

CUARTETO N.º2 OP. 27 EN LA MENOR DE ANDRÉS ISASI: CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

QUARTET N.º 2 IN A MINOR OF ANDRÉS ISASI: ANALYTICAL APPROACH

Ibon Zamacola Zubiaga

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El cuarteto n.º 2 en La m resulta especialmente significativo dentro de la producción musical del compositor Andrés Isasi. Ello se debe a varios factores, como son: la recuperación de este género después de una década, la considerable dimensión de la obra y su eclecticismo. Asimismo, la posterior orquestación de este cuarteto daría lugar a la *Sinfonía* n.º 3 y la *Suite* n.º 2. Este artículo pretende ofrecer una aproximación y análisis de esta obra tan fundamental del catálogo del compositor vasco.

Palabras clave: Isasi. Cuarteto. Análisis. Eclecticismo.

ABSTRACT

The quartet n.º 2 in A minor written by the composer Andrés Isasi is really relevant within his musical works due to several facts; after a decade the composer takes up again the genre, it is a very extensive work as well as its eclecticism. In addition to this, the following orchestration led to the *Symphony* n.º 3 and the *Suite* n.º 2. The aim of this article is to provide an approach and musical analysis of this quartet as it is a significant piece of the basque composer.

Keywords: Isasi. Quartet, Analysis. Eclecticism.

ACERCAMIENTO Y GÉNESIS

Como ocurre con la mayor parte del legado musical del compositor vasco, el cuarteto de cuerda n° 2 en La m no está exento de cierta controversia. En el manuscrito autógrafo R-0298¹ (Isasi, 1920) –único ejemplar completo depositado en el Fondo Patrimonial Andrés Isasi² de Getxo– el autor apunta la fecha de composición del cuarteto «Vollendet am 28 O[c]tober, unsere 4^{te} Hochzeitsfeier und mein 30^{te} Jahr Geburtstag! Algorta ,1920»³. El cuarteto, dedicado en la portada a su hermana Pilar, «Meiner Schwester Pilar recht liebesvoll gewidmet»⁴, es numerado por el propio compositor como op.27, manteniendo la coherencia numérica con los cuartetos para cuerda³, 4 y 5 (op.30, 31 y 32, respectivamente), que se escribieron durante el año siguiente.

Del mismo modo, el cuñado y copista de Andrés Isasi, D. Ignacio Olascoaga Amann, aclara en el libro de apuntes de R-0723 que los movimientos centrales –*Intermezzo* y *Fuga*– fueron «instrumentados para la 2ª Suite» (Olascoaga, s.d., p. 51). Asimismo, explica que:

La intención del compositor debió ser instrumentar todo el cuarteto y convertirlo en la III o IV sinfonía, pues había un borrador con trazos al principio del I^{er} tpo. En una dedicatoria a Víctor Zubizarreta había escrito los primeros compases que empezaban con unos golpes de timbal y la citaba como la 3ª o 4ª sinfonía (Olascoaga, s.d., p. 51).



Figura 1: Portada

Si bien la numeración asignada a la *Suite n° 2* para orquesta op.21 es anterior a la del cuarteto, cuestionando así cuál fue la obra primitiva, no sucede lo mismo con la denominada *Sinfonía n.º 3* y *Sinfonía n.º 4*. Ignacio Olascoaga otorga a ambas sinfonías el op.29 y 33 respectivamente, «detallando que las obras requieren una revisión detenida»⁵. Igualmente, Andrés Isasi afirma una carta dirigida al fabricante de órganos D. Antonio Albrdi en Barcelona en diciembre de 1920, que ya estaba orquestando su *Sinfonía n° 4*:

1 Se emplea el número de registro de la base del Fondo Patrimonial Andrés Isasi de Getxo.

2 De ahora en adelante indicado con las siglas F.P.A.I.

3 Finalizado el 28 de octubre, nuestro cuarto aniversario de boda y mi trigésimo cumpleaños (Traducción propia).

4 Dedicado a mi hermana Pilar con todo mi cariño (Traducción propia).

5 Fondo personal de I. Zamacola, sin clasificar.

Por lo demás supongo que seguirá Vd. trabajando. Yo lo hago ahora en la instrumentación de mi 4ª Sinfonía. ¿Se ejecutaron los Recitados y el Ave María? Si pasa Vd. por Bilbao no deje de venir [á] verme: ya sabe lo que me interesan sus cosas y dónde tiene Vd. un buen amigo que lo es de verdad⁶ (Isasi, 1920).

Tanto este cuarteto como la *Suite n.º 2*, no fueron estrenados en vida del autor. Por el contrario, corriendo una suerte parecida, ambas obras han sido presentadas recientemente. Concretamente, el 22 de abril de 1991, la Orquesta Sinfónica de Euskadi tuvo previsto estrenar la *Suite* en el teatro Campos Elíseos de Bilbao. Sin embargo, la *Suite n.º 2* de Andrés Isasi fue sustituida a última hora por la obra *Erotische Dichtung*, alegando «razones técnicas»⁷. Así explicaba la obra, D. Pablo Bilbao Arístegui, estudioso y amigo personal de Isasi en las notas al programa:

Volviendo al testimonio de Pablo Bilbao, señala éste que las obras del periodo «algorteano» del compositor parecen orientarse hacia una estética familiar a los impresionistas franceses y al «deportivo» grupo de los Seis, que le confiere un carácter netamente europeo⁸.

A su vez, el P. Bilbao Arístegui definía el estilo de Isasi como; «[...] Pero, en esencia, la música de Isasi presenta un sello personal inconfundible por la originalidad de sus temas, su carácter íntimo y poético, y la belleza armónica, que configura una “sonoridad Isasi” difícil de olvidar»⁹.

Las notas al programa recogían también la leyenda sobre el *Intermezzo*, denominado en la segunda suite, *Burleske*, que el propio Isasi reflejó en sus apuntes: «El niño, con el bastón y el sombrero del padre, juega a la pantomima»¹⁰.

De este modo, tuvo que transcurrir una década para que el estreno de la Suite se llevara a cabo. El 21 de noviembre de 2001 la Orquesta Sinfónica de Bilbao estrena la Suite en la iglesia del Redentor de Getxo, Vizcaya¹¹. Tres meses antes, el 27 de agosto se grabó junto a la *Sinfonía n.º 2* para el sello Naxos¹².

Por su parte, el 3 de junio de 2010 se estrena el *Cuarteto n.º 2* interpretado por el *Cuarteto Isasi* en el Château d'Arcangues, Arcangues (Francia). Karmelo Errekato (2010) comenta en el periódico Bilbao:

En el citado concierto, seguido por destacadas personalidades culturales y musicales, estuvieron presentes varios descendientes directos del compositor. Se interpretaron dos cuartetos; el op.83, en mi menor (1908), compuesto cuando tenía 18 años. Obra de gran encanto, con reminiscencias nórdicas, especialmente de Grieg, compositor admirado en su juventud por Isasi. El otro, Cuarteto n.º 2 op.27 en la menor (1920), de estreno absoluto como homenaje a los 70 años de la muerte del autor, presenta un lenguaje mucho más personal.

6 R-0904, Fondo Patrimonial Antón Larrauri, Escuela de Música Andrés Isasi, Getxo.

7 Información sin clasificar, facilitada por la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

8 Ibidem.

9 Ibid.

10 Manuscrito autógrafo R-0522, F.P.A.I.

11 Número de Programa 2570, Archivo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

12 Número de Programa 2563, Archivo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

Primer movimiento: Allegro agitato

Escrito en la tonalidad de La m, el primer movimiento comienza con un *Allegro agitato* en 6/8. De forma general la estructura se puede resumir en el siguiente esquema:

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> A La m cc. 1-25 </div>	Desarrollo motivico cc. 105-184	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> A La m cc. 282-311 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Transición cc. 26-59 </div>	Falsa retransición cc. 185-207	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Transición cc. 312-340 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> B Fa M cc. 60-94 </div>	Desarrollo motivico cc. 208-229	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> B La m cc. 341-378 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Codetta cc. 95-105 </div>	Falsa reexposición cc. 230-247	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Coda cc. 379-391 </div>
	Retransición cc. 247-282	

Figura 2: Planteamiento formal¹³

Exposición

El tratamiento estructural de la primera sección podría resultar convencional a primera vista. La presentación de dos temas claramente contrastados, enlazados por una transición y su posterior epílogo, mantienen aparentemente los cánones formales establecidos en el Clasicismo. No obstante, aunque la interconexión motivica entre el tema principal y secundario pudiera estar relacionada con el intervalo de cuarta descendente del motivo básico, la relación tonal entre ambos temas difiere de la distribución habitual (La m- Fa M, I-VI).

