

¿REPETIR O NO REPETIR? *

Hugh Macdonald

Todos los músicos están familiarizados con las convenciones relativas a las repeticiones en la música clásica, y la mayoría están habituados a ciertas respuestas típicas a las mismas, respuestas que han quedado incorporadas a la práctica interpretativa de nuestro tiempo. Es relativamente habitual, por ejemplo, oír cumplir la primera repetición en los movimientos en forma sonata, mientras que es mucho menos habitual -en realidad bastante excepcional- oír las repeticiones de la segunda mitad. En la decisión de observar o no una repetición participan la convención al uso y el capricho del intérprete. En la práctica moderna, por ejemplo, los factores secundarios hacen más probable la ejecución de las repeticiones. La existencia de indicaciones de primera y segunda vez resulta persuasiva al temer el intérprete que se pueda perder la valiosa música situada bajo la indicación de primera vez, aunque la música no se vea afectada en su esencia: al fin y al cabo, una indicación de primera vez suele ser el resultado de pequeñas dificultades en la cadencia, no la expresión de una necesidad estructural. De modo análogo, el hecho de que en unas variaciones la repetición de una sola variación haya sido escrita en forma ornamentada o modificada basta para obligar a los intérpretes a observar cualquier otra repetición de la serie, cuando el instinto inicial podría haber sido el de no realizar ninguna repetición, o quizá sólo las repeticiones de la primera mitad. Por otra parte, en los minuetos y *scherzi* se da la universal costumbre de cumplir escrupulosamente las repeticiones en la primera sección y omitirlas en el *da capo*, aunque -como ocurre a menudo en los *scherzi* beethovenianos- la primera sección del movimiento sea una simple frase de ocho compases con poco sentido si no se repite. Es curioso que el minuetto -a menudo la sección menos sofisticada de la obra clásica- se oiga por lo general tres veces mientras que el desarrollo y la recapitulación, intrínsecamente más interesantes, sólo suelen oírse una vez.

* *To Repeat or Not to Repeat?*, publicado en *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. III. (1984). Oxford University Press.

Hay pocos motivos para dudar que las indicaciones de repetición estuviesen para ser respetadas y que los intérpretes lo hiciesen de modo general. En un sugerente artículo publicado en 1966,¹ Nicholas Temperley indagó en los testimonios aportados por la colección de programas de concierto de George Smart, que ofrece las duraciones de los conciertos de la Philharmonic Society y otros conciertos celebrados entre 1819 y 1843. Inevitablemente, las duraciones sólo pueden ser útiles en relación con el tempo si sabemos si se realizaban o no las repeticiones, y en relación con las repeticiones sólo si conocemos el tempo adoptado. No obstante, Temperley pudo demostrar que, casi con seguridad, Smart omitía las repeticiones más largas al tocar a Haydn y Mozart, mientras que era más respetuoso en el caso de Beethoven (quien escribió menos repeticiones largas).

Pero posiblemente la práctica habitual en Londres no coincidiese con lo que deseaban o esperaban los propios compositores. Los teóricos de la época no nos han transmitido muchos comentarios al respecto. En un artículo más reciente, Michael Boyles concluía que “es altamente probable que los signos de repetición fuesen respetados en la música del siglo XVIII”,² y citaba las quejas de Reichardt en Berlín y Grétry en París, quienes desaprobaban especialmente la repetición de las segundas mitades de los movimientos instrumentales. Vale la pena citar aquí las palabras de Grétry:

Una sonata es un discurso. ¿Qué pensaríamos de un hombre que dividiese su discurso en dos mitades y a continuación repitiera cada una de las dos?: “*ai été chez vous ce matin; oui, j'ai été chez vous ce matin, pour vous parler d'une affaire, pour vous parler d'une affaire*”. No confundamos las repeticiones inútiles con una hermosa frase que oímos tres o cuatro veces, o con los versos repetidos de atractivas canciones; al fin y al cabo podemos decir ‘*Je t'aime*’ a nuestra amada diez o más veces.³

Los teóricos no indicaban a sus lectores si la realización de las repeticiones era cuestión de gusto o de obligación, probablemente porque no existía preocupación al respecto: esto viene a indicar bien que los intérpretes hacían siempre lo que se les decía o bien que sabían exactamente qué cumplir y qué omitir partiendo de una convención tácita como la que en parte sigue existiendo hoy. Curiosamente, mientras que en las partes orquestales impresas hoy se escribe y se borra una y otra vez las palabras “sí” y “no” en los signos de repetición, las del siglo XVIII nunca están afeadas de este modo, al menos que sepa este autor. Aun cuando los ensayos fuesen menos sistemáticos que los de hoy, obviamente existía una respuesta aceptada a los signos de repetición. Estamos obligados a concluir que o bien todo signo de repetición era observado con el mismo respeto y cuidado que los restantes signos de

¹ *Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century*, *Music & Letters*, XLVII (1966), págs. 323-336.

² *Organic Form and the Binary Repeat*, *Musical Quarterly*, LXVI (1980), 339-360.

³ *Mémoires ou essais sur la musique*, nouvelle éd. (París, 1829); III, págs. 256-257.

notación -como las indicaciones dinámicas o de tempo- o bien existía una convención muy elaborada y tan asimilada que no necesitaba ser explicada en los libros teóricos y pedagógicos. La primera alternativa es más fácilmente aceptable.

En el periodo que va desde 1760 hasta 1850, los signos de repetición en los movimientos en forma sonata fueron cayendo paulatinamente en desuso, y aunque es posible que ello respondiese a un cambio en las costumbres concertísticas e interpretativas (la observancia cada vez menor de las repeticiones), preferimos aquí estudiar el fenómeno como elemento musical intrínseco. Cabe atribuir a la cuestión una gran importancia estructural, pues el equilibrio y las proporciones de los movimientos iniciales en forma sonata se ven fundamentalmente alterados según se observen o no las repeticiones (de cualquiera de las mitades). La extensión de una obra puede cambiar hasta en un 100% en función de estas decisiones. En las *suites* de danzas en forma binaria, como las Suites Francesas de Bach, así como en numerosas series de variaciones del siglo XVIII (siendo un ejemplo célebre las Variaciones *Goldberg*), es habitual hallar la indicación de repetir todas las notas de la pieza. Casi un tercio de las sinfonías de Haydn se repite por completo, incluso en casos tan tardíos como la Sinfonía núm. 83. La Sinfonía en sol mayor K. 550 de Mozart está muy próxima a esta categoría, aunque muchos son los que se escandalizan en el caso de respetarse todas sus repeticiones (como en algunas grabaciones recientes). En cambio, algunas obras clásicas no contienen ni una sola repetición. La Sinfonía núm. 2 de Haydn es un curioso y sorprendente ejemplo, y más conocido aún es el de la Sinfonía *Parisina* de Mozart; en Beethoven el primer ejemplo (si ceñimos nuestra búsqueda a la música instrumental) es la Sonata para piano en mi menor op. 90, en buena parte porque carece de minuetto o *scherzo* y de modo llamativo carece de doble barra y signo de repetición en el punto del primer movimiento en que cabría esperarlos.

