

Ur-Musik y fidelidad imposible: revisitando el pensamiento estético y trabajo editorial de Ferruccio Busoni

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Musicologia

Susana Castro Gil
Universidade do Estado do Amapá
susana.gil@ueap.edu.br

Resumen. Este trabajo analiza el pensamiento estético y la labor editorial de Ferruccio Busoni a partir de su edición del *Clave bien temperado* de J.S. Bach, enfocándose en el “Preludio BWV847”. El objetivo es examinar cómo sus decisiones editoriales y su ensayo *Sketch of a New Esthetic of Music* (1911) revelan una concepción de la música que desafía la noción de obra como entidad fija representada en la partitura, oponiéndose a los ideales de fidelidad a la obra (*Werktreue*) en auge a comienzos del siglo XX. A partir del análisis crítico de fuentes primarias y secundarias, así como de elementos musicales, se abordan los “Études” compuestos por Busoni sobre dicho preludio. Estos ilustran una praxis editorial que refleja la estrecha conexión entre estética y práctica musical. Para Busoni, componer, interpretar o editar son actos de organización de una música preexistente en un plano metafísico, lo que cuestiona la autoridad de la partitura como soporte exclusivo de la obra. Se concluye que la propuesta de Busoni disuelve las fronteras entre compositor, intérprete y editor, planteando la performance y la edición como instancias de creación.

Palavras-clave. Ferruccio Busoni; Pensamiento estético musical; Edición musical

Ur-Musik e fidelidade impossível: revisitando o pensamento estético e o trabalho editorial de Ferruccio Busoni

Resumo. Este trabalho analisa o pensamento estético e a atuação editorial de Ferruccio Busoni a partir de sua edição de *O Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach, com foco no “Prelúdio BWV 847”. O objetivo é examinar como suas decisões editoriais e seu ensaio *Sketch of a New Esthetic of Music* (1911) revelam uma concepção de música que desafia a noção de obra como entidade fixa representada na partitura, opondo-se aos ideais de fidelidade à obra (*Werktreue*) em ascensão no início do século XX.

A partir da análise crítica de fontes primárias e secundárias, bem como de elementos musicais, são abordados os “Études” compostos por Busoni sobre o referido prelúdio. Esses estudos ilustram uma prática editorial que evidencia a estreita relação entre estética e prática musical. Para Busoni, compor, interpretar ou editar são atos de organização de uma música preexistente situada em um plano metafísico, o que põe em questão a autoridade da partitura como suporte exclusivo da obra. Conclui-se que a proposta de Busoni dissolve as fronteiras entre compositor, intérprete e editor, concebendo a performance e a edição como instâncias de criação.



Palavras-chave. Ferruccio Busoni; pensamento estético musical; edição musical.

Nunca toco una pieza a menos que pueda cambiar algo en ella – Busoni

Ferruccio Busoni (1866–1924), compositor, pianista, editor y teórico, fue una figura cuyo pensamiento estético elaboró una concepción de la música en la cual la obra no se reduce a la notación escrita ni a una entidad fija, sino que se manifiesta en múltiples instancias a través del tiempo, cada una igualmente legítima, en oposición a la progresiva institucionalización del ideal de fidelidad a la obra, *Werktreue*. A partir del estudio de su ensayo *Sketch of a New Esthetic of Music* (1911) y anotaciones en la edición al *Clave bien temperado* (1894), se estudia la postura estética de Busoni, defendiendo la performance y notación musical como medios de restauración de la música que, para él, existe en un plano extra-humano.

Este trabajo propone analizar el impacto de la concepción estética y ontológica de Busoni a partir de su trabajo editorial con el *Clave bien temperado* de J.S. Bach, en particular el “Preludio BWV847”, revelando cómo sus decisiones editoriales reflejan una filosofía musical que disuelve las fronteras entre composición, transcripción (término definido por el autor y que será explorado posteriormente) y performance. Con esto se busca contribuir a una comprensión más profunda de las tensiones entre fidelidad, creación y recreación en el ámbito de la performance musical, tensiones vigentes incluso un siglo después de su muerte.

Pensamiento estético de Busoni

Ferruccio Busoni ha ingresado en la historia estrechamente vinculado a los conceptos de arreglo y transcripción¹, y no resulta extraño verlo asociado a figuras como Bach (Bach-Busoni) o Liszt (Liszt-Busoni). Si bien las transcripciones creativas, reelaboraciones y adaptaciones sobre materiales musicales preexistentes no fueron una invención suya, forman parte de prácticas musicales, tanto en tradiciones ancestrales como en contextos

¹ Aunque el término transcripción no sería el término que nos parece más adecuado para calificar el trabajo de Busoni sobre las obras de otros compositores, será utilizado constantemente en este estudio sobre el “Preludio BWV847” de la manera que Busoni lo utilizaba para denominar su trabajo.



contemporáneos de todo el mundo. Sin embargo, esta práctica —otrora ampliamente aceptada entre compositores e intérpretes— comenzó a ser revaluada hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, en un momento en que cobraban fuerza los valores de la *Werktreue*, la separación de funciones del performer y compositor, la hegemonía de la ontología de la obra absoluta sedimentada en la partitura y el recién desarrollo de tecnologías de grabación que reforzaban la tendencia a homogeneizar y tornar ‘reproducibles’ las escuchas sobre las obras musicales².

