



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La cita musical como herramienta compositiva en Ferruccio Busoni. Estudio de caso sobre Fünf Variationen über "Kommt ein Vogel geflogen"

Autor/es

RAQUEL MARGARITA CÁMARA NIÑO

Director/es

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2016-17



La cita musical como herramienta compositiva en Ferruccio Busoni. Estudio de caso sobre Fünf Variationen über "Kommt ein Vogel geflogen", de RAQUEL MARGARITA CÁMARA NIÑO

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

La cita musical como herramienta compositiva en Ferruccio Busoni

Estudio de caso sobre *Fünf variationen über «Kommt ein Vogel geflogen»*

Autor:

Raquel Cámara Niño

Tutor/es: Teresa Cascudo García – Villaraco

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADEMICO: 2016 - 2017

Índice

Introducción	4
1. Consideraciones previas en torno a la terminología y los géneros relacionados con la técnica compositiva basada en la inserción y modificación de un original	6
2. La intertextualidad en el proceso compositivo de Ferruccio Busoni	12
3. Análisis transtextual de las Fünf Variationen über «Kommt ein Vogel geflogen»	15
Variación I: Schumann	17
Variación 2: Mendelssohn	19
Variación 3: Chopin	22
Variación 4: Wagner	23
Variación 5: Scarlatti	25
Conclusión	28
Bibliografía	30

Ilustración 1 Esquema de la teoría de la comunicación	7
Ilustración 2 Tema A. Kommt ein Vogel geflogen. Sigfried Ochs	16
Ilustración 3 Tema B. Kommt ein Vogel geflogen. Sigfried Ochs	17
Ilustración 4 Tema A'. Kommt ein Vogel Geflogen. Sigfried Ochs.	17
Ilustración 5 Variacion Schumann: Sección A	18
Ilustración 6 Variación Schumann: Seccion B	19
Ilustración 7 Extracto Kinderszenen	19
Ilustración 8 Extracto Rondó Caprichoso de F.Mendelssohn.....	20
Ilustración 9 Variacion Mendelssohn: Sección A. F. Busoni	21
Ilustración 10 Extracto Rondó Caprichoso F. Mendelssohn	21
Ilustración 11 Variacion Mendelssohn: Sección B. F. Busoni	21
Ilustración 12 Variación Chopin. Sección A	22
Ilustración 13 Extracto Mazurka op. 17 nº 4. F. Chopin	23
Ilustración 14 Variación Chopin. Sección B.....	23
Ilustración 15 Variación Wagner	24
Ilustración 16 Extracto Variación Wagner.....	24
Ilustración 17 Extracto Variación Wagner.....	25
Ilustración 18 Leitmotiv procedente de Siegfried, citado en la cuarta variación de Busoni	25
Ilustración 19 Variación Scarlatti	26
Ilustración 20 Extracto Sonata K. 523 de Scarlatti	26
Ilustración 21 Extracto Variación Scarlatti.....	26
Ilustración 22 Extracto Sonata K. 65 D. Scarlatti	27

RESUMEN

La cita musical ha sido un recurso muy utilizado a nivel compositivo a lo largo de la historia de la literatura musical. El presente trabajo estudia su aplicación y tratamiento en las variaciones escritas en estilo de otros compositores, titulada *Fünf Variationen über "Kommt ein Vogel geflogen"* de Ferruccio Busoni, desde una perspectiva filológica, apoyada en las aportaciones sobre la transtextualidad del crítico literario Gerard Genette. Con el objetivo de establecer las posibles vinculaciones interpretativas de la obra objeto de estudio, se exponen diferentes problemáticas a nivel terminológico. Por otro lado, se estudia a Ferruccio Busoni, precursor de las prácticas compositivas relacionados con el préstamo de un material musical, a partir de sus escritos estéticos. En última instancia, se ha realizado un análisis de la obra aplicando las categorías transtextuales de Genette. De este modo, se ha acotado el estudio centrando la atención en los elementos musicales que permiten la comprensión de la construcción compositiva a niveles estéticos, susceptibles de ser considerados en la práctica instrumental.

Palabras clave: cita musical, Ferruccio Busoni, transtextualidad, arreglo, transcripción, préstamo, variación.

ABSTRACT

The musical quotation has been widely used throughout history by many composers as a resource. This research studies its application on written variations on other composers style in the work *Fünf variationen über "Kommt ein Vogel geflogen"*, by Ferruccio Busoni, from a philological perspective supported by the contributions regarding transtextuality of the literary critic Gerard Genette. With the aim of establishing the interpretative possibilities of Busoni's work, different problems about terminology are exposed. Ferruccio Busoni is a reference in the domaine of the compositional practices related to musical borrowing. Thus his aesthetics writings are also taken into consideration. Finally, this five variation has been analysed applying Genette's transtextuality categories. This study, from the analytical point of view, is focused on the musical elements which allow a better understanding of the compositional construction at an aesthetic level, with the idea that they should be considered aswell in performance.

Keywords: musical quotation, Ferruccio Busoni, transtextuality, arrangement, transcription, borrowing, variation

Introducción

La obra que constituye el objeto de estudio de este trabajo contiene cinco variaciones estilísticas sobre la canción popular alemana «*Kommt ein Vogel geflogen*». Fueron compuestas durante la estancia en Leipzig de su autor, Ferruccio Busoni (1866-1924), entre los años 1886 y 1888. No está claro que fuesen pensadas como ejercicios de estilo para sí mismo o como estudios para sus alumnos de piano¹. A través de ellas, se puede conocer una faceta de Busoni marcada por su juventud y expresada a través del humor y el placer por la diversión musical. Al igual que hicieron antes que él sus grandes modelos Johann Sebastian Bach y Franz Liszt, a los que veneró durante toda su vida, estas piezas muestran su desarrollada capacidad para adaptarse al estilo de composiciones que no eran de su autoría. Asimismo, estas variaciones para piano permanecían dentro de las obras sin editar del compositor, conservadas en la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín, y actualmente pueden encontrarse publicadas junto con el facsímil². La composición de esta obra se ve vinculada a las parodias de estilo sobre el mismo tema de Siegfried Ochs³. La melodía de la canción popular en la que se basan puede encontrarse tanto en su versión original para piano como en multiformes arreglos para otros instrumentos e incluso orquestales de mayor difusión creados para la diversión musical burguesa en el siglo XIX⁴.

Cabe destacar que, dentro de los métodos didácticos y pedagógicos de la época se encuentran diferentes tipos de composiciones incluidos dentro los géneros habitualmente relacionados con las prácticas de préstamo, principalmente la transcripción, puesto que facilitan una mayor comprensión del lenguaje de compositores anteriores. Sin embargo, se cuestionaba el valor artístico de este hábito si se trataba de algo más que un ejercicio. Los detractores del arreglo musical afirmaban que la modificación que pudiera producirse no era más que una mera manipulación y tachaban este método de innecesario. Consideraban la censura de estas nuevas obras por ser provocativas, en función de si se conservaba el mismo medio y si la intención del compositor era mejorar o modernizar la

¹ Ver Edward Dent: *Ferruccio Busoni: A biography* (Oxford: Oxford University Press, 1933).

² Editadas por la doctora Jutta Theurich en 1987.

³ Siegfried Ochs (Frankfurt, 1858 – 1929), compositor y director de coro. Solo se conservan sus variaciones para piano sobre '*s kommt ein Vogerl geflogen*', consideradas el precedente a la obra objeto de estudio debido a los apuntes encontrados en el manuscrito del propio Busoni.