Hacer caso omiso de las repeticiones ha sido parte habitual de nuestra forma de pensar en la música. Los grandes cronistas de la música clásica instrumental, William S. Newman y Charles Rosen, prestan muy poca atención a las repeticiones. El cómputo de compases que llevan a cabo los catálogos temáticos las omite invariablemente, dando lugar a resultados engañosos, y las obras de consulta de York y Aronowsky, que ofrecen los tiempos de ejecución de obras del repertorio, no indican si en la duración total tienen en cuenta o no las repeticiones.⁴ Pero éstas tienen grandes repercusiones en el modo en que concebimos esta música, gran parte de la cual es muy familiar. El primer movimiento del Cuarteto op. 59 núm. 1 de Beethoven, por ejemplo, suele considerarse más expansivo y corpóreo que el del Cuarteto op. 59 núm. 2 en mi menor, aunque en realidad sea unos sesenta compases (unos tres minu-

⁴ T. C. York, *How Long Does It Play?* (Londres, 1929) y S. Aronowsky, *Performing Times of Orchestral Works* (Londres, 1959).

tos) más breve. Muchas obras son más extensas de lo que suponemos, y el desarrollo de las formas instrumentales que se produce en simultaneidad con el declive de las repeticiones refleja más un cambio en el énfasis estructural que una expansión en horas y minutos. En las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y sus contemporáneos, podemos encontrar movimientos binarios en los que ambas mitades se repiten, y después una época de incertidumbre en la que las repeticiones de la segunda mitad se conservan unas veces y otras no, seguida a su vez de una fase similar en la que también es dudosa la repetición de la primera mitad. A este patrón cambiante se ajusta la mayoría de las grandes obras instrumentales de Mozart y Beethoven, cuyas decisiones en relación con la indicación o no de las repeticiones presentan a veces verdaderos enigmas: los movimientos lentos de Mozart y los primeros movimientos de Beethoven son particularmente críticos en este sentido. Otro misterio es el relativo a la indicación *da capo* en los minuetos y *scherzi*.

Uno de los obstáculos que presenta un estudio de este problema es la propia naturaleza de la notación, con su incierto origen en el siglo XVI y la gradual fijación de los dos puntos con la doble barra de compás en el siglo XVIII. Tanto las fuentes manuscritas como las impresas presentan habitualmente signos de repetición orientados hacia adelante sin los subsiguientes signos hacia atrás, o viceversa. Dos, tres o cuatro puntos delante de una doble barra pueden ser un simple floritura ornamental.⁵ Las ediciones impresas están muy expuestas a errores y a decisiones del editor que no van acompañadas de comentario explicativo alguno. Obviamente son preferibles las fuentes manuscritas, aunque no todo el mundo es capaz de identificar la mano que añadió los dos puntos antes de una doble barra; tampoco es más fácil decidir quién los tachó, pues tanto compositores como intérpretes son susceptibles de hacerlo. Un buen ejemplo de variación editorial puede hallarse en la Serenata para instrumentos de viento K. 375 de Mozart: en la antigua *Gesamtausgabe* el primer movimiento no presenta repeticiones, mientras que la *NMA* presenta dos.

A lo largo de este periodo existían determinadas convenciones en la indicación de las repeticiones. Por ejemplo, mientras que las repeticiones aparecían en movimientos binarios de origen danzado y en las series de variaciones, algunas piezas instrumentales nunca las contenían. Por ejemplo, los conciertos nunca tienen repeticiones, salvo en los movimientos de minuetto; tampoco las oberturas ni las fugas, ni –por razones obvias– los rondós, salvo cuando hay secciones en el movimiento que contienen repeticiones internas. La regla del concierto

⁵ El movimiento lento de la Sinfonía K. 22 de Mozart aparece impreso en la partitura de Breitkopf sin doble barra: en lugar de ello aparece un signo de repetición al final, como si todo el movimiento debiera tocarse dos veces. Se trata claramente de una lectura errónea de la fuente (una copia de Leopold Mozart en *D-B*), que presenta tres puntos colocados de modo diverso en la doble barra que cierra el movimiento y un ornamento similar al final del primer movimiento, que tampoco cuenta con una doble barra interior.

parece ser aplicada en la Serenata K. 203 de Mozart, por ejemplo: dada su función de baile o entretenimiento esperaríamos las repeticiones habituales, pero la presencia de un violín solista las anula. De modo similar, la regla de las oberturas explica el considerable número de sinfonías de Mozart sin repeticiones en el primer movimiento, dieciséis en total, incluidas las que utilizó para óperas como *La finta semplice* y las de la serie escrita en Italia en 1770.

Como reflejo de su complejo origen (derivado de los movimientos binarios de danza, el *concerto grosso* y la obertura operística italiana), la sinfonía temprana sólo aceptó a regañadientes la convención de la repetición de las dos mitades. En Italia y en Mannheim era perfectamente normal omitir las dobles barras y las repeticiones. A menudo Johann Stamitz y Cannabich no presentan repeticiones, y las sinfonías de C. P. E. Bach las limitan al movimiento final. La conexión con los movimientos binarios de *suite*, que conservaban en todo momento ambas repeticiones, era más fuerte en Viena, como observamos en las sinfonías de Monn, Gassmann y Vanhal. En todo caso, Haydn adoptó pronto un patrón regular de dos repeticiones en los movimientos primero, lento y final. Esto se encuentra en la mayoría de sus piezas instrumentales de finales de la década de 1760, un ingente *corpus* musical. Las excepciones empiezan a ser demasiado infrecuentes como para merecer atención, y la gradual pérdida del par de repeticiones empieza a arraigar antes en los movimientos lentos y finales que en el primer movimiento. A mediados de la década de 1770 Haydn comienza a sustituir los finales binarios por rondós y fugas, y en sustitución de los movimientos lentos binarios hallamos variaciones, o bien las alternancias mayor-menor características del compositor. Con el tiempo, el movimiento lento con repetición de las dos mitades se convirtió en una rareza: la Sinfonía núm. 83 es el último ejemplo sinfónico, y el Cuarteto op. 74 núm. 1 el último cuarteto. Lo mismo sucede con los movimientos finales: aquí los últimos ejemplos son, respectivamente, la Sinfonía núm. 92 y el Cuarteto el op. 76 núm. 6. Lo desconcertante es que la decisión de señalar o no las repeticiones no dependía de que el movimiento contase con una forma sonata binaria u otra forma como el rondó. Haydn, como Mozart, continúa escribiendo tanto movimientos lentos como movimientos finales con diseño binario, insertando dobles barras y señales de repetición allí donde le place. Valdría la pena determinar la razón por la cual, de entre los movimientos lentos de las sinfonías de Haydn, el de la núm. 83 tiene ambas repeticiones, el de la núm. 87 carece de ambas y la núm. 99 cuenta con la primera pero no con la segunda, siendo la estructura esencialmente idéntica en los tres casos. O trasladando la pregunta a los movimientos finales de los Cuartetos op. 76, por qué el cuarteto núm. 6 cuenta con ambas repeticiones, el núm. 5 carece de ambas y el núm. 3 sólo tiene la primera.