En su ensayo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 1907, traducido al inglés como *Sketch of a new esthetic of music* en 1911, Busoni deja plasmado su pensamiento estético que se distancia del pensamiento musical dominante de su tiempo, el cual cobraba cada vez más fuerza de la mano de autores como Heinrich Schenker³ y Arnold Schönberg. Estos defendían una visión de la música centrada en la partitura, concebida como el depósito fiel de las ideas y pensamientos del compositor (Knyt, 2008). Por su parte Busoni argumenta que la notación es incapaz de retratar la realidad viva de la música, pues una partitura no puede representar las ideas abstractas a través de símbolos cuya lectura e interpretación está condicionada a limitaciones por su natural ambigüedad y por su carácter restricto incapaz de abarcar la complejidad del pensamiento compositivo.

La presentación audible, la ‘performance’ musical, su interpretación emocional, deriva de esas alturas libres de donde descendió el propio Arte. [...] La notación, la escritura de composiciones, es ante todo un ingenioso recurso para captar una inspiración, con el propósito de explotarla más tarde. Pero la notación es a la improvisación como el retrato al modelo vivo. El intérprete debe resolver la rigidez de los signos en la emoción primitiva.

² En este mismo horizonte histórico se sitúan las transformaciones señaladas por Attali (2009), quien observa que la invención de la grabación sonora introdujo un cambio radical en la economía de la música. La reproducción mecánica desplazó el goce colectivo y ritual de la ejecución hacia un consumo masificado de réplicas, instaurando un modelo industrial en el cual la música se convirtió en mercancía. Este proceso no solo alteró la condición del músico y su lugar social, sino que también implicó la progresiva “desritualización” de la experiencia musical y la reorganización de las relaciones entre producción, circulación y escucha.

³ Schenker, para el final de su vida, llega a equiparar contundentemente el texto musical con la obra musical rechazando su aspecto performativo, tal como afirma en su ensayo incompleto *The Art of Performance* publicado parcialmente en 1909: “*Basically a composition does not require a performance in order to exist. Just as imagined sound appears real in the mind, the reading of the score is sufficient to prove the existence of the composition. The mechanical realization of the work of art can thus be considered superfluous. Once a performance does take place, one must realize that thereby new elements are added to the complete work of art.*” (Schenker In: Knyt, 2010 p. 107)



Pero los legisladores exigen que el intérprete reproduzca la rigidez de los signos; consideran que su reproducción está más cerca de la perfección, cuanto más se aferre a los signos. –Lo que la inspiración del compositor necesariamente pierde por la notación, su intérprete debe restaurarlo por su cuenta.

Para los legisladores, los signos en sí mismos son el asunto más importante, y está continuamente creciendo su estima; el nuevo arte de la música se deriva de los antiguos signos –y éstos ahora representan el arte musical en sí mismo. Si los legisladores se salieran con la suya, cualquier composición sería siempre reproducida exactamente al mismo ritmo, cuando sea, por quien sea y en las condiciones en que fuera interpretada.

Pero, no es posible; la naturaleza boyante y expansiva del niño divino se rebela –exige lo contrario. Cada día comienza de forma diferente al anterior, pero siempre con el amanecer. –Grandes artistas tocan sus propias obras de manera diferente en cada repetición, las remodelan sobre la marcha, las aceleran y las retrasan, de una manera que no podrían indicar por signos –y siempre de acuerdo con las condiciones dadas de esa "armonía eterna".

Y entonces el legislador se irrita, y remite al creador y a su escritura. Tal como están las cosas hoy en día, el legislador tiene el mejor de los argumentos.

"Notación" ("escritura") trae a colación el tema de la transcripción, hoy en día un término muy mal entendido, casi desacreditado. El frecuente antagonismo que he suscitado con las "transcripciones", y la oposición que me ha provocado una crítica a menudo irracional, me han llevado a buscar una clara comprensión de este punto. Mi conclusión final al respecto es ésta: Cada notación es, en sí misma, la transcripción de una idea abstracta. En el instante en que la pluma la toma, la idea pierde su

forma original. La intención misma de escribir la idea, obliga a elegir una medida y una clave. La forma, y la agencia musical, que el compositor debe decidir, definen aún más estrechamente el camino y los límites. (Busoni, 1911, p.9-10)

Con esto apuntaba para la incapacidad de la partitura de captar integralmente los pensamientos del compositor dadas las naturales restricciones del signo impuestas a la idea. De este modo, el ejercicio de notación, visto por Busoni como transcripción de una idea abstracta nace limitado y no abriga la dimensión completa de la música. Así, es válido el cuestionamiento sobre la búsqueda de legitimidad en la performance por medio de una lectura reproductiva del texto. Para Busoni, si la notación no es fiel a la música una performance ligada a la rigidez del signo no puede ser fiel a la música.



La postura de Busoni contrasta con el pensamiento estético dominante, que vinculaba cada vez más la obra a su partitura y concebía la ética performativa como fidelidad al signo. Esta perspectiva se consolidó con el avance de las tecnologías de grabación, que permitieron fijar una “imagen” sonora de la obra. Esta actitud ya venía siendo gestada desde comienzos del siglo XIX, cuando valores como la originalidad y la perspectiva de la composición como una actividad de invención individual comienzan a ganar fuerza, desconsiderando la visión de composición como proceso colaborativo.

