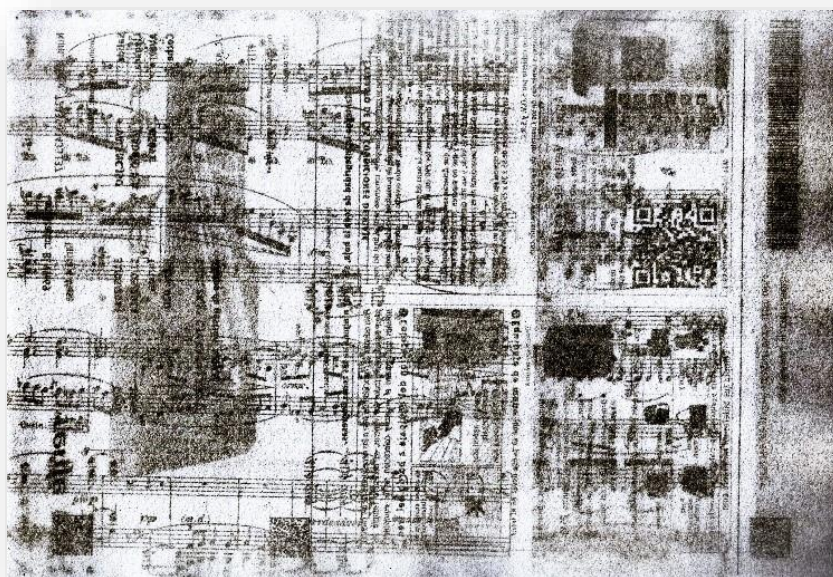


# LA CITA MUSICAL. UN ANÁLISIS DE SUS USOS, TIPOS, FORMAS Y EJEMPLOS.

JOAN GÓMEZ ALEMANY



# La cita musical. Un análisis de sus usos, tipos, formas y ejemplos.

Joan Gómez Alemany

## ÍNDICE

|                                                                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>                                                                                              | <b>3</b>  |
| <b>2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO DE LA CITA MUSICAL.....</b>                                                                   | <b>4</b>  |
| <b>3. USOS Y SIGNIFICADOS DE LA CITA.....</b>                                                                             | <b>7</b>  |
| 3.1. CITA COMO APERTURA, HISTORIA Y TIEMPO.....                                                                           | 7         |
| 3.2. CITA COMO CULTO A LOS MUERTOS, RUINA O MEMORÁNDUM .....                                                              | 9         |
| 3.3. CITA COMO DESDOBLAMIENTO, REFLEXIÓN Y AUTOCONCIENCIA .....                                                           | 11        |
| <b>4. CINCO ESTADOS ANÍMICOS DEL CITADOR.....</b>                                                                         | <b>14</b> |
| 4.1. MELANCOLÍA: .....                                                                                                    | 14        |
| 4.2. IRONÍA:.....                                                                                                         | 14        |
| 4.3. DESAPEGO O NEUTRALIDAD: .....                                                                                        | 15        |
| 4.4. AMOR: .....                                                                                                          | 15        |
| 4.5. ODIO Y RECHAZO: .....                                                                                                | 16        |
| <b>5. TIPOLOGÍAS DE LA CITA .....</b>                                                                                     | <b>16</b> |
| 5.1. LA CITA DESDE DENTRO. LA INTERVENCIÓN DEL MATERIAL EN EL ORIGEN Y SU MODIFICACIÓN,<br>ORNAMENTACIÓN O VARIACIÓN..... | 16        |
| 5.2. LA CITA DESDE FUERA. LA EXTERIORIZACIÓN DEL MATERIAL A PARTIR DE SU FRAGMENTACIÓN, REUBICACIÓN<br>Y MONTAJE.....     | 18        |
| <b>6. LA CITA Y EL <i>LEITMOTIV</i> .....</b>                                                                             | <b>19</b> |
| <b>7. LA CITA Y LA FUGA .....</b>                                                                                         | <b>20</b> |
| <b>8. FORMAS MUSICALES DONDE LA CITA ES PARTE IMPORTANTE DE LA ESTRUCTURA GLOBAL DE LA<br/>    OBRA</b>                   | <b>22</b> |
| 8.1. POPURRÍ: .....                                                                                                       | 23        |

|                                                                         |           |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 8.2. PARÁFRASIS: .....                                                  | 23        |
| 8.3. RECONSTRUCCIONES ARTÍSTICAS, ORQUESTACIONES O SÍNTESIS: .....      | 24        |
| 8.4. GLOSA: .....                                                       | 25        |
| 8.5. A LA MANERA, HOMENAJES, IMITACIONES, ETC.: .....                   | 26        |
| 8.6. DESPUÉS DE..., A PARTIR DE..., REFLEXIONES, FANTASÍAS, ETC.: ..... | 28        |
| 8.7. PARODIA: .....                                                     | 30        |
| 8.8. COLLAGE Y PALIMPSESTO: .....                                       | 31        |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....                                               | <b>33</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....                                               | <b>35</b> |

Foto de portada: Imagen de Joan Gómez Alemany que corresponde a su serie titulada “Límites de la limitación (en la partitura gráfica)”.

# La cita musical. Un análisis de sus usos, tipos, formas y ejemplos.

**Joan Gómez Alemany.**

## Resumen

El texto ofrece un estudio exhaustivo de la cita musical, abordando su definición desde un carácter ensayístico y abierto. Comienza con una introducción que contextualiza el fenómeno y establece la base teórica. Luego, define la cita musical, destacando cómo se integra en diversas obras y contextos históricos. Explora sus usos y significados, desde funciones narrativas y temporales hasta conmemorativas, reflexivas o autoconscientes, subrayando la capacidad de la cita de generar múltiples interpretaciones según el contexto. El artículo también examina los estados anímicos del citador, identificando cinco actitudes emocionales (melancolía, ironía, desapego, amor y odio) que influyen en la selección y tratamiento de la cita. Se analizan tipologías, diferenciando entre citas «desde dentro», donde el material original se modifica, y «desde fuera», donde se fragmenta o reubica. Asimismo, se relaciona la cita con conceptos como *leitmotiv* y fuga, mostrando su papel en la estructura musical. Finalmente, se detalla su presencia en diversas formas musicales, incluyendo popurrí, paráfrasis, glosas, homenajes, parodias y collage, destacando cómo la cita puede articular la estructura global de una obra.

**Palabras clave:** Cita musical, usos y significados, estados anímicos, tipologías, formas musicales.

## Abstract

The text offers a comprehensive study of the musical quotation, approaching its definition from an essayistic and open perspective. It begins with an introduction that contextualizes the phenomenon and establishes the theoretical foundation. It then defines the musical quotation, highlighting how it is integrated into various works and historical contexts. It explores its uses and meanings, from narrative and temporal functions to commemorative, reflective, or self-aware ones, emphasizing the quotation's capacity to

generate multiple interpretations depending on the context. The article also examines the emotional states of the citer, identifying five emotional attitudes (melancholy, irony, detachment, love, and hate) that influence the selection and treatment of the quotation. Typologies are analyzed, distinguishing between “internal” quotations, where the original material is modified, and “external” quotations, where it is fragmented or relocated. Furthermore, the quotation is related to concepts such as leitmotif and fugue, showing its role in musical structure. Finally, its presence in various musical forms is detailed, including potpourri, paraphrase, glosses, tributes, parodies, and collage, highlighting how the quotation can shape the overall structure of a work.

**Keywords:** Musical quotation, uses and meanings, emotional states, typologies, musical forms.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se utilizará un concepto de cita tan amplio que casi se podría decir que todo es una cita. Pero esta ampliación también nos hace repensar los límites de su definición ordinaria a partir del contraste y la diferencia. Seguramente, en este artículo hay una visión subjetiva e irónica (esta última cualidad tan estrechamente relacionada con el citador) del concepto de la cita. Por ello, no ha de extrañarnos que se utilicen algunas palabras de forma peculiar o se inventen otras (como la “cita intrínseca”).

La razón por la que la definición de cita se ha extendido y llevado al extremo es porque para nosotros la historia de la música occidental puede definirse como una sucesión de citas, o una historia de las citas. La música occidental tuvo un importante momento con el gregoriano, que toma los modos griegos y, además, trata de imitarlos y actualizarlos. Como la música griega no ha sobrevivido (se han conservado muy pocas fuentes y algunas indescifrables), solemos tomar como punto de partida de la música occidental (en su versión escrita) la música gregoriana. Este corpus escrito, que se desarrolla durante los siglos IX y X, será mencionado continuamente y de forma sistemática sobre todo hasta el siglo XVI, aunque también se citará posteriormente. La cita del canto gregoriano ocupa varios siglos de la música occidental, apareciendo como *cantus firmus*, paráfrasis, melodía, variación, etc., en prácticamente todas las obras (especialmente las misas) que dominaron la música occidental (culto) de este período.