En los movimientos iniciales Haydn prefería la gran mayoría de las veces la repetición de ambas mitades. Dos sinfonías tempranas, la segunda y la decimoquinta, presentan cierta

experimentación por medio de la omisión de todas las repeticiones en los movimientos extremos; sin embargo, ningún otro de sus movimientos iniciales llega tan lejos (si exceptuamos los movimientos lentos que abren la Sinfonía núm. 21 y la Sonata para piano núm. 51). Comenzó a tomarse ciertas licencias en 1768 con la Sinfonía núm. 26, que eliminaba la segunda repetición, quizá por su tonalidad menor: la repetición haría necesario un regreso de re mayor a fa mayor (aunque una de las nueve fuentes mantiene esta repetición de la segunda mitad). La segunda repetición se omite en algunas obras (Sinfonías núms. 50, 61 y 80 y Cuartetos op. 50 núm. 6, op. 54 núm. 4 y op. 54 núm. 5) con anterioridad a las doce sinfonías londinenses; éstas, con la única excepción de la que lleva el número 96, llamada *El milagro*, omiten la segunda repetición, lo que parece una costumbre fija en los años 90. Sin embargo, la mayoría de los cuartetos y sonatas mantuvieron hasta el final las dos repeticiones del primer movimiento.

¿Qué factores internos dieron lugar a este cambio? A falta de indicios positivos sólo podemos aventurar algunas respuestas. El primer movimiento de la Sinfonía núm. 50 pudo perder su segunda repetición para compensar la aparición de una introducción lenta. A fin de cuentas las sinfonías londinenses también tienen normalmente introducciones lentas. La dificultad se encuentra en que la única sinfonía de la serie que carece de introducción lenta (Sinfonía núm. 95) no es la sinfonía que mantiene la segunda repetición (Sinfonía núm. 96); hay además un número considerable de primeros movimientos que al mismo tiempo cuentan con una introducción lenta y con la repetición de la segunda mitad, a saber, los correspondientes a las sinfonías nº 7, 25, 53, 54, 57, 60, 71, 73, 75, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92 y 96.

Es obvio que la duración del movimiento tenía su importancia. Llama la atención el hecho de que Mozart comience a omitir la repetición de la segunda parte en una sinfonía (K. 128) que presenta una considerable expansión con respecto a la anterior (K. 124). Las sinfonías londinenses de Haydn están concebidas en la mayoría de los casos en dimensiones mayores que las anteriores, lo cual crearía la necesidad de omitir la segunda repetición aunque movimientos anteriores más breves y con ambas repeticiones tuviesen mayor duración que movimientos posteriores con mayor extensión en páginas. A esto se puede objetar que sólo tenemos un conocimiento mínimo de los conceptos de duración de la época. No hay duda de que el público de entonces era mucho más paciente que el de hoy. Muchos movimientos realizados con ambas repeticiones nos parecerían hoy interminables, pero no les ocurría esto a los oyentes de la época: señalaré como ejemplos los movimientos lentos de las sinfonías 22, 31, 52 y 68 de Haydn, fácilmente complementados por ejemplos mozartianos. En cualquier caso es un indicio seguro del factor tiempo el hecho de que los movimientos lentos comenzarían a perder sus repeticiones antes que los primeros movimientos.

La intensidad dramática de las secciones de desarrollo afecta al tema que nos ocupa en dos posibles argumentos: por una parte, que una audaz exploración en la sección de desarrollo crea una sensación de sorpresa y tensión que se pierde con una segunda audición; por otra, que el desarrollo suele contener un valioso y singular tratamiento de un material temático que merece oírse más de una vez cuando el material expositivo se oye tres veces. La experiencia moderna, con el desuso de las repeticiones de la segunda mitad, ha hecho que una segunda audición de las secciones de desarrollo nos resulte difícil e incómoda, mientras que sí aceptamos pacientemente las repeticiones de la exposición.

El regreso a la doble barra de compás tras la recapitulación presenta ciertos problemas que probablemente hubieron de contribuir al declive de las repeticiones de la segunda mitad más que ningún otro factor. En este punto una indicación de primera vez puede facilitar el retorno, como ocurre en el primer movimiento de los cuartetos de Haydn op. 20 núm. 4 y op. 76 núm. 3, o en el Cuarteto en re menor K. 421 de Mozart, por citar tres ejemplos. O puede acentuar el contraste, como en el primer movimiento de la Sinfonía núm. 73 de Haydn, en el que la casilla de primera vez se mueve de la tónica *re* a una séptima de dominante sobre *mi* pese a que el compás de la doble barra comienza en un acorde de primera inversión de sol mayor. Esta razón viene sin duda al caso en movimientos en tonalidad menor que concluyen en mayor, pues el regreso de la tónica mayor a la mediante rebajada mayor sería demasiado brusco. Es claramente lo que debió de suceder en la Sinfonía núm. 26, y también explicaría la omisión de las segundas repeticiones en los movimientos finales del Cuarteto op. 76 núm. 1 y el op. 76 núm. 3. Una repetición llevaría en el primero de la tónica sol mayor a un acorde de si bemol, y en el segundo de do mayor a mi bemol. El primer movimiento de la Sinfonía núm. 80 en re menor perdió su segunda repetición no sólo porque terminaba en la tónica mayor sino también porque Haydn iniciaba el desarrollo después de un silencio de dos compases en la tonalidad de re bemol.

También es obvio que el proceso de escribir un final contraviene la idea de un regreso a un punto medio. Del mismo modo en que determinados comienzos sólo parecen funcionar una vez, algunos finales se echan a perder si se oyen más de una vez. Podemos concebir la coda como un pasaje conclusivo que debe oírse después de que haya finalizado el contenido principal del movimiento, incluidas las dos repeticiones. Ésta, desde luego, es la función en muchísimos casos, y de manera destacada en algunos ejemplos mozartianos: el Cuarteto *La caza*, el Cuarteto en la K. 464 (movimiento final), el Cuarteto *De las Disonancias* (movimientos primero y último), el Cuarteto en re K. 499 (movimientos primero y último), el Cuarteto en sol menor y, desde luego, el último movimiento de la Sinfonía *Júpiter*, todos los cuales exigen las dos repeticiones para crear el impacto adecuado. Pero a menudo sucede en Haydn (y

a veces en Mozart) que la coda aparece antes del signo de repetición, creando un curioso desequilibrio que disuade seriamente de observar la repetición. He aquí algunos ejemplos: los movimientos finales de las sinfonías núm. 44, 46, 59, 76 y 82 de Haydn. Tanto el primero como el último de los movimientos de esta última obra, la Sinfonía núm. 82 o *Del Oso*, presentan atronadoras codas dentro del signo de repetición, con enfáticos toques de trompeta y percusión. Adelantándonos por un momento hasta Beethoven, cuyas codas alteraron tan decisivamente el equilibrio interno de la forma sonata, éstas llegan normalmente -como en Mozart- tras la barra de repetición, cuando la hay. Pero hasta él necesitó la repetición de la coda en al menos tres ocasiones: en el segundo movimiento (*andante*) del Trío de cuerda en mi bemol op. 3, en el movimiento final de la Sonata para piano en fa op. 10 núm. 2 y de forma llamativa en el primer movimiento de la Sonata en fa sostenido op. 78. Ninguna de estas codas es suficientemente sustanciosa como para actuar de segundo desarrollo al modo de las codas que, al recordar el desarrollo, pueden considerarse hasta cierto punto sustitutorias de la antigua segunda repetición.

