



## LOS CUARTETOS DE JOSÉ MARÍA REYNOSO

Raúl Angulo Díaz

Musicólogo cofundador de *Ars Hispana*

### Introducción

Acaban de publicarse los seis cuartetos para cuerda de José María Reynoso (ca. 1740-1802), un oscuro compositor que fue tenor de la catedral de Salamanca. Estos cuartetos han salido recientemente a la luz gracias a su adquisición en 2009 por la Biblioteca Nacional de España y vienen a engrosar el número de cuartetos para cuerda españoles del siglo XVIII, junto a los de Boccherini, Brunetti, Canales, Almeida, Ataíde y Portugal o Teixidor. Este artículo no hubiese sido posible sin la colaboración de la doctora Josefa Montero García, que me ha facilitado su tesis doctoral, todavía inédita, sobre Manuel José Doyagüe (1755-1842), en la que se encuentran algunos datos sobre Reynoso y otros músicos de la catedral de Salamanca de finales del XVIII y comienzos del XIX<sup>1</sup>.

### Biografía

La primera noticia que tenemos de José María Reynoso es la de su nombramiento como tenor de la catedral de Salamanca en mayo de 1765, tras la muerte en diciembre de 1764 de José Ferrer, músico tenor de esa catedral. Las oposiciones fueron muy concurridas, llegándose a presentar once candidatos de diversos lugares. El maestro de capilla de la catedral de Salamanca, Juan Martín (1709-1789), aunque consideró que ninguno de los candidatos poseía todas las cualidades de un buen cantor, sostuvo que Reynoso era el más adecuado, pues a pesar de que su voz no tenía “mucho lleno”, manifestaba “lucimiento en lo que cantase a solo”. Una vez nombrado tenor en mayo de 1765, Reynoso se comprometió con el Cabildo a ordenarse antes de un año<sup>2</sup>. Este dato es importante, puesto que, al no estar ordenado, en 1765 debía ser aún joven, pero con la edad suficiente para poder ordenarse (unos 24 años). Suponemos, por tanto, que nació hacia 1740.

<sup>1</sup> Josefa Montero García: *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española*, Tesis doctoral (inédita), dirigida por Álvaro Torrente y presentada en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid en 2010. Puede consultarse en: <http://eprints.ucm.es/13770/1/T33180.pdf> [última consulta el 12-XII-2012].

<sup>2</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. I, p. 141; Álvaro Torrente: “Reynoso, José María”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid (2002), Vol. 9, pp. 160-161

Se sabe que Reynoso procedía de Sevilla<sup>3</sup>. Esto viene confirmado por el hecho de que las dos misas de Pedro Rabassa (1687-1767), maestro de capilla de la catedral de Sevilla, que se conservan actualmente en el archivo de la catedral de Salamanca están copiadas por el propio Reynoso. Estas misas son la misa *In devotione B.M.V.* del año 1741 a 8 voces y continuo<sup>4</sup> y la misa a 4 voces con violines, clarines y continuo<sup>5</sup>. Esto hace suponer que Reynoso se formó como mozo de coro en la catedral de Sevilla, durante los últimos años del magisterio de Rabassa.

Debido a la ancianidad del maestro Juan Martín, en 1778 Reynoso fue encargado de regir el coro y de sustituir al maestro cuando éste se encontrase enfermo. En enero de 1781 el Cabildo de Salamanca decidió jubilar a Juan Martín por su avanzada edad y los continuos achaques que padecía. Se pensó entonces en nombrar como maestro interino al contralto Juan Galache (ca. 1740-1817) o al tenor José María Reynoso, pero finalmente se nombró al joven Manuel Doyagüe (1755-1842), entonces capellán de coro<sup>6</sup>.

En 1789, tras la muerte del maestro Juan Martín, Reynoso fue nombrado, junto al contralto Juan Galache y al organista Gaspar Baquero, miembro del tribunal que debía juzgar a los seis aspirantes que se presentaron al magisterio de capilla. Entre los ejercicios de oposición, los aspirantes debían componer una antifona (*Impetum fecerunt unamiter in eum*, del oficio de San Esteban Protomártir) y un villancico a 8 voces más un recitado y aria<sup>7</sup>. Mientras que Galache y Baquero pusieron en primer lugar a Manuel Doyagüe, quien finalmente se llevó la plaza, Reynoso colocó en primer lugar a José Pons, futuro maestro de capilla de la catedral de Valencia, relegando a Manuel Doyagüe al cuarto lugar, por no haber logrado “desempeñar las condiciones que se le encomendaron” en la antifona<sup>8</sup> y por componer en general “con bastante debilidad, desamparo y poco nervio”, si bien admitía que, con todo, su música no dejaba de dar gusto<sup>9</sup>.