Tal como lo apunta Lydia Goher (1992), en este contexto, la valorización de la originalidad se tradujo en la demanda por un trabajo compositivo que partiera desde cero, colocando fin al préstamo libre de materiales musicales puesto que ¿Cómo se podría ser original si se usa la música de alguien más? Este deseo por una originalidad pura coexistía con la exigencia de la preservación de los originales. Así, se entendería que cualquier modificación o manipulación del texto era como una corrupción a la obra, ya que partitura y obra fueron nociones equiparadas. En eso se fundamenta lo que Busoni denominó como *antagonismo* suscitado por sus transcripciones citado anteriormente; antagonismo que llevó a juzgarlo como *Pasticheur* y *cleptómano* (Waterhouse, 1965), recibiendo airadas críticas:

¿Dónde trazaremos la línea histórica? ¿Cómo decidir qué música necesita la mano del *retoucher*? ¿Qué música puede sufrir tales libertades? ¿Y hasta dónde puede llegar el transcriptor en su arbitrariedad, sin ofender tanto al estilo como al gusto? Mucho de lo que los primeros maestros escribieron parece aburrido e incoloro para el agudo sentido tonal de Busoni... Personalmente, concibo este tratamiento aplicado a Mozart como un acto de violencia contra el espíritu y el carácter de la música. Para mí, la transparencia, la moderación en el volumen tonal, no es una carencia, sino una parte integral de su encanto y calidad característica; y me niego absolutamente a aceptar tales cambios como los que Busoni ha hecho al Andante del Noveno Concierto para Piano de Mozart. (Untitled Concert Review, *The Musical Leader*, 1914 In: Knyt, 2010a, p. 249)

Y tampoco bien recibido cuando se trataba de repertorio de compositores vivos, como fue el caso de la versión Schoenberg-Busoni del *Klavierstück*, op. 11, no.2, sobre la que Schoenberg afirmó:



Espero que lleguemos a un acuerdo. Espero que pueda ver que no puedo aprobar las alteraciones de la forma sin condenar ese aspecto de mi trabajo. Me parece que es como corregir las líneas torcidas de un cuadro de van Gogh y sustituirlas por líneas rectas correctas... Estoy seguro de que quien sepa cómo escribo se dará cuenta de que ese no es el espíritu de mi trabajo. (Schoenberg, 1910 *In*: Knyt, 2010a, p. 230)

Para Busoni no había ningún reparo en modificar la obra una vez que toda notación es una transcripción de una idea abstracta (Busoni, 1911), e inclusive va más allá del mero ejercicio de escritura y coloca la transcripción en el plano material de la performance. Busoni logró de manera inusual hacer prácticamente indistinguibles los límites de la composición:

la ejecución [performance] de una obra es también una transcripción, y aun así, independientemente de las libertades que pueda tomar, nunca puede aniquilar el original.

Porque la obra de arte musical existe, antes de que sus tonos resuenen y después de que mueran, completa e intacta. Existe tanto dentro como fuera del tiempo, y a través de su naturaleza podemos obtener una concepción definida de la noción, por lo demás intangible, de la idealidad del tiempo. (Busoni 1911, p. 10)

Su concepto de obra musical supera la partitura y la propia terrenalidad. La obra musical en la estética de Busoni se sitúa en un plano metafísico, atemporal, suprahumano; en este sentido, el compositor no la crea, sino que encuentra formas de organizarla artísticamente. Así, para Busoni, las obras son configuraciones, arreglos, del material musical, ritmos, tonos, emanado por una fuente inaudible: “la atmósfera cósmica está llena de todas las formas, motivos y combinaciones de la música pasada y futura” (Busoni, 1924 *In*: Knyt, 2010b, p. 104).

Parece revelárenos que la composición original no existía en el pensamiento de Busoni, sino que es un ejercicio de descubrimiento de una música ya existente desde siempre y para siempre que se representaba en la notación. La música, según su lógica, no se trata entonces de ideas abstractas creadas por el compositor, sino manifestadas y descubiertas por este y de alguna manera imperfecta plasmadas en el papel como vestigios de ese encuentro, siendo que estos vestigios posteriormente incitarían nuevas configuraciones en sus sucesivas performances.



Según Busoni (1911), toda interpretación puede entenderse como una forma de transcripción; sin embargo, por más variaciones o libertades que el intérprete introduzca, la obra de referencia nunca llega a ser anulada. Es una manifestación temporal y parcial de la obra, sin equivalerla. Esta visión —que sitúa la obra en un plano ideal y extraterreno— hace imposible asumir la performance como su representación absoluta. John Williamson (2000) relaciona esta concepción de meta-música con la *Ur-Musik*, entendiendo que esta noción fundamenta la flexibilidad interpretativa propia de Busoni.