La Reforma protestante dio lugar a otro corpus de melodías, los corales. Estos se convirtieron en una nueva fuente de citas musicales, alcanzando su culminación con Bach. Sin embargo, a partir del Barroco, la cita de corales o melodías gregorianas tuvo un uso menor debido, entre otros factores, a la creciente presencia de la música profana e instrumental. No obstante, es importante señalar que fue precisamente durante el Barroco cuando se estableció la distinción entre el estilo antiguo y el estilo nuevo, un proceso que culminó en el siglo XIX con el llamado historicismo, el cual puede incluso relacionarse con la actual cultura del archivo digital. El historicismo por su naturaleza es otra nueva forma de citar el pasado, no solo a base de melodías (como antes se hacía con el gregoriano o el coral), sino también, mediante la utilización de cualquier tipo de forma

musical (estilos, estructuras, instrumentaciones, etc.) Así, podemos entender la historia de la música como una reelaboración continua y sin rupturas de materiales preexistentes:

No hay música que no se haya escrito sin conocimiento y sin relación con otra música ya existente. Solo que entonces se está pasando por alto que toda innovación específica tiene lugar, por lo general, gracias a una sorprendente reinterpretación o a una aplicación totalmente nueva de lo que ya existía. Por otra parte, lo esencial no suele ser el rasgo individual que sobresale entre los demás, sino la estructura del conjunto, el contexto general que da lugar a dichos rasgos individuales inconfundibles<sup>1</sup>.

Por todo ello, podemos concluir esta introducción, afirmando que el concepto de cita para nosotros va más allá de su sentido corriente, abarcando una gran variedad de significados y prácticas que la música occidental ha desarrollado y creado a lo largo de su dilatada historia.

## 2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO DE LA CITA MUSICAL

Hubiéramos querido empezar definiendo la cita musical citando el prestigioso Diccionario Harvard de la música, pero la palabra «cita», «préstamo musical» o «intertextualidad», no existe en este libro. De todas maneras, citemos a J. Peter Burkholder quien conoce bien este tema:

Definamos el préstamo musical en un sentido amplio como tomar algo de una pieza musical existente y usarlo en una nueva pieza. Este "algo" puede ser cualquier cosa, desde una melodía hasta un plan estructural. Pero debe ser lo suficientemente individual como para ser identificable como proveniente de esa obra en particular, en lugar de un repertorio en general<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, Madrid, 2004, p. 470.

<sup>2</sup> BURKHOLDER, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes*, vol. 50, n.º 3, 1994, p. 863. [La traducción es nuestra].

Queda claro que, como definición estándar, la cita está compuesta estructuralmente por dos elementos (el fragmento original y el nuevo discurso donde se ubica), existiendo entre estos dos elementos una diferencia tanto temporal como espacial. A su vez, esto genera un intervalo entre ambos conceptos que los conecta al compartir un mismo lugar. Además, para que la cita exista como tal, debe mostrarse explícitamente o, al menos, ser reconocible.

Aunque históricamente no existe aún perspectiva suficiente para juzgar si las citas no tonales o inarmónicas (el ruido) llegarán a superar o igualar a las tonales, resulta evidente que, en la actualidad, la cita musical está estrechamente vinculada a la tonalidad. No importa que se concrete en lo propiamente tonal, modal o una «escala artificial» (como la hexátona), ya que todas estas, con una estructura claramente definida, son fácilmente reconocibles por el oído. En la música atonal de la escuela de Schönberg, las relaciones interválicas se basan (según escribe Schönberg en su *Tratado de armonía*), en los parciales más lejanos del espectro, no en los primeros armónicos y sencillos intervalos (8, 5, 4 y 3) en que se basa la tonalidad. En la música que contiene un espectro estrictamente inarmónico, como el ruido, el oído, dada la compleja y variada estructura que implica la inarmonicidad, no puede reconocer un patrón general que sea fácil de identificar. Por eso, para el oído medio o no entrenado, esta música suena difícil (aunque sabemos que estas clasificaciones son relativas y culturalmente construidas). Esto puede explicar por qué la mayoría de las citas son tonales, no solo por razones históricas, sino también por razones acústicas y perceptivas.

Para identificar una cita, el ritmo, al igual que el tono, debe ser sencillo (piénsese en el motivo del destino de la *Sinfonía n. 5* de Beethoven). No es casualidad que el ritmo clarifique y estructure la música tonal. El timbre, como la dinámica, son parámetros demasiado generales y abstractos como para caracterizar y posibilitar la identificación de una cita musical. Todo esto indica que casi por definición, la cita musical está estrechamente conectada con lo tonal. En cambio, las citas no tonales (por ejemplo, el *Wozzeck* de Berg citado por Luciano Berio en su *Sinfonía*) resultan más difíciles de reconocer. Debe tenerse en cuenta que toda citación aspira, en última instancia, a ser identificada como tal. Del mismo modo, cuando se habla o se escribe, se busca que las palabras y las frases sean comprendidas, aunque también es posible hablar o escribir en

idiomas o lenguajes deliberadamente irreconocibles, como ocurre en las vanguardias literarias.

Casualidad o no, Schönberg (caracterizado por la historiografía como el iniciador de la atonalidad) no fue un compositor especialmente prolífico en el uso de la cita tonal dentro de su música atonal, a diferencia de su contemporáneo Charles Ives, quien sí recurrió ampliamente a ella<sup>3</sup>. En la música atonal de Ives (por ejemplo, en el segundo movimiento de su *Sinfonía n. 4*), la cita de materiales tonales es constante. Tampoco Anton Webern, el alumno de Schönberg, utilizó prolíficamente el recurso de la cita en sus composiciones, entendiendo ahora este concepto en su definición más simplificada. Más adelante esto se ampliará y Webern, con el uso de las formas canónicas propias del Renacimiento, podría entenderse como un gran citador. Ya no se tratará de citas explícitas y fácilmente reconocibles, como las melodías, sino de citas basadas en estructuras más complejas y difíciles de identificar. Tal vez Alban Berg (otro alumno de Schönberg más apegado a la tonalidad) sea, en comparación con los anteriores, quien haya realizado un uso de la cita más prolífico y elaborado. Por su afinidad con lo tonal, a veces se ha tachado a Berg de más tradicionalista y menos moderno que Webern o Schönberg, aunque esta visión es discutible. En términos texturales, tímbricos y de composición por estratos, Berg logra proezas muy arriesgadas y modernas:

No es justo decir que Berg cultivó el dodecafonismo de manera más libre, parcial o romántica. En esa, que en realidad es su última obra terminada, [*El concierto para violín*] como en el período atonal libre, encontramos una serie de anticipaciones que en el futuro van a dar mucho juego como son el mundo de las texturas y las propias densidades. Berg es una figura que debe ser revisada no solamente al alza sino desde postulados mucho más avanzados de lo que tradicionalmente se ha hecho<sup>4</sup>.

Tal vez la cita y su relación con la composición por fragmentos, montajes y capas emparenta a Berg con Ives, quien también fue un compositor muy innovador en el uso de la cita, así como en la construcción tímbrica y de texturas. No es casualidad que ambos

<sup>3</sup> BURKHOLDER, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. Yale University Press, New Haven, 1995.

<sup>4</sup> MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, p. 188.

mezclen de manera original lo tonal con lo atonal, y que las citas desempeñen una función clave en su música. Se podría señalar que en sus composiciones «las citas funcionan como elementos contrastantes que, al yuxtaponerse con el lenguaje atonal del compositor, cobran un valor auditivo incluso mayor que en su contexto original»<sup>5</sup>. En ese sentido, conviene señalar que, aunque la cita generalmente se define como tonal, ello no implica necesariamente un pensamiento tradicionalista o reaccionario, sino que también puede tener implicaciones muy modernas, progresivas e innovadoras, tal como se ha demostrado con los ejemplos anteriores.

Son muy estrechas las relaciones entre la cita, el fragmento y el montaje, con el pensamiento de la vanguardia artística y filosófica. En su versión plástica, el fotomontaje dadaísta sería un ejemplo paradigmático de «cita vanguardista». En la filosofía, el pensamiento de Walter Benjamin sería otro gran ejemplo. La cita es imposible de definir normativamente, ya que está relacionada con la obra de arte y:

Pretender delimitar qué es una obra de arte, establecer una «definición» general o universal, lo que implica hacer de la categoría una formulación normativa, apriorística, es una empresa vana, condenada de antemano al fracaso. La propia práctica de las artes desborda cualquier intento de poner límites ideológicos al desarrollo de su actividad. Pero, además, la idea del valor «eterno» de las grandes obras de arte no se sostiene, precisamente porque la determinación temporal es uno de los aspectos centrales que hace de ciertos productos humanos «obras de arte»<sup>6</sup>.