José María Reynoso murió en Salamanca el 23 de mayo de 1802.

---

<sup>3</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. I, p. 141.

<sup>4</sup> Cj. 5093, nº 2

<sup>5</sup> Cj. 5094, nº 1

<sup>6</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. I, p. 25

<sup>7</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. II, p. 63

<sup>8</sup> Estas condiciones pueden leerse en Josefa Montero: *La figura de...* Vol. II, pp. 62-63. Las condiciones eran: el compositor debía comenzar con un paso a 4 voces más acompañamiento basándose en algunas notas de la melodía del canto llano de la antifona; concluido este paso, el compositor debía añadir un “bajo supernumerario” al primer coro, pasando a ser entonces la composición a 5 voces; este bajo añadido debía cantar las notas del canto llano, durando cada una de ellas dos compases; posteriormente el compositor debía proseguir los intentos basándose en el canto llano, pasando de las 5 voces a las 8 voces; posteriormente, el compositor debía elegir algunas notas del final del canto llano para formar un intento a 4 voces de al menos 80 compases sobre la palabra “Amen”, intento que debía acabar con las 8 voces.

<sup>9</sup> El informe de Reynoso sobre los aspirantes pude encontrarse en Josefa Montero: *La figura de...* Vol. II, p. 67.

Durante su época parece que Reynoso fue muy apreciado en los ambientes musicales de Salamanca. Testimonio de ello es el libro *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores*, escrito por Manuel Alonso Ortega y publicado en Salamanca en 1791. En este texto se coloca a José María Reynoso como uno de los mejores compositores de música religiosa de su época, junto a Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla en Cuenca, y Diego Llorente y Sola, maestro de capilla en Huesca. Son dos las alusiones a Reynoso que se hacen en este libro. En la primera de ellas, su música religiosa aparece como ejemplo de música que en tiempos modernos es capaz de causar en los oyentes efectos semejantes a los que producía supuestamente la música de la Antigüedad. Para Manuel Alonso Ortega la música moderna (la de Pedro Aranaz y Vides, José María Reynoso y Diego Llorente y Sola) se muestra tan capaz como la antigua de arrebatarse el alma y elevar el espíritu:

Pero no examinemos de tan antiguo los prodigiosos efectos de este arte: veamos en nuestros días, ¿quién será el que no se llene de un espíritu tierno y religioso al oír las primorosas composiciones de los famosos compositores don Pedro Aranaz y Vides, don José María Reynoso, don Diego Llorente y Sola? ¿Qué orador famoso, aun valiéndose de toda la energía y fuerza de su elocuencia, usando de los más escogidos períodos, de la más exquisita retórica, será capaz de conmover nuestros afectos tan al vivo como las composiciones de estos grandes músicos? Digo grandes, pues éstos, siguiendo el camino que prescribe la Naturaleza y uniéndose al espíritu de la letra sus más sencillos pensamientos, arrebatan nuestras almas y hacen que nuestro espíritu se eleve a lo divino<sup>10</sup>.

En la segunda mención, Manuel Alonso Ortega presenta a los que considera mejores compositores dentro de cada uno de los géneros de la música: Haydn, Pleyel y José Castel en la música instrumental, Paisiello y Cimarosa en la música teatral, Aranaz, Llorente y Reynoso en la música religiosa. El texto es el siguiente:

¿Si a sus oídos llegaran las composiciones y conciertos de don Josef Haydn, don Ignacio Pleyel y nuestro español Don Josef Castel? ¿Si oyeran las de Paisiello y Cimarosa para el teatro, y de don Pedro Aranaz y Vides, don Diego Llorente y Sola, don Josef

---

<sup>10</sup> Este texto aparece citado en Lothar Siemens Hernández: "Valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época", *Revista de Musicología Española*, Vol. VIII, nº 1, Madrid (1985), pp. 135-138

María Reynoso para el templo?, ¿qué afectos no se excitan en nosotros al oír estas composiciones?<sup>11</sup>

