición.
- Ejemplo 2.55.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93), *Allegro moderato*. Tema principal.
- Ejemplo 2.56.** Íncipit de los allegro-sonata de cabeza de los cuartetos de cuatro movimientos, compuesto en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.
- Ejemplo 2.57.** Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Sección de desarrollo.
- Ejemplo 2.58.** Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1790). Zona de desarrollo dentro de la sección de recapitulación (cc. 119-136).
- Ejemplo 2.59.** Brunetti. Cuarteto en Sol mayor L194 (1791). Tema secundario (cc. 25-84).
- Ejemplo 2.60.** Brunetti. Cuarteto en Si bemol mayor L196 (1792). Tema secundario (cc. 22-57).
- Ejemplo 2.61.** Íncipits del tema principal y desarrollo en los allegro-sonata de cabeza. Cuartetos L190, L194, L199, L191 y L196, respectivamente, compuestos en la década de 1790 por Gaetano Brunetti.

Capítulo III. Movimientos lentos

- Ejemplo 3.1.** Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor, op. 2/3 en Mi bemol mayor y op. 2/5 en Re mayor. Tema principal de los movimientos lentos interiores en forma sonata.
- Ejemplo 3.2.** Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor, op. 2/3 en Mi bemol mayor y op. 2/5 en Re mayor. Zonas de transición expositivas en los movimientos lentos interiores en forma sonata.
- Ejemplo 3.3.** Brunetti, Cuarteto op. 2/1 en Sol menor, op. 2/2 en Mi mayor y op. 2/3 en Mi bemol mayor. Movimientos lentos interiores. Línea solista del primer violín en los temas secundarios expositivos.
- Ejemplo 3.4.** Brunetti, cuartetos op. 2/1 en Sol menor y op. 2/3 en Mi bemol mayor. Sección de desarrollo de los movimientos lentos interiores.
- Ejemplo 3.5.** Brunetti, cuartetos op. 2/2 en Mi mayor. *Largo cantabile* en La mayor. Sección de desarrollo.
- Ejemplo 3.6.** Brunetti, cuartetos op. 2/6 en Si bemol mayor. *Andante cantabile* en Fa mayor.
- Ejemplo 3.7.** Brunetti, *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 2/3 y *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4. Temas principales.
- Ejemplo 3.8.** Haydn, *Adagio* en Fa mayor del op. 9/1 y *Adagio* en Mi menor del op. 17/1. Comienzo de los temas principales.
- Ejemplo 3.9.** Haydn, *Adagio cantabile* en Si bemol del op. 9/4. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 3.10.** Brunetti, *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6. Tema principal.
- Ejemplo 3.11.** Brunetti, *Largo cantabile* en Si bemol mayor del op. 2/1, *Largo cantabile* en La mayor del op. 2/2, *Larghetto* en Si bemol mayor del op. 2/3, *Andantino con un poco di moto* en Do mayor del op. 2/4, *Andantino cantabile* en Sol mayor del op. 2/5 y *Andante cantabile* en Fa mayor del op. 2/6. Ideas básicas del tema principal expositivo.
- Ejemplo 3.12.** Brunetti, *Largo cantabile* en La mayor del op. 2/2. Tema principal (cc. 1-8), zona de transición (cc. 9-16) y sección de desarrollo (cc. 35-48).
- Ejemplo 3.13.** Brunetti, *Larghetto* en Mi bemol mayor del op. 4/4, *Andantino amoroso* en Mi mayor del op. 5/2 y *Largo* en La mayor del op. 5/6. Comienzo de los temas principales.
- Ejemplo 3.14.** Boccherini, *Allegro molto* en Do mayor del op. 22/1. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 3.15.** Canales, *Larghetto gracioso* en Sol menor del op. 1/4. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 3.16.** Brunetti, cuartetos op. 4/1 en Mi bemol mayor, op. 4/6 en Re mayor y op. 5/6 en Re mayor. Secciones e puente entre la exposición y la recapitulación en los movimientos lentos interiores.
- Ejemplo 3.17.** Brunetti, *Larghetto staccato* del Divertimento en Mi bemol mayor de la Serie II/4/i (L130, 1774-75).
- Ejemplo 3.18.** Brunetti, Cuarteto op. 4/3 en La mayor. Tema principal y comienzo de la sección de desarrollo del movimiento lento interior en forma sonata.