El primer movimiento del cuarteto comienza con la presentación del motivo básico o principal (a_0) en la tonalidad de La m y es ejecutado al unísono por las cuatro voces. Dicho motivo cumplirá una doble finalidad durante el transcurso de la obra; servir de hilo conductor y generar material temático.

¹³ Todas las figuras y ejemplos musicales que se muestran son fuentes de elaboración propia.



Figura 3: Primer movimiento, cc. 1-5, motivo principal

Tras una semicadencia en la dominante, es el propio motivo principal quien da paso y genera el primer tema o idea musical, articulado como un periodo defectivo.

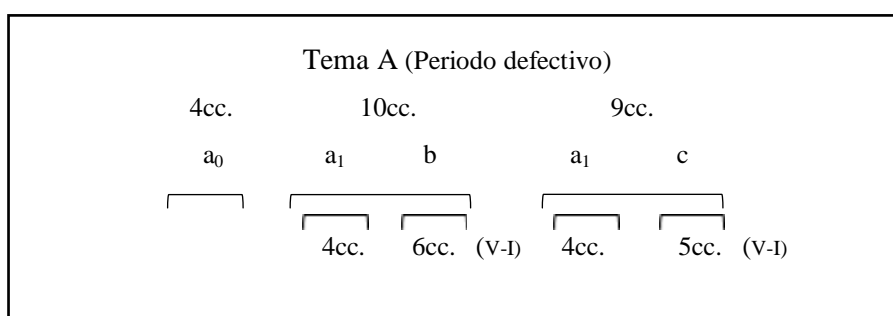


Figura 4: cc. 1-25, tema A, periodo defectivo

El periodo esta compuesto por antecedente y consecuente de 10 y 9 cc. respectivamente, divididos a su vez por dos semifrases. La primera semifrase a₁, formada por 4 cc. y de forma tónica, plantea una cesura perfectamente diferenciada al realizar una cadencia perfecta. Por el contrario, el segundo fragmento fraseológico b no guarda la simetría (6 cc.) y realiza una variación melódica propiciada por el cambio armónico necesario para crear un contorno cadencial diferente. Aunque el consecuente vuelva a concluir en una cadencia perfecta, la armonía presenta una textura homofónica de marcado carácter rítmico y enérgico.



Figura 5: cc. 8-11, antecedente del periodo defectivo (a₁)

La omisión de la simetría (9 cc.) vuelve a estar presente en el consecuente del periodo. La primera semifrase a₁ se presenta a la octava acompañada por un entramado armónico más denso que introduce nuevos motivos rítmicos que serán posteriormente tratados como material en la transición.



Figura 6: cc. 17-18, motivo rítmico

Finalmente, b_1 se presenta con una menor intensidad rítmica que, unida a una simplificación armónica y sonora (*pizzicato* en los bajos), anticipa la cadencia. No obstante, en esta ocasión el contorno cadencial no queda completamente delimitado. La liquidación motívica se produce de forma abrupta y el compositor utiliza una cadencia eludida (II –I) que da comienzo a la transición¹⁴.



Figura 7: cc. 25-26 Cadencia eludida, “Acordes relativos”¹⁵

De eminente carácter modulante, la transición aparece como una modificación temática y armónica del tema principal. Dividida en dos segmentos armónicamente diferenciados, Isasi reutiliza a_1 junto a varios motivos rítmicos (véase fig. 6) y melódicos para conectar los planteamientos temáticos de la sección expositiva.

Segmento 1	nexo	Segmento 2
Uso motívico; a_1 , motivo rítmico y melódico (cc. 26-32)	a_0 (cc. 39-43)	Estabilización tonal (Pedal sobre V) y adquisición de nueva tonalidad (Fa M). (cc. 44-59)

Figura 8: Transición



Figura 9: c. 30, motivo melódico.

¹⁴ El II grado tiene una función de dominante que descansa sobre la tónica del relativo mayor. Es decir, Isasi elude la resolución sobre la tónica, manteniendo su funcionalidad, y modula al relativo mayor, (La M) actuando de acorde mediante para dirigirse a Do# m.

¹⁵ El grado de relación mediántica entre los acordes se precisa en: De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Idea Books S.A., 1998, p.155.

El segmento inicial (Do# m), supone una repetición parcial del material previo enfatizado mediante el uso de armonía cromática. El motivo básico vuelve a servir como puente, para enlazar los dos segmentos que componen esta sección. Posteriormente, reaparece el antecedente del tema principal (a₀) sobre una pedal de dominante (La m) dando paso a una nueva estabilización tonal. Todo ello se refleja en la voz del violonchelo, quien a partir del compás 53, a modo de epílogo, finaliza la sección ejecutando *a solo* el antecedente del periodo del tema A, esta vez en la tonalidad de Fa M. Este tema concluye en una semicadencia abierta (sobre el V⁷) que enlaza el final de la transición con el tema subordinado.

Figura 10: cc. 58-60, semicadencia y enlace seccional

El tema B, de carácter tranquilo y expresivo, supone un fuerte contraste con el tema anterior. Articulado como un periodo defectivo, la viola introduce la melodía sobre una armonía completamente estable recorriendo las tonalidades de Fa M y Do M. A pesar de que en el compás 78 el violín I retoma la melodía, la textura se vuelve poco a poco más densa convergiendo en una transición, a modo de *codetta*, que cromatiza contenido temático de A y enlaza con el desarrollo.

Tema B (Periodo defectivo)				
$\overbrace{\quad b_1 \quad c \quad}$		+ nexo	$\overbrace{\quad b_2 \quad c_1 \quad}$	
6cc.	6cc.	2cc.	8cc.	8cc.
Fa M	Do M		Fa M	

Figura 11: cc.60-95, tema B, periodo defectivo

Figura 12: cc. 64-70, tema B, vla

Elaboración

Tomando como punto de partida la considerable extensión de la sección modulante, se encuentran aspectos que ponen de manifiesto la importancia que el compositor concede a la misma. A lo largo de los 176 compases, Isasi no sólo utiliza el desarrollo parcial de los temas A y B para contrastar con la sección expositiva. Las diferentes técnicas compositivas, ritmos, regiones tonales lejanas y procesos armónicos diversos, están acompañadas de la búsqueda de nuevas sonoridades. Si se atiende a la utilización del material temático, el esquema formal sería el siguiente:

E ₁ (cc. 105-184)	E ₂ (cc. 185-207)	E ₃ (cc. 208-229)	E ₄ (cc. 230-246)	E ₅ (cc. 247-281)
<p>e₁ (cc. 105-134): La m, material temático A.</p> <p>e₂ (cc. 135-147): La M, <i>tranquillo</i>, material temático A y B.</p> <p>e₁¹ (cc. 148-151): Re m, <i>Tempo I</i>, material temático A</p> <p>e₂¹ (cc. 152-155): La m, <i>tranquillo</i>, material temático A y B.</p> <p>e₁² (cc. 156-160): La m, <i>Tempo I</i>, material temático A.</p> <p>e₂² (cc. 161-184): La m y Fa M, <i>tranquillo</i> + <i>a tempo</i>, material temático A</p>	<p>Falsa retransición</p> <p>(cc. 185-207) Si m, <i>Tempo I</i> material temático a₀ + a₁</p>	<p>Elaboración motívica</p> <p>(cc. 208-229) Re m E₃ ≈ E₁</p>	<p>Falsa reexposición</p> <p>(cc. 230-247) Re m, <i>a tempo</i> material temático A</p>	<p>Retransición</p> <p>(cc. 248-282): Do m → La m <i>Poco meno</i> material temático A</p>

Figura 13: Elaboración propia

El segmento inicial E₁ destaca por su longitud (79 cc.) y está cimentado en la continua alternancia de *Tempo I* y *Tranquillo*. La subsección e₁, dividida en dos partes claramente diferenciadas, se inicia con un motivo de marcado carácter rítmico perteneciente al tema A, presentado por el vl 1 y en continuo diálogo con el resto de las voces.