⁴ Existen numerosos ejemplos de obras para piano e incluso arreglos orquestales escritas como parodias de estilo sobre la canción popular *Kommt ein Vogel geflogen*, cuya autoría se atribuye a compositores como Ernst Scherz o Siegfried Ochs, entre otros.

obra original en torno al virtuosismo y la técnica, incluso llegando a afirmar que era «pasarse de listo»⁵. Al contrario, otra línea de pensamiento equiparaba la creación mediante la modificación a los comentarios, glosas o traducciones y, fundamentaba la defensa de esta práctica en tradiciones musicales anteriores, resaltando la figura de Bach, pudiéndose encuadrar a Busoni en esta tendencia. De hecho, según Erinn Knyt, en la actualidad, el nombre de Busoni es recordado, no tanto como compositor de sus propias obras, sino como arreglista de otras composiciones⁶. Por otro lado, es importante tener en cuenta que existen diferentes géneros musicales que implican no solo la modificación de un material original, sino también, en ocasiones llevan implícito el préstamo. Entre dichos géneros se encuentran las transcripciones, los arreglos, contrafacts e incluso las variaciones, las cuales pueden suponer transformaciones tanto de materiales prestados como propios.

En este trabajo, abordaremos el análisis de las *Fünf variationen über «Kommt ein Vogel geflogen»* en la perspectiva que nos da centrarnos en el proceso de modificación musical de un original, en este caso, la referida canción «Kommt ein Vogel geflogen». Sin embargo, a pesar de tratarse de cinco variaciones de estilo, las consideraciones pertinentes en relación a dicho concepto no conforman parte de este estudio. Con el objetivo de estudiar la cita en ámbitos musicales mediante un análisis de tipo filológico, hemos recurrido a diferentes fuentes que nos han permitido la elaboración de un marco teórico. Además de estudios musicológicos, hemos tenido en cuenta, en primer lugar, las aportaciones del crítico literario Gérard Genette acerca de los procesos comunicativos que él engloba bajo la etiqueta de transtextualidad. Además, entre los escritos de Busoni, como hemos adelantado, apologista del empleo del recurso de la cita y el préstamo musical, hemos destacado los principales puntos a tener en cuenta en relación a su visión estética y compositiva de la música. En última instancia, proponemos un análisis de la obra que atiende a las categorías expuestas con anterioridad.

⁵ Millán Sachania: “Mejorando los clásicos: algunas ideas sobre la “ética” y la estética del arreglo musical”, *Quodlibet*, n.º 26 (2003) p. 4.

⁶ Erinn Knyt: “How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process”, *The Journal of Musicology* (2010) p. 224.

1. Consideraciones previas en torno a la terminología y los géneros relacionados con la técnica compositiva basada en la inserción y modificación de un original

Gran parte del debate en torno al recurso de la modificación de un original como técnica compositiva se basa en el estudio de la intención del compositor y en establecer las consecuentes consideraciones morales. No obstante, el debate estético es algo más complicado, puesto que, abarca desde la idea abstracta de la composición, hasta la percepción, lo que implica considerar el estudio del factor «cultura» de los componentes primordiales para la transmisión de la música. En las palabras de Kaikhosru Shapurji Sorabji:

La ética de la transcripción es una de las frases hechas o clichés a las que son propensos los músicos, entre los que la repetición de gritos como los de los loros, carentes de cualquier sentido, es tan frecuente y celebrada como sustituto del pensamiento inteligente como lo es entre la población moderna en general⁷.

A partir de esa suposición, se toma como referencia la teoría de la comunicación (Ilustración 1), dado que, según afirma M^o Dolores Escobar Martínez, en su estudio *Lenguaje, Música y texto: Análisis de una relación interdisciplinar*, existe un nexo principal entre la música y el lenguaje otorgado a través de su capacidad comunicativa⁸. Así, identificando al emisor con el compositor, el canal con el texto musical y el intérprete con el receptor, podemos, a su vez, asociar el ruido o la interferencia con la cultura. De este modo, existe la posibilidad de que el compositor, al crear una nueva obra, pueda enunciar abiertamente o esconder la idea a transmitir a su receptor o receptores, a través del texto, el cual permitirá que dichos receptores reciban o entiendan la información en base a sus conocimientos previos.

⁷ Citado en Millán Sachania: "Mejorando los clásicos...", p. 3.

⁸ María Dolores Escobar Martínez: *Lenguaje Música y Texto: Análisis de una relación interdisciplinar* (Murcia: Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones, 2013) p. 23.

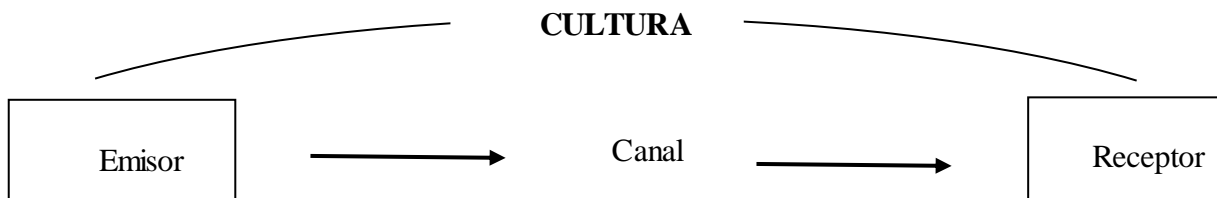


Ilustración 1 *Esquema de la teoría de la comunicación*

Según el diccionario de la Real Academia Española⁹, entre las diferentes acepciones del término «citar» se encuentra la acción de «referir, anotar o mencionar un autor, un texto, un lugar, etc., que se alega en lo que se dice o escribe» o «hacer mención de alguien o de algo». Por consiguiente, la definición del término cita está vinculada al significado de la palabra «mención», estableciéndose que se trata de un «recuerdo o memoria que se hace de una persona o cosa, nombrándola, contándola o refiriéndola». De este modo, en un discurso hablado, pero también en la literatura, la cita puede ser reconocida, o atribuida, mediante la puntuación o la entonación de la voz, partiendo del contexto que la rodea o, por otro lado, puede integrarse en éste de forma que solo el receptor que posea información relacionada con la temática podría percibirla como tal.

En el ámbito de la literatura, el crítico literario de origen francés y precursor de la narratología, Gérard Genette, fue uno de los máximos exponentes del análisis estructural y la teoría de las formas literarias. En su preocupación por establecer de qué manera se construyen los discursos narrativos, llegó a abarcar los diferentes vínculos que pueden mantenerse entre diversos textos, analizando el proceso mediante el cual un texto dota de información al lector a través de diferentes elementos. En su obra *Palimpsestos* (1982)¹⁰, Genette analizó los diferentes procesos comunicativos que conciernen a la literatura, dando lugar al término «transtextualidad». Dicho término, también denominado «trascendencia textual», hace referencia a los diferentes elementos que vinculan, de forma implícita o explícita, un texto con otro. Expone que el objeto de la poética no debería ser el estudio del texto en sí, sino el «architexto» o «literariedad de la literatura». Es decir, propone un análisis literario que abarca los diversos tipos de discurso, modos de

⁹ Real Academia Española (2014) En su edición digital. Recuperado en: <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> en fecha 20 de enero, 2017.

¹⁰ Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Madrid: Taurus, 1989) .

enunciación y géneros literarios subordinados de cada texto. Así pues, establece cinco categorías de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Lo evidente e interesante es que esta perspectiva asume la inevitabilidad de los procesos transtextuales y vacía su discusión de cualquier perspectiva de carácter ético o moral. Así pues, no solo permite establecer relaciones de estilo e influencia entre compositores desde un punto de vista histórico, sino que también revela parámetros comunicativos en la música influenciados por la cultura y el conocimiento, además de incurrir en el desarrollo del lenguaje compositivo de Busoni.