Aunque exista en el pensamiento de Busoni una visión de música ideal, abstracta, la *Ur-musik* está más vinculada a la obra musical en Busoni que la noción de *música absoluta* que comenzó a ganar fuerza en el siglo XIX y que para el momento en el que comenzaba a ganar cada vez más adeptos. “El concepto de ‘Ur-Musik’ le permite renunciar a las nociones de *Werktreue* e insistir en la transcripción y la composición como una actividad esencialmente igual” (Williamson 2000). Esto implica que los límites entre obra y transcripciones, por no decir composiciones siguiendo el pensamiento de Busoni, apenas se distinguen.

Una vez se desconoce la existencia de los límites entre aquello que es ‘prestado’ y aquello que es ‘nuevo’, es posible cuestionar la valorización que privilegia la fidelidad de las versiones a un original. Busoni mismo afirma que el original que existe independientemente de las libertades que pueda tomar, nunca podría aniquilar el original (1911); de manera que si hay para Busoni el original nunca emergerá como tal en el mundo material, por lo tanto cada performance, transcripción, arreglo, versión solo será una instanciación de este, desdibujando la jerarquización entre las versiones e incluso desafiando la noción de obra concluida y absoluta, finalmente, lo único absoluto es la *Ur-musik* que no llega nunca a adquirir una forma definitiva.

“Preludio BWV 847” y edición de Busoni: fidelidad imposible, obra expandida

Como editor de Bach, en la obra de Busoni se destaca la edición de los dos libros del *Clave bien temperado*, entre 1894-1916. Su edición difiere de la creciente tendencia en ediciones limpias y supuestamente más fieles al manuscrito original, movimiento que daría origen a las ediciones Urtext en la década de 1930 (Knyt 2010b). Busoni concilia la



preservación del texto de Bach con la posibilidad de ofrecer múltiples versiones que un material musical tiene para ser organizado. Siendo así, paralelo al texto de Bach, presenta versiones - transcripciones- de sus preludios y fugas afirmando con esto que sus contribuciones engrandecerían la obra de Bach y la harían más adecuada para el pianofoarte:

A los cimientos del edificio de la Música, JOHAN SEBASTIAN BACH contribuyó con enormes bloques, firme e inquebrantablemente colocados sobre el otro. Y en este mismo fundamento de nuestro actual estilo de composición se debe buscar el inicio de la interpretación moderna del pianofoarte. Superando esta vez por generaciones, sus pensamientos y sentimientos alcanzaron proporciones para cuya expresión los medios entonces al mando eran inadecuados. Sólo esto puede explicar el hecho de que la disposición más amplia, la "modernización", de algunas de sus obras (de Liszt, Tausing y otros) no viola el "estilo de Bach" –de hecho, más bien parece llevarlo a la plena perfección (Busoni, 1897, s.p)

Era usual en las ediciones de la época, previo a la instauración de la visión editorial *Urtext*, contaran con sugerencias performativas, como en el caso de la edición del *Clave bien temperado* de Carl Czerny (1893) y Alessandro Longo (c1923), lo que incluía marcas de dinámica, articulación, digitación o pedalización; no obstante, las re-elaboraciones no eran usuales en las ediciones de la obra de Bach, evitándose alterar estructuras, notas y orden de las composiciones. Lo que si era más común era la publicación de re-elaboraciones con títulos que incluían expresiones como *Variación*, *fantasía*, *adaptación*, *transcripción*, *paráfrasis*, entre otros, sobre un tema de algún compositor, dejando clara la categoría de *versión* y no de obra *original*. Sobre estas ediciones, Busoni ya afirmaba:

Aunque debemos a CARL CZERNY [...] la resurrección, por así decirlo del "Clave bien temperado", este admirable pedagogo nos entregó la obra en un traje demasiado corto según la moda de su época; por lo tanto, ni su concepción ni su método de notación pueden pasar sin ser cuestionados en la actualidad. (Busoni, 1897)

En su edición, Busoni difumina los límites entre la composición y el arreglo, así, sus versiones se encuentran distribuidas paralelamente junto con las versiones de partituras que se podrían denominar como *de Bach*. Sus revisiones y versiones inusuales de los preludios y fugas dentro de lo que sería una edición de partitura y no la publicación como un arreglo evidencia su pensamiento estético. Es importante reconocer que su edición también tiene un evidente cuño



pedagógico, pues para Busoni parecía importante evidenciar los procesos de composición de Bach y al mismo tiempo incentivar a quien estuviere estudiando el *Clave bien temperado* a desarrollar estrategias que después le permitieran improvisar y construir re-elaboraciones de los elementos musicales dados.

En el “Preludio BWV847” específicamente, Busoni no desarrolla versiones tan idiosincráticas como, por ejemplo, la reelaboración de la “Fuga XV BWV884” que, aunque Bach inicialmente la compuso para su libro II, Busoni la insertó en el lugar de la homónima “Fuga XV BWV860”⁴. En el “Preludio BWV847”, Busoni deja ver su trazo editorial y propone *realces* a la versión de Bach. Paralelo a la edición del preludio de una manera más literal, el editor ofrece tres alternativas (Figura 1). A estas Busoni les da el nombre de “Etudes” y tal como él mismo lo describe están concebidos con el fin de expandir la obra, estos enriquecimientos técnicos son asumidos como medio para una presentación eficaz de la grandeza estilística del Maestro.