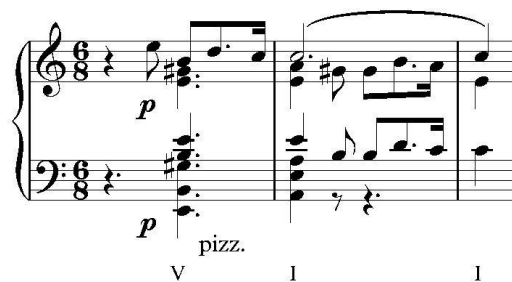


Figura 14: cc. 105-106, motivo rítmico material a₁

Sustentado inicialmente por una armonía de V-I, Isasi va incorporando junto al motivo inicial diferentes recursos armónicos –cromatismos de tercera, acordes de 6ª aumentada, acordes cromatizados-, lo cual le permite personalizar y proporcionar cierto colorido al sonido.

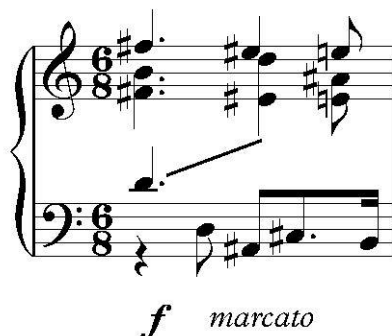


Figura 15: tercera cromática en vl 1, c. 111



Figura 16: cc. 115-116, 6ª aumentada suiza ¹⁶

No obstante, toda la tensión generada anteriormente queda diluida con la introducción de una pedal de tónica (Mi M) que sirve como puente entre ambas partes de e₁. Nuevamente se explora la sonoridad introduciendo una mutación del motivo rítmico junto al *col legno* ejecutado por la viola.

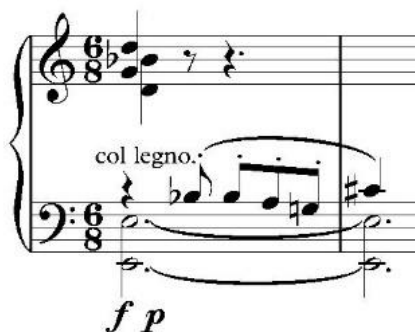


Figura 17: cc. 118-119, mutación motívica sobre Pedal de Mi

De este modo, el compositor retoma la segunda sección de e₁ en Re m siguiendo las directrices y utilizando los mismos recursos y material temático empleados en la primera

¹⁶ El acorde de sexta aumentada está enarmonizado y resuelve sobre la tónica en Do# m.

parte. El subsegmento e_1 se diluye motivicamente finalizando con una cadencia perfecta (V-I) en La M dando paso al primer *Tranquillo* (e_2).

De extensión más moderada que el anterior, el subsegmento e_2 está formado por dos progresiones con material temático de A sobre dos bordones de quintas en La M y Mib M. Un pequeño puente, construido con material del tema B, finaliza de forma violenta la subsección con un acorde de V^7 , comenzando una sucesión de subsegmentos cada vez más cortos basados en la alternancia de *Tempo I* y *Tranquillo* ($e_1^1, e_2^1, e_1^2, e_2^2$). Dichos subsegmentos exploran diferentes regiones tonales –Re m, La m, La m y Fa M– alargando E_1 , dando paso nuevamente con un V-I en Si M a una falsa retransición.

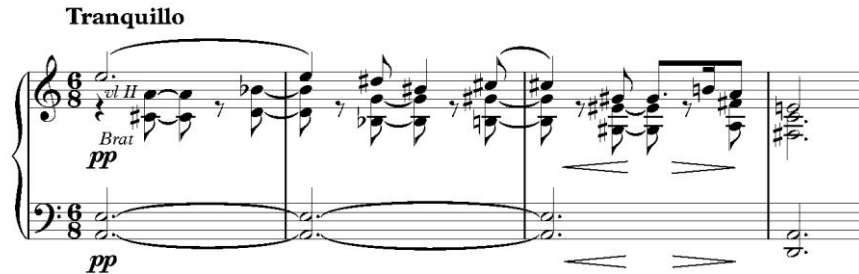


Figura 18: cc. 135-139, *Tranquillo I*, sobre Bordón de quintas



Figura 19: cc. 152-156, *Tranquillo II*, material de tema B en vlc

Aunque el segmento E_2 retoma energicamente el motivo a_0 en *Tempo I*, sugiriendo además el principio de la retransición, la alternancia de a_0 con el motivo rítmico empleado en E_1 permite al compositor introducir una nueva región modulante que sirva de transición entre E_1 y E_3 . En esta ocasión, el motivo principal se presenta parcialmente, manteniendo toda la tensión sonora utilizando acordes de 6^a aumentada. Todo ello, alternado sucesivamente con la célula rítmica anterior, produce un juego de ritmo y sonoridades contrastantes que conducen a un nuevo segmento E_3 .



Figura 20: cc. 185-186 y cc. 186-187; Falsa retransición, reducción acórdica, uso de sextas aumentadas

De manera análoga a E_1 , el segmento E_3 no realiza ninguna modificación del material presentado anteriormente. No obstante, a diferencia del segmento E_1 , éste es de menor longitud (cc. 208-229) y se presenta en el relativo mayor Re M-La M. A modo de enlace, la sección finaliza con un gran *crescendo*, producido por la reiteración de un acorde de novena de dominante que conduce, mediante una cadencia perfecta (V^{9m} - I), a una falsa reexposición.

La nueva sección modulante expone inicialmente a_1 en Re m, e introduce por primera vez la parte b del tema A, con la que modula, y liquida motivicamente la sección dando paso a la retransición.

Bajo la indicación de *Poco meno*, la retransición supone el clímax dramático de todo el primer movimiento. El motivo inicial a_0 inicia la sección sobre una constante dinámica de pianísimo y la indicación de *klagend*¹⁷, ofreciendo así un soporte para explorar nuevos recursos sonoros. Así pues, Isasi colorea armónicamente los diferentes juegos rítmicos que realiza bajo el motivo inicial, incidendo en el uso de diferentes acordes de 6ª aumentada. Finalmente vuelve a utilizar a_0 junto a parte de b, produciendo un gran crescendo que converge nuevamente en la parte expositiva.

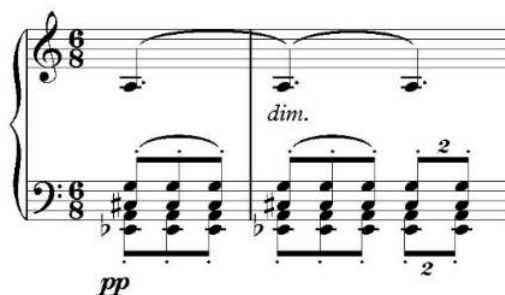


Figura 21; cc. 260-261, 6ªs aumentada

La sección final recapitula nuevamente la parte expositiva sin que se produzcan cambios sustanciales. La transición entre A y B introduce un gran acorde de dominante de La m, manteniendo la sensible con un trémolo en el bajo (cc.330-333), preparando la aparición de B en la tonalidad principal. Para finalizar, Isasi vuelve a modificar la sonoridad concluyendo la coda con una cadencia modal (escala hexátona sobre la).



Figura 22: cc. 386-387, cadencia modal

Segundo movimiento: *Adagio*

El segundo movimiento, *adagio* 3/4 en Re M, comienza en la subdominante de la tonalidad principal. Formalmente, la estructura se corresponde con una forma sonata sin transiciones entre los diferentes temas. Entre los rasgos principales de este movimiento, resultan llamativos la expresividad de las líneas melódicas, que definen las áreas temáticas, y la gran variedad de recursos armónicos utilizados. El planteamiento formal sería el siguiente:

¹⁷ Lacrimoso o tristemente (traducción propia).