En primer lugar, Genette define intertextualidad como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro»¹¹. Es decir, Genette establece la presencia de un texto en otros, llegando a manifestarse de forma explícita mediante la cita y menos explícita a través del plagio o la alusión. Luego retenemos una definición de cita como «presencia efectiva de un texto en otro»¹². La segunda categoría genettiana, la paratextualidad, se basa en la relación que un texto mantiene con su «paratexto», el cual presume una relación menos explícita y más distante, que el texto mantiene con una serie de elementos. Es decir, la relación existente manifestada por el autor a través del título, subtítulo, prefacio, el epílogo, etc., las cuales pueden pasar desapercibidas si el receptor de la información carece del conocimiento necesario para percibirla. Mediante la tercera categoría, la metatextualidad, Genette define la correlación entre dos textos establecida a través del comentario, es decir, cuando un texto habla de otro, incluso sin citarlo, siendo la crítica literaria el campo que más explota esta categoría. El comentario analítico que haremos en este trabajo podría ser considerado una forma de metatextualidad particular, puesto que se basa en el lenguaje verbal para hablar de un texto que no es verbal¹³.

La hipertextualidad, por su parte, viene dada a partir del hipotexto (o texto original). Su transformación, dando lugar al hipertexto, el cual es definido por Genett como «todo

¹¹ Genette: *Palimpsestos*, p. 10.

¹² *Ibid.*

¹³ La *Teoría generativa de la música tonal* de Lerdahl y Jackendoff, supone una síntesis entre la teoría musical y las teorías lingüísticas a nivel metodológico, proporcionando una nueva perspectiva del significado musical, encontrándose las aptitudes lingüísticas y las intuiciones musicales de un oyente relacionadas a nivel cognitivo. Así, sería posible vincular las construcciones de los textos verbales con los musicales. Véase Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *A Generative Theory of tonal music* (Massachusetts, England: MIT Press, 1993).

texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*»¹⁴. La derivación de un texto por transformación se fundamenta en la búsqueda de características y significado propio mediante la parodia (intención lúdica), el travestimiento (transformación del estilo de forma satírica) y la trasposición (lleva a ocultar el carácter hipertextual del texto y su intención es seria). Genette considera la hipertextualidad como un «aspecto universal de la literariedad»¹⁵, dado que no existe ninguna obra literaria que no aluda a otra. Asimismo, la derivación por imitación, consiste en una modificación sin perder de vista las características del texto de origen. De este modo, pueden establecerse tres tipos. En primer lugar, el «pastiche» imita el estilo con una finalidad lúdica. En segundo lugar, la «caricatura» consiste en la elaboración de un texto, con cierto carácter satírico, «a la manera de...» y, la «continuación» se manifestará en forma de reproducción de carácter serio cuyo objetivo es prologar o complementar el texto de partida.

Finalmente, la achitextualidad establece la correspondencia de un texto con sus características puramente literarias, tales como el género al que pertenece, el tipo de discurso establecido o los diferentes modos de enunciación. En ocasiones está ligada a la relación paratextual, sin embargo, como nos recuerda Genette, «el texto no está obligado a conocer o declarar su cualidad genérica»¹⁶.

En el ámbito de la musicología hace tiempo que también se le ha prestado atención a este tipo de procesos que, claramente, no son exclusivos de la literatura. Son abundantísimas las obras que contienen el recurso de la cita, independientemente de la época en la que fueron compuestas. Las que mencionamos nos sirven de orientación para ver cuáles son los elementos a los que se debe prestar atención en un análisis como el que aquí proponemos. Por ejemplo, Alejandro Vera, en un artículo sobre la intertextualidad en la obra de Santiago de Murcia, apoya sus hipótesis en las teorías de Genette y también de Julia Kristeva, entre otros, realizando un análisis de las diferentes citas existentes en la obra de dicho compositor¹⁷. A modo de conclusión define que las relaciones

¹⁴ Genette: *Palimpsestos*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p. 13.

¹⁷ Alejandro Vera: “Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia”, *Acta Musicológica* LXXXVII/1 (2015) pp. 31- 47.

intertextuales son una mezcla entre «escritura y oralidad», haciendo hincapié en que los préstamos siempre sufren modificación, ya sea al traspasarse de una pieza a otra o, del texto a la memoria del ejecutante.

Antes que él, Robert S. Hatten, musicólogo americano, trató la intertextualidad en la música, asumiendo la perspectiva de la obra musical como texto, estableciendo relaciones similares a los discursos literarios¹⁸. Dada la enorme cantidad de relaciones intertextuales existentes, establece que dicho análisis debe incluir el estudio de su contexto, con el objetivo de definir los vínculos pertinentes, e introduce dos «filtros» — el estilo y la estrategia — siendo éstos los parámetros que permiten abarcar el estudio de la intertextualidad en música. Desde esta misma perspectiva, Rubén López Cano abarca el estudio de las relaciones intertextuales en música a partir de tres relaciones posibles, pertinentes a este estudio y ya identificadas por Genette: la cita, la parodia y la transformación de un original. Para López Cano:

La cita supone cuatro condiciones: 1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente (en la mayoría de las veces la cita contrasta con el resto de la música); 2) se debe realizar hacia una obra específica y reconocible aunque se desconozca su nombre o autor; 3) tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario sería plagio, y 4) debe existir cierta “literalidad” entre la obra original y su cita pues la transformación fuerte de un original deviene otro caso de intertextualidad¹⁹.

El mismo autor define la parodia como un fragmento, idea o tema utilizado como germen para una nueva obra. Además, relaciona la transformación de un original con diversas circunstancias, pudiéndose llevar a cabo por el propio autor de la obra original u otro, siendo las modificaciones de dos tipos: «correctivas – sustitutivas» o «acumulativas»²⁰. La primera de ellas hace referencia a diversas rectificaciones sobre versiones anteriores, considerándose que no suponen una relación intertextual puesto que la obra en sí no está terminada. La segunda, engloba todas las posibles alteraciones, tales

¹⁸ Robert S. Hatten: “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”, *Criterios*, n° 32, (1994) pp. 211- 219.

¹⁹ Rubén López Cano: “Música e Intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104 (2007) p. 31.

²⁰ *Ibid.* p. 33.

como las reducciones orquestales, transcripciones, transposiciones, etc., en las cuales si existe una relación intertextual.

Según J. P. Burkholder, la cita musical consistiría en la incorporación de una sección de música ya existente en otra pieza, realizada de manera similar al discurso hablado o escrito²¹. Hace asimismo referencia a lo que se conoce como cita melódica, pudiéndose incorporar a ella el resto de la textura musical y, aclara que la cita es distinta de las diferentes formas de préstamo en la que el material utilizado se presenta de forma exacta o casi exacta, no siendo éstos parte de la sustancia principal de la obra. Sin embargo, este segmento también puede tener un carácter rítmico, armónico e incluso estructural. A su vez, afirma que los géneros vinculados a la misma, como las variaciones, transcripciones, etc., no deben ser considerados cita, dado que la inserción y modificación de un material original está implícita en su elaboración, invalidando de este modo la citación. Esta postura es probablemente discutible desde la perspectiva genettiana, que considera, como hemos visto, las convenciones de género dentro de la architextualidad. Igualmente, expone que las investigaciones musicales no han observado con detenimiento dichas diferencias, sin llegar a acotarse de manera precisa y, en consecuencia, utilizando el término «cita» para referirse a toda la variedad de prácticas relacionadas con el préstamo y modificación de un original. Por eso, las categorías elaboradas por Genette son de particular ayuda. El resultado de esta circunstancia pone de manifiesto una de las principales problemáticas relacionadas con la cita a nivel terminológico, siendo muy difícil delimitar su ámbito de referencia. Para referirse de una manera más específica a todos los tipos de préstamo, Burkholder utiliza, como era de esperar, el término inglés *borrowing*, que englobaría, dentro de sus posibilidades, la cita [*quotation*]. Si bien es cierto que la cita musical conlleva una amplia gama de significados, éstos pueden darse a través de un texto, o debido a ciertas asociaciones ligadas a la música citada y su integración en un nuevo discurso. Es decir, puede estar vinculada a cualquier tipo de expresión, musical e incluso extramusical.