### 3. USOS Y SIGNIFICADOS DE LA CITA

#### 3.1. Cita como apertura, historia y tiempo

La cita tiene varios usos y significados, el primero de ellos y más general es la cita como posibilidad de apertura. Se caracterizaría porque al introducir un elemento ajeno al autor dentro de la obra, esta, necesariamente rompe su clausura. Desde ese momento la

<sup>5</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego. *Los retornos en la música contemporánea*. Sinfonía Virtual nº 8, Julio 2008 [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/retornos\\_en\\_musica\\_contemporanea.php](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/retornos_en_musica_contemporanea.php)

<sup>6</sup> JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Tecnos Alianza, Madrid, 2006, p. 111.

cita posibilita la apertura no solo de la autoría, sino también del estilo. La cita es como la fractura de la finitud que se encuentra en la unidad de la obra original y única. Rompiéndose esta, la cita se abre a la infinitud de un nuevo lugar por medio de su autoconsciencia de auto-citado, ya que goza de la total libertad del fragmento, y ella misma puede remitir a una cadena infinita de citas. En el libro de Walter Benjamin *Libro de los Pasajes* esto queda muy bien ejemplificado:

Una obra en la que elimina todo comentario para hacer que los significados (la memoria analítica de la experiencia colectiva de París del siglo XIX) aparezcan a través del montaje del material, buscando el paralelo entre una acumulación de citas y el recurso al montaje cinematográfico [...] Benjamin utiliza la teoría del montaje como una manera de dismantelar el estatus privilegiado de la unicidad, así como el sistema jerárquico que tal unicidad comporta<sup>7</sup>.

Podríamos caracterizar de manera metafórica la cita como un ente que en sí contiene la contradicción de incluir lo infinito en lo finito. En la mayoría de los ejemplos en que se suele utilizar esta, la cita proviene de un tiempo histórico ajeno al nuestro (ejemplo, una cita del barroco). La convivencia de tiempos que genera un intervalo temporal (incluso aunque sea mínimo), proporciona la conciencia histórica de su construcción y el no sometimiento a la Historia unívoca. La autoconciencia histórica proporciona a su vez la creación del historicismo como repertorio y archivo acumulable de lo antiguo en lo presente. La ruptura con el eterno instante consigue crear la diferencia temporal entre tiempos: pasado, presente y futuro. La cita nos lo revela y lo incluye en la obra, aunque sea de manera velada.

Para conservar la historia y poder recurrir a ella se necesita de la escritura archivada. Esta, la podemos organizar con una metodología que prima lo causal (diacronía) y/o lo instantáneo (sincronía). Las nociones de tiempo (sucesión) y espacio (simultaneidad) no tienen por qué oponerse, sino que pueden cruzarse. De la misma manera, lo que es viejo y nuevo en la cita, se pueden confundir por romper los lazos progresivos de una historia en evolución:

---

<sup>7</sup> GUASCH, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, Madrid, 2011, p. 22.

Las nociones de “antiguo” y “nuevo” corresponden a una sucesión cronológica, pero no al contenido ideal. [...] las constantes del ámbito de la vida y la experiencia profundamente humanas, perdura, solo los modos de expresión musical cambian. Y los medios específicos del lenguaje de una época determinada se pueden separar de las ideas generales del lenguaje: en las postrimerías del siglo XX, la música escrita remite a la de 500 años antes; una técnica del siglo XIV, ordenar las alturas y duraciones como dimensiones autónomas, se convierte 600 años después en el signo de la música serial [...] Para la historia de la composición, la representación adecuada no sería una flecha, sino una red con líneas que se pierden, se cortan, vuelven a encontrarse. «Todo lo razonable», dice una hermosa sentencia de las *Máximas y reflexiones* de Goethe, «ya ha sido pensado, solo hay que intentar pensarlo de nuevo»<sup>8</sup>.

### 3.2. Cita como culto a los muertos, ruina o memorándum

Otro uso de la cita relacionado con el tiempo, la historia, el estilo y el homenaje, es la cita como memorándum, necrológica o ruina. Se podría interpretar que la cita vive en el presente mientras remite a su autor ya fallecido. «Salvación del fragmento (y la implícita resistencia a toda voluntad de sistema) es el núcleo metódico tanto de la alegoría –con su aliento teológico– cuanto del montaje –y su impulso vanguardista»<sup>9</sup>. La cita permite recordar en el presente aquello pasado, para darle un nuevo uso y actualizarlo. Es como un epitafio que con esfuerzo nos ayuda a nombrar lo innombrable, que es el paso del muerto al más allá. Como explica Hegel: «La muerte, si queremos llamar así a aquella ineffectividad, es lo más pavoroso, y mantener aferrado lo muerto es lo que requiere una fuerza suprema»<sup>10</sup>. De este modo, al nombrar lo muerto se realiza un acto de memoria, poniendo de relieve que la cita constituye un culto a aquello que ha desaparecido. Desde esta perspectiva, dado que la tonalidad está definitivamente muerta como sistema principal de la música actual, la cita suele ser tonal precisamente para poder recordarla ahora que ya falleció: «Para algunos compositores, la utilización del material prestado ha sido un modo de redescubrir los estilos y métodos del pasado, incluida la tonalidad. Aquí

<sup>8</sup> KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical con ejemplos comentados*. Idea Books, Madrid, 2003, pp. 374-375.

<sup>9</sup> GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio. Alegoría y montaje: el trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *CONSTELACIONES- REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA*. Número 2, 2010, p. 162.

<sup>10</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Abada, Madrid, 2010, p. 28.

se halla una de las fuentes de las recientes tendencias neorrománticas y posmodernas»<sup>11</sup>. La nostalgia de una tonalidad perdida puede impregnar el carácter de lo citado y constituir la única manera legítima de seguir practicándola. Desde un punto de vista progresista, carece de sentido escribir una música enteramente tonal en el marco de la creación artística contemporánea. Esto supondría negar su defunción (como haría una postura reaccionaria), dado que la historiografía sitúa claramente su disolución en el surgimiento de la atonalidad y en los experimentos que la precedieron.

La cita asociada a la muerte destruye la unidad y clausura de la obra (de donde proviene y a donde va), y la convierte en una ruina fragmentada y descentrada. Dice Adorno: «El fragmento es la intervención de la muerte en la obra. Al destruir la obra, la muerte le quita la mácula de la apariencia»<sup>12</sup>. Lo nuevo se ve impregnado de la cita fragmentada proveniente de un pasado ya en descomposición. Por eso, la obra con una cita adquiere el estatus de un vestigio fracturado o una momia. La cita resucita lo muerto del mismo modo que el memorándum devuelve a la actualidad un recuerdo ya pasado. Como explica Walter Benjamin: «Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle»<sup>13</sup>.

La relación casi esquizofrénica (al estilo del romántico *Doppelgänger*) entre lo que dejó de existir y lo que se quiere mantener en vida, entre lo visible y lo invisible (el Dr. Jekyll y Mr. Hyde), es también otro de los rasgos del desdoblamiento que provoca la cita. Desdoblamiento que genera una reflexión entre dos elementos normalmente opuestos (vida/muerte), pero según cómo se miren, pueden ser caras de la misma moneda. En ese sentido, los dualismos presentados y relacionados con la cita fácilmente pueden ser destruidos y fusionados en un todo orgánico, donde cada elemento es dependiente del otro sin realmente contradecirse. En el criptograma musical, que ni es una cita clara ni tampoco es un material irreconocible y original, se puede realizar un buen paralelismo entre la cita como recordatorio y nominalización del muerto. Sin duda, el criptograma más conocido es el nombre de BACH (en notación alemana corresponde a las notas Si bemol, La, Do y Si becuadro). Este criptograma ha sido citado por muchísimos

<sup>11</sup> BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Alianza, Madrid, 2008, p. 1036.

<sup>12</sup> ADORNO, Th. W. *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2014, p. 479.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid, 2005, p. 375.

compositores diferentes. Por señalar otro compositor diferente al de Johann Sebastian Bach, pero que comparte el mismo nombre (en inglés) y con un criptograma mucho menos conocido, John Cage, fue citado por Bunita Marcus en *Sugar Cubes*, donde constantemente se escuchan las notas Do, La, Sol y Mi (CAGE).

