

INFLUENCIA: INSPIRACIÓN Y PLAGIO *

Charles Rosen •

“Para practicar también he instrumentado el aria “*Non so d'onde viene*”, que tan bellamente fue compuesta por [J. C.] Bach. Como conozco tan bien el estilo de Bach y me gusta tanto, y puesto que anda siempre dándome vueltas por la cabeza, quise ver si, a pesar de todo esto, era capaz de escribir un aria totalmente distinta. Y, en efecto, la mía no se parece en nada a la suya.”

W. A. Mozart, carta a su padre del 28 de febrero de 1778

De todas las influencias clásicas en las literaturas renacentista y barroca, la más difícil de evaluar es la influencia de Platón sobre La Fontaine, lo cual servirá admirablemente como ejemplo para lo que tengo que decir respecto a la música. Sabemos por el propio La Fontaine que le encantaban las obras de Platón. Tras la muerte de La Fontaine, el Abad d'Olivet escribió que había visto un ejemplar de las obras de Platón que le había pertenecido al poeta (en una traducción latina): “Estaban anotadas de su puño y letra en cada página y me llamó la atención que la mayoría de estas notas eran máximas sobre ética o política de las que insertaba en sus fábulas”.¹ Este ejemplar de la obra de Platón no ha llegado hasta nosotros.

En los estudios de las obras de La Fontaine se han buscado referencias a Platón. Apenas hay alguna. Los estudiosos han buscado citas de Platón casi sin éxito. Pero nunca nadie ha puesto en duda que las hay. La lectura de Platón inspiró a La Fontaine, pero no para citar, sino para desarrollar un pensamiento original. La esencia de ese pensamiento original seguirá siendo objeto de conje-

* *Influence: Plagiarism and Inspiration. Nineteenth-Century Music 4/1*. University of California Press, 1980. Publicado anteriormente en 1978-79 dentro del ciclo “Thalheimer” de conferencias sobre filosofía de la Universidad John Hopkins. El autor quiere expresar su agradecimiento a Daniel Hertz por referirle a la carta de Mozart [Anderson 292] citada en el epígrafe, y a Walter Frisch por la información de la nota 5.

• Charles Rosen ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. Citado en La Fontaine, *Oeuvres diverses*; volumen editado por Pierre Clarac. París, 1942; II, pág. 984.

turas: en ausencia de cualquier prueba documentada, ninguna de nuestras conjeturas es demostrable. Las reglas de la evidencia que, basándonos en ciertas circunstancias, nos permiten afirmar que un escritor presenta una determinada influencia no nos resultan válidas en este caso, y precisamente éste es el caso más interesante.

La influencia de un artista en otro puede adoptar las más variadas formas, desde el plagio, el préstamo y la cita, hasta la imitación, y, eventualmente, esa forma tan profunda pero casi invisible que hemos visto en Platón y La Fontaine. Hace aproximadamente medio siglo, solía entenderse la historia de la literatura como una mera sucesión de tales influencias, y esta tendencia no acaba de pasar de moda. En la historia de las artes visuales tal vez sea la principal línea de trabajo.

Algunos periodos ofrecen sustratos más fértiles que otros: entre todos ellos, los escritores, artistas y compositores del diecinueve parecen haber desarrollado una susceptibilidad especial a la influencia de sus predecesores. Las citas de Shakespeare no reconocidas, o incluso ocultas, son un recurso bien frecuente en los estilos de Hazlitt y Byron, al igual que el préstamo solapado de fuentes renacentistas forma parte del estilo de Manet. Las alusiones a Shakespeare camufladas en el romanticismo son esencialmente distintas de las referencias, a menudo tácitas, a poetas clásicos -por ejemplo, a Horacio en las obras de Pope y sus contemporáneos-. Pope moderniza sus fuentes, y las referencias que oculta ennoblecen su contexto moderno ante los ojos de los entendidos. Las alusiones románticas arcaizan y enajenan: dan un sabor exótico a lo cotidiano y familiar. Los rasgos que Manet adopta de Rafael y Tiziano resultan un tanto chocantes incluso en nuestros días, mientras que las adaptaciones de la escultura de la Grecia clásica hechas por Dürero dignifican y elevan más aún sus obras de arte.