Según Phillip Kepler, la cita debe consistir en una «asociación honesta y artística»²² y poseer dos características: el envío de un mensaje oculto y la dependencia del oyente,

²¹ J. Peter Burkholder. "Quotation", en Stanley Sadie, (ed). *The Grove Dictionary of music and musicians*. Tomado de <http://www.oxfordmusiconline.com>.

²² Phillip Kepler: "Some Comments on Musical Quotation", *The Musical Quarterly*, vol.42, n° 4 (1956), p. 473. Traducción propia.

cuya percepción del comentario oculto será decisiva para su existencia. Es decir, no basta con el reconocimiento auditivo del material prestado por parte del oyente, sino que se necesita información extramusical para entender por qué esta insertada. A su vez, la selección de dicho préstamo se basa en una relación «atmosférica» con la nueva composición. Por lo tanto, es elegida dadas sus connotaciones y teniendo en cuenta que encajen en el mensaje que se quiere dar de forma generalizada. Sin embargo, el autor considera que hay un componente esencial en el tratamiento de la cita y el préstamo, el cual está estrechamente ligado tanto a la percepción del material citado como a la intención inicial del compositor. Cabe plantearse si solo puede ser cita en el caso de ser percibida de manera casual, sin una aclaración explícita del compositor o si, por el contrario, al margen de ser percibida, se puede considerar cita solo por la indicación del compositor.

2. La intertextualidad en el proceso compositivo de Ferruccio Busoni

Como ya hemos señalado en la introducción, Busoni es actualmente conocido sobre todo por su labor como arreglista. Con frecuencia, sus composiciones contienen material prestado. Como resultado de su trabajo, los límites entre lo que se conoce como «obra original» y arreglo o transcripción se vieron difuminados²³. Desde el punto de vista de Busoni, la composición original y la transcripción no estaban tan alejadas, ni eran opuestas. Defendía la dificultad en definir los límites entre lo prestado y lo nuevo, apoyándose en las conexiones que se establecían entre los compositores a lo largo de la historia a través de las obras resultantes basadas en motivos similares. Enfatizaba que muchas composiciones consideradas originales procedían a su vez de material prestado²⁴.

Sus transcripciones incluyen reconstrucciones importantes, y sus composiciones originales dependían de materiales prestados contrastados con los suyos propios. De hecho, Busoni consideraba que los compositores no podían inventar nada nuevo, sino que

²³ Según Dahlhaus, la idea de originalidad propia de la estética del romanticismo se entiende a partir de la “exigencia de que un compositor diga algo propio, no convencional”. Véase Karl Dahlhaus: “Romanticismo y Bierdermeier, características histórico-musicales del periodo de la restauración”, *Quodlibet*⁹ (1997), p. 2.

²⁴ Los conciertos de Vivaldi fueron la base de obras de Bach. Además, Busoni encontró similitudes entre el material musical usado por diversos compositores y estilos, como Liszt, Gluck, Mozart y el mismo.

partían de música ya existente para poder descubrir nuevas formas y para convertir esa música en algo tangible. Para él, lo «moderno» y lo «antiguo» siempre habían existido:

La electricidad estaba ahí desde el principio, también antes de que la descubriéramos; así como lo están todas las demás cosas sin descubrir; de esta forma, también en la atmósfera cósmica abundan las formas, motivos y combinaciones de música pasada y futura.²⁵

Así pues, en su ensayo de madurez *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Esbozo de una nueva estética de la música], de 1907, expone ciertas consideraciones que, bajo su punto de vista, suponen problemas con respecto a la obra de arte musical²⁶. Aunque sea posterior a la obra analizada, es importante detenerse en este texto, donde afirma que la música, en comparación con las demás artes, es «como un niño» que aún está por desarrollarse. Además, enuncia que «la música nació libre» y que conseguir la libertad es su destino. Por lo tanto, la formulación de reglas, principios y leyes sobre ella es un sin sentido, dado que limita esa libertad. Desde su perspectiva, el hecho de encasillar la música en una estructura formal es el «polo opuesto» a lo que significa música absoluta, siendo impensable que se requiera de un compositor originalidad e imaginación y «se le prohíba con respecto a la forma». Con sus palabras:

Cada motivo – o así me lo parece a mí – contiene una especie de semilla, su propio germen de vida dentro de sí mismo. A partir de las distintas semillas crecen diferentes familias de plantas, cada una con sus propios follajes, flores, frutos y crecimiento y color. [...] Incluso perteneciendo a la misma especie, cada planta individual asume, en tamaño, forma y fuerza, un crecimiento peculiar en sí misma. De esta manera, en cada motivo, yace el embrión de su forma completamente desarrollada; cada una de ellas tiene que desenvolverse de manera distinta, aun obedeciendo la ley de la eterna armonía. *Esta forma es imperecedera, aunque diferente de otras*²⁷ *.

Cabe resaltar que para Busoni, las transcripciones de Liszt fueron una referencia para la adquisición de un conocimiento que permitió que construyera su propia técnica²⁸.

²⁵ Citado en Erinn E.Knyt “How I compose?”, p. 227. Traducción propia.

²⁶ Ferruccio Busoni: *A New Esthetic of Music* (New York: G. Schirmer, 1907).

²⁷ *Ibid.* pp. 10 - 12. “Every motive – so it seems to me – contains like a seed, its life-germ within itself. From the different plant-seeds grow different families of plants, dissimilar in form, foliage, blossom, fruit, growth and color. Even each individual plant belonging to one and the same species assumes, in size, form and strength a growth peculiar to itself. An so, in each motive, there lies the embryo of its fully developed form; each one must unfold itself differently, yet each obediently follows the law of eternal harmony. *This form is imperishable, though each be unlike every other*” Traducción Propia.

²⁸ Ferruccio Busoni: *Von der Einheit der Music* (Berlín: Max Hesses Verlag, 1922) p.147.

Desde su concepción, cada transformación de un material ponía de manifiesto las diferentes dificultades de una frase musical, trasladadas a las insuficiencias del instrumento y vinculadas a la resistencia del propio intérprete. Así, las transformaciones permiten que el pianista pueda presentar su propio estilo a la hora de tocar. Busoni apoyaba su propuesta en el cambio de la concepción del concierto, a partir de la cual, los antiguos virtuosos tocaban lo que ellos mismos componían. Sin embargo, al final del siglo XIX, el intérprete no sólo abarcaba sus propias composiciones, sino que también debía ser versátil a la hora de adaptarse a obras de otros compositores tanto a nivel técnico como sonoro. De este modo, durante el propio concierto, la adaptación del intérprete a diferentes géneros u estilos supone también una transformación. Asimismo, toda notación de una idea abstracta también implica transcripción.

En sus escritos estéticos, Busoni expuso detalladamente cuál era el proceso compositivo que se debía seguir. Para él, toda composición se iniciaba a partir de una idea abstracta —*Idee*— en la mente del creador²⁹, idealista, incluso extramusical, procedente de las experiencias cotidianas, la literatura, la arquitectura, etc. Más tarde, dichas ideas abstractas se «transcribían», convirtiéndose en elaboraciones musicales que, posteriormente, se «arreglaban» dentro de estructuras más largas. De la misma manera, cada sección dentro de la gran estructura, podía basarse en una *Idee* diferente, no siendo vinculante para una composición completa. Por otro lado, la concreta consecuencia musical de la idea abstracta [*Idee*] fue designada por Busoni con el término *Einfall*³⁰. Llegados a este punto, la *Idee* procedente de la mente del compositor, basada, como hemos apuntado, en aspectos extramusicales, desembocaría en elementos musicales relacionados con la misma, como las texturas, formas, géneros, estilos, temas o motivos que conforman el *Einfall* musical, los cuales pueden, a su vez, transformarse, combinarse y manifestarse de múltiples maneras³¹. Para Busoni, ni la *Idee* ni los *Einfällen* debían necesariamente ser «originales», sino que podían tomarse prestados, y ser insertados y transformados dentro de un nuevo contexto.