### 3.3. Cita como desdoblamiento, reflexión y autoconciencia

La cita como desdoblamiento está relacionada con el uso ya señalado de la cita como apertura, ya que lleva al citador a ponerse en una instancia diferente de lo citado, creando como una especie de pliegue de uno mismo. Podría compararse con el desdoblamiento que se focaliza en el pensamiento (la idea del citador como autor) y en la materia (lo citado como obra ajena al citador). Una unión indivisible entre creador y criatura se rompe cuando se cita. De este modo, la obra se multiplica y deja de existir únicamente en sí misma, para convertirse también en algo dirigido a otro, capaz de revelar no solo la conciencia de su soledad, sino también su capacidad de reflexión más allá de sí misma. Este juego de espejos creado por la re/reflexión, produce una instancia perceptiva diferente a la habitual, gracias al conocimiento de algo que no nos pertenece y que hemos de re/conocer, es decir, volver a conocer. La cita solo puede existir en su consciencia previa. No sería posible entender lo citado si antes no se (re)conoce la citación. Por eso, la cita aporta un grado de reflexividad e inteligencia que de por sí no implica la obra sin citas. La citación piensa y valora de forma externa lo citado.

Al mismo tiempo, la cita inevitablemente realiza un homenaje. Puede ser de signo «positivo» o «negativo», como en el caso de la parodia. Solo una copia, que no es capaz de superar la individualidad de la obra en su desdoblamiento, podría pasar por algo a la vez propio y a la vez ajeno. Si un autor copia a otro, realmente no lo cita, ya que lo único que hace es doblegarse a lo ajeno en vez de desdoblarse entre el sí mismo (su consciencia del yo creador), y lo exterior al sí mismo (su consciencia de lo ajeno). La copia queda como algo intermedio entre la obra que podría ser individual y la obra que podría ser de otro. Se habla en todo momento de la copia sin pretensiones artísticas, al ser aquella que imita lo ajeno y lo falsifica, desvalorizándolo. Sin embargo, existen excepciones en las que la copia incluso supera en calidad a lo copiado. En ese sentido, podría hablarse de una citación, aunque no de un fragmento o parte, sino de una cita que abarca prácticamente el conjunto de la obra. La relación entre original y copia deviene compleja desde este punto de vista, y como apunta Alberto Santamaría:

Apropiarse de un objeto supone precisamente el adelgazamiento pleno de su contenido. De este modo la copia supera al original en tanto que la copia es capaz de desatar o de irradiar conceptualmente un campo más amplio al no estar sujeta a un contenido histórico o personal alguno<sup>14</sup>.

La unidad de la obra clásica, tanto entre creación y creador como entre objeto y sujeto, compuesta según reglas normativas, constituye la concepción dominante de la obra: «Objetualidad, espiritualidad, definición, clausura y unidad; todas estas notas que todavía constituyen lo que podríamos llamar nuestro sentido común estético al considerar *qué es una obra de arte*»<sup>15</sup>. Estas características entran en crisis con la obra moderna, cuyo momento clave se inicia durante el Romanticismo, cuando se rompe esta unidad para multiplicarse en su contradicción fragmentaria y relativista. Precisamente por ello, la obra moderna es plenamente autoconsciente de su propia artificialidad y del carácter ingenuo de pretender mantener una unidad clásica. La obra ahora se autoproclama en su total libertad, construyendo sus propias normas en cada instante. De este modo, la unidad clásica, que concebía la obra dentro de sus propios límites finitos, se ve rodeada y deconstruida al pensar esta desde la ilimitación infinita. En la modernidad, ya no se busca exclusivamente crear una obra comprensible y autosuficiente, sino como un devenir siempre nuevo y renovado. En este sentido, el proceso (que en sí mismo contiene el infinito) pasa a un primer plano, de ahí el interés por el esbozo o el fragmento, que denotan, pero no connotan:

El inacabamiento, la no terminación, la consideración del sentido provisional de todo término de la obra, se ha convertido en un rasgo definitorio de nuestro presente artístico, que es lo que convierte en anacrónica la presentación actual de obras como “no acabada”<sup>16</sup>.

La cita (parte inacabada que renuncia al todo) pertenece también a este género (in)formal, que destruye la obra clásica como unidad en sí misma para abrir dicha unidad a un otro de sí, en una continua contradicción autoconsciente. Ya no son posibles los límites mensurables y perceptivos, sino solo su superación en su negación, permitiendo

<sup>14</sup> SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI, Madrid, 2019, p. 38.

<sup>15</sup> JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Tecnos Alianza, Madrid, 2006, p. 112.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 113.

una nueva manera de limitarlos, siempre alejando su meta y su fin. Por eso, el que cita a veces ya no tiene la necesidad de crear algo ajeno a la cita. Podría crear una cita hasta el infinito, y el autor podría estar igual de presente que si creara un material original «desde cero». Es el caso de composiciones como *Musique pour les soupers du roi Ubu* de Bernd Alois Zimmermann o el *Preludio a Concerto Grosso* de Carlos Galán, ambas obras compuestas en su (casi) totalidad de citas. En estas obras, la relación entre contenido y continente se disuelve, creando un espacio musical ambiguo y distinto al habitual. Del mismo modo, la relación entre las autorías se vuelve compleja, al igual que las diferencias entre cita y plagio, que se tornan borrosas y dependen del contexto y de la significación que cada época otorga a estos conceptos:

La práctica [de la cita] fue universal y pareció siempre legítima y durante siglos nadie se cuestionó su moralidad. Pero desde el siglo XIX, empezó a intentar deslindarse la borrosa frontera entre la práctica legítima de la glosa y el plagio, puesto que las nuevas leyes de protección al autor hacían dudosa esa costumbre tan arraigada durante siglos<sup>17</sup>.

La cita puede simultáneamente crear y reflexionar. Si en vez de citar una obra clásica, se pretende crear hoy en día una al estilo clásico, casi con seguridad provocará una obra convencional y estereotipada, porque en ella la finitud es su esencia. Desde esta perspectiva, se niega al creador la infinitud que implica el acto de citar. En el presente de la creación artística contemporánea, ya no resulta pertinente generar obras dentro de límites forzados si dichos límites niegan necesariamente toda libertad de imaginación. Citar lo absoluto de la historia aporta una dimensión reflexiva y creadora mucho más amplia, ajena a todo estereotipo, que crear dentro de los cánones establecidos por la norma. El lenguaje de la obra se hace consciente de sí mismo cuando deja de ser nuestro, y se vuelve algo ajeno. Esto se puede relacionar con la técnica de Bertolt Brecht llamada *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento):

Estas conversiones o desplazamientos están estrechamente relacionados con otra técnica brechtiana que nos resulta familiar, la de citar; así se recomienda que el actor cite sus discursos y nos transmita sus frases y los parlamentos de su personaje como si estuvieran en

<sup>17</sup> MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor, Madrid, 2002, p. 453.

bastardilla o entre comillas: una recomendación bastante peculiar que generalmente se comprende como parte de la embestida brechtiana contra la "empatía" y la emoción stanislavskiana<sup>18</sup>.

#### 4. CINCO ESTADOS ANÍMICOS DEL CITADOR

En relación con los usos de la cita, es posible abordar ahora los «estados de ánimo» que puede adoptar el citador al citar. Conviene señalar que una misma cita, según la intencionalidad de su autor y el contexto en el que se emplea, puede adquirir significados o caracteres muy distintos. Clasificar estos de forma separada y aislada resulta tan imposible como establecer una clasificación científica de la cita. No obstante, se numerarán de manera general cinco estados de ánimo, que consideramos los principales:

##### 4.1. Melancolía:

El autor cuando cita siente la negativa melancolía del objeto perdido y en ruinas. Este, nunca más será vivido y disfrutado en su naturalidad pasada. Solo la nostalgia intenta resucitarlo desde una defectuosa autenticidad. El citar resulta en sí mismo una actitud triste.

##### 4.2. Ironía:

Desde un gesto humorístico afirmativo, la ironía disuelve la negación melancólica para transformarla en afirmación, aunque esta no sea absoluta. Por ello, no pretende recuperar el objeto perdido, sino que acepta la propia experiencia de la pérdida. El humor permite tratar sin tratar, valorar sin valorar, y al citar se adopta una actitud equilibrada que, simultáneamente, ama y llora aquello que se cita. Desde esta perspectiva, el filósofo Nicolai Hartmann, escribe:

Lo “ingenioso” [en el sentido del humor] –mediante lo cual el pensamiento acaba por ironizar sobre sí mismo y por suprimirse– se revela como la aceptación profundamente certera y grandiosa de la propia impotencia. Lo ingenioso constituye, mediatamente, una rehabilitación de lo irracional, limitado y expulsado por el pensamiento. Se trate de “un rodeo que sirve de presagio en las cercanías de lo

<sup>18</sup> JAMESON, Frederic. *Brecht y el Método*. Manantial, Buenos Aires, 2013, pp. 82-83.

inabordable”, un salto del pensamiento en el vacío, que sin duda jamás conducirá a un terreno sólido, pero que implica una conciencia inmediata de ese terreno sólido, de lo único que es real, en la medida en que el pensamiento se abandona de manera consciente a sí mismo. La forma de este abandono de sí es la ironía, lo ingenioso [humor], el reírse de uno mismo<sup>19</sup>.