A la hora de tratar el tema de la influencia en música, sería bastante sensato rechazar desde un principio el análisis de las obras de compositores adolescentes. Con la asombrosa excepción de Mendelssohn, ningún compositor muy joven tiene estilo propio y se ve obligado a buscar un estilo ajeno. Sus modelos suelen tener un significado biográfico, pero no demasiado crítico; de hecho, también puede ocurrir que rechace sus modelos anteriores en el momento de alcanzar la madurez.

El plagio es interesante desde el punto de vista ético o legal, pero más bien poco interesante para el crítico. Incluso en el caso de los más evidentes latrocinios -como los de Händel y Coleridge, por poner dos ejemplos-, las apropiaciones al descubierto son menos significativas que aquéllas en las que el material tomado en préstamo se transforma. No obstante, es en el proceso de transformación donde surgen todas las dificultades del análisis. En el caso del plagio, tenemos dos obras en las que una parte de ambas es idéntica, siendo esta parte demasiado larga para ser considerada como casualidad fortuita. Esta identidad establece una relación fuera de dudas entre las dos obras. En cuanto nos apartamos de situaciones tan claras como éstas -es decir, cuando el artista posterior transforma el material prestado en algo de su cosecha- esta relación se pone en tela de juicio. El crítico

tiene que seguir alegando una identidad entre algún elemento de la primera obra y el material de la nueva. Pero ¿qué es lo que le da derecho a sostener que ambas obras son idénticas excepto la existencia de un parecido que va disminuyendo a medida que aumenta el grado de transformación? A veces aparece algún documento en el que el artista posterior reconoce su fuente de inspiración, pero, incluso entonces, pocas veces se da un reconocimiento sincero. Si la transformación es prácticamente total, la evidencia de identidad se disuelve dentro de una obra que entonces parece original por completo. Es probable que la fuente no resulte fundamental ante los ojos del crítico, puesto que no está claro a través de qué método podrá acceder a ella, aunque para el análisis, de hecho, la fuente tendría más relevancia aquí que en cualquier otro caso.

La forma de influencia más importante es aquella que da lugar a la elaboración más original y más personal. Por más que hubiésemos tenido acceso a las notas que La Fontaine hizo en su ejemplar de Platón, no existe certeza alguna de que con ello hubiéramos comprendido mejor lo que el poeta veía en el filósofo.

El alcance de este problema se demuestra en dos ejemplos de Mozart. El 17 de Mayo de 1789 Mozart escribió una giga fugada para piano (*K. 574*) en Leipzig, la ciudad de Johann Sebastian Bach, y se la regaló al organista de la corte. Tiene un comienzo muy característico (véase el ejemplo 1). El último movimiento del *Cuarteto en do mayor op. 20/2* de Haydn es una giga fugada, que comienza de la siguiente forma:

Ejemplo 1

HAYDN
Allegro

sempre sotto voce

MOZART
Allegro

La semejanza es evidente (en la bajada *sol-fa#-fa#-mi*, como elemento de la estructura básica de la melodía) pero también trivial. Los parecidos de este tipo se dan a raudales. Somos conscientes, por supuesto, de que Mozart conocía muy bien los *Cuartetos op. 20* de Haydn, ya que los había imitado al detalle muchos años antes, a los dieciséis años, cuando empezaba a escribir cuartetos de cuerda.

A partir de la segunda parte de la giga de Mozart, sin embargo, se da un cambio de acentuación rítmica curioso, incluso chocante (véase el ejemplo 2). Si se toca correctamente el fraseo (lo cual no siempre sucede), el pulso de 6/8 se contrapone de repente a un 2/4, o, por ser más preciso,

se rompe a causa de las agrupaciones propias de un 4/8, reforzadas por los paralelismos de dos notas *staccato* y dos ligadas.



Más sorprendente aún resulta que exista un efecto similar en la giga de Haydn (ejemplo 2).

Ejemplo 2

HAYDN

MOZART

Las agrupaciones en Haydn son más complejas y algo menos desconcertantes: mediante dos corcheas *staccato*, dos *legato* y dos *staccato*, un 3/4 se contrapone a la agrupación de tres en tres del 6/8. No obstante, llama la atención, y una vez que se ha escuchado es difícil de olvidar. Es evidente que Mozart lo recordaba y lo perfeccionó. Alfred Einstein apunta en la tercera edición de Köchel que “con esta página, Mozart rinde homenaje al *genius loci* –Bach– sin dar lugar a una copia de su estilo.” Si Mozart hubiera escrito su giga en Esterházy, en lugar de en Leipzig, esto se habría considerado un homenaje a Haydn.