Hay dos clases especiales de coda, y a ambas afecta la cuestión de las repeticiones. Una de ellas es la coda disolutoria, aquélla que desaparece hasta llegar al silencio, un final que obviamente no puede repetirse. El ejemplo más famoso es el de la Sinfonía *Los adioses* de Haydn (núm. 45), en la que la segunda mitad del *Presto* final no puede repetirse al conducir directamente a la música *adagio* de la disolución. La Sinfonía núm. 73 tiene un final similar, sin segunda repetición y una coda de 33 compases que ilustra cómo la cacería se pierde en la distancia (de aquí el sobrenombre de la sinfonía, *La caza*). En cambio, el movimiento final de la Sinfonía núm. 23 tiene una coda disolutoria de nueve compases que precede al signo de repetición. No sólo ha de oírse dos veces este efecto, sino que la tonalidad a la que regresa la música es la medianta mayor, una audacia para el Haydn de entonces, aunque más tarde la convirtiéndose en un apreciado punto de partida en la doble barra. Hasta 1771, con los movimientos finales de la Sinfonía núm. 43 en mi bemol y de tres de los cuartetos op. 17, Haydn no se atrevió a colocar una coda antes del segundo signo de repetición en lugar de detrás.

Un caso comparable, tan famoso como el de la Sinfonía *Los adioses*, es el movimiento final del Cuarteto op. 33 núm. 2, *La broma*: si esta broma se repite pierde su efecto, así que Haydn omite la segunda repetición.

El otro caso especial de coda, y hasta cierto punto un tipo especial de broma, es el que llamo la "trampa de aplauso", el final que termina de forma tan concluyente que bien se podría producir un aplauso antes de la repetición. Claramente se trata de un caso típico y deliberado de socarronería haydniana, pero que no es reconocido al no tocarse las segundas repeticiones. De hecho, los intérpretes pueden negarse a realizar la repetición aduciendo la

confusión que podría derivarse, cuando en realidad ésta parece haber sido precisamente la intención del compositor.

Hay algunos ejemplos interesantes. Ya he mencionado el silencio de dos compases que aparece al comienzo de la repetición en la Sinfonía núm. 80. El movimiento final de la Sinfonía núm. 83 presenta una sutil expansión de los últimos tres acordes. El ejemplo 1a, en la doble barra, se convierte en el ejemplo 1b al finalizar: suficiente para persuadir al oyente atento de que ha ocurrido algo con carácter final, con un silencio suficiente para aplaudir si así se desea.

Ejemplo 1

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', presented as grand staff notation (treble and bass clefs). Example 'a)' shows a musical phrase in G major (one sharp) consisting of three measures of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, and G3-B3-D4, followed by a double bar line and repeat dots. Example 'b)' shows the same three measures of chords, but the final measure is replaced by a two-measure rest, indicating a final cadence.

En dos casos se dan dos compases de silencio al final de una obra con indicación de repetición: en la Sinfonía núm. 80, que ya tiene una trampa en su primer movimiento, y en el Cuarteto op. 64 núm. 2. Estas repeticiones raramente se observan, con lo que rara vez se pone a prueba al auditorio. Hay dos compases de silencio antes de la doble barra con signo de repetición en mitad del primer movimiento de la Sinfonía núm. 100, y en tres ocasiones escribió Haydn un calderón en un silencio antes de un signo de repetición: en el final de la Sinfonía núm. 87 y en la misma sinfonía otras dos veces en dobles barras intermedias. ¿Cuánto tiempo se debería esperar, haciendo al oyente preguntarse si se va a realizar o no la repetición? Los dos casos posibles se dan en el último movimiento de la Sinfonía núm. 98 y en el primer movimiento del Cuarteto op. 76 núm. 4, *El amanecer*.

Mozart era demasiado astuto como para caer en la “trampa de aplauso”, pero Beethoven lo hizo en dos ocasiones destacadas: en primer lugar, en la doble barra del primer movimiento del Trío con clarinete op. 11, a menudo tomado por el final del movimiento a pesar de estar firmemente asentada en la dominante (demasiado firmemente); una ocasión menos conocida tiene lugar bajo la indicación de primera vez al final del primer movimiento del Cuarteto en la op. 18 núm. 5. Parece como si Beethoven, quedándose sin habla, hubiera dejado un silencio de más de un compás antes de la reanudación de la música (ejemplo 2).

Ejemplo 2

The musical score for Example 2 consists of four staves in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff features a melodic line with a first ending bracket. The second, third, and fourth staves provide accompaniment. The word 'cresc.' is written below the second, third, and fourth staves, indicating a crescendo. The score is divided into three measures, with a first ending bracket spanning the second and third measures of the first staff.

En Mozart la noción general de las repeticiones es ambigua y enigmática. Como señalé anteriormente, sus sinfonías carecen a menudo de repeticiones en los movimientos en forma sonata, mientras que sus sonatas y música de cámara son fieles al par de repeticiones que su educación le había transmitido como normales en la década de 1760. No obstante, hay importantes excepciones. Cuando adoptaba la forma sonata en sus movimientos finales, Mozart solía indicar ambas repeticiones. No es frecuente que no encontremos ninguna (la Sinfonía *Parisisna* es casi el único caso), ni lo es más encontrar sólo la primera repetición: el Cuarteto en fa K. 590 es el único ejemplo en su obra de madurez. Los movimientos finales de las últimas cinco sinfonías exigen siempre ambas repeticiones (aunque rara vez sean tocadas).

Los movimientos lentos de Mozart presentan un mezcla de impulsos contradictorios. Los movimientos lentos con indicación de ambas repeticiones -muchos de ellos con más de quince minutos de duración si se tocan completos- se dan en obras famosas como las siguientes: la Sinfonía K. 201 en la, K. 202 en re, K. 200 en do, la *Haffner*, la *Linz* y la Sinfonía en sol menor; el Cuarteto de cuerda K. 428 en mi bemol, el K. 590 en fa, el Cuarteto con piano en mi bemol K. 493, el Quinteto K. 174 en si bemol y el K. 407 en mi bemol (con trompa); el Trío con piano en do K. 548, la Sonata para violín en mi bemol K. 380, la Sonata para piano K. 279 en do, la K. 280 en fa, la K. 283 en sol, la K. 333 en si bemol y las sonatas para piano a cuatro manos K. 358, K. 381 y K. 497. Hay algunas obras más. Esta lista, que contiene parte de la música más profunda de Mozart, demuestra que los signos de repetición no se incluían de forma ligera o rutinaria; las indicaciones de primera y segunda vez confirman en muchos casos que los signos no son simples convenciones. Es difícil comprender por qué ambas repe-

ticiones se desechan casi invariablemente, especialmente teniendo en cuenta el curioso dato de que un grupo más reducido de movimientos lentos de diseño aparentemente similar sólo tiene indicada la primera repetición. Indiquemos para el lector interesado que se trata de las sinfonías *Praga* y *Júpiter*, el Divertimento para trío de cuerda K. 563, la Sonata para piano en la menor K. 310, el Cuarteto para oboe y cuerda K. 370, la Sonata para dos pianos K. 448 y algunas obras más. Un instructivo ejercicio, por tanto, consistiría en comparar la *Linz* con la *Praga* o la Sinfonía en sol menor con la *Júpiter* y tratar de observar por qué el primero de cada par de movimientos lentos contiene dos repeticiones y el segundo sólo una. No resulta fácil en absoluto aportar razones concluyentes y convincentes.

Por otra parte, hay movimientos lentos en forma sonata en los que no se indica ninguna de las repeticiones, como el Cuarteto en re mayor K. 499, el Quinteto en re mayor K. 593, la Serenata para trece instrumentos de viento K. 361, la Sonata para violín en si bemol K. 454, etc. Invariablemente contienen puntos en los que la exposición concluye claramente, en los cuales Mozart podría haber incluido la repetición de haberlo deseado.