#### 4.3. Desapego o neutralidad:

El que cita puede sentir un total desapego o neutralidad sobre lo citado. Puede recurrir a la cita, entre otras cosas, para crear una especie de composición totalmente ajena, mecánica o automática (al estilo del azar). Únicamente la cita le es «propia» por su gesto o arquitectura. En este sentido, el citador adopta un estado de ánimo que puede calificarse como *ataraxia*, recurriendo a un concepto de la filosofía antiguo-pagana que designa la ausencia de turbación.

#### 4.4. Amor:

El amor a la cita no merece muchos comentarios, porque este sentimiento es mejor sentirlo que conceptualizarlo. De todos modos, citar es «saber saborear» lo citado, reconocerse en él y dejarse acompañar por aquello que se ama. El citador suele ser una persona cultivada y, por ello, amante de la cultura. Citemos al gran poeta Baudelaire para que nos explique su peculiar definición del amor, tal y como aparece en *Mi corazón al desnudo*<sup>20</sup>:

XLVI

¿Qué es el amor?

La necesidad de salir de sí mismo.

El hombre es un animal adorador.

Adorar es sacrificarse y prostituirse.

Todo amor es también prostitución.

XLVII

El ser más prostituido es el ser por excelencia, Dios, puesto que es el amigo supremo de cada individuo, puesto que es el depósito común, inagotable del amor.

<sup>19</sup> REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario. *Historia de la filosofía III 1. Del Romanticismo al Empiricriticismismo*. Herder Editorial, Barcelona, 2010, p. 18.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos - Cohetes - Mi Corazón al Desnudo* (traducción Rafael Alberti). Editorial 'Bajel', Buenos Aires, 1943.

#### **4.5. Odio y rechazo:**

Estos sentimientos contrarios al amor, serían otra actitud posible del citador. Por ejemplo, se cita aquello abyecto, monstruoso u horroroso que se quiere nombrar, justamente para ponerlo en evidencia, al descubierto, y así poder criticarlo.

### **5. TIPOLOGÍAS DE LA CITA**

Aunque señalábamos anteriormente la dificultad de clasificar la cita para su comprensión y estudio, resulta deseable y comprensible intentar realizar esta tarea. Si bien esto es imposible desde un punto de vista matemático absoluto, puede abordarse a un nivel semi-objetivo, siempre que esté bien argumentado. Si no se hiciera ninguna distinción entre las diversas tipologías de la cita, se caería en un pensamiento radical y solipsista, afirmando que todo elemento, sin excepción, remite a una cita de otra cita. En este sentido, podríamos añadir que todo lo que sabemos y expresamos no son más que citas transformadas a lo largo del tiempo, o que únicamente podemos comunicarnos y entendernos mediante citas previamente aprendidas, al compartir un lenguaje común dentro de una sociedad. Esta idea ha sido en cierta manera materializada en la obra de Dmitri Kourliandski *Hypermusic. Transcendental etude No.1*, donde el pianista ha de tocar en su instrumento una escala ascendente en Do, pensando cada nota como una cita del repertorio musical. Para no caer en este callejón sin salida, se intentará empezar a señalar las modalidades de citas y sus tipos, para delimitar y entender qué puede llamarse cita y dónde puede aparecer. Por ello, podemos afirmar la existencia de dos categorías generales:

#### **5.1. La cita desde dentro. La intervención del material en el origen y su modificación, ornamentación o variación**

Si normalmente se entiende que la cita es algo ajeno extraído de fuera, desde otro punto de vista no muy habitual, también podemos señalar que la cita puede ser algo que no es extraído, sino que se crea desde el interior y aparece al intervenir y modificar el original. De forma concreta podemos preguntarnos si las modificaciones a un tema ajeno, realizadas a partir de la ornamentación y la variación, son utensilios con los que el autor se cita a sí mismo al introducir algo externo en una obra ya hecha. La cita aparecería como resultado de una intervención, no de montar un material ajeno junto a otro.

Cuando un compositor realiza una serie de variaciones sobre un tema no propio, aunque no es habitual pensarlo, este tema podría considerarse una cita. Tal vez por su extensión, o porque la variación ya se ha establecido como una gran forma autónoma (y no como una figura fragmentaria y dependiente) es por lo que no pensamos que el tema variado no es una cita. En caso de que el tema fuese original, como en las *Variaciones Goldberg* de Bach, no tendría sentido hablar de cita. Si pensamos que el tema no original de una variación es una cita a la que se van a realizar numerosas variaciones, podría decirse que esas variaciones son a su vez citas de la cita. El auto-citado pertenece de alguna manera a esta operación. La forma variación podría así inscribirse como una nueva tipología de cita por intervención y modificación. La cita no funcionaría como de costumbre, es decir, cortando un fragmento de otro sitio para inscribirlo en un nuevo contexto. En el caso anterior, el procedimiento es inverso, aunque ambos podrían ser combinados de una manera tan sencilla como citando un fragmento, al que a su vez se le modifican sus elementos. Esta idea puede respaldarse también en un ejemplo paradigmático, que sería cuando Beethoven en sus *Variaciones Diabelli*, Op. 120 cita y varía *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Si interpretamos esta operación compositiva como una forma de cita podríamos concluir que tanto la variación como la ornamentación son formas de citar el mismo material que se modifica desde su interior. Un ejemplo muy interesante sería el *Arte della Fuga* que Donatoni realiza sobre la música de Bach, donde podría decirse que, mediante la obra del compositor alemán, Donatoni se cita a sí mismo a partir de su estilo y técnicas compositivas predilectas. De esta manera provoca que la obra con su título y significado original, «se italianice», llevándola a su «propia lengua». En cierta manera, Bach hace lo mismo en *Das Musikalische Opfer* (La ofrenda musical). A partir del corto y sencillo tema del rey, despliega un conjunto de variaciones muy complejas y desarrolladas, que denotan su estilo intrínseco. También de Bach, la obra *Variaciones canónicas sobre Vom Himmel hoch da komm' ich her*, es una serie de variaciones basadas en la cita de un coral. Lo mismo podría decirse de la obra compuesta por Hans Zender, *Schuberts Winterreise: Eine komponierte Interpretation*. Como sugiere su título, es una especie de citación interior que se cita a sí misma (una composición interpretativa). Así se destruye el carácter original de una obra (la de Schubert), para adquirir la de otra personalidad (la de Zender). Una operación que tiene a su vez algo de apropiacionismo, como los ready-made de Duchamp y que José Iges se refiere en su pieza *Concierto ready-made*.

Edison Denisov en su obra *Death is a Long Sleep (Variations on a Theme of Haydn)* realiza una especie de variación sobre un tema de Haydn. Y aunque en esta pieza se oye de forma clara la variación y desarrollo del tema, todo es muy libre, sin las usuales partes definidas y separadas de las variaciones (algo que sí utiliza en sus *Variations on a Theme of Schubert*). El tema es casi una excusa para desplegar su estilo, en una continua variación sin interrupciones muy entrelazada y contrapuntística. El original de Haydn es una sola melodía vocal (que forma un canon a cuatro voces), lo que también incita a un tratamiento más sutil y no tan fidedigno que los usuales temas instrumentales.

En la *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, de Luigi Nono, la relación entre lo citado se vuelve muy abstracta, porque ya no se cita una «melodía o tema» fácilmente reconocibles, sino que podríamos interpretar la serie de Schönberg como una cita que sustenta estructuralmente la música de Luigi Nono. En estos casos de transformación tan radical de una cita, se podría interpretar que un tema original devendría otro tema, totalmente diferente del primero. Simplificando, A se convertiría en B. Esto es, en cierta medida, lo que hace Beethoven cuando transforma el tema de Diabelli a partir de otro de Mozart (*Variación 22: Allegro molto, alla «Notte e giorno faticar» de Mozart*). Podríamos decir que, a su vez, este es también el tema de Beethoven, ya que los tres compositores quedan unificados bajo la composición de este último, quien actúa como responsable de crear un puente entre todos.