Figura 1 - Compases 1-3 “Preludio BWV847”, J.S. Bach, en edición de Busoni y tres Etude: a) sujeción estricta de las notas con los dos dedos meñiques. b) Martelato con alternancia de manos en notas dobles. c) octavas y sextas añadidas.

⁴ Este intercambio en las fugas no es único en la edición de Busoni del Clave bien temperado. Aparece un intercambio también entre las fugas BWV852 y BWV876, aduciendo motivaciones estéticas. En el caso del intercambio de la fuga BWV860 por BWV884, Busoni apunta ‘motivos técnicos’, vinculando la configuración rítmica del motivo del Preludio BWV860 con la Fuga BWV884. En el caso de la fuga BWV860 propone una versión que llama Etude para dos pianofortes; a pesar de la dificultad para capaces de performar este etude, para Busoni no se debe tratar de una versión pirotécnica, sino que es una manera de demostrar la grandeza de Bach (1894 p.91).



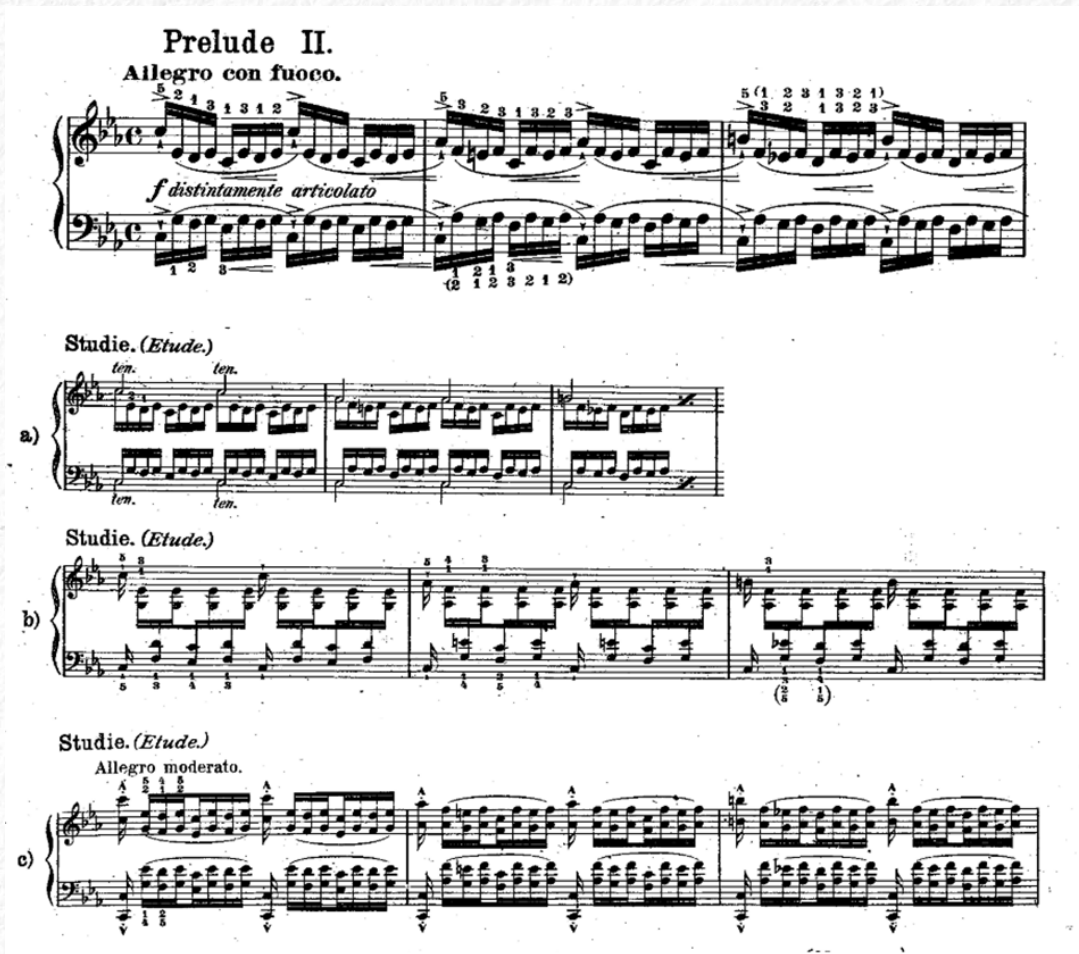
Prelude II.
Allegro con fuoco.

f distintamente articolato

Studie. (Etude.)
a) *ten. ten.*

Studie. (Etude.)
b)

Studie. (Etude.)
Allegro moderato.
c)



Fuente: Bach, *Well-Tempered Clavichord I*. Busoni. Ed. New York: Schirmer. 1897, p 8-11

Los “Etudes” son de una complejidad técnica muy superior al preludio en la versión de Bach. Si tomamos el caso del “Preludio BWV847”, la dificultad se ve aumentada entre los tres *Etudes* que presenta Busoni: en el “Etude a) el *tenuto* propuesto por Busoni no modifica ni la forma de la mano, ni implica desplazamientos a lo largo del teclado diferentes a la versión original⁵, tampoco modifica la estructura del preludio, no adiciona notas, etc. La situación