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>A</u> Re M cc.392-412 Codetta CC. 413-419</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><u>B</u> La M cc. 419-435 Codetta cc. 436-439</p> </div>	<p style="text-align: center;">Segmento 1 cc. 440-447 La M ➔ Si M</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>A</u>¹ Re M cc. 466-473 Codetta cc. 474-480</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>B</u>¹ Re M cc. 481-497 Codetta cc. 498-501</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;">Coda cc. 502-508</p> </div>
	<p style="text-align: center;">Segmento 2 cc. 448-455 Fa M ➔ Mib M</p>	
	<p style="text-align: center;">Segmento 3 cc. 455-461 Mib M ➔ Re m</p>	
	<p style="text-align: center;">Retransición cc.462-465 Re m ➔ Re M</p>	

Figura 23: Planteamiento formal

La parte expositiva se divide en dos periodos simétricos pero contrastantes entre sí. Como el propio compositor indica, el antecedente del primer tema comienza con un *quasi recitativo* realizado por el violín I que expone el motivo principal del tema.

El periodo inicial está articulado en dos frases, antecedente y consecuente (8+8), separadas por dos pequeños contornos cadenciales a modo de codeta. Si bien el compositor trata ambos puntos de reposo de manera clásica (el primero cadencia en el V y el segundo en el I), es precisamente el sustento armónico el que confiere una singularidad sonora que sustenta el lirismo de la línea melódica. Al más puro estilo Wagneriano, Isasi encadena una sucesión de acordes de séptima de dominante (dominante secundarias, semidisminuidos...) produciendo así, una indefinición tonal que a su vez origina una acumulación de tensión constante¹⁸. Independientemente de la disposición acórdica, los movimientos entre las voces vienen producidos por movimientos cromáticos de segundas menores o mayores sólo resueltos en los puntos cadenciales, quedando así la tonalidad totalmente definida.



Figura 25: cc.392-396, antecedente tema A, melodía

¹⁸ En torno a la armonía errante, Schoenberg (2000, p.125) aclara que «La armonía de un tema es a menudo activa, “errante”, inestable. No obstante, y a pesar de las armonías lejanas, se encuentra que incluso los temas complejos se mueven todavía en torno a una tónica, o una región contrastante definida».

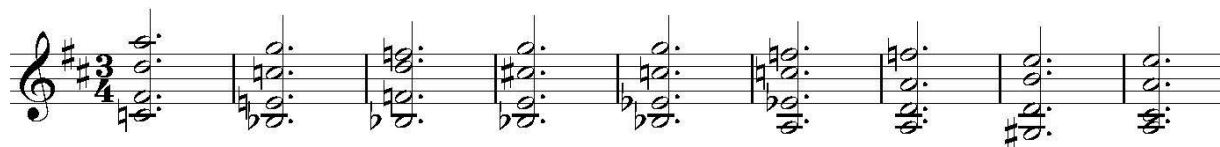


Figura 26: cc. 395-400, reducción acórdica, tema A, sucesión de acordes de séptima

El tema b se construye de forma análoga al tema A (periodo, 8+8). Sin embargo, en esta ocasión es la simplicidad armónica y el acompañamiento melódico los que confieren mayor estabilidad a la sonoridad. De este modo, la semifrase inicial del antecedente se sustenta básicamente sobre las funciones de dominante y tónica, mientras las voces intermedias realizan artificios contrapuntísticos dialogando con la principal. En el consecuente Isasi emplea fragmentos contramelódicos, cuya función no es otra que ornamentar la repetición y enriquecer su armonía.

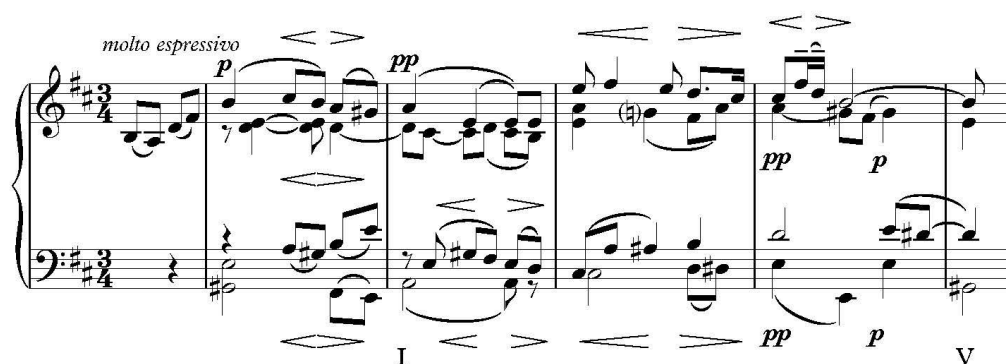


Figura 28; cc. 419-423, tema B, antecedente

La elaboración consiste en una sección central modulante de pequeñas dimensiones dividida en cuatro segmentos que se repiten correlativamente en diferentes tonalidades. En esta ocasión, Isasi reutiliza parcialmente los temas expuestos en la sección anterior sin aportar ninguna idea musical nueva. No obstante, la expansión gradual de los motivos, unido a los cambios de tempo (*a tempo*, *poco animado* y *a tempo*), la armonía cromática y el uso de tonalidades lejanas, permiten alcanzar el clímax dramático de este movimiento (c. 456) y su posterior liquidación en el relativo menor (Re m).



Figura 29: cc. 440-442 cromatismos en el vl¹⁹

Al igual que el comienzo de la elaboración, la retransición utiliza el motivo principal del tema a en Re m para cerrar la sección. Nuevamente, el compositor vuelve a sorprender

¹⁹ La 4ª cromática descendente utilizada en el primer segmento de la elaboración está presente durante todos los movimientos del cuarteto, pudiéndose tratar de un posible motivo cíclico.

realizando una cadencia modal (Re frigio) confiriendo así una sonoridad arcaizante que dificulta la percepción de vuelta a la tonalidad principal.

Figura 30: cc. 462-465 retransición

La sección final o recapitulación comienza con la inclusión del motivo principal del cuarteto (cc. 466-467). Dicha modificación condiciona la reexposición del tema A reducido únicamente al consecuente (8 compases) y su posterior codeta (cc.466-480). Con respecto a la estructura y la adaptación lógica a la tonalidad principal – Re M-, el tema B no presenta modificaciones relevantes. Finalmente, a modo de coda, vuelve a aparecer el tema A en pianísimo sobre la dominante y la tónica, hasta su disolución en el acorde final.

Figura 31: cc. 466-467, motivo principal del cuarteto transportado

Este tercer movimiento, contrastante en tempo y carácter con el anterior, presenta algunas particularidades reseñables. El compositor propone dos opciones -a y b- sin especificar si han de interpretarse de forma continuada o si se puede optar por alguna de ellas de forma aislada. No obstante, a pesar de que ambos movimientos estén perfectamente definidos existen algunas peculiaridades que contrastan entre sí. Precisamente, la parte b sorprende con el carácter sobrio y el rigor formal de una fuga dramática, contrastando con el *Allegretto giocoso* del Intermezzo proporcionando identidad propia a ambos movimientos.

Intermezzo: Allegretto giocoso

De carácter ligero o humorístico²⁰, este primer movimiento o parte a se podría adherir al patrón habitual de los Intermezzos clásicos, procedentes de los Intermedios italianos del siglo XVI y XVII. En esta ocasión es el propio autor quien fija un

²⁰ Andrés Isasi reemplaza el término *humorístico* por *giocoso* (Cuarteto n.º 2, op.27, Ms «a», R-0298, F.P.A.I., Escuela de Música de Getxo).

argumento o programa: «El niño, con el bastón, el sombrero del padre, juega a la pantomima»²¹. La estructura del Intermezzo muestra tres secciones diferenciadas:

Sección A	Sección B	Sección A
cc. 509-558 centros tonales Re Sol → Mib Re	cc. 558-587 Fugado libre a 3 voces Re M	cc. 588-638 centros tonales Re Sol → Mib RE + La m

Figura 32: Esquema formal

La sección A comienza con la presentación del tema A articulado como periodo de 8 +8 compases. De carácter corto y acentuado, el compositor sustenta el tema sobre los centros tonales de Re y Sol, aplicando diferentes modos (Lidio-dominante, jónico, eólico) que permiten envolver la escena con una atmosfera graciosa y ligera. Se aprecia la simetría al trasladar esta sucesión de modos al siguiente centro tonal en Sol.