## **5.2. La cita desde fuera. La exteriorización del material a partir de su fragmentación, reubicación y montaje**

Esta manera de citar es la usual y por tanto no necesita de una explicación muy detallada. Se extrae un fragmento (la cita) de un autor diferente del que realiza esta operación (si no es un auto-citado), para inscribir este fragmento en un nuevo contexto generalmente creado por el mismo autor que realiza la extracción. Así, el citado ajeno es una forma de cita externa en oposición a la cita interna comentada anteriormente.

Un caso aislado y complejo de limitar a una sola categoría de cita, es cuando se realizan variaciones sobre variaciones. Es el caso de la obra de Hans Zender, *33 Veränderungen über 33 Veränderungen*, que son variaciones sobre las *Variaciones Diabelli*, Op. 120 de Beethoven.

## 6. LA CITA Y EL *LEITMOTIV*

Como «la cita desde dentro», haremos otra aproximación no común a la cita refiriéndonos al *leitmotiv*. Dentro del concepto de cita, la repetición es un elemento estructural no señalado aún ya que, si algo es citado, implícitamente necesita que sea repetido. Es decir, cuando citamos a un autor estamos repitiendo lo que anteriormente ya existía como un original, antes de su prolongación repetida en una cita. Es así como el *leitmotiv*, que solo puede existir a base de repetición, tiene esto en común con la cita. Pero también el *leitmotiv*, al poseer una carga significativa, importante y claramente delimitada dentro de una obra, adquiere un estatus fragmentario y autónomo similar al de la cita. El *leitmotiv* de Wagner (aunque existen precedentes fue el primero en utilizarlo de forma sistemática y en abundancia) tiene ciertas características de citado. Hay que añadir que el propio Wagner incita a realizar esta lectura ya que él mismo citaba su *leitmotiv* de una ópera (el *Tristán e Isolda*) en otra ópera (*Los maestros cantores de Núremberg*). De este modo, el *leitmotiv* se convertía en una especie de auto-citación, más allá de la obra que lo vio nacer y donde «debería» estar. En consecuencia, no es de extrañar que las óperas de Wagner (especialmente *Tristán e Isolda*) hayan sido ampliamente citadas por otros compositores, dado que su material, el *leitmotiv*, resulta altamente apto y autónomo para ser fragmentado y reutilizado. Por ejemplo, el *Tristán e Isolda* son citados en *Children's corner* de Debussy, *Sinfonía n. 2* de Charles Ives, *Sinfonía n. 15* de Shostakovich, *Requiem für einen jungen Dichter* de Zimmermann<sup>21</sup>, *Two Tristan Postludes and Chorale* de Henryk Górecki, *Marcha Fatale* de Lachenmann, *Killing Bach* de Filidei, etc.

La fragmentación y autonomía de la cita son las mismas que permiten al *leitmotiv* desarrollarse a lo largo de una ópera y transformarse. Además, a lo largo de una ópera se «cita» continuamente un *leitmotiv* para recordar su significado inherente. Este mismo procedimiento se suele utilizar en la cita, dado que se cita para que el contenido original de lo citado reaparezca en su nuevo lugar. Todos los corales que Bach cita en sus innumerables piezas son citados para evocar su significado y origen litúrgico. Así, la cita contiene en sí misma el recuerdo, al igual que el *leitmotiv*. Son ideas fijas que van circulando por la(s) obra(s). Por eso Berlioz en su *Sinfonía fantástica* llamó idea fija al

<sup>21</sup> Sobre esta compleja y extensa obra repleta de citas, ver el detallado análisis en seis partes de LÓPEZ LÓPEZ, José-Luis. *Requiem für einen jungen Dichter, de B. A. Zimmermann*. MundoClásico.com, 2020. <https://www.mundoclasico.com/articulo/33715/requiem-fur-einen-jungen-dichter-de-b-a-zimmermann-1-6>

motivo que va repitiéndose en todos los movimientos de la sinfonía, que es como una cita que recuerda el anhelo de Berlioz por su amante. Este motivo recurrente o prototipo de *leitmotiv* wagneriano también es utilizado por Weber, o más posteriormente por Verdi (por ejemplo, en *La forza del destino*).

Podemos concluir que las fronteras se borran al cruzar e hibridar los elementos musicales (cita-*leitmotiv*-idea fija) disolviendo así su autonomía e identidad. De este modo, se destruye todo rastro de esencialismo en las formas musicales, porque estas nacen, se desarrollan y mueren desde su práctica y constante transformación. Su identificación solo es posible a partir de su diferencia, porque la identidad no viene dada por la unidad del ser, sino por la otredad y devenir del no-ser.

## 7. LA CITA Y LA FUGA

El *leitmotiv* se concibe generalmente como una configuración motívica, fragmentaria y autónoma. Este se expande desde su dimensión mínima hacia otra mayor como es la ópera, que lo engloba y lo significa, de manera muy libre. La fuga, más bien, se piensa desde el proceso inverso. Esto puede explicarse porque la fuga es una forma más antigua y muy codificada por medio de tratados, algo que apenas ocurre con el *leitmotiv*. En la fuga la macro-forma ya está organizada de antemano, y al ser de dimensiones mucho más reducidas que la ópera, es posible tener un gran control sobre el conjunto. Todo esto hace que pensemos esta desde una visión general que se dirige hacia lo particular. Este último sería el sujeto de la fuga con el que el *leitmotiv* comparte algunas características.

Si estamos reflexionando y clasificando la cita, tal vez hablar sobre la fuga no parece muy adecuado y carece de conexiones con lo anterior. Sin embargo, realizaremos una operación similar a las que hemos llevado a cabo anteriormente, ampliando su significado convencional y académico, de modo que la cita se enriquezca mucho más allá de lo que habitualmente se entiende. La fuga comparte con la cita la repetición y recurrencia de su mismo sujeto, a lo largo de una obra. Es como si el sujeto de la fuga, una vez presentado, estuviera citándose a sí mismo de forma recurrente. Anton Reicha en sus *36 Fugues* posibilita esta interpretación, al elegir él mismo sujetos que no son

compuestos por él, sino son citas de Frescobaldi, Händel, Bach, Scarlatti, Haydn y Mozart. El carácter fragmentario, autoconsciente y reflexivo que tradicionalmente se ha asociado a la fuga como forma musical también se encuentra en el uso de la cita. Pensemos, por ejemplo, en el sexto movimiento de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, que no casualmente es una fuga y lleva por título *Von der Wissenschaft* (De la ciencia). Asimismo, podemos conectar la cita y la fuga debido a su estrecha relación con otra forma musical muy estructural: las variaciones. Los siguientes ejemplos, destacados en la historia de la música, contienen todos citas o se construyen a partir de ellas:

1. Las *Variaciones Goldberg* de Bach (que contiene también partes fugadas), su última variación consiste en un quodlibet (forma que cita por excelencia), basado en varias canciones alemanas.
2. Las *Variaciones de Diabelli* de Beethoven, de las que ya se ha comentado el uso original e importante de la cita, también contiene una gran fuga.
3. De Max Reger, *Variaciones y fuga sobre un tema de Bach*, finaliza con una fuga que tiene como sujeto el tema de la variación.
4. De Brahms, *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel*, concluye también con una fuga como forma culminante.

Estas cuatro variaciones son de las más complejas y extensas que podemos encontrar a lo largo de la historia de la música y todas contienen citas, de manera original y estructural. Es también digno de destacar otra variación muy original, compuesta por Viktor Ullmann, donde los elementos nombrados anteriormente se entretajan de forma muy rica, *Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück [Op. 19.4] von Arnold Schönberg, Op. 3a*. A diferencia de los ejemplos señalados antes, su «cita» es un tema atonal.

## 8. FORMAS MUSICALES DONDE LA CITA ES PARTE IMPORTANTE DE LA ESTRUCTURA GLOBAL DE LA OBRA

Antes de hablar sobre las formas o estructuras musicales en donde la cita es utilizada, definiremos muy rápidamente qué concepto de forma queremos explicar aquí. Entendemos por forma musical la codificación de una serie de prácticas a lo largo de la historia que se refieren a la organización de los sonidos en el tiempo/espacio. En consecuencia, las formas adquieren un carácter relativamente estable y pueden identificarse por su repetición a lo largo de la historia. No obstante, es importante remarcar que la significación de cada forma nace de la diferencia entre ellas, y no de una identidad única y esencial. Esta diferencia se construye a partir de la evolución y el uso de cada forma, proceso en el que se van destacando determinados rasgos característicos frente a otros:

Son las propias *ideas formales* y los propios *principios generadores de la forma* –tanto en sus afinidades y en sus transformaciones históricas como en sus diversas realizaciones concretas a lo largo de la historia– los que proporcionan el marco general de nuestra exposición. El arranque desde diferentes momentos formalmente decisivos pretende ofrecer un repaso general de la *naturaleza y género de las configuraciones formales* y del tipo de *pensamiento musical* que cristaliza en ellas<sup>22</sup>.