²⁹ Busoni utiliza el término en alemán *Idee* en *Von der Einheit...*, p. 84.

³⁰ Que se podría traducir como ocurrencia, en el sentido de idea que se le ocurre a alguien de forma súbita.

³¹ Ferruccio Busoni: *Von der Einheit...*

3. Análisis transtextual de las *Fünf Variationen über «Kommt ein Vogel geflogen»*

Como ya hemos señalado en la introducción, cada una de las variaciones sobre la canción «Kommt ein Vogel geflogen» está elaborada a partir del estilo de otros compositores, apareciendo en el encabezado, como título, el nombre del respectivo compositor, ordenados de la siguiente manera: Schumann, Mendelssohn, Chopin, Wagner y Scarlatti. Para el análisis de las variaciones, cabe centrarse en el lenguaje de cada compositor referenciado y, en los posibles tipos de citación que se encuentran en las piezas. De este modo, aplicaremos los principios de la transtextualidad, acuñados por Gennette. Al tratarse de cinco variaciones de corta extensión en el estilo de otros compositores, a lo largo de este análisis, se obvian los aspectos relacionados con las modificaciones del tema principal, debido a que se trata del género variaciones y lleva implícita la utilización y modificación de un material, no considerándose citación. En relación a este género, Busoni expuso lo siguiente:

Curiosamente, la forma de variación es muy apreciada por los devotos de las letras. Esto es singular; pues la forma de variación —cuando se construye sobre un tema prestado— produce una serie de “arreglos” los cuales, además, son menos respetuosos cuando son más ingeniosos. Así que el arreglo no es bueno, porque varía el original; y la variación es buena, aunque “arregle” el original³².

Otro aspecto destacable de la edición, vinculada a las indicaciones de carácter, dinámica, pedal y articulación, es que éstas fueron añadidas posteriormente. En el manuscrito original pueden considerarse escasas. Se observa un minucioso trabajo, por parte de Busoni, a niveles armónicos, rítmicos y estructurales con el objetivo de imitar el lenguaje de los compositores a los que se hace referencia, sin embargo, dichas indicaciones para la interpretación no revelan datos suficientes.

³² Ferruccio Busoni: *A New Esthetic of Music* (New York: G. Schirmer, 1907), p. 19. “Strangely enough, the Variaton-Form is highly esteemed by the Workshopers of the Letter. That is singular; for the variation-form – when built up on a borrowed theme – produces a *whole series of “arrangements”* which, besides, are least respectful when most ingenious. So the arrangement is *not* good, because it *varies* the original; and the variation *is* good, although it “*arranges*” the original.” Traducción propia.

En la edición disponible³³, bajo el título *Fünf Variationen über «Kommt ein Vogel geflogen»* aparece el subtítulo *Im Stil berühmter Meister*, parece manifestarse una declaración de intenciones genérica, mediante la cual se pueden presuponer tres tipos de relaciones transtextuales. La primera de ellas de carácter architextual, dado que en primera instancia está definiendo el género sobre el cual se desarrollará toda la pieza. En segundo lugar, al presentar el tema germen de construcción se interpreta una relación hipertextual, dado que encontramos un hipotexto —la pieza original— del cual derivan cinco hipertextos —cada variación—. Por último, en el subtítulo se puede asentar una relación paratextual, a través de la cual se anuncia la posterior derivación en estilo de «célebres maestros». Dicha relación paratextual se mantendrá a lo largo de toda la obra, dado que cada una de las variaciones tiene, a su vez, como título, el nombre del compositor a quien Busoni hace referencia. Cabe destacar que, en el manuscrito, el título y subtítulo de la portada de la edición no aparecen del mismo modo. La obra comienza con la primera variación y una anotación: *Anhang zu Siegfried Ochs «Kommt ein Vogel g'flogen»*. Esta anotación sustenta la suposición de que las piezas fueron pensadas como parodias al estilo de Siegfried Ochs: se trata, por lo tanto, de un doble nivel de transtextualidad. A diferencia de lo que es habitual en las piezas con forma Tema y Variaciones, en la edición utilizada y el manuscrito del compositor, no se expone en primer lugar el tema sobre el cual se van a realizar las variaciones.

En la actualidad, se justifica que adjuntemos la pieza de origen para poder observar las transformaciones que sufre (Ilustración 2, 3, 4). La pieza responde a la estructura ABA', la cual será respetada en su totalidad en cada una de las variaciones de la obra objeto de estudio.



Ilustración 2 Tema A. *Kommt ein Vogel geflogen*. Siegfried Ochs

³³ Ferruccio Busoni: *5 Variationen über Kommt ein Vogel geflogen*. (Mainz: Schott, 1987), editado por Jutta Theurich.



Ilustración 3 Tema B. *Kommt ein Vogel geflogen*. Sigfried Ochs

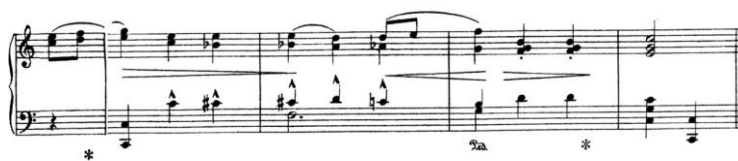


Ilustración 4 Tema A'. *Kommt ein Vogel Geflogen*. Sigfried Ochs.

Variacion I: *Schumann*

Esta primera variación, con el subtítulo *Aus den Kinderszenen: «Trotzköpfchen»* [*De las Escenas de niños: «Pequeño testarudo»*], proporciona cierta información de carácter extramusical a través de la mencionada paratextualidad existente. Como se sabe, *Kinderszenen* es un ciclo de trece piezas breves compuestas en 1838, las cuales, consideradas como piezas pedagógicas para niños, fueron pensadas como reflexiones de un adulto y, se caracterizan por un equilibrio entre expresividad y técnica. Cada una de las piezas lleva su propio título, lo que lleva a plantearse una relación de carácter hipertextual, pudiéndose haber tomado Busoni como hipotexto la obra de Schumann y desarrollar un hipertexto con esta variación.

Busoni toma elementos típicos del lenguaje armónico y estilístico de Schumann, trasladándonos al marco del ambiente del ciclo. Sin embargo, con relación a las indicaciones de carácter, dinámica y articulación, se puede considerar que son algo escasas, dado que apenas nos proporciona pistas sobre su interpretación y, en este caso, no se corresponde con totalidad a la escritura de Schumann. A lo largo de toda la

variación, se exponen a su vez diferentes relaciones intertextuales aludiendo el estilo de Schumann, en cuanto al lenguaje, estructura de las frases y armonía. En la tonalidad de Si b Mayor, manteniendo la estructura ABA', en compás de tres por cuatro, comienza la sección A en anacrusa con un acorde de tónica en segunda inversión que no aparecerá en estado fundamental hasta la tercera parte del primer compás, otorgando cierta inestabilidad tonal (Ilustración 5). Se desarrolla evitando la esperada cadencia perfecta (V – I), sustituyendo el acorde de séptima de dominante por el VII grado disminuido para cadenciar. La utilización de la octava en el acompañamiento, doblando el bajo del acorde, reforzando la sonoridad de la inversión y, de diferentes notas de paso y tensiones interválicas³⁴, además del uso del acorde sexta aumentada, crea, a través de la armonía, una atmósfera que se identifica con lo considerado como más característico del lenguaje de Schumann.