⁵ Naturalmente reconocemos la problemática de utilizar este término, original para referirnos al texto escrito por Bach en este caso. Esto porque el cuestionamiento a la supuesta autoridad de un texto considerado como ‘versión definitiva’ o ‘versión original’ y previo a la emergencia de otras versiones –consideradas como ediciones, arreglos, etc.– ya es un asunto pilar de nuestro trabajo, y, sobre todo, por estar en el contexto de un estudio sobre la obra de Busoni, para quien no existían originales ni versiones, sino organizaciones de los elementos de, como lo llama John Williamson (2000), *Ur-Musik*. No obstante, por practicidad estaremos usando ese término para referirnos a la versión escrita por Bach a falta de otro que nos parezca más conveniente.

comienza a cambiar para el “Etude b” donde Busoni se vale de la fragmentación y redistribución melódica entre ambas manos para organizar el material musical que Bach presenta. En el caso del “Etude c” la dificultad técnica aumenta considerablemente puesto que implica un constante desplazamiento por saltos entre los tiempos acentuados del compás y una duplicación de voces en cada mano que dificultan el fraseo comprometiendo el efecto *legato* y, si bien en el ejemplo de la figura anterior parece ser constante, a lo largo del estudio las configuraciones interválicas y las equivalencias de las voces entre la versión de Bach y van mudando (Figura 2).

Figura 2 – “Etude c”. F. Busoni. Compases 14-20 Variación en los patrones de distribución de voces e interválica.

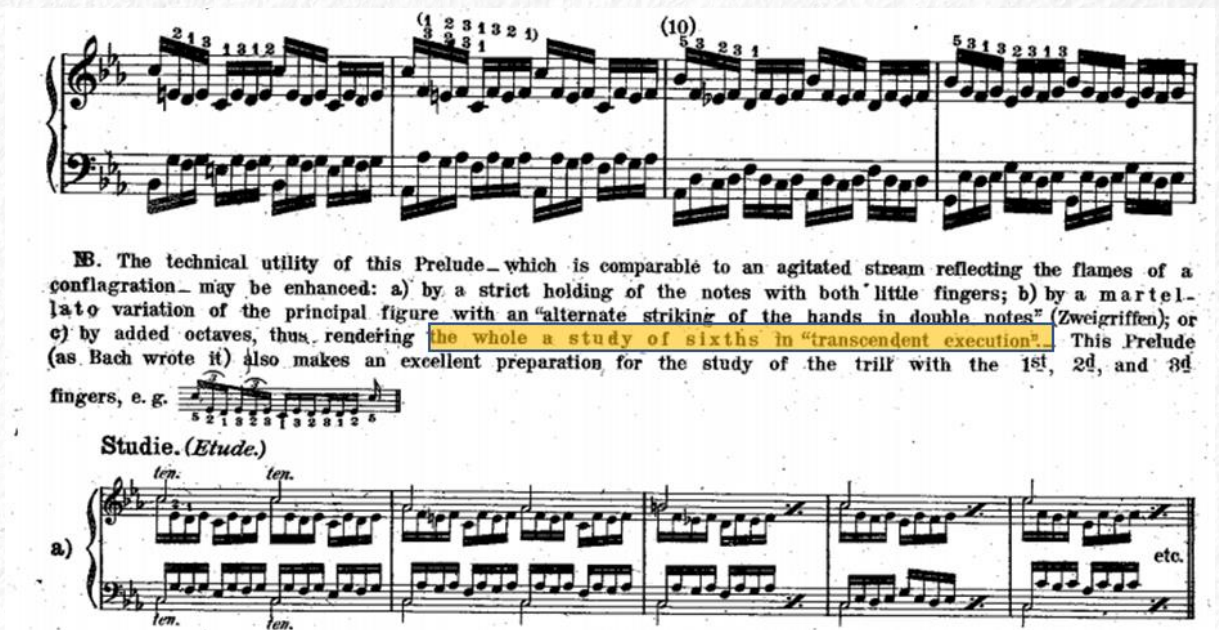


Fuente: Bach, *Well-Tempered Clavichord I*. Busoni. Ed. New York: Schirmer. 1897, p 11

Otro aspecto que llama la atención del “Etude c” propuesto por Busoni es el epíteto *transcendental* que utiliza Busoni para este cuando escribe que este es un *estudio de sextas en “ejecución transcendental”* (1894) (ver figura 3). Recordando que Busoni se destacó también como performer, editor y transcriptor de la obra de Liszt, esto nos remite a los *Estudios transcendentales* de Liszt, que también fueron editados en 1911 por Busoni 17 años después de la publicación de la edición del primer libro del *Clave bien temperado*.

Figura 3: Busoni, F. Nota de editor, “estudios de Prelúdio BWV847”.