No es posible aislar una definición estable y esencial de la forma de manera ideal y autónoma. Por ello, el concepto de forma que manejamos es siempre una convención, basada en una generalización histórica que puede, con el tiempo, desaparecer o disolverse. Uno de los indicadores formales suele ser el título, aunque en la música este funciona más bien como un indicador conceptual, que en muchos casos resulta arbitrario. Que una pieza se denomine *Sonata* puede aludir tanto a una forma altamente definida y estructurada como, de manera mucho más general, al simple hecho de que se trata de una «música que suena». De ahí proviene el origen del término en italiano, en oposición a *Cantata*, es decir, lo cantado frente a lo sonado. Esta ambigüedad pone de manifiesto la complejidad y relatividad de pensar lo formal a partir únicamente del título de una obra.

<sup>22</sup> KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. SpanPress, España, 1998, p.12.

Todo esto es explicado en referencia al concepto de forma que ahora relacionaremos con el de cita. Las formas que se estructuran explícitamente a partir de la cita son relativamente escasas si se las compara con formas más habituales como la sonata, la fuga o el rondó. Como ya se ha señalado, la cita puede «infiltrarse» en cualquiera de ellas. Incluso puede afirmarse, como sostiene Rubén López-Cano, que «la historia de la música medieval no es otra cosa que la historia de diferentes prácticas de apropiación, préstamos, reciclajes y reutilización de materiales obligatorios»<sup>23</sup>. No obstante, ahora nos centraremos en clasificar algunas formas que en sí mismas necesitan de la cita para identificarse. Podemos encontrar las siguientes, aunque son nombradas con mucha cautela. Las ordenamos de mayor a menor grado de explicitud en referencia a la cita:

### 8.1. Popurrí:

Se trata de una forma construida mediante citas que, sin necesidad de mantener una conexión o relación fuerte entre sí, se yuxtaponen a modo de montaje. Generalmente se aplica a una composición que consiste en una serie de melodías favoritas, como un popurrí basado en alguna ópera popular, opereta, una colección de canciones, bailes, etc. Los popurrís generalmente tienen escaso interés artístico, pero hay alguna excepción, como *Potpourri über russische Volkslieder* de Hanns Eisler, *Potpourri* Op.54 de Ernst Krenek o *Ein kleines Potpourri* de Hans Werner Henze. Aunque no se titula con este nombre, la obra de Bernd Alois Zimmermann, *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, podría entenderse también como un popurrí, al igual que la obra de Heiner Goebbels, *Eislermaterial*. Su título ya indica que utiliza numerosos materiales de Hanns Eisler, aunque a veces algunos de sus préstamos están muy transformados.

### 8.2. Paráfrasis:

Hay dos definiciones comunes aplicadas a lo literario que podemos perfectamente extrapolar a lo musical: 1. Explicación que se hace de un texto conservando el contenido y cambiando las palabras y extensión del mismo / 2. Frase conocida que se reproduce con palabras diferentes. Un gran maestro de la paráfrasis es Liszt, por ejemplo, con su *Paráfrasis sobre el Rigoletto de Verdi* o *Totentanz: Paráfrasis sobre el Dies irae*. De todas maneras, esta forma, que es como una variación libre, resulta difícil de identificar

<sup>23</sup> LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeonbooks, Barcelona, 2018, p.84.

si no es a partir del título, o por el mismo desarrollo de los temas citados, que enfatizan las características que se mencionan en la definición. La misa paráfrasis también podría situarse en este apartado. Por ejemplo, la misa *Pange Lingua* de Josquin des Prés cita variando durante toda la obra el himno *Pange Lingua* (atribuido a Tomás de Aquino).

### 8.3. Reconstrucciones artísticas, orquestaciones o síntesis:

Podríamos llamarlo un tipo de forma, pero dado el poco número de obras que la utilizan y su difícil unificación por su heterogeneidad, no ha adquirido aún el estatus formal que podría tener. Esta «forma» parece funcionar más bien como una investigación de un compositor sobre otro, al rastrearlo en el archivo de la historia musical. Un ejemplo paradigmático sería la obra de Luciano Berio *Rendering* que, a base de bocetos y otras partituras de Schubert, reconstruye su hipotética *Sinfonía n. 10*. Ello no implica la ausencia de la manipulación del estilo propio de Berio. También podría estar en esta categoría la obra de Charles Wuorinen *Reliquary for Stravinsky*, donde a partir de bocetos inconclusos de Stravinsky, realiza una nueva obra. Por eso, en vez de ser una mera reconstrucción histórica, la forma adquiere calidad y originalidad artística. Dieter Schnebel realiza unas reconstrucciones, remodelaciones o nuevas versiones de varias obras del pasado, como en *Beethoven-Sinfonie*, *Wagner-Idyll* y *Schubert-Phantasie*. También pueden englobarse dentro de supuestas «reconstrucciones u orquestaciones muy elaboradas» del pasado las obras de Stravinsky *Pulcinella* o *The Fairy's Kiss*, aunque menos radicales que los ejemplos anteriores (ya que no modifican tanto el material original, ni la presencia del «nuevo compositor» es tan explícita). Ottorino Respighi reelaboró temas de Rossini en *La Boutique Fantasque* y en *Gli uccelli* o *Antiche danze ed arie* obras del Renacimiento y el Barroco, mediante orquestaciones elaboradas y originales que siguen, aunque de forma más conservadora, el ejemplo de Stravinsky. Samuel Barber en *Mutations from Bach* también orquesta un coral de Bach y lo transforma. La adaptación que hizo Mozart del *Messiah* de Händel podría también entrar aquí, pero es más una modificación por razones técnicas a causa de su instrumentación o del gusto de la época, que por la sustancia propiamente artística de la música. Con esta misma idea, pero más interesante, es la instrumentación que hizo Webern del tema de la *Ofrenda Musical* de Bach.

#### 8.4. Glosa:

Una glosa (del griego *glôssa*, «lengua») es una nota generalmente explicativa escrita en los márgenes de un texto. Un conjunto de glosas es un glosario, si bien esta palabra también significa una colección de términos especializados y sus significados. La compilación de glosas en glosarios fue el comienzo de la lexicografía, y los glosarios así producidos fueron los primeros diccionarios. En la terminología musical la glosa se refería a la ornamentación o «relaboración» de una melodía. Esta práctica fue especialmente relevante durante el Renacimiento. La glosa se aplica generalmente a la música instrumental española y portuguesa del siglo XVI indicando dos aspectos diferenciados: por un lado, la aplicación de ornamentaciones en sustitución de determinados intervalos musicales y en las cadencias; por otro, se refiere a las variaciones que desarrollan un tema. Es por eso por lo que las glosas son precursoras de la forma musical conocida como variación. Un ejemplo destacado es el *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz.

La forma glosa en sí es muy poco recurrente a lo largo de la historia de la música, entre otras cosas porque es como una variación, pero con orígenes diferentes. Excepcionalmente, existen en la música contemporánea algunas pocas obras que remiten de forma directa a la práctica de la glosa. Una de las obras que más explícitamente y de forma directa trata sobre este concepto es el *Libro de las Glosas* de José María Sánchez-Verdú. El compositor en las notas que acompañan la partitura escribe: «Libro de glosas está basada en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1510 - ca. 1570). La intertextualidad entre diferentes materiales y técnicas y procesos de la música del siglo XVI era uno de mis principales intereses cuando escribí esta pieza»<sup>24</sup>. La intertextualidad también es una técnica que Luciano Berio utiliza en numerosas obras, como en su cuarteto de cuerda *Glosse*, donde se vale de sus propias composiciones en lugar de recurrir a autores o épocas ajenas. Como él mismo explica:

Tomé los bocetos, que había ido recopilando y modificando aquí y allá, y los reuní de tal manera que se evitara la impresión de un desarrollo homogéneo o de una continua variación. Dejé así la idea de un «cuarto cuarteto» y en su lugar nació *Glosse*, compuesto por breves

<sup>24</sup> <https://www.breitkopf.com/work/8586/libro-de-glosas>

comentarios sobre un cuarteto virtual o, más precisamente, sobre un cuarteto que no existe, un asunto bastante complejo y misterioso<sup>25</sup>.

Otra obra que trabaja la glosa, pero no con citas sino únicamente en su dimensión estructural, es la obra de Dieter Schnebel *Glossolalie*, en la que sobre la partitura se explica «*como material preparado para hacer música* (Schnebel), deliberadamente no persigue la música compuesta como resultado, sino que sirve como un concepto detallado para el intérprete»<sup>26</sup>. Por último, *Glossopoeia* de Alberto Posadas también recurre a este concepto de forma estructural; *Glossopoeia* «significa *fabricación de una lengua*, se interesa por esta noción y las ideas relacionadas mediante la transposición en sonidos y gestos de procesos formales en el campo de la lingüística»<sup>27</sup>.