Casos como éstos no deben confundirse con la forma abreviada que Mozart adoptó a menudo en los movimientos lentos, en los cuales no hay una sección de desarrollo independiente y la música se dirige directamente hacia la recapitulación después de la exposición, con frecuencia por medio de una elaborada séptima de dominante. También empleó esta forma abreviada en sus oberturas, como en la de *Las bodas de Fígaro*, si bien la prefería especialmente en los movimientos lentos. Aquí volvemos a encontrar algunos ejemplos conocidos: el Cuarteto en sol K. 387, *La caza*, *De las Disonancias*, el Quinteto K. 515, el K. 516, el Quinteto para clarinete y otros. Sin desarrollo (en el lugar natural) ni repeticiones, y pese a su maravillosa elaboración, estos movimientos lentos son bastante más breves que los demás. Obviamente no pueden repetir, pues la amplia séptima de dominante suena como una casilla de primera vez y la recapitulación como una repetición. El oyente no es consciente de que no se trata de una repetición hasta que la transición presenta una nueva desviación; la sutileza y ambigüedad implícitas se pierden hoy en gran parte al no ejecutarse apenas las repeticiones en los movimientos lentos.

El efecto es muy similar al de la forma rondó cuando una segunda enunciación principal que sigue a la exposición se confunde con una repetición. Nuevamente ésta es en parte la intención, y esto explica por qué normalmente los rondós no pueden incluir repeticiones. La insinuante ambigüedad que se crea al continuar tras la exposición con una música que comienza de forma idéntica al inicio es un recurso profusamente explotado por el repertorio clásico. Permítasenos volver a citar ejemplos: uno de ellos es la experimental Sinfonía n° 15 de Haydn, así como la tardía Sonata para piano en re mayor n° 51. Los ejemplos más célebres

de Beethoven son el primer cuarteto *Rasumovsky* y la Novena Sinfonía: después de ocho sinfonías en las que se repetía la exposición, nadie podía esperar que el retorno a la quinta desnuda *la-re* estaba destinado a ser desarrollo y no repetición; el efecto es irresistible. Esta estrategia no pasó desapercibida a Mendelssohn, quien la aplicó con gran ingenio a su Cuarteto en mi bemol op. 12, ni a Brahms, quien recurrió una y otra vez a ella: un buen ejemplo es el último movimiento de la Segunda Sinfonía.

Los movimientos iniciales de Mozart presentan una diversidad similar a la de los movimientos lentos. Cabe preguntarse por qué las sinfonías *Haffner* y *Praga* tienen ambas repeticiones mientras que la *Linz* y las tres últimas sinfonías sólo presentan la primera. La Sinfonía *Parisiense*, por otro lado, carece de ambas. En las obras de cámara Mozart consideraba normal la inclusión de las dos repeticiones aunque existiese una introducción lenta, una coda adicional o incluso ambas cosas (como en la Sonata en la K. 497 para piano a cuatro manos). El Quinteto en do mayor K. 515 probablemente perdió la segunda repetición a causa de las enormes dimensiones de la exposición, pero este razonamiento no parece aplicable en el caso del Cuarteto en re K. 575, de la Sonata para violín en mi bemol K. 481 o una docena de obras más en las que la segunda mitad no se repite. Es sumamente inusual la ausencia de ambas repeticiones en los primeros movimientos de las obras de madurez, salvo en sinfonías. Sólo me consta la existencia de dos casos: la Serenata *Postillón* K. 320, que podía estar considerada dentro de la categoría del concierto o bien estar influida por las dos sinfonías a modo de obertura inmediatamente anteriores (K. 318 y K. 319), y el Trío *Kegelstatt* K. 498 para clarinete, viola y piano; ambos resultan curiosos por su minueto y trío inusualmente estructurados y por la destacable falta de repeticiones del *Andante* inicial.

Dos problemas deben detenernos brevemente en este punto: en su artículo del *New Grove (Repeat)*, Michael Tilmouth llamó la atención sobre la incertidumbre que rodea las repeticiones de la primera mitad cuando existe una introducción lenta. ¿Debe incluirse el *Grave* que inicia la Sonata *Patética* de Beethoven en la repetición de la exposición? La notación no es clara al respecto, y la alternancia de *tempi* lentos y rápidos como rasgo estructural del movimiento parecería favorecer una segunda audición de la introducción. Un caso comparable es el de la temprana Sonata para piano en fa menor WoO 47 núm. 2, en la que el *largo* introductorio es recordado justo antes de la recapitulación, lo cual parece indicar claramente que también deba ser repetido junto con la exposición del *Allegro*. Por otro lado, el temprano Sexteto op. 71 claramente repite el *Allegro* pese a carecer de una doble barra y signos de repetición tras la introducción en *adagio*.

La mayoría de las sinfonías de Haydn que cuentan con introducciones lentas presentan la doble barra con dos puntos al comienzo del *allegro* principal. Las dos excepciones son la

Sinfonía núm. 60 y la núm. 85, y éstas no parecen diferenciarse en ningún aspecto significativo. En las sinfonías de Mozart hay un signo de repetición de doble barra tras la introducción de la Sinfonía en mi bemol K. 543, pero ninguna en el lugar análogo en las sinfonías *Linz* y *Praga*. Está claro que en la *Linz*, por ejemplo, la repetición regresa al *Allegro* y no al *Adagio*, y puede establecerse una analogía con la primera mitad de las secciones de trío, que a menudo carecen de la doble barra inicial. Es en este ámbito donde cabe desconfiar de las ediciones impresas, incluso de aquéllas de mayor prestigio entre los especialistas.

Hallamos otro problema de notación cuando se quiere incluir una pequeña repetición dentro de una repetición mayor. Con frecuencia Haydn comenzaba los movimientos finales con dos pasajes breves entre signos de repetición, habitualmente como comienzo de un rondó. Pero de haber querido en tales casos indicar una repetición completa de la exposición no habría contado con la notación necesaria para hacerlo, de modo que el signo de repetición inicial había de servir para dos fines. Mozart no se vio inhibido por ello en una conocida ocasión, el movimiento final de *Eine kleine Nachtmusik*, en el que la exposición se repite y contiene al comienzo del movimiento una pequeña repetición de ocho compases. En el movimiento final del Cuarteto en si bemol op. 130 de Beethoven, éste superó el problema al insertar un signo (§) al principio y final de la exposición: se supone que la pequeña repetición dentro de la repetición mayor debe respetarse ambas veces.