## Obra

Toda la música de Reynoso, a excepción de la partituras que recientemente ha adquirido la Biblioteca Nacional de España, se conserva actualmente en el archivo de la catedral de Salamanca. Las obras de Reynoso están catalogadas de la página 1217 (obra nº 3045) a la página 1268 (obra nº 3200) del reciente catálogo de los fondos musicales de este archivo<sup>12</sup>. No se conocen por ahora obras de Reynoso en otros archivos. Si a esto se suma que las partituras conservadas en Salamanca son en su mayoría autógrafas y que las partituras adquiridas por la BNE son también autógrafas y proceden de Salamanca (como argumentaremos más adelante), puede concluirse que la obra de Reynoso no trascendió los círculos para los que se compuso. Que su música se conserve actualmente en la catedral de Salamanca no quiere decir, sin embargo, que sus obras religiosas se compusiesen todas para ejecutarse en la catedral. La mayoría de las obras religiosas de Reynoso exigen una parte de viola y en la catedral de Salamanca entonces no existía un músico que tocara la viola. La ausencia de viola en la catedral de Salamanca explica que ni las obras de Juan Martín ni luego las de Manuel Doyagüe exijan una parte de viola. Josefa Montero, profunda conocedora de la obra de Doyagüe, afirma que las obras de este compositor “no suelen tener parte para viola, evidentemente porque la capilla musical no contaba con este instrumento en tiempos del compositor”<sup>13</sup>. Añade que, de las 700 fuentes que ha consultado con música de Doyagüe, solo tienen viola un total de 21, entre las que se encuentran las adaptaciones hechas para el Palacio Real y algunas copias tardías realizadas en otras capillas catedralicias. En el archivo de la catedral de Salamanca solo hay dos obras de Doyagüe que presentan una parte de viola y son copias en las que se mezclan particellas antiguas y modernas, siendo posiblemente la parte de viola un añadido posterior a la fecha de composición<sup>14</sup>.

En el archivo de música de la catedral de Salamanca se conserva alrededor de 150 obras de Reynoso. Es difícil precisar el número exacto de obras, puesto que, además de compositor, Reynoso era también copista de música y muchas de las partituras copiadas por él aparecen sin indicar el nombre del autor. Aunque es razonable suponer que los borradores anónimos que están copiados por Reynoso contienen obras suyas, no se puede asegurar del todo la autoría sin realizar ulteriores estudios, como la búsqueda de

---

<sup>11</sup> *Ib.*

<sup>12</sup> Josefa Montero García (dir.): *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*, Catedral de Salamanca, Salamanca (2011)

<sup>13</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. I, p. 212

<sup>14</sup> Josefa Montero: *La figura de...* Vol. I, p. 213, nota 1090

concordancias en otros archivos o el análisis del estilo o de las técnicas de composición.

Varias obras de diversos autores, que se conservan hoy día en el archivo de música de la catedral de Salamanca, fueron copiadas por Reynoso. Entre los autores copiados se encuentran Pedro Rabassa (las dos misas que hemos mencionado antes), Juan Roldán (*Gaude Maria Virgo*<sup>15</sup>, dos *Miserere*<sup>16</sup>, *Ave Maris Stella*<sup>17</sup>) y Fabián García Pachecho (*Válgame Dios*<sup>18</sup>). Es de destacar que algunas de las obras de autores italianos del siglo XVIII que se conservan en el archivo de la catedral de Salamanca están copiadas por Reynoso, hecho que podría aclarar sus gustos e influencias. Suyas son las copias de una *Salve* a solo con violines y trompas<sup>19</sup> de Gian Francesco di Majò (1732-1770), maestro de capilla de la corte napolitana desde 1767, el motete *Resplendebat Portu amenu*<sup>20</sup> de Orazio Mei (1731-1788), organista en la catedral de Pisa y luego maestro de capilla de la catedral de Livorno, el motete *Turbata abunda*<sup>21</sup> de Antonio Benedetto Puccini (1747-1832), músico de Lucca, y dos salmos<sup>22</sup> y un *Magnificat*<sup>23</sup> de Pasquale Antonio Soffi (1732-ca.1810), maestro de capilla de la catedral dei Santi Giovanni e Reparata de Lucca. Entre las obras catalogadas como anónimas, también se encuentran algunas partituras copiadas por Reynoso, como el villancico *Pan, pan yo quiero engullir*<sup>24</sup> y los motetes *Assumpta est Maria*<sup>25</sup>, *Veni sponsa Christi*<sup>26</sup> y *Salve regina*<sup>27</sup>.