La relación entre la *Sinfonía núm. 81 en sol mayor* de Haydn y la *Sinfonía “Praga” en re mayor K. 504* de Mozart es menos estrecha pero más sugerente. La sinfonía de Haydn fue escrita en 1783-84, precisamente en el momento en que comenzó la amistad entre Haydn y Mozart;² la *Sinfo-*

2. 1784 es la fecha de comienzo más probable. Cfr. la obra de H. C. Robbins Landon *Haydn: Chronicle and Works II*. Bloomington, 1978; pág. 509.

nía "Praga" se compuso dos o tres años después. El ejemplo 3 muestra el principio de los dos movimientos *allegro*.

Ejemplo 3

HAYDN

Vivace

MOZART

Allegro

El contraste entre el inicio tan rítmico de Haydn y las moderadas síncopas de Mozart no podría ser más rotundo. Sin embargo, ambos tienen en común elementos importantes y poco frecuentes: un suave ostinato sobre la tónica que se prolonga durante varios compases y la sorprendente introducción de la subtónica en el tercer compás. También es significativo el despliegue gradual de nuevos motivos a medida que se desarrolla el movimiento, incluyendo una textura y un motivo rítmico completamente nuevos, y una cadencia en los dos últimos compases, justo antes de retomar de nuevo el tema.

¿Acaso Mozart quedó impresionado por la suave nota tenida sobre subtónica del tercer compás después de una tónica repetida en el *Allegro* de Haydn, y pensó que podría darle un desarrollo aún más amplio a este recurso? Jamás se encontrarán pruebas de ningún tipo, aunque tampoco tendría especial interés que las hubiera. Es necesario mencionar, sin embargo, que la *Sinfonía "Praga"* es atípica entre las obras de Mozart por adoptar un efecto estructural muy propio de Haydn: la vuelta del tema inicial en la dominante con el fin de establecer esa tonalidad en la exposición. Esto es de lo más habitual en Haydn pero una rareza en Mozart, aunque podemos encontrarlo en el *Trío para piano en si bemol mayor, K. 502*, compuesto un mes antes que la *Sinfonía "Praga"*.

Se encuentran otros puntos de contacto con la técnica de Haydn en esta *Sinfonía*, especialmente en el uso de efectos de *ritornello* en pasajes de transición, y en el modo de desarrollar los motivos. Un estudio detallado revelaría mayores diferencias, sobre todo en relación con la amplitud de su concepción general. Estas diferencias no demuestran que exista una mayor o menor distancia respecto a Haydn –podría haber sucedido que el ejemplo de Haydn estimulase a Mozart en la creación de algo enteramente propio, que Haydn fuese su más profunda fuente de inspiración–. La influencia de la música de Haydn sobre el Mozart adolescente es fácil de seguir; su influencia sobre el Mozart posterior se desconoce en su mayor parte, pero podría haber sido igual de importante. En caso de que la hubiese, no nos es posible reconstruir los pasos que siguió Mozart para trasformarla; sólo podemos adivinarlos. La fiabilidad de los estudios de fuentes comienza a flaquear a medida que el tema cobra mayor interés.

* * *

En el siglo diecinueve surge una forma de influencia de naturaleza distinta, basada en la elección de una obra en particular como modelo estructural. Un ejemplo de este tipo es el último movimiento del *Concierto para piano núm. 1 en re menor* de Brahms. La dependencia que este movimiento presenta respecto al último movimiento del *Concierto para piano núm. 3 en do menor* de Beethoven fue apuntada por Tovey, si bien nunca, que yo sepa, se ha formulado expresamente.³ Esta estrecha dependencia, junto con el hecho de que ambas piezas suenan tan distintas que incluso al oyente más cultivado le resultaría difícil que una le recordase a la otra, lo convierten en un caso interesante.

Los últimos movimientos de ambas obras pueden describirse y analizarse en gran medida como si fueran la misma.

3. Donald F. Tovey, *Essays in Musical Analysis III (Concertos)*. Londres, 1936; págs. 74 y 118.

Forma rondó. Tonalidad menor. 2/4. *Allegro* (Beethoven); *Allegro non troppo* (Brahms). 1ª frase. 8 compases. Solo de piano sin acompañamiento. Tema inicial (ejemplo 4).