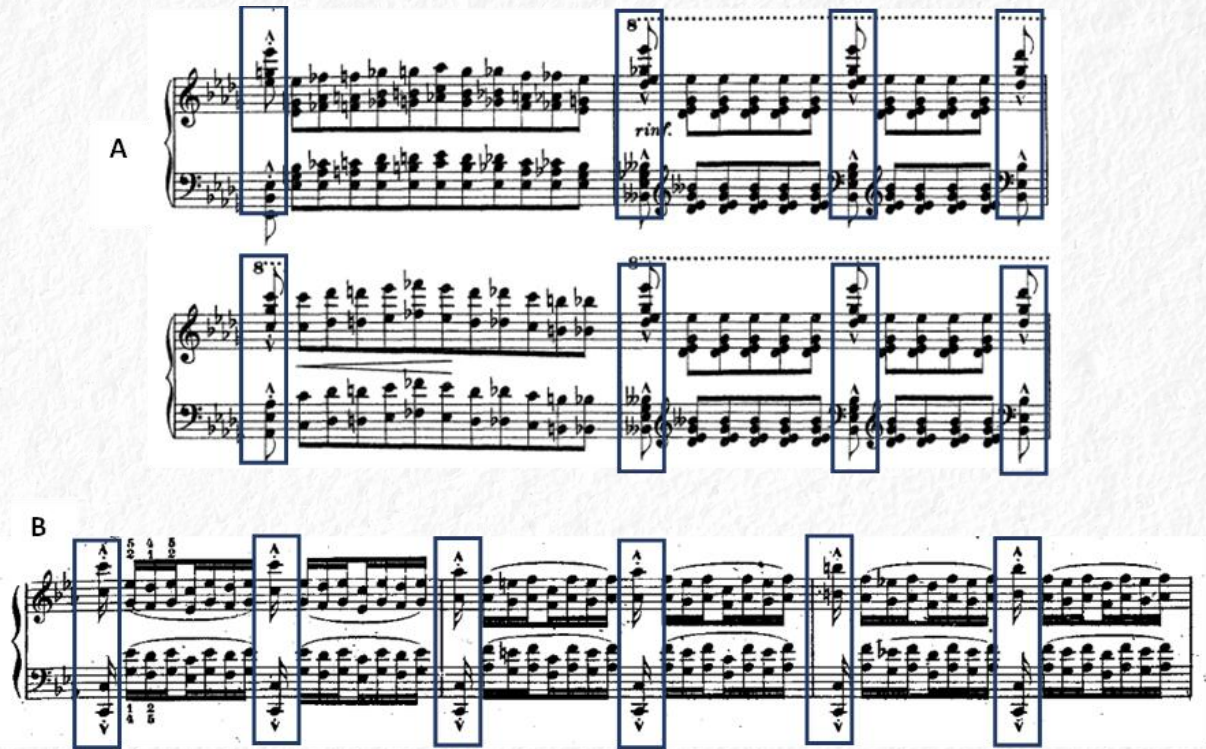




Fuente: Bach, *Well-Tempered Clavichord I*. Busoni. Ed. New York: Schirmer. 1897, p.8

No podríamos afirmar tan taxativamente que la tentativa de Busoni al proponer el *Etude* c hubiera sido la de yuxtaponer los *Estudios trascendentales* (1826-1851) de Liszt y el *Preludio BWV847*, no obstante, algunos elementos del pianismo desarrollados en esta versión de Busoni tienen paralelos con el pianismo de los *Estudios trascendentales* (1851) lisztianos. Específicamente nos referimos a la creación de una supramelodía a partir del énfasis dado a determinadas notas –acentuadas, dobladas por octavas, dispuestas simultáneamente en los extremos agudo y grave del piano– en contraste con la ocurrencia de movimiento de lo que podríamos denominar como voces internas que dan un soporte armónico a la melodía (Figura 4).

Figura 4 - Creación de melodía por contraste, acentuación de melodía doblada en octava en regiones extremas y movimiento de voces internas en tesitura central. A: Liszt, F. “Estudio trascendental Harmonies du soir” cc.105-108. B: Busoni, F. “Etude c”. cc 1-3.



Fuente: A: Liszt, *Musikalische Werke. Serie II*. Busoni. Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 87
 B: Bach, *Well-Tempered Clavichord I*. Busoni. Ed. New York: Schirmer. 1897, p 8

Otro aspecto que puede ser encontrado en el “Etude c” y que se encuentra en el pianismo de los *estudios trascendentales* es el movimiento de arpegio en intervalos armónicos forzando la alternancia de manos (Figura 5). Estos recursos no son exclusividad del pianismo de los *Estudios trascendentales*, sino que son estrategias ampliamente utilizadas en el repertorio *di bravura* para piano del siglo XIX y XX. Es importante apuntar que el adjetivo *trascendental* empleado por Busoni no debe ser coincidencial sino que debe revelar la intención por restaurar la “grandeza estilística del Maestro [Bach]” (Busoni, 1894 p.91) a partir del uso de estrategias idiomáticas propias del repertorio para piano moderno.

Figura 5 - Arpeggios en intervallos armónicos con alternancia de manos. A: LISZT, F. “Estudio trascendental 4 Mazeppa” cc 15-16. B: Busoni, F. Etude c cc 25-26.