Casi todas las obras de Reynoso conservadas en el archivo de la catedral de Salamanca son obras religiosas y la mayoría de ellas en latín. Abundan las salves a solo, los misereres, las misas y, sobre todo, los motetes, muchos de los cuales están escritos a cuatro voces sin acompañamiento. En el archivo de la catedral se conservan, sin embargo, algunas obras profanas de Reynoso con texto en italiano. En el antiguo catálogo de música de la catedral aparece una obra titulada *Sempliceta tortorella che non vede il suo periglio*<sup>28</sup> que, por desgracia, se encuentra actualmente en paradero desconocido. En el nuevo catálogo de los fondos de la catedral ha aparecido otra obra de Reynoso en

---

<sup>15</sup> Cj. 5100, nº 09-2

<sup>16</sup> Cj. 5100, nº 10-1 y 2

<sup>17</sup> Cj. 5100, nº 09-1

<sup>18</sup> Cj. 5045, nº 02

<sup>19</sup> Cj. 5075, nº 01

<sup>20</sup> Cj. 5075, nº 10

<sup>21</sup> Cj. 5092, nº 17

<sup>22</sup> Cj. 5102, nº 25 y 26

<sup>23</sup> Cj. 5102, nº 27

<sup>24</sup> Cj. 5007, nº 18

<sup>25</sup> Cj. 5010, nº 22-1

<sup>26</sup> Cj. 5010, nº 22-2

<sup>27</sup> Cj. 5012, nº 20

<sup>28</sup> Signatura antigua: AM. 56-20. Dámaso García Fraile: *Catálogo Archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, Cuenca (1981), p. 446

italiano, *O doil suono de querulli accenti*<sup>29</sup>. Entre las partituras adquiridas recientemente por la BNE hay otras tres piezas profanas en italiano de Reynoso. Se trata de un recitado y aria sobre textos de Metastasio (*Misero me! Qual gelido torrente*<sup>30</sup>), un Finale para el “dramma giocoso” *Il signor Dottore* de Carlo Goldoni<sup>31</sup> y un recitado al que le sigue un trío con violines (*Resta ô cara ê calma in tanto / Bella pace ormai discende*<sup>32</sup>).

La única obra instrumental que se conserva de Reynoso son los seis cuartetos que se publican en el presente volumen y que fueron adquiridos por la BNE junto a las tres obras profanas en italiano que se han mencionado.

## **Descripción y procedencia del documento**

Los seis cuartetos publicados se encuentran en la BNE con la signatura MP/3172/18. Se conserva tanto la partitura general como las particellas de los instrumentos. La partitura y tres de las particellas (la del violín 2º, viola y violoncello) están copiadas por el propio compositor, tal y como se puede comprobar si se compara su grafía con las partituras y particellas de obras de Reynoso que se conservan en la catedral de Salamanca. La particella del Violín primero, sin embargo, está copiada por otro copista, aunque la copia de esta particella no parece ser muy posterior a la copia del resto de las particellas.

Según la información que aparece en el catálogo “on line” de la BNE, los cuartetos de Reynoso se adquirieron en 2009 a Carmelo Blázquez, un conocido librero de Madrid dedicado al negocio de compra-venta de libros antiguos. Además de estos cuartetos, la BNE adquirió a Carmelo Blázquez otras obras que proceden de Salamanca: por ejemplo, las tres obras en italiano ya mencionadas de Reynoso, tres dúos para violines de José Cañada, obras de teclado de Francisco Olivares y Diego Llorente y Sola, además de obras religiosas y profanas de Miguel Arnaudas Larrodé, organista de Salamanca a finales del siglo XIX.

Los cuartetos de Reynoso, junto al resto de obras mencionadas, quizá proceden del archivo de música de la catedral de Salamanca. Sin embargo, es más probable que estas obras procedan en realidad del archivo de música del colegio de los niños de coro de Salamanca, colegio que se inauguró en 1803 y del que fue rector Francisco Olivares<sup>33</sup>, autor de algunas obras adquiridas a Carmelo Blázquez. Sabemos que este colegio tuvo un “archivo de música” gracias al testimonio del canónigo Francisco Prieto Torres, canónigo de la Catedral de Salamanca, testimonio que recoge Juan Pablo Fernández González

---

<sup>29</sup> Cj. 5093, 09-2

<sup>30</sup> MP/3172/19

<sup>31</sup> “Quinteto el S.r Dotor / Final del Acto primo”, MP/3172/17

<sup>32</sup> MP/3172/17. La partitura de este recitado y trío se encuentra mezclada con el Finale del drama jocoso.