Si bemol mayor A

$I_{6/4}$ — I — $6^{\text{a}} \text{ aum (V)}$ — $VII \text{ dis (I)}$ — $V + 7$ — I_6 — $VII_7 \text{ (de sensible)}$ — I — $I_{6/4}$ — I — $VI \text{ dis (V)}$ — $VII \text{ dis (I)}$ — V — VI — V

Ilustración 5 Variación Schumann: Sección A

En la sección B, se encuentran diferentes recursos, además de los armónicos mencionados anteriormente. En primer lugar, se puede observar la modulación a la tonalidad del tercer grado alterado, Re bemol mayor, un tipo de modulación que nació y se desarrolló a lo largo del siglo XIX. Busoni enmarca en este pasaje un ambiente contrastante con relación a la sección anterior, dotado de mayor despliegue melódico, lo que supondría la utilización de otros elementos propios de Schumann, como podrían ser los mensajes y referencias a otras personas o conceptos mediante recursos musicales que se encuentran en su obra.

³⁴ Como disonancias y notas de paso que no pertenecen al acorde.

Se puede observar la contraposición de melodías ascendentes y descendentes entre ambas manos, tomando como referencia la imitación del tema de Clara, es decir, la melodía descendente por grados conjuntos. Otro rasgo característico de igual o mayor importancia del lenguaje de Schumann se puede observar en esta sección: el desarrollo de frases melódicas más largas interrumpidas por breves apariciones de materiales más rítmicos, caracterizados por la figura corchea con puntillo – semicorchea, y el aumento en la textura debido a la utilización de acordes. También, estos materiales comparten cierta similitud con la sexta pieza del ciclo *Kinderszenen, Wichtige Begebenheit*. Compárense en este sentido las Ilustraciones 6 y 7.



Ilustración 6 Variación Schumann: Sección B



Ilustración 7 Extracto *Kinderszenen*

Variación 2: Mendelssohn

Esta segunda variación de estilo está construida de forma diferente con respecto a la anterior. En este caso, la relación intertextual aparente se basa, además de en la alusión a través del lenguaje, en la citación melódico-rítmica. Podemos encontrar elementos considerados típicos del lenguaje de Mendelssohn, compositor en el que se observa claramente la influencia del contrapunto de Bach, los gestos y la expresión de la música

para piano de Beethoven y, las texturas pianísticas de Weber. Estas características se manifiestan claramente en el *Rondo Capriccioso* op.14 (1830), obra dedicada a la pianista Delphine von Schauth. En enero de 1828, Mendelssohn escribió un boceto de un brioso *Estudio* en mi menor, el cual fue posteriormente reutilizado para el *Rondo capriccioso*. La obra en cuestión posee una introducción bajo la indicación *Andante*, en la tonalidad de mi mayor y compás de cuatro por cuatro, la cual precede de manera contrastante al mencionado *Rondo*, manifestando un carácter enérgico y vivaz, un *Presto* en seis por ocho y mi menor. Será a esta segunda gran sección de la obra a la que se haga referencia en la variación objeto de estudio.

La variación de Busoni se desarrolla en la misma tonalidad (mi menor) que el *Rondo*. Ambas aparecen bajo indicaciones de tempo y carácter ágil, *Poco agitato* y *Presto* respectivamente, sin embargo, a pesar de no compartir exactamente el mismo desarrollo melódico se observan grandes similitudes. Por otro lado, a pesar de compartir la misma tonalidad, el desarrollo armónico de las frases no coincide en ambas piezas lo que lleva a reducir el análisis de la pieza centrándose únicamente en los aspectos similares. El inicio del *Rondo* de Mendelssohn (Ilustración 8) se caracteriza por el comienzo en anacrusa en la mano derecha y una entrada canónica del mismo motivo melódico durante la tercera corchea del primer pulso del segundo compás en la mano izquierda.



Ilustración 8 Extracto *Rondó Caprichoso* de F.Mendelssohn

Del mismo modo, encontramos la exposición del tema en la variación de Busoni, tal como se puede comprobar en la Ilustración 9:

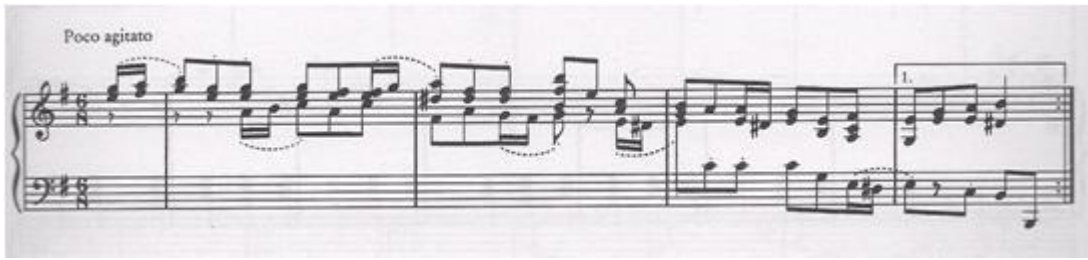


Ilustración 9 Variación Mendelssohn: Sección A. F. Busoni

Ambas en compás de seis por ocho, comparten el mismo carácter y energía además de la dirección melódica descendente y la evidente similitud rítmica. La siguiente sección de la variación comparte también detalles como la figuración rítmica de la melodía y el acompañamiento en corcheas, pudiendo compararse de la siguiente manera en las Ilustraciones 10 y 11:

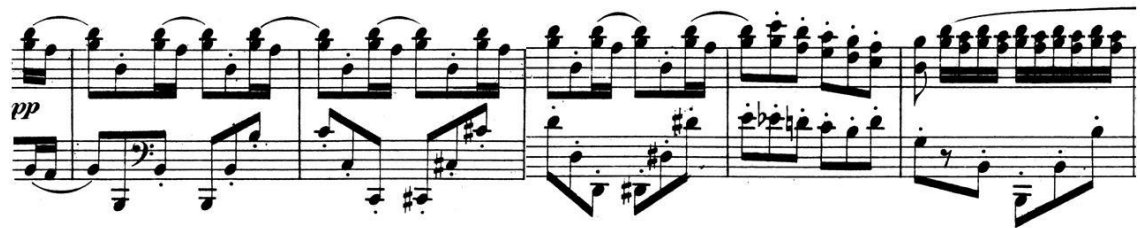


Ilustración 10 Extracto Rondó Caprichoso F. Mendelssohn

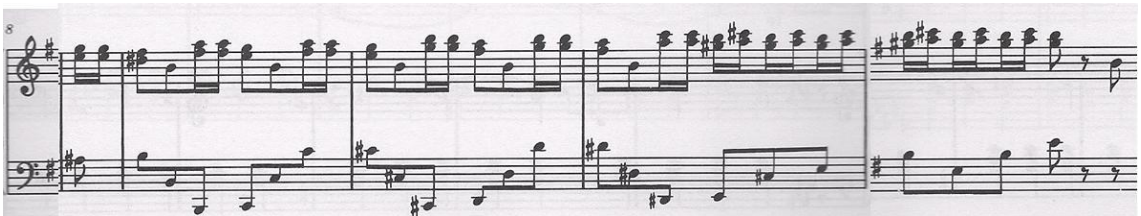


Ilustración 11 Variación Mendelssohn: Sección B. F. Busoni

Tras la sección B de la variación de Busoni, volverá a aparecer la sección A, respetando la misma estructura del tema principal *Kommt ein vogel geflogen* y manteniéndose en ella la misma similitud con el *Rondó Capriccioso* de Mendelssohn.