El manejo de las repeticiones en Beethoven merecería por sí solo un estudio completo. Como de costumbre, Beethoven desafía las expectativas de todas las maneras posibles, si bien en los movimientos iniciales se solía requerir sólo la primera repetición. Entre las sinfonías, sólo la Novena se aparta de él, aunque contempló la posibilidad de desviarse en la *Heroica*. Esto es lo que escribió Carl von Beethoven en 1805:

Mi hermano creía al principio, antes de oír la sinfonía, que la repetición de la primera parte del movimiento sería demasiado larga, pero tras repetidas ejecuciones encontró perjudicial que la primera parte no se repitiese.⁶

Las dos repeticiones del primer movimiento aparecen con bastante frecuencia en las obras tempranas, y a veces en las del periodo medio: el segundo cuarteto *Rasumovsky*, el Trío *Del fantasma*, la Sonata para piano op. 78, y la op. 79. Tres movimientos finales presentan ambas repeticiones, todos ellos en fa: nos referimos al de la Sonata para piano op. 10 núm. 2, ya mencionada por su coda dentro de la segunda repetición, la Sonata op. 54 (la primera mitad tiene sólo una extensión de veinte compases) y sorprendentemente el último

⁶ Thayer-Dreiers-Riemann, *The Life of Beethoven*, II; pág. 625. Véase también, de Willy Hess, *Beethoven's Revisions of his own works*, publicado en *Miscellanea Musicologica*, V (1970): pág. 20.

cuarteto, el op. 135. Las repeticiones son muy infrecuentes en los movimientos lentos de Beethoven. Únicamente en los movimientos lentos de obras muy tempranas se dan ambas repeticiones: en el Cuarteto con piano en re WoO 36 núm. 2, en las sonatas para piano en mi bemol y fa menor WoO 47 núm. 1 y núm. 2 y –por última vez– en el Trío op. 3, *Primavera*, ya mencionado por su coda repetida. La primera repetición sin la segunda se da en la Serenata op. 8, el Cuarteto en do menor op. 18 núm. 4 (que es un *Andante* scherzoso y no un verdadero movimiento lento), la Sonata para violín en la menor op. 23 (otro *Andante* scherzoso) y la Primera Sinfonía. Está claro que Beethoven no experimentaba la ambivalencia de Mozart respecto a las repeticiones en los movimientos lentos, y en adelante los abandonó por completo (naturalmente excluimos aquí las series de variaciones).

La cuestión determinante en Beethoven es cuándo y cómo abandonó la primera repetición del primer movimiento, y si en efecto lo hizo. Cuando se debatía entre conservar o no la repetición en la *Heroica*, ya había dado este paso en la Sonata para violín en do menor op. 30 núm. 2, en la que la unión del fin de la exposición con el desarrollo resulta particularmente impresionante. No hay ningún punto en el que pudiese incluirse una doble barra. El siguiente caso es el de la Sonata *Appassionata*, cuya exposición cadencia en la tónica la bemol menor, desde donde un regreso a fa menor habría resultado sobrecogedor. Como en la Sonata para violín en do menor, el movimiento transmite un apremio que no casa bien con la formalidad de una repetición. Después de la *Appassionata*, el caso siguiente es el del primer cuarteto *Rasumovsky*, en el que el desarrollo comienza como una fingida repetición del comienzo. El dato más intrigante sobre este movimiento fue aportado por Alan Tyson en un estudio del autógrafo:⁷ al final de la exposición Beethoven escribió “la prima parte solamente una *volta*”, observación que se hacía necesaria debido al excepcional plan de repetir sólo la segunda mitad, regresándose desde el final de la recapitulación hasta el comienzo del desarrollo. El autógrafo muestra los signos de repetición necesarios y el comentario “la segunda parte *due volte*”, aunque éste y los seis compases necesarios bajo la indicación de primera vez fueron tachados en el autógrafo, presumiblemente por el propio Beethoven. Indudablemente tenía presente el movimiento final de la *Appassionata*, en el que definitivamente había ensayado la repetición de la segunda mitad con el abandono de la primera. La absoluta rareza de esta disposición –y una extensa casilla de primera vez– asegura su ejecución literal por parte de los pianistas. Ésta era al respecto la opinión de Tovey:

⁷ *Beethoven Studies* 3, ed. Alan Tyson (Cambridge, 1982); págs. 132-133.

En la coda el nuevo tema *presto* habría ganado enormemente de haber sido retrasado. Beethoven solía imaginar estas cosas con viveza. Lo que pasó por alto fue la enorme fuerza de la caída en picado y el triste regreso, un pasaje tan imposible de presenciar dos veces como la muerte de un héroe.⁸

Beethoven también indicó una extensa repetición en el *Allegretto vivace* del primer cuarteto *Rasumovsky*, para abandonarla después. El efecto –como el de la repetición del movimiento final de la *Appassionata*– sería similar al de los posteriores *scherzi* de Beethoven, con sus múltiples alternancias y tríos.

Los primeros movimientos sin repeticiones se hicieron más frecuentes después del Cuarteto op. 59 núm. 1. En esta categoría se incluyen otros cuatro cuartetos (op. 95, op. 127, op. 132 y op. 135) y tres sonatas para piano (op. 90, op. 101 y op. 110), en las cuales es particularmente claro el punto en el que aparecería la doble barra, y por supuesto la Novena Sinfonía.

En comparación con la de Beethoven, la práctica de Schubert variaba poco. Con excepción de series de variaciones y repeticiones relativamente breves utilizadas como una especie de abreviatura, las repeticiones estructurales están limitadas casi por completo a las exposiciones de los primeros movimientos y de algunos movimientos finales. Sólo un movimiento lento contiene una repetición, el del Cuarteto en re de 1814 (D. 94). Muy pocas obras tienen repeticiones de la segunda mitad en el primer movimiento, tan pocas que merece la pena la enumeración: los dos primeros cuartetos de cuerda (1812) (aunque el primero no está en forma sonata) y dos sonatas para piano, ambas relativamente conocidas: la Sonata en la menor D. 537 y la Sonata en la mayor D. 664.

En todos los primeros movimientos restantes encontramos una repetición de la exposición, a menudo con largas e ingeniosos pasajes de primera vez, y también en un buen número de movimientos finales, incluidos los del Quinteto *La trucha*, el *Gran Dúo* y la Sinfonía en do mayor *La Grande*. Observar esta última repetición en el movimiento final se considera siempre un acto de gran audacia, aunque la decisión no tiene nada de inadecuado en el contexto general de la obra de Schubert. La omisión de la repetición del movimiento final en el Octeto muy probablemente fuese reflejo del elevado número de movimientos de la obra.

Hay dos problemas relativos a las repeticiones en el Quinteto en do mayor. En el primer movimiento, el último compás previo a la repetición de la exposición es un potente acorde *sforzando* en sol. Comparto la opinión de que este acorde es realmente una casilla de primera vez, pasada por alto por los editores en 1853 e imposible de comprobar a falta de un manuscrito autógrafo. La otra controversia es relativa a los últimos 26 compases del *Scherzo*, los cuales son considerados a veces una coda que sólo debe tocarse tras el *da capo*. Mi intui-

⁸ Beethoven, *Sonatas*, ed. D. F. Tovey. Associated Board (Londres, sin fechar).

ción es que no se trata de una coda sino de una parte integrante de la segunda mitad del *Scherzo*, pues Schubert prácticamente nunca incluyó codas en sus *scherzi* (los tres acordes de si bemol el final del *Scherzo* de la Sonata en si bemol D. 960 parecen ser el único caso, y hay una coda en el minueto del Octeto); además, resulta difícil imaginar que el autógrafo pudiese ser confuso en este punto. Estos compases, por tanto, se oyen cuatro veces y no una, aunque esto puede reducirse a tres o dos si no se observan las repeticiones.

El problema de las repeticiones en los *da capo* es espinoso, en gran parte porque los intérpretes suponen de modo universal que en el *da capo* no se debe observar repetición alguna. Es muy curioso que los profesionales de la música ligera sí cumplan siempre las repeticiones *da capo*: en este sentido puede que sean los verdaderos herederos de una tradición del siglo XVIII. No hay pruebas de que la costumbre moderna -la omisión de estas repeticiones- sea correcta, y sí hay bastantes indicios de lo contrario. Türk, por ejemplo, en la edición revisada (1802) de su *Clavierschule*, originalmente publicado en 1789, añadió una frase a su explicación del término *da capo*:

Esto significa que el minueto debería tocarse otra vez desde el comienzo como se tocó la primera vez, con las repeticiones como aparecen escritas, a no ser que se indique expresamente lo contrario mediante "*ma senza replica*".