<sup>33</sup> Josefa Montero: *La figura de...* pp. 143-144

en su tesis doctoral sobre el mecenazgo musical de la Casa de Osuna<sup>34</sup>. El canónigo Prieto Torres escribió el 11 de enero de 1804 una carta al Duque de Osuna agradeciéndole el envío de varias obras religiosas (un salmo de Giuseppe Gazzaniga y varias misas de Joseph Haydn, Antonio Rossetti, Ferdinando Paer, Cayetano Brunetti y Juan Pedro Almeida). En esta carta el canónigo le comunica al Duque que ha decidido custodiar las obras en el archivo de música del recién creado colegio, puesto que tiene la intención de enriquecer el archivo “con obras magistrales del gusto del día, así de [música] instrumental como de vocal”. Merece la pena exponer un fragmento de esta carta, recogida, como decimos, por Juan Pablo Fernández González:

[...] Unos papeles tan exquisitos y tan poco comunes, como son todos los que tiene la papelería de Vuestra Excelencia, merecen un destino que los haga estimables a los profesores de la música; con este objeto he entregado estas dos misas [de Antonio Rosetti] al Colegio de Música que acaba de establecerse en la Catedral de Salamanca para la educación de los jóvenes que se dediquen a la música eclesiástica. Como Vuestra Excelencia es tan amante de esta arte encantadora y ha protegido tan generosamente a sus profesores, me disimularé benignamente que haga una digresión para informarle de este colegio. Tiene por ahora seis colegiales, rector sacerdote, compositor y organista [que era Francisco Olivares], con un pasante de música. A los dos meses cantaron los colegialitos con la Capilla un Salmo y cantarán un día de estos perfectamente bien el Laudate Pueri Dominum del Maestro Gazániga que vuestra Excelencia me dio. Se está formando ahora el Archivo de música de este colegio, y yo, como muy interesado en la prosperidad de esta casa, para que se entienda el buen gusto desde los principios, deseo ardientemente que dicho archivo esté enriquecido con obras magistrales del gusto del día, así de instrumental como de vocal [...]<sup>35</sup>

La hipótesis de que las obras adquiridas por la BNE a Carmelo Blázquez se encontraron alguna vez en el archivo de música del colegio de los niños de coro de Salamanca viene reforzada, a mi juicio, por el hecho de que algunas de ellas son obras pedagógicas: hay un método de contrapunto<sup>36</sup>, un cuaderno con varias fugas y contrapuntos<sup>37</sup> y un cuaderno con la explicación de las figuras, los compases y las escalas<sup>38</sup>. Según esto, los cuartetos de José María Reynoso,

---

<sup>34</sup> Juan Pablo Fernández González: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Tesis doctoral dirigida por María Gembero Ustárroz y presentada en el Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Granada en diciembre de 2005.

<sup>35</sup> Juan Pablo Fernández González: *El mecenazgo musical...*, p. 289

<sup>36</sup> MP/3173/9

<sup>37</sup> MP/3171/8

<sup>38</sup> MP/3172/6

podieron pasar, una vez muerto el compositor, al archivo de música del colegio para que sirvieran de ejemplo a los colegiales, junto a otras obras instrumentales y vocales.

### Los seis cuartetos

Según puede apreciarse en el recuadro siguiente, todos los cuartetos están escritos en tonalidades mayores y constan de tres movimientos. Los dos primeros movimientos están compuestos en forma binaria extendida (mejor que “forma sonata”, expresión que quizá resulte inadecuada aplicada a esta música), mientras que se da una mayor variedad en la forma musical de los últimos movimientos, pudiendo ser una forma binaria extendida (cuarteto segundo), un rondó (cuarteto sexto) o un minué (cuarteto primero, cuarto y quinto). Los primeros movimientos, escritos en tempo movido, son los más largos y desarrollados de los tres. Los segundos movimientos, de tempo más lento, están escritos bien en el modo relativo menor (cuarteto segundo y quinto) o bien en la tonalidad del IV grado de la tonalidad principal (cuarteto primero, tercero, cuarto y sexto). Los terceros movimientos, que son los más cortos, vuelven a estar escritos en la tonalidad principal.