Ejemplo 4

BEETHOVEN

Allegro

BRAHMS

Allegro non troppo

2ª frase. 8 compases. La orquesta repite la primera frase con acompañamiento *pizzicato*. El solista toca el contrapunto *obbligato* en octavas (ejemplo 5).

Ejemplo 5

BEETHOVEN

BRAHMS

3ª frase. La segunda frase del tema se inicia en el solista sin acompañamiento, incorporándose la orquesta a mitad de frase. El tema desarrolla un breve motivo descendente que se repite varias veces y se apaga progresivamente (*calando, diminuendo*) además de ir perdiendo velocidad (*ritardando, poco sostenuto*) [ejemplo 6].

Cadenza (con numeración de compases en el caso de Brahms), figuración arpegiada primero descendente y después ascendente, terminando con una escala que conduce directamente a la vuelta de la frase inicial, interpretada ahora por el piano con acompañamiento de la orquesta. La escala de Beethoven asciende mientras que la de Brahms desciende, aunque ésta no es una transformación que impresione demasiado.

Ejemplo 6

BEETHOVEN

ritard. -----

calando

BRAHMS

tr tr tr tr poco sosten. -----

Después del segundo tema en la mediente mayor, se escuchan arpeggios desplegados sobre la dominante, que anuncian la vuelta del primer tema. La frase inicial reaparece en el solista, acompañada ahora por la cuerda en *pizzicato*.

La sección intermedia del *rondó* introduce un tema nuevo, lírico, en el sexto grado mayor (*la b* en Beethoven, *si b* en Brahms), que primero aparece en la orquesta y después en el solista con acompañamiento. Continúa con una fuga *staccato* (*pp* en Beethoven y *sempre p* en Brahms), a modo de desarrollo (c. 230 en Beethoven, c. 238 en Brahms), que comienza en la cuerda para entrar el viento más tarde (ejemplo 7):

Ejemplo 7

BEETHOVEN

pp

BRAHMS

p sempre

A continuación, la primera aparición del tema principal en modo mayor se perfila con un bordón en el bajo al estilo pastoral (ejemplo 8). En el caso de Brahms, se trata del tercer grado mayor; en Beethoven, lo cual es más sorprendente, de la tonalidad mayor sobre el tercer grado alterado. Esto conduce a una serie de arpeggios desplegados sobre una pedal de dominante, seguidos de un pasaje de brillante elaboración que prepara la vuelta del tema inicial. Tras la reexposición, hay una *cadenza* y una *coda* en modo mayor (en Brahms es una *cadenza* larga y una extensa serie de codas).

Ejemplo 8

BEETHOVEN

BRAHMS

Este procedimiento de remodelado de una estructura previa queda muy claro, pero igualmente claro es que no se propone resultar perceptible por el gran público, por mucho que pueda añadir a la valoración de lo expertos. Se parece mucho a la relación de dependencia que se da en el último movimiento de la *Sonata para piano en la mayor D. 959* de Schubert con respecto al último movimiento de la *Sonata para piano en sol mayor op. 31/1*, de Beethoven (una relación demostrada hace algunos años por el profesor Edward T. Cone y el autor de estas líneas).⁴ La técnica guarda una semejanza tan obvia como superficial con la técnica de parodia de la baja edad media, que bien podemos pasar por alto aquí, si bien es necesario diferenciarla cuidadosamente del uso que los compositores del diecinueve hacían de la *cita*, la alusión temática a una obra anterior.

Brahms era un maestro de la alusión, y generalmente tenía toda la intención de que sus referencias se captasen (“Cualquier asno puede ver eso” –se cree que dijo cuando una de éstas fue reconocida–). Su *opus 1* (la *Sonata para piano en do mayor*) empieza con una clara referencia a la *Sonata “Hammerklavier”* de Beethoven. Ésta es, de hecho, la razón de que la llame “*opus 1*”; la carrera como compositor de Brahms parte de esta cita (la obra de ningún modo es la primera sonata

4. Véase el artículo *Schubert's Beethoven* de Edward T. Cone. *Musical Quarterly* 56, 1970; págs. 779-93. Charles Rosen, *The Classical Style*; Nueva York, 1971; págs. 456-58.