El *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik de Koch* (1807) afirma de modo similar que en un *da capo* la sección inicial se repite *unabgeändert*.⁹

En Haydn las palabras *Menuetto da capo* aparecen invariablemente tras la sección del trío. La costumbre de escribir *senza replica* en este punto comenzó a ponerse de moda hacia el final de su vida, lo cual implica que las repeticiones normalmente se observaban en los *da capo* y ello siempre había sucedido desde que la primera utilización de la abreviatura *da capo*. El propio Haydn nunca escribió *senza replica*, lo cual significa bien que nunca deseaba las repeticiones o bien que siempre las quería, siendo más probable esto último. Algunos indicios pueden extraerse de las raras ocasiones en las que el *da capo* aparece escrito sin abreviatura (y aquí es donde las ediciones impresas pueden traicionarnos). Haydn sólo lo hizo en dos obras, la Sinfonía núm. 18 y la núm. 30, en las cuales el movimiento en cuestión es el último, titulado *Tempo di menuetto*. En tales ocasiones son aplicables reglas distintas; por ejemplo, ambos movimientos poseen codas, las cuales nunca aparecen en otros minuetos de Haydn, y en el caso de la Sinfonía núm. 30 existe un cuádruple trío. No obstante, el *da capo* está escrito por entero, y las repeticiones deben omitirse.

⁹ Véase, de Max Rudolf, *Inner Repeats in the Da Capo of Classical Minuets and Scherzos*, en *Journal of the Conductors' Guild*, III/4 (1982); pág. 145.

Hay otros indicios en Haydn que apuntan en la dirección contraria. En la Sinfonía núm. 100, la núm. 104 y en dos cuartetos (op. 54 núm. 5 y op. 77 núm. 1) la “primera vez” del minueto tiene su primera sección escrita por completo, siendo la “repetición” una variante de la primera exposición. En la Sinfonía núm. 97 ambas mitades aparecen escritas, y en ambas sigue a cada exposición su variante. El *da capo*, por tanto, no tiene repeticiones que observar u omitir, y de forma inevitable tiene una duración idéntica. Estos casos implican que la tradicional oportunidad que se daba a las repeticiones y *da capo* para la ornamentación y la variación seguía viva, y que en aquel momento -en los años 90- Haydn necesitaba especificar lo que se podía hacer. En la parte de los timbales de la Sinfonía *El milagro* que se utilizó en Londres en 1794, el minueto está indicado como “*At first strain, first time drums 2d strain 2d time Drums*” (Primer periodo, timbales de 1ª vez; segundo periodo, timbales de 2ª vez). Claramente, el declive del arte de la ornamentación improvisatorio no fue un factor menor en la decadencia de las repeticiones.

Mozart solía conformarse con escribir *M. d. C.* o algo por el estilo; una prueba muy considerable de que las repeticiones siempre se cumplían en los *da capo* se halla en el segundo minueto del Divertimento para trío de cuerda K. 563. El movimiento contiene dos tríos; después del primero leemos “*M. D. C. le repliche piano*”. Tras el segundo escribió Mozart “*M. D. C. senza replica e poi la Coda*”. Las ocasiones en que indicó que se omitiesen las repeticiones en el *da capo* son pocas pero características: en el Cuarteto K. 156, indicado “*Menuetto da capo senza Ritornello*”, la razón es que se trata del movimiento final, un *Tempo di Menuetto*. Lo mismo ocurre en el Cuarteto K. 158. El Cuarteto en sol mayor K. 387 indica *M. D. C. senza replica*, sin duda por la inusual extensión del minueto, especialmente en la segunda mitad. En el Cuarteto en re mayor K. 575 no es tan fácil determinar por qué se prohíben las repeticiones. En el Quinteto para clarinete no se necesitan repeticiones en el *da capo* puesto que hay dos tríos, y lo mismo sucede en el Divertimento para trío de cuerda.

En tres ocasiones procedió Mozart a escribir el *da capo* con el fin de mostrar que no se requería repetición. Se trata, en primer lugar, de la Sinfonía K. 110 (de 1771), quizá porque -de manera inusual para él en aquel momento- ya había indicado ambas repeticiones en los dos movimientos anteriores, en segundo lugar, de la Serenata *Postillón*, en la que los dos tríos significaban que el segundo *da capo* no tenía repeticiones, y, en tercer lugar, del Trío *Kegelstatt*, en el que sigue a continuación una coda: el material del trío se reelabora de un modo que recuerda más a Beethoven que a Mozart. En las ocasiones restantes hemos de suponer que Mozart pensaba en repeticiones enteras en el *da capo*: este es siempre el caso en las sinfonías, por ejemplo.

En Beethoven la situación se hace mucho más compleja, pues él veía en el *scherzo* enormes posibilidades de desarrollo y elaboración. Indiscutiblemente heredó la idea de que *da capo* implicaba tocar las repeticiones. Tanto *da capo* como *da capo senza replica* aparecen con frecuencia en Beethoven, así que presumiblemente la diferencia entre ambas indicaciones sea literal. Desde que comenzó a escribir por entero sus *da capo*, a partir de los tríos de la op. 9, la indicación abreviada se hizo menos frecuente, aunque encontramos *D. C. al Fine* aún en el segundo movimiento del Cuarteto en la menor op. 132, así como *D. C. senza ripetizione* ya en el Octeto op. 103 de 1792 y aún en el movimiento *Alla Marcia* de la Sonata para piano op. 101. En otras palabras, Beethoven nunca deja lugar a duda sobre el modo en que deben tocarse sus *da capo*. De los seis cuartetos op. 18, por ejemplo, cinco tienen la indicación *D. C.* después del trío. Este *da capo* es indiscutiblemente completo en ambos, puesto que en el núm. 5 la primera ejecución está escrita en toda su extensión (en su primera mitad en cualquier caso), y en el núm. 4 Beethoven escribió "*M. D. C. La seconda volta si prende il tempo più Allegro*" -lo cual hace de él una de las pocas obras en las que las repeticiones *da capo* se observan en la práctica interpretativa moderna- (el epígrafe de Beethoven sigue a la estela del de Haydn en el primer movimiento del Cuarteto op. 76 núm. 3, en el que a 17 compases del final leemos "*la seconda volta più presto*", otra forma de asegurar la audición de la repetición). Sólo uno de los cuartetos op. 18 permite un *da capo* abreviado: el núm. 3 en re, en el que el *maggiore da capo* está escrito por completo. Presenta la repetición de la primera mitad una octava por encima y la omisión de la repetición de la segunda mitad.

La variedad de tratamientos es grande. A veces los movimientos muestran elaboradas repeticiones (como en la Sonata para violín op. 96), y esto a veces ocurre también con los *da capo* escritos enteramente (como en el segundo movimiento -*Presto*- del Cuarteto en si bemol op. 130). La existencia de más de un trío y más de un *da capo* permitía mayor diversidad, aunque en tales casos Beethoven siempre prefería escribir por completo los *da capo*. La Novena Sinfonía es un buen ejemplo. En la Sonata para violonchelo en la mayor op. 69, en la que encontramos largos pasajes que reaparecen inalterados hasta tres veces, los signos de repetición y *da capo* parecen evitarse de manera deliberada.