- Ejemplo 3.19.** Brunetti, Cuarteto op. 4/4 en Mi bemol mayor. Tema principal y comienzo de la sección de desarrollo del movimiento lento interior en forma sonata.
- Ejemplo 3.20.** Brunetti, Cuarteto op. 4/5 en La menor. Sección de exposición en el movimiento lento interior.
- Ejemplo 3.21.** Brunetti, Cuarteto op. 4/5 en La menor. Secciones de desarrollo y recapitulación en el movimiento lento interior.
- Ejemplo 3.22.** Brunetti, Cuarteto op. 8/1 en La mayor. Tema principal y comienzo de las zonas de primer desarrollo, segundo desarrollo y *codetta* final del movimiento lento interior en forma sonata.
- Ejemplo 3.23.** Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Estructura ternaria que conforma la primera sección ternaria.
- Ejemplo 3.24.** Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Estructura binaria de la segunda sección ternaria.
- Ejemplo 3.25.** Brunetti, Cuarteto op. 7/4 en Mi bemol mayor. *Andantino con moto*. Comienzo del desarrollo dentro de la segunda sección ternaria.
- Ejemplo 3.26.** Brunetti, Cuarteto op. 8/5 en Mi bemol mayor. *Largo cantabile*. Primera parte del esquema ternario (cc. 1-16).
- Ejemplo 3.27.** Brunetti, Cuarteto op. 8/6 en Sol mayor. *Larghetto*. Tema principal (cc. 1-8), retorno del tema principal en la sección central de la forma ternaria (cc. 25-36) y en la última sección (cc. 37-52).
- Ejemplo 3.28.** Brunetti, Cuarteto op. 7/2 en Do mayor. *Largo sostenuto*. Tema principal.
- Ejemplo 3.29.** Brunetti, Cuarteto op. 7/6 en Fa mayor. *Largo cantabile e sostenuto*. Tema principal.
- Ejemplo 3.30.** Brunetti, Cuarteto op. 7/5 en La mayor. *Andantino gracioso*. Tema principal.
- Ejemplo 3.31.** Brunetti, Cuarteto op. 8/2 en Si bemol mayor. *Largo amoroso*. Tema principal.
- Ejemplo 3.32.** Brunetti, Cuarteto op. 8/3 en Fa mayor. *Andantino grazioso*. Tema principal.
- Ejemplo 3.33.** Brunetti, Cuarteto L194 en Sol mayor (1791). *Cantabile sostenuto*. Tema principal.
- Ejemplo 3.34.** Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Línea melódica del primer violín en la exposición (cc. 1-24) y variación desarrollada en la exposición ornamentada (cc. 25-48).
- Ejemplo 3.35.** Brunetti, Cuarteto L192 en Si bemol mayor (1790). *Larghetto sostenuto*. Sección de desarrollo (cc. 49-67).
- Ejemplo 3.36.** Brunetti, Cuarteto L193 en Sol mayor (1790). *Andantino*. Tema principal y comienzo de la zona de transición (cc. 1-20).
- Ejemplo 3.37.** Brunetti, Cuarteto L196 en Si bemol mayor (1792). *Largo sostenuto*. Primera parte del tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 3.38.** Brunetti, Cuarteto L191 en La mayor (1792). *Larghetto*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 3.39.** Brunetti, Cuarteto L197 en Fa mayor (1789-93). *Larghetto sostenuto*. Primer sección.
- Ejemplo 3.40.** Brunetti, Cuarteto op. 4/2 en Do mayor (L163, 1775). *Allegretto senza sordini* en Sol mayor. Tema principal.
- Ejemplo 3.41.** Brunetti, Cuarteto op. 4/2 en Do mayor (L163, 1775). *Allegretto senza sordini* en Sol mayor. Tema secundario.
- Ejemplo 3.42.** Brunetti, Cuarteto op. 5/4 en Si menor (L171, 1776). *Allegro* en Re menor. Tema principal.
- Ejemplo 3.43.** Brunetti, Cuarteto op. 5/5 en Do mayor (L172, 1776). *Allegretto moderato* en La menor. Comienzo del tema principal (cc. 1-3), primera parte del tema secundario (cc. 9-11), segunda parte del tema secundario (cc. 15-17) y comienzo del desarrollo (cc. 23-27).