para piano de Brahms). El *Scherzo op. 4*, comienza con una cita similar: la alusión se refiere al *Scherzo en si bemol menor* de Chopin (ejemplo 9):

BRAHMS

Ejemplo 9

Rasch und feurig

CHOPIN

Presto

El homenaje a Chopin no acaba aquí. Una página más adelante, en el *Scherzo* de Brahms encontramos un pasaje en el que se desarrolla libremente otro de los scherzos de Chopin, esta vez el que está en *do sostenido menor* (ejemplo 10):

BRAHMS

Ejemplo 10

CHOPIN

Con esto dejamos atrás el recurso de la cita para llegar a una nueva forma de adaptación. Más adelante aún en el *Scherzo op. 4*, de Brahms, en el segundo de los dos tríos, se vuelve sobre el *Scherzo en si bemol menor* de Chopin en el delicioso pasaje que sigue (ejemplo 11):

Ejemplo 11

BRAHMS


CHOPIN


¿Se trata de una cita o de una adaptación? Está tomado de Chopin bastante directamente. Debería resultar evidente el momento en que Brahms comenzó su *scherzo* con una cita inconfundible de Chopin: después de empaparse del estilo de Chopin con el fin de asimilar los cánones del virtuosismo a través de su concepción del *scherzo para piano*, Brahms expone la referencia temática al principio con el fin de mostrar que la imitación está presente. Se avisa de antemano al oyente, que a la vez es un entendido, de que el disfrute de la obra que se va a tocar será aún mayor si es capaz de reconocer en ella la imitación, y deleitarse con el refinamiento de su factura.⁵

Con Brahms llegamos a un compositor cuya música no se puede apreciar plenamente –al menos en un cierto nivel– si no se tienen en cuenta las influencias que se fueron incorporando a su elaboración, del mismo modo que resulta difícil encontrar el sentido de la *Sinfonía “de la Reforma”* de Mendelssohn si no se reconocen en ella las melodías corales. Para Brahms, la influencia no es sólo una parte del proceso compositivo o una parte necesaria en el desarrollo de la creatividad: la incorpora como parte de la estructura simbólica de la obra, como su iconografía. Podríamos aventurarnos a decir que las referencias explícitas a menudo funcionan como señales para llamar la atención sobre otras menos obvias, casi indetectables.

Las dos manifiestas alusiones al *Concierto “Emperador”* de Beethoven que Brahms hace en su *Concierto para piano núm. 2 en si bemol mayor* están colocadas en puntos tan cruciales y, de hecho, están tan puestas de relieve que deben entenderse como una reivindicación. Esta obra,

5. En vista de lo mucho que debe a Chopin, resulta sorprendente que Brahms insistiera en que no conocía ninguna de las obras del compositor polaco cuando escribió el *Scherzo en mi bemol menor*. Esta es la pieza que Liszt leyó a primera vista del manuscrito durante la legendaria visita de Brahms a Weimar en 1853. El pianista William Mason, que estaba presente, cuenta que, al terminar de tocar, Joachim Raff llamó la atención sobre el parecido con el *Scherzo en si bemol menor* de Chopin, aunque “Brahms afirmó que él jamás había oído ni visto ninguna de las composiciones de Chopin” (Mason, *Memoirs of a Musical Life*. Nueva York, 1902; pág. 129).

según se nos informa mediante tan abiertas referencias, tiene la intención de continuar la tradición que inició Beethoven. Al empezar el primer movimiento con una cadencia del solista, se apunta directamente al *Concierto "Emperador"*: Brahms sólo varía el esquema, dejando espacio al principio para que la orquesta enuncie el primer tema (con la adición de efectos antifonales en la parte de piano que derivan del *Concierto en mi bemol K. 271* de Mozart). Esta ampliación de la forma establecida por el *"Emperador"*, ampliación que tenía el fin de incluir una breve exposición inicial del tema, era un paso obvio -resulta tan claro que éste era el siguiente punto a desarrollar, que el mismo Beethoven lo puso en práctica en un elaborado boceto para un sexto concierto para piano que probablemente Brahms desconocía-.⁶

La segunda de las alusiones es una cita de carácter temático a la vez que estructural. Compárese la entrada del solista en los movimientos lentos del *"Emperador"* y del *Concierto* de Brahms (ejemplo 12):

Ejemplo 12

BEETHOVEN

Adagio un poco moto

pp *espressivo*

cuerda

BRAHMS

Andante

p

rit. *Sw* in tempo

trompa

cuerda

pp

vc. cb.