En Schubert comienza a haber casos de reducción de los *da capo* de los *scherzi*. El compositor solía escribir un simple "*D. C.*", nunca con el añadido de *senza replica* o expresiones similares. Algunas "primeras veces" de los *scherzi* presentan una primera mitad con repetición variada (por ejemplo, el Quinteto *La trucha* y la Sonata en si bemol D. 960), pero las segundas mitades nunca varían, ni en la primera vez ni en un *da capo* escrito, quizá por su extensión y quizá como indicación de que las repeticiones de la segunda mitad no se observa-

ban. Los únicos indicios de este tipo aparecen en dos obras en las que el *da capo* está escrito por completo sin la repetición de ninguna de las mitades. Una es el núm. 2 de las *Deux marches caractéristiques* para dos pianos (D. 960B), y la otra la sección *Allegro vivace* en fa sostenido menor de la Fantasía para dos pianos en fa menor D. 940. Por lo demás, Schubert parece haber soslayado completamente el problema, acaso porque éste no existiese realmente. Algunos *da capo* de Schubert fueron impresos enteros por los editores para convencer al comprador de que la partitura era más voluminosa de lo que parecía. El llamado *Scherzo mit Trio* D. 459 A núm. 2 es un buen ejemplo: en la edición de Klemm de 1843 el *da capo* aparece impreso completamente de forma precisa, incluidos silencios y dobles barras que carecen de sentido en un *da capo*.

Las palabras *senza replica* siguen apareciendo en años posteriores en casos en los que podría esperarse un *da capo* completo: por ejemplo, en el Cuarteto op. 141 de Spohr (1849). Uno de los dos autógrafos de la temprana Sinfonía núm. 9 en do de Mendelssohn contiene la inscripción *D. C. il Menuetto*, mientras que en el otro leemos *Da Capo il Minuetto senza replica*, lo cual presenta un enigma tanto para el editor como para los intérpretes.¹⁰ La necesidad de especificación se mantiene hasta Brahms: aunque éste prefería escribir completamente sus *da capo*, sí usaba a veces la abreviatura *D. C.* Especificó *senza replica* en el Sexteto en si bemol, por ejemplo; en cambio se limitó a escribir *Allegretto D. C.* en el Cuarteto de cuerda en do menor, cuyo *Allegretto* contiene una repetición. Podemos suponer, por tanto, que las repeticiones continuaban siendo observadas en el *da capo* a lo largo del siglo XIX.

Mi conclusión es que nada hay que nos deba llevar a creer que las repeticiones en la música clásica fueran otra cosa que lo que afirman todos los manuales: la indicación de la repetición de un pasaje musical, equivalente en importancia a las indicaciones que determinaban el *tempo*, el fraseo, la dinámica y las propias notas. No hay motivo para pensar que fuesen opcionales, posibilidades que se pudieran aceptar o no a voluntad del intérprete. Si los compositores querían que se tocasen las incluían; de lo contrario no lo hacían. A medida que fueron gustando menos, las escribieron menos. En un mundo en el que escuchar música era considerado un placer exquisito y civilizado, en el que eran frecuentes los bises espontáneos y los ensayos eran al parecer bastante informales en comparación con los actuales, la repetición de la música era grata para los oyentes y suponía una ayuda para los ejecutantes. Las costumbres del público asistente a los conciertos han cambiado tan radicalmente en los últimos cien años que es dudoso que la verdadera práctica de las repeticiones se pueda recuperar como sucede con los instrumentos originales y otros ámbitos de la práctica interpretativa, y tampoco sería necesariamente deseable. Las grabaciones han hecho gratuitas las repeticiones,

¹⁰ F. Mendelssohn-Bartholdy, *Werke*. Serie I, Bd. 3, ed. Wolff (Leipzig, 1967); pág. 139.

puesto que –al menos en teoría– el oyente es quien decide cuántas veces oye algo, no el compositor ni el intérprete. En su grabación de la Sonata para violín op. 96 con Adila Fachiri, Tovey se dirige al oyente al final de la exposición y le insta a poner de nuevo la cara del disco. De modo similar, la grabación a 78 rpm de la Octava Sinfonía de Bruckner requería que el oyente volviese a poner la cara que contenía el *scherzo* si quería que se observara el *da capo*. En tales casos el compositor y el intérprete nada pueden hacer si el oyente decide no seguir sus instrucciones.

Las razones del declive general de las repeticiones son múltiples; optaré por no embarcarme en mayores disquisiciones en este punto. La simetría de las formas binarias clásicas fue desequilibrada por la expansión de los procesos de desarrollo, fenómeno claramente perceptible en las obras tardías de Haydn y ya arrollador en Beethoven; de todas formas pudo ocurrir que la creciente afición por las codas, especialmente en Beethoven, fuese la consecuencia del arcaísmo de la repetición de la segunda mitad, no su causa. Las repeticiones en los movimientos lentos y finales perdieron aceptación en Haydn porque éste descubrió alternativas fructíferas a las formas binarias y las explotó cada vez más. El declive de las repeticiones evidencia sobre todo un alejamiento de la música de patrones fijos y un movimiento hacia un lenguaje más dramático que excluye la repetición de los acontecimientos. Con un mayor énfasis en la continuidad y unos credos estéticos que introducen la música cada vez más en moldes propios de la narración, la novela o el tratado, el paralelo con la prosa se hizo más insistente. Por citar nuevamente a Grétry:

Veo toda la música instrumental sometida a formas gastadas que se nos ofrecen una y otra vez; quisiera que un hombre de genio rompiera con ellas.

Siendo todavía el año 1797, se le puede excusar que no aclame a Beethoven como dicho hombre; en su lugar elige a otro:

Hüllmandel, uno de los mayores compositores en este campo, fue según creo el primero en unir los dos movimientos de sus sonatas de modo que ya no se repitiesen a sí mismos de forma servil; a menudo un pasaje de unión liga los dos movimientos haciendo de ellos una totalidad.¹¹

La dramatización de la música instrumental y la tendencia hacia la continuidad y las relaciones cíclicas entre movimientos (frente a las relaciones interiores en los propios movimientos) son procesos históricos claramente documentados a principios del siglo XIX: el abandono de las repeticiones seccionales fue un paso previo necesario para este fin, aunque esto se haya reconocido poco.

¹¹ *Op. cit., ibidem.*

En último término, los signos de repetición sobrevivieron con mayor fuerza allí donde habían surgido, en los vestigios de las formas de danza como el *scherzo* y el *ländler*. Al margen de esto, las repeticiones sólo desempeñaron cierto papel estructural en las exposiciones de los primeros movimientos, siendo adoptadas con precisión formal por los compositores de todo el siglo XIX y más tarde por Mahler, Shostakovich y otros hasta nuestros días. Pero no estoy seguro de que la repetición de las exposiciones cumpla realmente fines estructurales; con seguridad su función es tanto más la de permitir un aclimatamiento, proponer los términos y condiciones de la pieza, los intérpretes y el lugar: algo así como el peloteo que precede a un partido de tenis. Una vez que la exposición se ha oído una vez, ya estamos preparados para comenzar a oír en serio y desde el principio. ■

Traducción: Maite Eguiazábal