Allegretto giocoso



Figura 33: cc. 509. motivo principal, v11

A partir del compás 524, el tratamiento motivico anteriormente expuesto comienza a ser elaborado progresivamente, creando una trama contrapuntística que sirve de transición hacia la *codetta* final, de eminente valor cadencial. En cuanto al tejido armónico, cabe destacar que la sonoridad no pierde la jovialidad inicial, implementada incluso por el uso de escalas hexátonas (Re, cc. 532-533, y La b cc. 534-535) y diferentes modos. La singularidad sonora se respeta hasta el final de la sección, finalizada con un acorde en *pizzicato* y *pianísimo* de V^{9M} (con 6^a añadida) que descansa sobre un I^o de Re m con función de tónica.

En la parte central del movimiento, *Allegro giocoso e marcato* en 6/8, el compositor introduce un fugado libre a 3 voces, manteniendo la naturaleza risueña de la parte A. El violín primero introduce el tema grácilmente en la tonalidad de Re M, presentando el sujeto en *spicatto* acompañado por los *pizzicatos* del segundo violín. La viola replica al violín mediante una respuesta real sobre la dominante, enlazada nuevamente con el sujeto, interpretado por viola y violonchelo a la octava. La parte expositiva concluye en una semicadencia (IV-V^{9m}), que permite al compositor continuar con el sujeto en estrecho sobre una pedal de dominante. La sección vuelve a quedarse abierta con una semicadencia (V^{9m}), continuada por una pequeña cadencia a solo del violín primero, que enlaza con la parte final.

²¹ R- 0723, p.40, F.A.I.



Figura 35: cc. 558-561, Fugado en Re M

A pesar de contar con una densidad armónica mayor, la sección A¹ retoma el planteamiento de A, reforzada inicialmente por acordes desplegados en el violonchelo. No obstante, no se produce ningún cambio sustancial hasta la coda final, donde el propio compositor vuelve a indicar un cambio de carácter *klagend* acompañado de una relajación motívica y dinámica que prepara la cadencia final (V-I en La m). Asimismo cabe destacar que es el propio Andrés Isasi quien sugiere la continuidad del movimiento al no indicar la doble barra en el manuscrito original²² (Isasi, 1920).

Fuga: Allegretto serio

Este movimiento no responde a los patrones usuales de la Fuga escolástica, al contener momentos de expansión lírica que conducen a señalarla como fuga dramática. Escrita a cuatro voces, sus características formales y de carácter contrastan considerablemente con el movimiento anterior. Por un lado, el uso de una forma rigurosamente contrapuntística sucede a otra más simple y de pequeña dimensión. Por otro lado, el carácter indicado en cada una de ellas es completamente antagónico, al pasar de un *allegro humorístico* a otro *serioso*. El movimiento está construido conforme al siguiente planteamiento formal:

Exposición	Episodio	Exposición 2	Zona de estrechos	Coda
cc. 639-654 Mi m → Si m Mi m → Si m	cc. 655-677 Mi m → Si dórico (cc.17-24) La frigio (cc. 24-29) La frigio (cc.29-40)	cc.678-711 La m → Mi m Do m → Sol m Tranquillo + Pedal Sol m	cc.712-733 Estrecho 1 cc.74-83 (Mi m) Episodio cc.84-89 Estrecho 2 cc-90-97	cc.736-738 V-I

Figura 36: planteamiento formal

²² Véase m«a» R-0298, F.P.A.I.

	Mi m c.639	Si m c.643	Mi m c.647	Si m c.651
VI 1				R
VI 2		R	C.S.1	C.S.2
Vla	S	C.S.1	C.S.2	P.L
Vlc			S	C.S.1

La presentación del material temático está regida por la ordenación artificial típica de la fuga de escuela. De marcado carácter cromático y enérgico, el sujeto principal (S)²³ o *dux* (Kühn, 2003, p.145) -en Mi m- será presentado en la tesitura central por la viola y modulará hacia la dominante.



Figura 38: cc. 639-642, sujeto principal

Acto seguido será el violín 2 quién presente un respuesta²⁴ tonal o *comes* (Kühn, 2003) en la dominante, ya que sufre una mutación con respecto al S, unificando tonalmente el primer grupo de entradas y permitiendo así la vuelta a la tonalidad inicial.

El primero de los contrasujetos²⁵ (CS 1) o contravoz lo presentará la viola en la tonalidad de la R –Si m - de forma paralela a la respuesta en el c. 5, sucediendo de esta manera al sujeto en su discurso y produciendo un contrapunto contrastante con la R.



Figura 39: cc. 647-650, contrasujeto 1

En el c. 647 la viola presenta el segundo contrasujeto²⁶ (CS2) en la tonalidad principal, mientras el bajo presenta el S y el segundo violín la respuesta sin mutaciones.



Figura 40: cc. 647-650, contrasujeto 2

23 En adelante, S.
24 En adelante, R.
25 En adelante, CS1.
26 En adelante, CS2.

Para finalizar esta sección expositiva, el violín primero ejecuta la respuesta en la dominante (cc.651-654) mientras el violonchelo lleva a cabo la contravoz o CS1 y el segundo violín el CS2 visiblemente adaptados a la respuesta tonal. Finalmente, Isasi descarta la contraexposición, modulando a la tonalidad principal (I v = V) y realizando una cadencia perfecta. (V-I).

Primer episodio o divertimento

El primer episodio o interludio²⁷, se inicia con el fragmento final del sujeto *in contrarium motu* o por movimiento contrario expuesto en esta ocasión por el violonchelo.



Figura 41: c.655, motivo en vlc

Este motivo es imitado escalonadamente desde la voz inferior a la superior de manera gradual, en combinación con un segundo motivo (extraído del segundo contrasujeto), formando un discurso coherente y contrastante con el carácter rítmico del tema principal.



Figura 42: c. 656, motivo en vl 1

No obstante, el aspecto más llamativo de esta sección modulante son los puntos cadenciales que delimitan el discurso inicial emprendido por el material motivico señalado previamente. En esta ocasión Isasi utiliza dos cadencias modales- Si dórico y La frigio- determinadas por la falta de sensible, creando así una sonoridad característica.

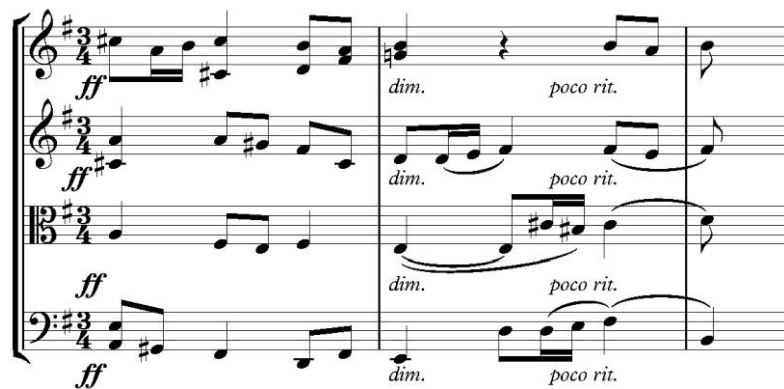


Figura 43: c. 661, cadencia modal Si dórico

²⁷ El mismo compositor señala el comienzo de esta sección como «1^{te} Zwischenspiel», R-0298, p.17 (F.A.I)

Todo ello dará paso a una nueva subsección en La m iniciada por un tema melódico en el violín 1 acompañado por fragmentos del material temático anteriormente expuesto, sin un orden establecido.



Figura 44: cc. 667-670, tema melódico en violín 1

Para concluir esta segunda sección del episodio, el compositor introduce una variación del sujeto principal que convergerá sobre el punto cadencial (otra vez utilizando el La frigio) dando paso a la segunda exposición.

	La m	Mi m	Do m	Sol
m	c.678	c.682	c.686	c.690
VI 1			S.I	C.S.I
VI 2	S.I	C.S.I	P.L	P.L
Vla		S.I	C.S.I	P.L
Vlc				S.I

Figura 45: 2ª Exposición

La segunda exposición o como Isasi señala «2^{te} Gruppe»²⁸, comienza con el sujeto principal invertido expuesto otra vez por las voces centrales (violín 2º y vla).