Capítulo IV. Formas de danza, variación y rondó

- Ejemplo 4.1.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.
- Ejemplo 4.2.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.
- Ejemplo 4.3.** Mozart, Cuarteto en Sol mayor (KV80, 1770), *Menuetto*.
- Ejemplo 4.4.** Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 5 en Si bemol Mayor (1770), *Menuetto*.
- Ejemplo 4.5.** Boccherini, cuartetos op. 9 núm. 4 en Mi bemol mayor (G174, 1770) y núm. 6 en Mi mayor (G176, 1770) y Cuarteto op. 15 núm. 4 en Fa mayor (G180, 1772). Movimientos en forma de danza. Partes de primer violín.
- Ejemplo 4.6.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Minuetto*. Secciones de exposición (cc. 1-8) y recapitulación (cc. 17-24).
- Ejemplo 4.7.** Vanhal, Cuarteto op. 13 núm. 1 en La mayor (1773), *Minuetto*, cc. 1-34.
- Ejemplo 4.8.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Minuetto*. Análisis formal.
- Ejemplo 4.9.** Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y núm. 5 en Re mayor (L154). Secciones centrales de los *Minuetto*. Despliegue de unidades formales.
- Ejemplo 4.10.** Brunetti, Cuartetos op. 2 (1774). Íncipit de los “Minuetto” y “Trío”.