Cuarteto	Movimiento	Compás Tonalidad	Forma
<b>Cuarteto I</b>	Allegretto	C – Do M	Forma binaria extendida
	Larghetto	C – Fa M	Forma binaria extendida
	Minuet	3/4 – Do M	Minueto
<b>Cuarteto II</b>	Allegro comodo	C – Re M	Forma binaria extendida
	Andantino	C – Si m	Forma binaria extendida
	Allegro moderatto	2/4 – Re M	Forma binaria extendida
<b>Cuarteto III</b>	Allegro con sprecione	2/ 4 – Fa M	Forma binaria extendida
	Larghetto Moderato	C – Si b M	Forma binaria extendida
	Andantino Moderato	3/4 – Fa M	Rondó
<b>Cuarteto IV</b>	Allegretto con Motto	2/4 – Sib M	Forma binaria extendida
	Larghetto non tanto	3/4 – Mib M	Forma binaria extendida
	Tempo d’Minuet	3/4 – Sib M	Minueto
<b>Cuarteto V</b>	Allegro non tanto	C – Mib M	Forma binaria extendida
	Larghetto sostenuto	C – Do m	Forma binaria extendida
	Tempo d’Minuet	3/4 – Mib M	Minueto

<b>Cuarteto VI</b>	Andantino / Allegro	C – Re M	Forma binaria extendida
	Andantino piu tosto larghetto	C – Sol M	Forma binaria extendida
	Andante Gracioso	6/8 – Re M	-----

En estos cuartetos hablo de “forma binaria extendida” en lugar de “forma sonata” porque no puede hablarse propiamente de una sección de desarrollo, sino de dos partes divididas por una doble barra, siendo la segunda similar a la primera, aunque con una breve sección de más (sección C) al comienzo. El esquema formal de estos movimientos binarios extendidos es el siguiente:

*A (I) – Mod (I al V del V) – B (V) ://: C (V al I) – A (I) – Mod’ (I al V del I) – B’ (I)*

Sección A: Esta sección está en la tonalidad principal (I) y precede a una sección modulante (Mod). En la segunda parte se repite exactamente igual y en la misma tonalidad (I), después de haberse escuchado la sección C.

Sección modulante (Mod): se trata de la sección que sigue a la sección A y precede a la sección B y en la que se modula de la tonalidad principal (I) a la tonalidad de dominante de la sección B. No se trata de una sección secundaria, puesto que su longitud puede ser igual a la sección A y a la sección C (de unos 10 a 20 compases). Se caracteriza por una gran inestabilidad armónica y, a veces, cierto dramatismo. Los motivos que se emplean en esta Sección modulante a veces son los mismos que han aparecido en A, aunque normalmente aparecen motivos nuevos que luego se irán desarrollando y mezclando con los motivos previos en la sección B. En la segunda parte del, se vuelve a repetir la Sección modulante (Mod’), si bien no literalmente, puesto que, aunque aparezcan los mismos temas que en la primera parte, las modulaciones por las que se pasa son distintas.

Sección B: Es la sección más larga de los movimientos que llamamos “forma binaria extendida”. En la primera parte, la sección B está escrita en la tonalidad de dominante (V) y en la segunda parte, la sección B’ se repite en otra tonalidad, en la tonalidad principal (I). En esta sección se suelen desarrollar los motivos que aparecen en la sección A y, a veces, en la sección modulante.

Sección C: Es la sección que aparece inmediatamente después de la primera parte del movimiento. En ella se modula de la tonalidad de dominante (V), tonalidad en la que acaba la primera parte, a la tonalidad principal (I), tonalidad en la que se repite la Sección A. Propiamente no se trata de un “Desarrollo” que aparece después de una exposición. En

primer lugar, porque la inestabilidad armónica y dramatismo se encuentra en otra sección, la sección modulante. Y en segundo lugar, porque en esta sección C no se desarrollan especialmente los temas o motivos de la primera parte del movimiento, algo que ocurre más bien en la sección B. La sección C se trata más bien de una “extensión” de la segunda parte del movimiento que, además de servir de modulación, añade cierto contraste en la música.

En general, los cuartetos están contruidos a base de breves motivos y no a partir de frases regulares de cuatro u ocho compases. Son motivos sencillos y de pocas notas que son fácilmente identificables. A partir de varios de estos motivos, se construye todo un movimiento. Así, por ejemplo, en el primer cuarteto en la sección A aparecen dos motivos (uno de corchea-negra-corchea y otro que consiste en una escala descendente) que junto a un tercer motivo que aparece en la sección modulante (semicorchea con puntillo-fusa-corchea) sirven de base para la construcción de toda la sección B y C.