Figura 46: cc. 678-682, sujeto principal invertido en vl 2

Asimismo, el violín segundo continúa el discurso invirtiendo el contrasujeto 1 y realizando las mutaciones necesarias para adaptarlo a la nueva tonalidad (Mi m).



Figura 47: cc. 682-686, contrasujeto 1, por inversión

En esta ocasión resulta reseñable la ausencia de respuestas, ya que se utiliza el material temático en diferentes tonalidades (La m, Mi m, Do m, Sol m) adaptando sus

²⁸ Segundo grupo, R-0298, p.27, F.A.I. (Traducción propia).

respectivas contravoces. Tras una zona cromáticamente inestable, el discurso musical pierde el carácter energético y rítmico del tema inicial, y descansa sobre un *tranquilo* en Sol m que cadencia modalmente (Mi mixolidio) sobre un bordón de quintas (Mi m). Dicha nota pedal permite introducir, a modo de preparación para la zona de estrechos, el sujeto por disminución, haciendo uso únicamente del material cromático basado en la cuarta descendente inicial.



Figura 48: cc. 702-704, sujeto por disminución.

Zona de estrechos

El primero de los dos estrechos principia en la tesitura aguda –violín primero– mediante la combinación contrapuntística de la cabeza del sujeto y de la respuesta, guardando la esencia cromática y el carácter energético inicial del tema. A continuación, la viola ejecuta la respuesta por disminución a la 4ª inferior ampliando la primera nota de la cabeza y produciéndose de esta forma una concordancia armónica con su homónima en el sujeto. La continuidad del discurso temático viene marcada por el uso disminuido del primer contrasujeto, que continua la breve exposición temática adaptada a las nuevas dimensiones de sujeto y respuesta.



Figura 49: cc. 712-716, (v1), sujeto y contrasujeto 1 por disminución

A diferencia de la ordenación expositiva inicial, planteada desde los registros de las voces centrales, el primer estrecho (cc. 772-781) introduce el material temático inicialmente en el violín primero, para posteriormente ser imitado por viola, violín segundo y violonchelo. En esta ocasión el autor mantiene la unidad tonal –Mi m– e introduce finalmente una quinta entrada nuevamente en el primer violín, la cual mediante una cadencia perfecta da paso a un breve episodio (episodio 2) o puente, de eminente carácter cromático. Finalmente, Isasi vuelve a emplear la sonoridad modal –Mi dórico– a modo de cadencia, para retornar a la tonalidad principal y preparar la entrada del segundo estrecho.

El segundo y último de los *strettos* está caracterizado por la brevedad de la subsección y la cercanía entre las entradas. En comparación con el estrecho anterior, el dialogo imitativo entre las voces está compuesto por el sujeto y sus respectivas respuestas tonales, obviando el uso del contrasujeto. La tesitura grave inicia la exposición temática y es contestada inmediatamente por violín segundo, viola y violín primero manteniendo la unidad tonal. Como sucediera anteriormente, el compositor vuelve a utilizar el recurso de una quinta entrada, esta vez en el violonchelo, y utiliza el sujeto por disminución que conduce a la cadencia final.



Figura 50: c. 732, (v11), sujeto por disminución

Tal como aparece indicado en la partitura, el *grandioso* final pretende finalizar la fuga de forma solemne. Para ello, Isasi emplea la tercera de picardía transformando en mayor la tonalidad de la cadencia final y haciéndola más perceptible.

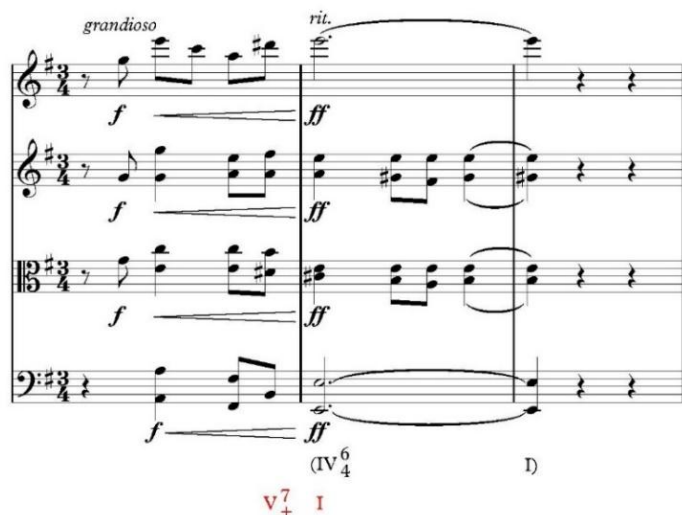


Figura 51: cc. 738-736, (v11), tercera de picardía

Finale: Allegro

La idea primigenia de denominar *Rondo*²⁹ a este último movimiento por parte del compositor es cuanto menos cuestionable. La falta de un tema que sirva como estribillo o retorno, y la ordenación ternaria de los elementos generadores de forma, condicionan su estructura y la asemejan a la denominada Forma Sonata o *Allegro de Sonata* (Schoenberg, 2000, p. 241). El planteamiento formal del *Finale* sería el siguiente:

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<p>Introducción La m cc. 739-747</p> <p>A La M cc. 748-826</p> <p>B Fa M cc. 827-886</p>	<p>cc. 893-992</p> <p>Do m → Do M → Mi M</p>	<p>A¹ La M cc. 993-1044</p> <p>B¹ La M cc. 1045-1108</p> <p>Coda La M cc. 1109-1125</p>

Figura 52: Planteamiento formal

²⁹ Isasi escribe el termino Rondo entre paréntesis junto al título del movimiento final o *Finale* R-0298, p.20 (F.P.A.I)

Exposición

La sección expositiva se inicia con un nuevo material temático breve de carácter introductorio. Eminentemente melódico, se desconoce si este material cumple una función descriptiva o está condicionado por un programa. No obstante, la tonalidad en la que se presenta el tema inicial (La m), así como el motivo básico de la frase basado en una cuarta descendente (de Mi a La), confiere unidad y relaciona el comienzo del cuarto movimiento con el resto de la obra motívicamente y tonalmente.

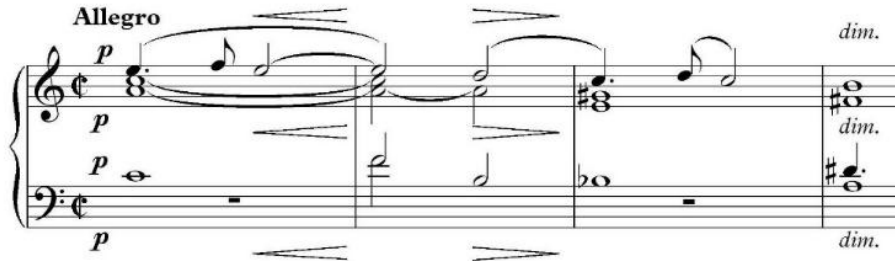


Figura 53: cc. 739-747, tema introductorio

Este material introductorio, es presentado de manera parcial en una semifrase de 4 compases que se completan con otros cuatro de eminente valor cadencial (semicadencia abierta). Tras un breve silencio, el autor establece la tonalidad del homónimo mayor para comenzar la exposición del tema principal (La M), proporcionándole así, mayor fuerza y brillantez.

La disposición formal de esta primera sección expositiva quedaría resumida de la siguiente forma:

	A		B
Introducción La m cc.739-747	<p>Tema a La M → Mi M cc. 748-786</p> <p>Codetta Mi M cc. 787-793</p> <p>Desarrollo secundario La M cc. 794-812</p>	<p>Transición Zona modulante cc. 813-826</p>	<p>Tema b Fa M → La m cc. 827-887</p>

Figura 54: Exposición

El *Allegro Moderatto* [sic] se inicia con la presentación del tema principal en La M introducido por la viola y reforzado al unísono por el violonchelo. Formado por una frase de 8 compases, la cabeza motívicamente del tema -basada en una cuarta ascendente, de mi a la- reitera la relación temática con el resto de los movimientos de la obra. El autor escoge en esta ocasión la técnica canónica introduciendo las 4 voces del tema principal en su totalidad gradualmente. Las sucesivas entradas escalonadas producen una

acumulación textural reforzada desde el primer momento por indicadores dinámicos que parten del pianísimo inicial al fuerte del compás 770 coincidiendo con el cambio tonal a Mi M.