- Ejemplo 4.11.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Trío*. Análisis formal.
- Ejemplo 4.12.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774), *Trío*. Análisis formal.
- Ejemplo 4.13.** Brunetti, Cuartetos op. 2 (1774). Ideas básicas de las dos secciones de los trío.
- Ejemplo 4.14.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en La menor (L154, 1774), *Trío*.
- Ejemplo 4.15.** Haydn, Cuarteto op. 9 núm. 4 en Re menor (Hob III: 22 , c. 1770), *Trío*.
- Ejemplo 4.16.** Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 3 en Sol menor (Hob III: 33 , 1772), *Trío*.
- Ejemplo 4.17.** Brunetti, cuartetos op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151), núm. 3 en Mi bemol mayor (L152) y núm. 6 en Si bemol mayor (L155). Secciones de recapitulación de los trío.
- Ejemplo 4.18.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Minuetto*.
- Ejemplo 4.19.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol mayor L192 (1789), *Trío*.
- Ejemplo 4.20.** Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de los “Minuetto” y “Trío”.
- Ejemplo 4.21.** Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de las dos secciones de los “Minuetto”.
- Ejemplo 4.22.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1789), *Minuetto*.
- Ejemplo 4.23.** Brunetti, versión inacaba del Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Minuetto*.
- Ejemplo 4.24.** Brunetti, cuartetos L193 (1790), L195 (1792-93), L197 (1789-93) y L.198 (1790). Íncipit de las dos secciones de los “Trío”.
- Ejemplo 4.25.** Brunetti. Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774), tema (cc. 1-16). Análisis formal.
- Ejemplo 4.26.** Brunetti. Cuarteto en Sol mayor op. 3/6/i (L161, 1774), *Andantino con variazioni*. Comienzo de cada una de las cuatro variaciones.
- Ejemplo 4.27.** Haydn. Cuarteto op. 9/5/i en Si bemol mayor (c. 1769-70) y Cuarteto op. 17/3/i en Mi bemol mayor (1771). Tema de los movimientos en forma variación.
- Ejemplo 4.28.** Brunetti. Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*, cc. 1-16.
- Ejemplo 4.29.** Brunetti. Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*. Comienzo de las cuatro variaciones.
- Ejemplo 4.30.** Brunetti, Cuarteto en La mayor op. 8/4/iii (L187, 1785), *Andante con variazioni*, 4ª variación.
- Ejemplo 4.31.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol op. 2/6 (L155, 1774), *Rondeau Allegretto con gusto*. Tema principal.
- Ejemplo 4.32.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol op. 6/2 (L175, 1779-80), *Rondó e moderato*. Tema principal.
- Ejemplo 4.33.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 17785), *Finale. Allegro*. Tema principal.
- Ejemplo 4.34.** Brunetti, Cuarteto en Si bemol Mayor L192 (1790), *Finale*. Tema principal.
- Ejemplo 4.35.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol op. 5/3 (L170, 1776), *Rondeau Allegretto*. Tema principal.
- Ejemplo 4.36.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor L194, (1791), *Rondo Allegretto non molto*. Tema principal.
- Ejemplo 4.37.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 6 en Si bemol mayor (L155, 1774), *Rondeau All^{mo} con Gusto*. Estribillo, Copla 1 y retorno del estribillo.
- Ejemplo 4.38.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 3 en Mi bemol mayor (L152, 1774), *Allegro di molto*. Primera copla (cc. 16-39).
- Ejemplo 4.39.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 17785), *Finale. Allegro*. Tema principal (cc. 1-8), comienzos de primera copla (cc. 9-14), segunda copla (cc. 41-46) y sección *Minore* (cc. 119-134).
- Ejemplo 4.40.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor op. 8/6 (L189, 1785), *Finale. Allegro*. Coda (cc. 149-156).

Capítulo V. Movimientos finales: forma sonata y esquemas particulares

- Ejemplo 5.1.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Presto*. Tema principal.
- Ejemplo 5.2.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal.
- Ejemplo 5.3.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di Minuetto*. Tema principal.
- Ejemplo 5.4.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 5 en Do mayor (L178, 1779-80), *Allegro moderato*. Tema principal (cc. 1-12).
- Ejemplo 5.5.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Presto*. Tema principal (cc. 1-16).
- Ejemplo 5.6.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-21).
- Ejemplo 5.7.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Allegro non molto*. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 5.8.** Canales, Cuarteto op. 1 núm. 5 en Re menor (p. 1774), *Presto*. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 5.9.** Boccherini, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Do menor (1761), *Allegro*. Comienzo del tema principal.