6. Véase el artículo de Lewis Lockwood *Beethoven's Unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems*. *Musical Quarterly* 56 (1970); págs. 624-46.



Brahms añade dos compases introductorios y después compone una versión ornamentada de la música de Beethoven, un magnífico homenaje. Este tipo de alusión se asemeja a las citas modernizadas de Horacio que practicaban los poetas de la época de Pope. Crean un vínculo íntimo entre el poeta y el lector erudito, el compositor y el músico profesional -y excluye a los lectores y oyentes comunes-. También expresan un reconocimiento de la existencia de un estilo clásico previo, una intención de recrearlo y una afirmación de que tal recreación ya no resulta posible sin tomar conciencia de la dependencia. El control del estilo ya no es meramente voluntario, sino deliberado.

Estas referencias explícitas nos advierten de la presencia de imitaciones más recónditas. Tal vez la más interesante de éstas sea el uso que hace Brahms de un sorprendente pasaje de la *coda* del primer movimiento del “Emperador” (ejemplo 13) en el mismo lugar de su primer movimiento. Lo que caracteriza al de Beethoven es una bajada cromática en *pianissimo* seguida de la primera frase del tema principal en *fortissimo*, y la reducción de ésta a unas pocas notas, la elaboración de este fragmento en una progresión ascendente, y la chocante irregularidad de la progresión, dividida en forma antifonal entre piano y orquesta (ejemplo 14). Fiel a su poco gusto por los efectos puramente orquestales, Brahms atenúa ligeramente la naturaleza antifonal de la idea, aunque sigue poniéndola en clara evidencia en su versión: en lugar del solista frente a la orquesta, lo transforma en solista y cuerdas frente al viento.

Ejemplo 13



INFLUENCIA: INSPIRACIÓN Y PLAGIO

First system of the musical score. It features a piano part with a complex, flowing melody in the right hand and a bass line with repeated eighth-note patterns in the left hand, marked with *tr* (trills). Below this, there are two staves for strings, with the left hand playing a sustained harmonic accompaniment.

Second system of the musical score. The piano part continues with dynamic markings of *ff* and *f*. The string part includes markings for *tutti*, *cuerda pizz.* (pizzicato), and *vientos* (winds). The piano part features a triplet of eighth notes and a *3^{va}* (trill) marking.

Third system of the musical score. This system continues the piano and string parts with various rhythmic patterns and dynamic markings. The piano part includes a *3^{va}* marking and a *3* (triplet) marking. The string part shows a dense texture of chords and moving lines.

Fourth system of the musical score. The piano part features a *3^{va}* marking and a *ff* dynamic. The string part continues with a complex texture of chords and moving lines, maintaining the *ff* dynamic.

Para el *Scherzo* del concierto, Brahms no encuentra modelo disponible entre los conciertos para piano de Beethoven (a pesar de que es capaz de incorporar algunas reminiscencias de la *Novena Sinfonía*). El modelo principal, una vez más, es Chopin. Hemos visto que Brahms conocía en profundidad los scherzos de Chopin: en este caso se vale del *Scherzo núm. 4 en mi mayor*. Ambas obras están construidas sobre una rígida estructura subyacente de cuatro compases, en la cual la agrupación básica de compases se mantiene inalterable mientras que las frases, al empezar en los segundos compases de cada grupo, dan sensación de flexibilidad. Esto da lugar a que se imponga un compás lento por encima del tempo rápido, puesto que cada grupo de cuatro compases se escucha como un sólo compás largo en el que, sin embargo, las melodías adquieren formas irregulares.

El segundo tema de Brahms es especialmente sorprendente. Parece ser un tema en once compases, pero empieza claramente en el segundo compás de un grupo (ejemplo 15), que he marcado de tal manera que se observa la regularidad externa de la irregularidad interna. La técnica está tomada directamente de Chopin (ejemplo 16). En ambos movimientos se transgrede la agrupación de cuatro en cuatro compases, generalmente evitando que el comienzo de frase coincida con el primer compás del grupo.