Variación 3: *Chopin*

La tercera variación, en tonalidad de Si bemol menor, se expone con el subtítulo de *Mazurka*, danza folclórica de origen polaco cuya principal característica es la acentuación de los pulsos débiles en un compás ternario. De este modo, mediante el título y el subtítulo, no solo encontramos la relación paratextual generalizada a lo largo de toda la pieza, sino que, en cierto modo, existe un trasfondo hipertextual. Siendo las *mazurkas* de Chopin el mayor ejemplo pianístico de este género, Busoni tomará dicha danza como base para la escritura de esta variación, pudiéndose considerar éste el hipotexto. A lo largo de la pieza, considerada el hipertexto, se observa una estructura ABA + Coda, sobre la que se desarrolla una melodía acompañada de maneras diferentes. En la sección A se encuentra un acompañamiento en acordes de tres notas a ritmo de negra (Ilustración 12).



Ilustración 12 Variación *Chopin*. Sección A

Cabe destacar el movimiento cromático del bajo durante los primeros compases de la pieza, puesto que también es una característica típica del lenguaje de Chopin. Dicha textura puede observarse, por ejemplo, en la *Mazurka* op.17 nº 4 (Ilustración 13), aunque el movimiento de las voces del acompañamiento se expone en diferente disposición y tonalidad.



Ilustración 13 Extracto *Mazurka* op. 17 n° 4. F. Chopin

A su vez, en la sección B existen ciertos pasajes algo más contrapuntísticos, además de un notable cambio de carácter, otorgado por el paso a diferentes tonalidades mayores (Ilustración 14).



Ilustración 14 Variación *Chopin*. Sección B.

A pesar de encontrar diversos rasgos que hacen referencia al mencionado compositor con respecto a la estructura, la textura, la figuración y el lenguaje armónico que proporcionan una sonoridad muy similar, no se ha encontrado en esta variación ninguna cita literal.

Variación 4: *Wagner*

La cuarta variación de esta obra aparece bajo el subtítulo *Nibelungen*, haciendo referencia a la famosa tetralogía titulada *El anillo del nibelungo* (1848-1874). En este caso las relaciones transtextuales que se establecen se destacan de forma evidente. Por un lado, se encuentra un componente hipertextual. A su vez, otro rasgo característico de esta tetralogía son los *Leitmotive*, término acuñado a un tema o idea musical, claramente definida, que hace referencia a personas, objetos, lugares, cosas, sentimientos, etc, en obras dramáticas. Asimismo, Busoni establecerá la relación intertextual mediante la cita

de uno de estos motivos. Se debería añadir, además, como elemento caracterizador de la música de Wagner el cromatismo. Serán de todos estos elementos de los que se servirá Busoni para la composición de esta variación, manteniendo la estructura ABA.

En este caso podría considerarse que los primeros compases de la pieza responden a un carácter introductorio, dado que comienza con un acompañamiento en la mano derecha a ritmo de tresillos, desplegando diferentes arpeggios (mi, sol, si y fa, re, la), mientras que la mano izquierda anuncia el tema (Ilustración 15).



Ilustración 15 Variación Wagner

A estos compases, les siguen otros seis, en los cuales se expone el tema en su totalidad, con un acompañamiento en trémolo entre las notas do sostenido y re, utilizando el mencionado cromatismo wagneriano, lo que le da cierto énfasis emocional:

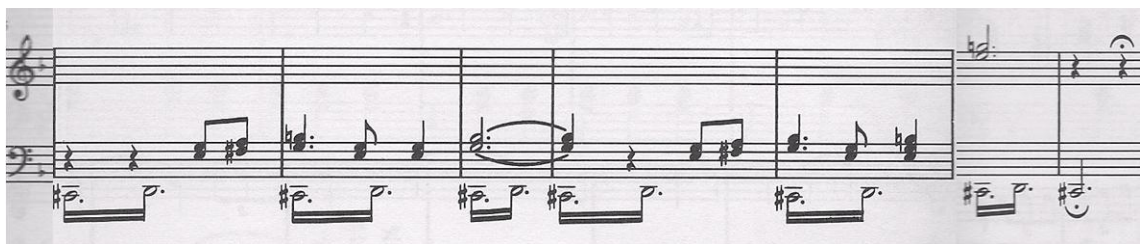


Ilustración 16 Extracto Variación Wagner

A lo largo de la variación, puede observarse cierto toque de escritura orquestal, además de la melodía claramente identificable y, un *accelerando* escrito debida a la aceleración de la figuración rítmica. Los siguientes compases exponen la modificación del material que confirma la similitud de esta variación con uno de los *Leitmotiv* reconocibles en el segundo acto de *Siegfried*, que pertenece al ciclo *El anillo del Nibelungo*. Se trata de un solo para trompa habitualmente conocido como «Llamada de trompa de Sigfrido» (Ilustración 17). Como se ha expuesto, toda la sección A de esta variación está construida

sobre el anteriormente mencionado *Leitmotiv* de Wagner, que se caracteriza por el aumento de materiales rítmico–melódicos, a partir de la repetición de una misma secuencia, y las notas tenidas en calderones (Ilustración 18).



Ilustración 17 Extracto Variación Wagner

Ilustración 18 *Leitmotiv* procedente de *Siegfried*, citado en la cuarta variación de Busoni

Variación 5: Scarlatti

La última variación de esta obra podría asociarse a alguna de las sonatas de carácter más ágil de Scarlatti, debido a las texturas virtuosísticas propias de su lenguaje, único y característico para la época, dado que rompió con las convenciones interpretativas del momento. Uno de los rasgos más característicos de su escritura, que puede observarse en esta variación, es la utilización de las tesituras extremas del teclado. De este modo, la relación transtextual, en este caso, se vincula a las alusiones de carácter intertextual.



Ilustración 19 Variación Scarlatti

En el inicio de la *Sonata* K. 523 de Scarlatti, se puede observar un tratamiento de la textura parecido, aunque no idéntico.

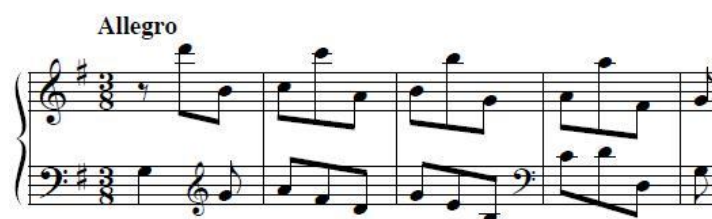


Ilustración 20 Extracto Sonata K. 523 de Scarlatti

Por otro lado, se ha de resaltar la alternancia de pasajes con movimientos melódicos creados a partir de grados conjuntos y otros caracterizados por saltos, además de otros basados en el cruce de manos.

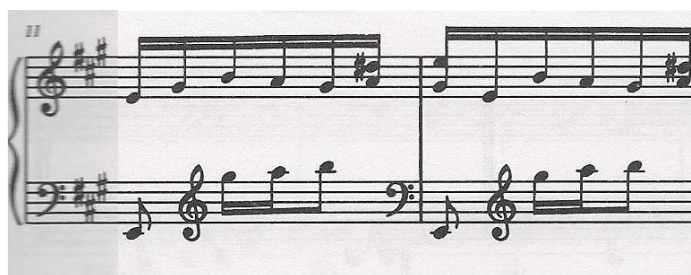


Ilustración 21 Extracto Variación Scarlatti

Este tipo de escritura es similar en el siguiente fragmento, procedente de la *Sonata* K. 65 de Domenico Scarlatti:



Ilustración 22 Extracto *Sonata K. 65* D. Scarlatti

La textura a lo largo de la pieza es bastante homogénea y regular, realizando en ocasiones la repetición del mismo material dos veces, efecto denominado «efecto eco» puesto que la primera de ellas debe realizarse *forte* y la segunda *piano*.

Por otro lado, se encuentran los aspectos relacionados con la ornamentación. Se puede decir que no aparecen apenas indicaciones en la partitura para su realización. Sin embargo, hay constancia de las grandes dotes para la improvisación del compositor y no llegó a adquirir un lenguaje codificado para su realización, reduciéndose sus indicaciones únicamente a *trinos* y *apoggiaturas*.