- Ejemplo 5.10.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro*. Tema principal.
- Ejemplo 5.11.** Haydn, Cuarteto op. 17 núm. 1 en Mi Mayor (1771), *Presto*. Comienzo del tema principal.
- Ejemplo 5.12.** Haydn, Cuarteto op. 20 núm. 4 en Re Mayor (1772), *Presto scherzando*. Tema principal.
- Ejemplo 5.13.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol Mayor (1774), *Allegro con spirito*. Tema principal.
- Ejemplo 5.14.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 3 en La Mayor (1774), *Allegretto*. Tema principal.
- Ejemplo 5.15.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Allegretto*. Fusión de las zonas de tema principal y transición (cc. 1-14).
- Ejemplo 5.16.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 2 en La mayor (L169, 1776), *Allegro non molto*. Fusión de las zonas de tema principal y transición (cc. 1-12).
- Ejemplo 5.17.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 4 en La mayor (L159, 1774), *Allegro non molto*. Zona de transición expositiva (cc. 1-12).
- Ejemplo 5.18.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 2 en Mi mayor (L151, 1774), *Allegro non molto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.
- Ejemplo 5.19.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 4 en Si bemol mayor (L165, 1775), *Presto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.
- Ejemplo 5.20.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 1 en Si bemol mayor (L168, 1776), *Allegretto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.
- Ejemplo 5.21.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 1 en Mi mayor (L174,1779-80), *Allegretto*. Idea básica del tema principal y comienzo del tema secundario.
- Ejemplo 5.22.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Sol menor (L150, 1774), *Presto*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.23.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 5 en Mi bemol mayor (L160, 1774), *Allegro con spirito*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.24.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Allegro non molto*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.25.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 6 en Sol mayor (L161, 1774), *Allegro*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.26.** Brunetti, Cuarteto op. 6 núm. 3 en Re mayor (L176, 1779-80), *Allegro di molto*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.27.** Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 4 en Si menor (L171, 1776), *Allegretto ma non molto*. Tema secundario.
- Ejemplo 5.28.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di minuetto*. Exposición.
- Ejemplo 5.29.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 3 en Do mayor (L158, 1774), *Tempo di minuetto*. Final de la exposición y sección de desarrollo.
- Ejemplo 5.30.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 1 en Si bemol mayor (L150, 1774), *Presto*. Sección de desarrollo.
- Ejemplo 5.31.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 5 en Re mayor (L154, 1774), *Presto*. Tema principal (cc. 1-16).
- Ejemplo 5.32.** Brunetti, Cuarteto op. 3 núm. 2 en La mayor (L157, 1774), *Allegro non molto*. Tema principal (cc. 1-21).
- Ejemplo 5.33.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Tema principal (cc. 1-24).
- Ejemplo 5.34.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Zona de transición expositiva (cc. 25-32).
- Ejemplo 5.35.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Finale. Allegretto vivace*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 5.36.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 3 en Fa mayor (L186, 1785), *Allegro di molto*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 5.37.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 5 en La mayor (L182, 1784), *Presto. Finale*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 5.38.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Tema principal (cc. 1-20).
- Ejemplo 5.39.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Prestissimo*. Tema principal y zona de transición expositiva (cc. 1-49).
- Ejemplo 5.40.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Zona de transición expositiva (cc. 20-36).
- Ejemplo 5.41.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 4 en Mi bemol mayor (L181, 1784), *Finale. Allegretto vivace*. Tema principal y comienzos de las dos zonas principales del tema secundario (cc. 13-16, 25-28).
- Ejemplo 5.42.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 2 en Si bemol mayor (L185, 1785), *Prestissimo*. Tema secundario (cc. 50-81).