Figura 55: cc. 748-754, tema principal

Sin embargo, la ausencia de simetría en las entradas de las diferentes voces permiten al autor realizar pequeños estrechamientos entre ellas, reforzados a su vez por falsas entradas que acompañan el material temático durante toda la primera parte de esta subsección.



Figura 56: cc. 755-758, falsas entradas

Una vez finalizado la exposición del tema a en sus dos tonalidades -La M y Mi M- Isasi utiliza el célula inicial del tema principal y lo desarrolla cromáticamente a modo de una falsa transición. Dicha falsa transición concluye con una *codetta* que modula finalmente a la tonalidad de Mi M y da paso a un desarrollo secundario del tema principal (cc. 794-812).

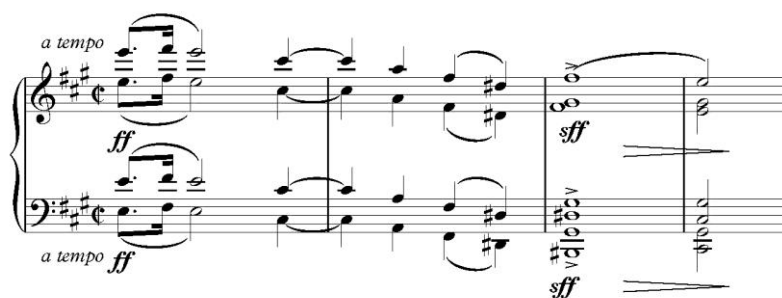


Figura 57: cc. 787-790, codetta

De carácter claramente modulante, el desarrollo secundario cumple una función de retransición del tema principal a la tónica. De esta forma, el autor vuelve a emplear falsas entradas y pequeños motivos temáticos, que son tratados cromáticamente. Para concluir esta sección se presenta nuevamente el tema imitativo sobre un pedal de tónica que concluye con una cadencia perfecta.

«Pertenciente al grupo de ideas subsidiarias» (Schoenberg, 2000, p. 221), la transición cumple perfectamente con el cometido de enlazar el tema principal con el tema b o subordinado. Constituida con formas motívicas rítmicas de corta duración, el compositor establece un patrón armónicamente flexible, que le permite modular dentro

del círculo de quintas (La M, Mi M, Si M y Fa M) y establecerse nuevamente en una nueva región tonal (Fa M).

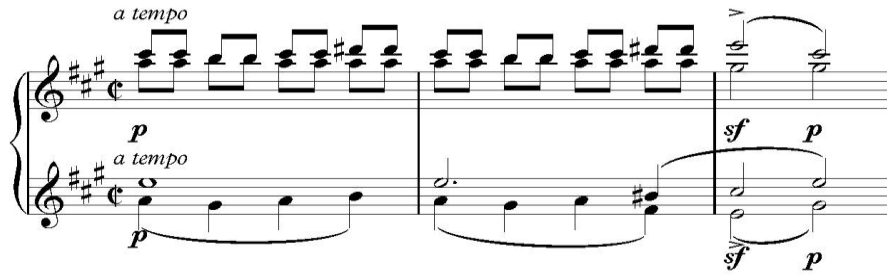


Figura 58: cc. 813-826, transición

Precisamente, se puede observar como Isasi emplea sucesivos acordes de séptimas (VI, VI con 7ª semidisminuida, II^{v7}, V⁷) alargando así el proceso cadencial sobre la dominante para descansar sobre la nueva tónica.

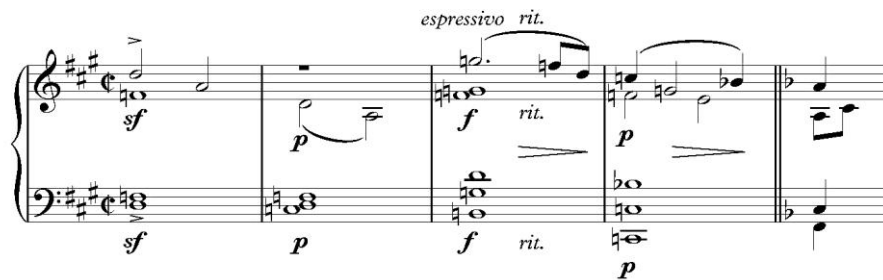


Figura 59: cc. 823-826, periodo cadencial

Contrariamente al tema a, el tema b o tema subordinado se enmarcaría claramente dentro de los denominados «Gesangsthema» o «temas líricos» (Schoennberg, 2000, p.241). Contrastando con el tratamiento contrapuntístico de la sección A, el tema secundario comienza con cuatro compases introductorios, donde se reconoce claramente el ritmo persistente en el violín segundo y un *Ostinato* en la viola que acompañarán la presentación temática durante toda la sección.



Figura 60: cc. 827-831, elementos rítmicos tema b

Este proceso de construcción sencilla, sustentado por una base armónica en el bajo, permite organizar la frase como periodo de 8+8+4, en el cual el violín primero expresa todo su lirismo.

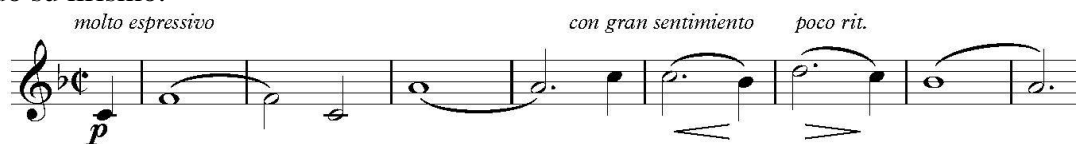


Figura 61: cc. 827-831, tema b en vl 1

Aunque el tema vuelve a ser expuesto nuevamente en la tonalidad de La m (cc. 851-886), paulatinamente va perdiendo el componente melódico hasta quedarse con el motor rítmico y el obstinado, que derivarán en un *Meno mosso*, con función meramente cadencial (Semicadencia en el V grado). En esta ocasión Isasi omite el epílogo y tras una cadencia abierta comienza la Elaboración.

Elaboración

Esta sección central, de clara naturaleza modulante, contrasta desde un principio con la exposición anterior. Si bien el uso del material temático elegido por el compositor no es nuevo, sorprende llamativamente la elección del tema introductorio como tema principal a desarrollar, exponiéndolo en frases de 12 compases y modulando a tonalidades cercanas (Do m, Re m, Sib M, Mib M...). El planteamiento de la Elaboración se podría resumir de la siguiente manera

Sección modulante (cc.893-960)	Retransición
Tema introductorio (cc. 893-916), desarrollado en una frase de 12 +12 Do m - Re m	Tema a (cc. 961-968), cadencia modal, Do mixolidio) Do M.
Desarrollo del tema introductorio (Uso de pedales de dominante) Sib M - Mib M	Tema a (cc. 969-976), Fa m
Tema armonizado (cc. 929-936) (Modulante, serie de quintas)	Región libre ; utilización parcial de elementos del tema a (acordes cromatizados).
Tema cromatizado (cc. 937-948)	
Tema introductorio (cc. 949-960) Fam	

Figura 62: planteamiento formal

La Elaboración se inicia con el tema de la introducción en la tonalidad de Do m. Constituido en una frase de 12+12 compases, la melodía es acompañada por un movimiento cromático en todo momento.