En relación a la tonalidad, observamos un brillante La mayor en la sección A, que pasará a la tonalidad de la dominante (Mi mayor) y volverá a La mayor. Para concluir, se ha de añadir que no se ha encontrado ninguna referencia exacta a alguna de las obras de Scarlatti, aunque se puede afirmar que Busoni ha imitado los rasgos que se suelen considerar como los más característicos de su lenguaje.

Conclusión

Busoni cuestionaba el concepto romántico de la cita en lo referente a la utilización de fragmentos de otras composiciones, dando lugar a reutilizaciones de materiales, otorgando al recurso de la cita un valor constructivo, de manera que, la música, como las demás artes, imita la naturaleza y, por lo tanto, toma sus recursos y los transforma. Así, la existencia de la cita musical es independiente de su percepción, dado que tiene un carácter propio en el momento en el que es modificada para transmitir una idea, sentimiento o mensaje. Del mismo modo, al analizar la música a partir de los textos escritos, la cita supondría, en cierto modo, un homenaje a las tradiciones anteriores, tanto si son parodiadas o alabadas, siempre y cuando no implique un plagio mediante el cual no se le conceda crédito al compositor original. A pesar de que la fecha de composición de las variaciones es anterior a los escritos estéticos de Busoni, se podría considerar que la composición de dicha obra supone un apoyo tangible de lo que él posteriormente llegó a manifestar.

Pese a que algunos teóricos han considerado que el género variación no permite la citación musical, debido a que implica la transformación de un material original, el procedimiento utilizado por Busoni para su composición suscita un gran interés debido a que sus obras para piano más conocidas están basadas en el préstamo y utilización de un original. Por su parte, el hecho de que cada variación esté compuesta en estilo de diferentes compositores permite observar e identificar los principales elementos relacionados con la citación. En cada una de ellas, se ha observado una utilización diferente: la citación melódica, rítmica, la imitación mediante las secuencias armónicas, la escritura y las texturas.

La posibilidad de analizar los textos musicales bajo las perspectivas literarias afianzadas por Genette ha permitido una comprensión a nivel constructivo de carácter filológico que conlleva plantear nuevas posibilidades en torno a la definición de la cita musical y su estudio. Asimismo, la idea de transtextualidad abre la puerta, no solo a estudiar las relaciones de influencia y tradición, sino que conlleva igualmente ciertas implicaciones en la interpretación, llevando al intérprete a plantearse hasta qué punto la obra debe abarcarse desde las convenciones interpretativas correspondientes a la época de Busoni o adaptarse a los compositores referenciados. Se ha observado un minucioso

trabajo para la imitación del lenguaje musical de cada uno de los compositores a los que se hace referencia. Sin embargo, no se han encontrado indicaciones para su interpretación de igual manera. A esta circunstancia se suma que en la edición y en el facsímil no aparece el tema *Kommt ein Vogel geflogen*, lo que ha llevado a plantear que la finalidad de su composición no fue su presentación en concierto, sino un ejercicio de composición basado en la imitación como medio para el aprendizaje, la cual le permitió adquirir un mayor conocimiento de sus predecesores y, más a largo plazo, conllevó la maestría característica de sus grandes composiciones.

Bibliografía

Libros y enciclopedias

- Beaumont, Antony: "Ferruccio Busoni", en Stanley Sadie, (ed). *The Grove Dictionary of music and musicians*. Tomado de <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Burkholder, J.Peter: "Quotation", en Stanley Sadie, (ed). *The Grove Dictionary of music and musicians*. Tomado de <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Busoni, Ferruccio: *A New Esthetic of Music* (New York: G. Schirmer, 1907).
- Busoni, Ferruccio: *Von der Einheit der Music* (Berlín: Max Hesses Verlag, 1922)
- Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza música, 2001)
- Daverio, John: *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (Oxford: Oxford University Press, 2002)
- Dent, Edward: *Ferruccio Busoni: a biography* (Oxford: Oxford University Press, 1933)
- Einstein, Alfred: *La música en la época romántica* (Madrid: Alianza música, 2004)
- Elste, Martin: "Siegfried Ochs", en Stanley Sadie, (ed). *The Grove Dictionary of music and musicians*. Tomado de <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Escobar Martínez, María Dolores: *Lenguaje Música y Texto: Análisis de una relación interdisciplinar* (Murcia: Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones, 2013)
- Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX* (Madrid: Alianza Música, 2003)
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Madrid: Taurus, 1989)
- Grout, Donald y Palisca, Claude: *Historia de la música occidental, vol. I y II* (Madrid: Alianza Música, 2001)
- Knyt, Erinn.E: *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: permutatios and possibilities* [Tesis doctoral] California: Stanford University (2010)

Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of tonal music* (Massachusetts y England: MIT Press, 1993)

Matamoro, Blas: *Schumann, discografía recomendada y obra completa comentada* (Barcelona: Ediciones Península, 2000)

Millington, Barry: *The New Grove Guide to Wagner and His Operas* (New York: Oxford University Press, 2006)

Plantinga, Leon: *La música romántica* (Madrid: Akal, 1992)

Rattalino, Piero: *Historia del piano* (Barcelona: Idea Books, 2005)

Rosen, Charles: *The Romantic Generation* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1995)

Sorabji, Kaikhosru Shapurji: *Mi contra fa, The Immoralisings of a Machiavellian Musician*. (Londres: The Porcupine Press, 1947)

Taruskin, Richard: *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History in Western Music* (New York, Oxford University Press (2006)

Taruskin, Richard: *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History in Western Music* (New York: Oxford University Press, 2009).

Todd, R. Larry: *Mendelssohn: A life in music* (New York: Oxford University Press, 2003)

Artículos impresos

Dahlhaus, Karl: "Romanticismo y Bierdermeier, características histórico-musicales del periodo de la restauración", *Quodlibet* nº 9 (1997), pp. 3 - 23

Duchan, Joshua S.: "Collegiate a Capella: Emulation and Originality", *American Music*, nº 4 vol. 5 (2007), pp. 477-506

Hatten, Robert S.: "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales", *Criterios*, nº 32, (1994) pp. 211- 219

Keppler, Phillip: "Some Comments on Musical Quotation", *The Musical Quarterly*, vol.42, nº 4 (1956), pp. 473 - 485

Knyt, Erinn Elizabeth: “How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process”, *The Journal of Musicology*.(2010) pp. 224 – 263

López Cano, Rubén: “Música e Intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104 (2007) pp. 30-36

Nettheim, Nigel: “La derivación de la Cuarta Balada de Chopin a partir de Bach y Beethoven”, *Quodlibet*, nº 29 (2004), pp. 122 – 144

Rosen, Charles: “Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann”, *Quodlibet*, nº 18 (2000), pp. 19-36

Rosen, Charles: “Influencia: inspiración y plagio”, *Quodlibet*, nº 13 (1999), pp. 13-30

Sachania, Millán: “Mejorando los clásicos: algunas ideas sobre la “ética” y la estética del arreglo musical”, *Quodlibet*, nº 26 (2003), pp. 3 - 26

Vera, Alejandro: “Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia”, *Acta Musicológica* LXXXVII/1(2015) pp. 31- 47

Partituras

Busoni, Ferruccio: 5 Variationen über Kommt ein vogel geflogen. (Mainz: Schott, 1987)

Chopin, Frédéric: *Friedrich Chopin Werke. Band II*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879)

Mendelssohn, Felix: *Felix Mendelssohn – Bartholdy Werke, Serie 11*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877)

Schumann, Robert: *Kinderszenen*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839)

Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. (New York: Edwin F.Kalmus, 1933)

Grabaciones

Ferruccio Busoni: *Variationen über “Kommt ein Vogel geflogen”* K.222 [Grabado por Wolf Harden 2001]. En Busoni Piano Music, vol. II [CD] NAXOS Classical.