Fuente: A: Liszt, *Musikalische Werke*. Serie II. Busoni. Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 13
 B: Bach, *Well-Tempered Clavichord I*. Busoni. Ed. New York: Schirmer. 1897, p 8

Puede notarse que estos estudios representan mucho más que un ejercicio preparatorio para encarar las dificultades técnicas del “Preludio BWV847”, sobre todo si consideramos que la dificultad técnica de los estudios sobrepasa en gran medida la pieza de Bach y estos no abordan aspectos técnicos propios de la obra –como el reiterativo movimiento de los dedos 1, 2 y 3, o la diferenciación entre el movimiento de las voces internas y la melodía en las voces externas, por ejemplo. Tal vez, lo que Busoni estaba buscando era un medio para una presentación eficaz de la obra de Bach, tal como lo deja explícitamente escrito en la introducción o en las notas a lo largo de los dos volúmenes de su edición del *Clave bien temperado*. Esta actitud contrasta con la naturaleza de los estudios encontrados en otras ediciones contemporáneas de obras en donde los ejercicios, frecuentemente preliminares

identifican las dificultades técnicas de la obra y se presentan como medio de estudio específico de estas.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo, al tomar como punto de partida los “Etudes” de Busoni sobre el “Preludio BWV 847”, no se buscó realizar un análisis centrado únicamente en aspectos técnico-formales, sino establecer este corpus como escenario para abordar una reflexión sobre su pensamiento estético y su praxis editorial. El caso particular del *Clave bien temperado* permite ver con claridad cómo, en la obra de Busoni, estética y práctica se entrelazan. Busoni se distancia de una ética de fidelidad literal al texto musical —cada vez más consolidada en su tiempo con el ascenso del *Werketreue*— para defender una concepción de la música como material latente, preexistente, que habita una dimensión metafísica: la *Ur-Musik*. En este sentido, componer, interpretar o editar son, para él, actos de organización temporal de elementos musicales que ya existen, aunque inaccesibles de manera directa. De allí se desprende una performatividad musical fundada en la plasticidad del material, más que en la rigidez del signo.

Desde esta lógica, su aproximación editorial a Bach no responde a una voluntad de reconstrucción histórica, sino a una búsqueda de “repoetización” de la obra, es decir, de expansión de su potencial expresivo con los medios técnicos e idiomáticos del presente. No se trata, en sus palabras, de hacer de la partitura un vehículo de virtuosismo, sino de encontrar una forma eficaz y viva de manifestar “la grandeza estilística del Maestro [Bach]” (Busoni, 1894 p.91). Así, Busoni convierte su trabajo como editor en una forma de creación que se mueve por sincronización transtemporal, reubicando las obras del pasado en un horizonte estético contemporáneo sin anular su identidad.

Esta actitud lo sitúa en un terreno de constante transgresión de fronteras. Al desdibujar los límites entre compositor, intérprete y editor, entre original y versión, entre notación y obra, Busoni desafía las categorías que la práctica musical institucionalizada ha naturalizado y provoca extrañamiento; y de ahí emergen las preguntas que aún resuenan: ¿hasta dónde se puede alterar una obra sin traicionarla? ¿Qué se conserva cuando la forma cambia? Las



ediciones de Busoni no solo cuestionan la autoridad de la partitura como portadora exclusiva de la obra, sino también la noción misma de “obra” como totalidad cerrada, fija y definitiva.

El gesto busoniano de transcribir y reescribir obras de otros compositores puede leerse, en este contexto, como un cuestionamiento a la lógica de la repetición estandarizada y del consumo pasivo. En lugar de aceptar la separación tajante entre creación y ejecución, su práctica pone en juego lo que Attali (2009) denomina la “red de composición”: un espacio en el que escuchar equivale a reescribir, y donde el intérprete se convierte en operador activo. Así, mientras la industria fonográfica avanzaba hacia la homogeneización y la cristalización de la obra en un producto fijo, Busoni proponía una visión alternativa en la que la obra musical permanecía abierta, móvil y susceptible de ser recreada continuamente.

En sus escritos y prácticas, se revela una visión en la cual la obra musical, o por lo menos su realización, es un fenómeno abierto, siempre por realizarse, cuya integridad no se define por la estabilidad del texto, sino por la vitalidad de sus instanciaciones. Su pensamiento nos confronta con la imposibilidad de una fidelidad plena al texto, y nos invita a pensar la creación musical —en cualquiera de sus formas— como un acto poético de actualización. Un gesto que, lejos de empañar la autenticidad de la obra, puede ser precisamente lo que la permite continuar resonando a través del tiempo.

Referências

ATTANI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. University of Minesota Press.2009

BACH, Johann Sebastian. *The Well-Tempered Clavichord*. New York: Schirmer, 1894. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_(Bach,_Johann_Sebastian))>.

BUSONI, Ferruccio. Introduction. *Well-Tempered Clavichord I*. New York: Schirmer, 1897.

BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new esthetic of music*. New York: Schirmer, 1911. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/31799/31799-h/31799-h.htm>>.

GOHER, Lydia. *The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Clarendon Press, 1992.



KNYT, Erinn E. *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: permutations and possibilities*. Stanford University, 2010a.

KNYT, Erinn E. “How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. *The Journal of Musicology*, v. 27, n. 2, p. 224–264, 2010b.

LISZT, Franz. *Musikalische Werke*. Serie II. Busoni (Ed) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP55010-PMLP02567-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_2_35.pdf>

WATERHOUSE, John C.G. Busoni: Visionary or pasticheur? *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 92, n. 1, p. 79–93, 1965.

WILLIAMSON, John. The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni. In: TALBOT, MICHAEL (Org.). *The musical work: Reality or invention?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