Ejemplo 15

Musical score for Example 15, showing a piano and violin part. The piano part starts with a 'pno.' marking and a 'p' dynamic. The violin part starts with a 'vn.' marking and a 'p' dynamic. The score is in 3/4 time and features a 4-measure repeating pattern. The piano part has a '(pno. tacet)' marking. The violin part has a 'tranzillo e dolce' marking. The score ends with 'etc.' and a 'pno. solo' marking.

Ejemplo 16

Musical score for Example 16, showing a piano part. The score is in 3/4 time and features a 4-measure repeating pattern. The piano part has a 'p' dynamic. The score ends with 'etc.' and a 'p' dynamic.



La primera página del último movimiento de Brahms hace alarde de una curiosa combinación de alusiones. El modelo de base para el primer tema sigue siendo el esquema formulado por Beethoven en el *Tercer concierto para piano* y ya utilizado por Brahms. El esquema es el siguiente:

1. Primera frase: tema principal en la parte del solista.
2. Primera frase repetida por la orquesta con *obligato* monofónico en la parte solista.
3. Segunda frase en la parte solista, con acompañamiento, y repetición motivica que se apaga progresivamente.
4. Cadencia con escala que conduce de vuelta a la ...
5. Primera frase.

Todo ello se reproduce fielmente en Brahms, si exceptuamos el hecho de que la cadencia se reduce a su escala final, con un trino añadido (ejemplo 17).

Ejemplo 17



La frase inicial, no obstante, está basada en otro ejemplo de Beethoven: el principio del último movimiento del *Cuarto concierto para piano en sol mayor*. La frase de Beethoven es extraordi-

naria por su entrada sobre la subdominante, sin alcanzar la tónica hasta acercarse al final de su segunda parte. Esta idea tan chocante está clarísima en Brahms; obviamente le preocupa que el entendido reconozca la fuente, puesto que imita la orquestación y el acompañamiento mediante una línea sencilla de la cuerda. La sustitución de la viola por el violoncello proclama la independencia creativa de Brahms.

Esta no es la única vez en que Brahms utilizó un esquema procedente del *Concierto en sol mayor* de Beethoven. El rasgo más asombroso del movimiento inicial de esa obra son sus primeros compases. La causa de tal sorpresa es, evidentemente, la instrumentación, un comienzo tranquilo en la parte solista seguido de la orquesta. Para el entendido, sin embargo, el rasgo más significativo es la tonalidad tan lejana en que empieza la segunda frase, que da una maravillosa sensación de amplitud y espacio.

La referencia de Brahms es sólo para iniciados, y se puede encontrar en los primeros dieciséis compases del *Concierto para violín*. En lugar del contraste entre solista y orquesta, Brahms introduce un contraste de textura y proximidad tonal: siempre le desagradaron los contrastes orquestales efectistas (se ha comentado a menudo la incorporación que hace de instrumentos poco frecuentes, como por ejemplo el arpa o el triángulo, de tal modo que su presencia pase desapercibida a primera vista). Brahms sustituye el V del VI de Beethoven por el acorde -más lejano aún- de subtónica. Llegando sobradamente al mismo efecto, la sensación de amplitud y de espacio es igual de grande, y además más sorprendente desde el punto de vista armónico (a estas alturas de su carrera, los préstamos de Brahms generalmente enaltecen los originales: después de la cadencia de este concierto, toma prestado del *Concierto para violín* de Beethoven el recurso de volver suavemente al tema principal en el agudo de la primera cuerda del violín, aunque lo sostiene mucho más tiempo y con mayor intensidad).

Este último préstamo del *Cuarto concierto para piano* podría ponerse en duda, y lo he citado deliberadamente porque resulta controvertido (si bien no puedo creer que un paralelismo semejante se me haya ocurrido a mí y no a Brahms, que conocía la obra de Beethoven mejor que ningún otro músico en la historia). Se acerca al tipo de transformación de un modelo tan completa que resulta casi imposible de detectar y de demostrar, a no ser mediante una declaración jurada en la que el propio compositor reconociese el préstamo. Es poco probable que esto suceda. Lo que Brahms tuviera que decir acerca de su relación con la historia y el pasado, dejó que su música lo dijera por él.

Con ello se demuestra que un estudio de fuentes, cuando llega a lo más interesante, no se distingue del puro análisis musical. ■

Traducción: Isabel García Adánez