- Ejemplo 5.43.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Tema secundario (cc. 37-80).
- Ejemplo 5.44.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Comienzo de la sección de desarrollo (cc. 69-73).
- Ejemplo 5.45.** Haydn, Cuarteto op. 42 núm. 1 en Re menor (1785), *Finale. Presto*. Final de la exposición y comienzo del desarrollo.
- Ejemplo 5.46.** Brunetti, Cuarteto op. 7 núm. 2 en Do mayor (L180, 1784), *Allegretto vivace*. Comienzo solista en episodios de desarrollo y zona de retransición y falsa recapitulación.
- Ejemplo 5.47.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 1 en La mayor (L184, 1789), *Finale. Allegretto*. Sección de desarrollo (cc. 85-168).
- Ejemplo 5.48.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro di molto*. Sección de cierre expositiva (cc. 229-244).
- Ejemplo 5.49.** Brunetti, Cuarteto op. 8 núm. 5 en Mi bemol mayor (L188, 1785), *Allegro di molto*. Sección de cierre recapitulativa (cc. 229-244).
- Ejemplo 5.50.** Brunetti, Cuarteto en La mayor L191 (1792), *Allegretto non molto*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 5.51.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L198 (1790), *Finale. Allegretto non molto*. Tema principal (cc. 1-16).
- Ejemplo 5.52.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor L190 (1791), *Allegro con brio*. Tema principal (cc. 1-16).
- Ejemplo 5.53.** Brunetti, Cuarteto en Re mayor L199 (1791-92), *Allegro vivace*. Tema principal (cc. 1-18).
- Ejemplo 5.54.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor L193 (1790). Primera parte del tema principal (cc. 1-8) y reutilización motívica en la zona de transición, segunda sección expositiva y episodios de la sección de desarrollo.
- Ejemplo 5.55.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor L195 (1792-93). Tema principal (cc. 1-20) y reutilización motívica en la segunda sección expositiva.
- Ejemplo 5.56.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor L197 (1789-93). Tema principal (cc. 1-24) y reutilización motívica en la segunda sección expositiva y comienzo del desarrollo.
- Ejemplo 5.57.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790), *Allegro finale*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.
- Ejemplo 5.58.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L190, 1791), *Allegro con brio*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.
- Ejemplo 5.59.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93), *Finale. Allegro molto e con spirito*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.
- Ejemplo 5.60.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Idea básica del tema principal y comienzo de la zona de transición expositiva.
- Ejemplo 5.61.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790), *Finale. Allegretto non molto*. Tema secundario (cc. 37-72).
- Ejemplo 5.62.** Brunetti, Cuarteto en Sol mayor (L193, 1790), *Allegro finale*. Tema secundario (cc. 25-72).
- Ejemplo 5.63.** Brunetti, Cuarteto en Do mayor (L190, 1791), *Allegro con brio*. Tema secundario (cc. 53-112).
- Ejemplo 5.64.** Brunetti, Cuarteto en Re mayor (L199, 1791-92), *Allegro vivace*. Tema secundario (cc. 33-72).
- Ejemplo 5.65.** Brunetti, Cuarteto en La mayor (L191, 1792), *Allegretto non molto*. Tema secundario (cc. 35-58).
- Ejemplo 5.66.** Brunetti, Cuarteto en Mi bemol mayor (L195, 1792-93), *Finale. Allegro molto e con spirito*. Tema secundario (cc. 33-76).
- Ejemplo 5.67.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Tema secundario (cc. 49-84).
- Ejemplo 5.68.** Brunetti, Cuarteto en Mi mayor (L198, 1790), *Finale. Allegretto non molto*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 196-208).
- Ejemplo 5.69.** Brunetti, Cuarteto en La mayor (L191, 1792), *Allegretto non molto*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 176-192).
- Ejemplo 5.70.** Brunetti, Cuarteto en Fa mayor (L197, 1789-93), *Finale. Allegro vivace*. Nuevo material de cierre en la sección de recapitulación (cc. 194-222).
- Ejemplo 5.71.** Brunetti, Cuarteto op. 2 núm. 4 en La menor (L153, 1774). *Finale. Presto*. Tema principal (cc. 1-8).
- Ejemplo 5.72.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 1 en Mi bemol mayor (L162, 1775). *Allegro di molto*. Tema principal (cc. 1-12).
- Ejemplo 5.73.** Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 5 en La menor (L166, 1774). *Tempo di minuetto / Allegro assai*. Tempo di minuetto (cc. 1-42).

Ejemplo 5.74. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 5 en La menor (L166, 1774). *Tempo di minuetto / Allegro assai*. Comienzo del *Allegro assai* (cc. 43-58).

Ejemplo 5.75. Brunetti, Cuarteto op. 4 núm. 6 en Re mayor (L167, 1774). *Presto. Finale*. Primera sección (cc. 1-16).

Ejemplo 5.76. Brunetti, Cuarteto op. 5 núm. 5 en Do mayor (L172, 1776). *Allegretto*. Primera sección (cc. 1-24).

Ejemplo 5.77. Brunetti, Cuarteto en Si bemol L196 (1792). *Allegretto non molto*. Primera sección.

Ejemplo 5.78. Brunetti, Cuarteto en Si bemol L196 (1792). *Allegretto non molto*. Primera sección.