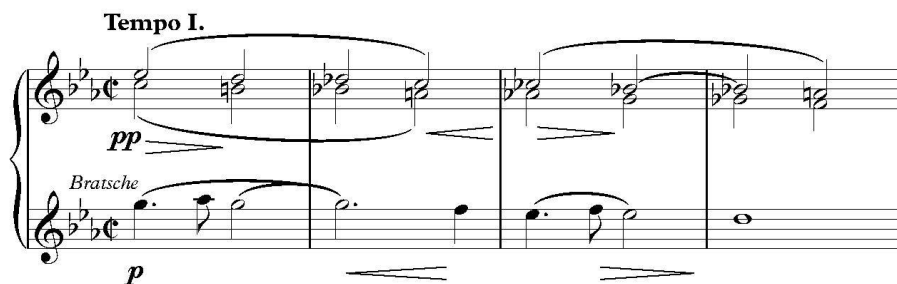


Figura 63: cc. 893-896, acompañado de movimientos cromáticos

La aparente inestabilidad tonal se verá contrarrestada con el uso de dos pedales de dominante (sobre Sib M y Mib M). Seguidamente, Isasi, mostrando gran control de la técnica armónica, realiza varias armonizaciones del tema, utilizando

diferentes recursos que confieren sonoridades diversas al material temático. (Armonización modulante usando la serie de 5^{as} y acordes cromáticos). Nuevamente el tema introductorio –en fa m– es presentado por el segundo violín y el bajo al unísono, modulando a Do M y finalizando con una cadencia perfecta.

La estabilización de la nueva tonalidad (Do M) y la introducción del tema principal, bien pudieran significar el comienzo de la última sección. No obstante, el autor siguiendo la ordenación tonal clásica de la forma sonata, introduce una falsa Reexposición introduciendo el tema a sobre una pedal de tónica y un motor rítmico en pizzicatos en la dominante. Cabe destacar que Isasi vuelve a introducir un giro modal y cadencia sobre un Do mixolidio, creando así una sonoridad más arcaizante.

Figura 64: cc. 961-968, Material temático, retransición

Tras la falsa recapitulación, el compositor comienza la retransición hacia la tónica desarrollando parcialmente motivos del tema a. Dichos motivos comienzan a presentarse en segmentos cortos, contrastantes en ritmo, que modulan cromáticamente hasta alcanzar la estabilidad tonal y dar paso a la reexposición.

Recapitulación

En comparación con la exposición, esta última sección no introduce cambios sustanciales, exceptuando la trasposición del tema subordinado a la tónica principal. El tema principal principia la sección, acompañado desde un principio por las falsas entradas y técnicas contrapuntísticas utilizadas en la sección expositiva (cc. 992-1030) y ejecutado únicamente por el primer violín.

De similares dimensiones formales, resulta particularmente sorprendente la introducción abrupta de la transición (cc.1031-1044) en Lab M. Aunque la funcionalidad y los procedimientos modulantes son similares a los anteriores, el cambio sonoro supone un contraste significativo y una nota de color en la transición al tema lírico.

Exceptuando la trasposición a la tonalidad principal, la sección b¹ (cc.1045-1108) no presenta ningún cambio significativo con respecto a la sección expositiva. El desarrollo del tema b vuelve nuevamente a conducir hacia un nuevo *meno mosso*, que cadencia abiertamente sobre el V grado anunciando la Coda final.

Considerada como «adición extrínseca»³⁰, la coda, de corta extensión (cc.1109-1125), reformula la cabeza motívica del tema principal mediante acordes.



Figura 65: cc. 1109-1110, coda

Finalmente, Isasi aprovecha la repetición del acorde cadencial de tónica para evocar y finalizar con el motivo temático inicial o generador del cuarteto.



Figura 66: cc. 1115-1119, motivo generador en vl. 1

CONCLUSIONES

En definitiva se podría concluir que el cuarteto n.º 2 op. 27 es una obra cargada de contrastes. Desde un punto de vista formal, la inclusión de la fuga como tercer movimiento b podría conducir a pensar que el compositor se aleja de la disposición formal clásica establecida por Haydn en su opus 33 (Pestelli, 1986). No obstante, Isasi mantiene la alternancia formal clásica del cuarteto, deduciendo que la inclusión de la fuga supone la exigencia de un programa, el cual se desconoce a excepción del *Intermezzo* central.

Fuera lo que fuese, es el propio compositor quien determina inicialmente el carácter contrastante de la obra mediante las indicaciones de tempo de cada movimiento. Desde un punto de vista unitario, el cuarteto comienza con un movimiento enérgico, *Allegro agitato* en forma sonata, seguido de un segundo movimiento lento *Quasi recitativo* cargado de lirismo. Si bien las indicaciones de tempo y expresión de los dos movimientos iniciales son más que evidentes, el contraste resulta aún mayor entre el *Allegretto giocoso* y *Allegretto serio* de los dos movimientos centrales, *Intermezzo* y *Fuga*. Precisamente, la disparidad entre ambos movimientos se acentúa aún más por el uso formal del *Intermezzo*, forma tripartita de carácter cómico, y la rigidez formal de la fuga. Asimismo, el último movimiento (*Allegro moderato*) vuelve a alejarse del rigor contrapuntístico, empleando pasajes melódicos de grandes líneas expresivas y envueltos en un cierto halo de ingenuidad.

³⁰ *Ibid.*, p. 223.

I Movimiento <i>Allegro agitato</i> Forma Sonata	II Movimiento <i>Quasi recitativo</i> Forma Sonata	Intermezzo <i>Allegretto giocoso</i> Forma pequeña	Fuga <i>Allegretto serio</i> Fuga a 4 voces	IV Movimiento <i>Allegro moderato</i> Forma Sonata
---	---	---	--	---

Figura 67: esquema general

Los elementos contrastantes se extienden también a otros parámetros musicales. En lo referente al material temático, Isasi presenta grandes áreas claramente diferenciadas, manteniendo el patrón clásico de contraposición temática. De forma análoga, el compositor juega con diferentes texturas alternando el contrapunto dialogante con la homofonía melódica.

El autor, no obstante, presenta también una serie de rasgos comunes que ayudan a personalizar la obra e imprimen un sello personal y representativo. Como se ha detallado anteriormente, el motivo generador cumple una doble finalidad. Por un lado unifica los diferentes movimientos, apareciendo siempre de manera explícita o finalizando la obra en la coda final. Por otro lado, la relación de cuarta del motivo permite la realización de nuevos planteamientos temáticos, como sucede con el sujeto de la fuga.

De igual manera, el tratamiento fraseológico resulta también característico. Articulado normalmente en periodos, el autor destaca por su profundo melodismo sustentado por un tejido armónico y una sonoridad adecuadas a cada ocasión. Estos dos últimos parámetros son precisamente inherentes a toda la obra del compositor vasco, quién demuestra en el cuarteto un absoluto control de los diferentes recursos armónicos (armonía errante, armonía modal, cromatismos...). Asimismo, Isasi plantea diferentes atmosferas y juegos sonoros explotando los recursos y diferentes técnicas de los instrumentos. Todas estas características se traslucen en una sonoridad ecléctica que nos traslada a diferentes épocas.

Como conclusión, Isasi nos presenta una obra unitaria, ecléctica, bien estructurada y con grandes contrastes. La obra, correspondiente a su etapa algorteaña, perfila a un compositor maduro, con una sonoridad personalizada, en la que ya se intuye el cambio estético que marcará al autor en los años venideros.

FUENTES

Isasi, Andrés. (1920). *Cuarteto n.º 2 en la menor opus 27*. R- 0298, FPAI, m«a».

----- (s. d.). *Apuntes*. R- 0522, FPAI, m«a».

----- (1920). *Correspondencia*. R- 0904. Fondo patrimonial de Antón Larrauri.

Olascoaga Amann, Ignacio. (s.d.). *Apuntes sobre el catálogo de Andrés Isasi*. R- 0723, FPAI, m«a».

REFERENCIAS

Bonnefon, O. (2010). *Ils ressuscitent Isasi*. *Le Sud Quest*, 2-VI.

Cano, M. J. (2010). *Estreno en casa del marqués*. *El Diario Vasco*, 2-VI.

De la Motte, D. (1998). *Armonía*, Romano Haces, Luis (trad.). Barcelona, Idea Books.

Erretxako, K. (2010). Estreno del Cuarteto Isasi. *Bilbao*, VII.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*, Romano Haces, Luis (trad.). Barcelona, Idea Books.

Pestelli, G. (1986). *La época de Haydn, Mozart y Beethoven*, Caranci, Carlos (trad.). Madrid, Turner Música.

Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*, Santos, A. (trad.). Madrid, Real Musical.