### 8.5. A la manera, homenajes, imitaciones, etc.:

Es un grupo tan amplio y variado que no puede clasificarse como una forma única, sino múltiple y contradictoria. Todas estas formas se agrupan en este mismo conjunto por compartir un rasgo común: que un compositor intente imitar a otro o recrear el estilo musical de otra época. En estos casos, la cita a menudo no es explícita ni concreta, sino sutil y velada. Todas estas obras suelen ser casos aislados y no sistematizables. Por tanto, difícilmente podrían adquirir el estatus de una forma estándar o clasificable. Por ejemplo, Prokofiev en su *Sinfonía clásica* no cita a Haydn explícitamente, pero está detrás de toda la obra. Otros ejemplos similares serían los de Tchaikovsky en su *Suite orquestal n. 4 Mozartiana*, Heitor Villa-Lobos con sus *Bachianas Brasileiras*, Arthur Lourié con *Minuet after Gluck*, Erich Wolfgang Korngold con *Straussiana*, Luigi Dallapiccola con *Tartiniana*, Ottorino Respighi con *Rossiniana*, Alfredo Casella con *Scarlattiana* o *Paganiniana* y Gian Francesco Malipiero con *Gabrieliana*, *Vivaldiana* y *Cimarosiana*. Maurice Ravel compuso dos piezas tituladas *A la manière de... Borodine* y *A la manière de... Chabrier*, lo mismo hizo Alfredo Casella con *À la manière de...*, refiriéndose al mismo Maurice Ravel, pero también a Richard Wagner, Johannes Brahms o Vincent d'Indy. Tchaikovsky subtituló su *Álbum para niños*, indicando que contenía *24 piezas para niños a la Schumann*. Por su parte, la obra *Ludwig van* de Mauricio Kagel, situada entre el homenaje y el anti-homenaje, reelabora numerosos temas de Beethoven, que podríamos describir como reinterpretados a la «manera» de Kagel. Una variante de este

<sup>25</sup> <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/glosse-2663>

<sup>26</sup> <https://en.schott-music.com/shop/glossolalie-noq45062.html>

<sup>27</sup> <http://brahms.ircam.fr/works/work/26128/>

El mismo procedimiento consiste, sin embargo, en evocar no tanto a un compositor concreto como a un determinado lenguaje o estilo histórico. Es el caso de las numerosas obras que incorporan en su título expresiones como *Old Style*, *style ancient*, *im alten Style* o *stile antico*, entre ellas las compuestas por Alfred Schnittke, André Caplet, Arnold Schönberg, Charles H. Lloyd, Christian Sinding, Cyril Scott, Ferruccio Busoni, Henryck Górecki, Krzysztof Penderecki, Nicolai Kasputin, Max Reger, Valentin Silvestrov o Vincent d'Indy, entre otros.

En un largo ciclo de variaciones titulado *Las Meninas*, John Rea dedicó estas a distintos compositores y figuras musicales a los que cita no siempre de manera explícita, entre los que podemos señalar: José Evangelista, Claude Vivier, Claude Debussy, Conlon Nancarrow, Morton Feldman, Walter Zimmermann, Frédéric Chopin, Philip Glass y un largo etcétera. Las conexiones entre el citador y el citado (o homenajeado) no siempre son evidentes, por ello, en ocasiones lo citado se reduce únicamente al nombre, sin incluir la música asociada a él. En *Le tombeau de Couperin* hay sin duda mucho más de Ravel que de Couperin. Por otro lado, en *Petite musique solennelle – En hommage à Pierre Boulez 90*, Kurtág crea una música que no remite en absoluto al lenguaje de Boulez. De hecho, se trata de una obra con ciertos elementos tonales que contrastan con la estética del homenajeado, de modo que el homenaje no mantiene ninguna relación musical con Boulez más allá del título.

En el caso de compositores que, a lo largo de toda su producción, se refieren constantemente a músicas de otros tiempos, resulta difícil clasificar sus obras dentro de las formas antes mencionadas. Muchas de ellas podrían considerarse como música «siempre a la manera de...», aunque el título no lo indique explícitamente. Esto ocurre, por ejemplo, con compositores como Wilhelm Killmayer, que cita sin citar, así como con Alfred Schnittke o Valentin Silvestrov.

Esto puede tener una especial repercusión en una época en la que la fe en el progreso –no solo en la música– ha sufrido una fuerte sacudida y ha aumentado notablemente el interés por la historia, hasta el punto de que ésta ha llegado a ocupar el lugar de la innovación en muchos casos. Pues los compositores –con independencia de que por ello se les califique de posmodernos, pluralistas o «neo lo que sea»– no es que se sientan fascinados por los rasgos externos estandarizados o

las marcas de estilo, sino que en primera instancia toman partido por determinados compositores de otro tiempo y adoptan sin más la sustancia, la esencia irrepetible, de sus creaciones<sup>28</sup>.

En este contexto es donde podemos entender las numerosas tendencias neo- que se han dado en las últimas décadas y que utilizan la música del pasado a veces como cita o simple inspiración. Los neos son muy variados, pero destacan el neorrenacimiento, el neobarroco y especialmente el neorromanticismo<sup>29</sup>. En el neorrenacimiento se agruparían varios compositores asociados muchas veces también al llamado minimalismo sacro, donde Arvo Pärt destacaría. Su música muchas veces se basa en la música vocal del Renacimiento y de la Edad Media. No obstante, también encontramos otro tipo de materiales como la cita de música de Bach en su obra *Credo* o la música de Mozart en su *Mozart-Adagio for Piano Trio*. En lo que respecta al neobarroco, Penderecki ha revisado varias de sus formas canónicas, en obras suyas como *Aria*, *Ciaccona & Vivace*, aunque el compositor es especialmente conocido por sus tendencias neorrománticas, especialmente a partir de los años ochenta, como en su *Sinfonía n. 2 «Navidad»*, donde cita el villancico navideño *Noche de paz*. La tendencia neorromántica es muy importante en los EEUU, donde el conservadurismo musical tiene una larga tradición, por eso compositores norteamericanos como John Corigliano o David Del Tredici destacan entre las figuras más representativas del neorromanticismo. Corigliano en su *Sinfonía n. 1* mezcla neorromanticismo y técnicas de vanguardia, con algunas citas, por ejemplo, el *Tango* de Albéniz. En su ópera *The Ghosts of Versailles* realiza también varias citas de Mozart y otras músicas. En lo que respecta a Del Tredici, el compositor en *Tattoo* utiliza un lenguaje musical híbrido entre tradición y vanguardia, citando el famoso *Capricho n.º 24* de Paganini.

#### **8.6. Después de..., a partir de..., reflexiones, fantasías, etc.:**

Este grupo mantiene numerosas conexiones con el anterior y, en algunos casos, podría incluso confundirse con él. No obstante, hemos decidido separarlo porque, mientras que en el primero el compositor que cita puede llegar a imitar al citado hasta casi confundirse con él, en este segundo grupo el componente más reflexivo, distante, fantasioso o especulativo introduce generalmente una mayor diferencia entre el citador y

<sup>28</sup> DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, Madrid, 2004, p. 470.

<sup>29</sup> GLOAG, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 60-72.

lo citado. La brecha que se establece entre ambos es más pronunciada, debida, entre otros factores, al contraste estilístico. Asimismo, se emplean técnicas que subrayan de manera más radical los aspectos deconstructivos, lo que confiere a la obra un marcado carácter meta-lingüístico. Un ejemplo pionero de la posguerra es la obra de Lukas Foss *Baroque Variations for Orchestra*, en la que cada movimiento se basa en una música previa que es reelaborada (I. *On a Handel Larghetto*, II. *On a Scarlatti Sonata*, III. *On a Bach Prelude "Phorion"*). Esto suele conceptualizarse como:

*Borrowing* [préstamo] que es el término inglés utilizado internacionalmente. Este es un recurso plenamente posmoderno que exige un proceso de desmontaje y remontaje de los elementos musicales. Es una deconstrucción y no una técnica profesional; una opción estética, independientemente de la técnica usada que trata de reinventar las músicas<sup>30</sup>.

No obstante, insistimos en que algunas de las obras aquí mencionadas podrían situarse igualmente en el grupo anterior, del mismo modo que ciertas obras de aquel grupo podrían incluirse en este. Por ejemplo, Busoni en su *Fantasia nach J.S. Bach* marca claramente una diferencia estilística y reflexiva con lo citado. De igual manera pasa con Rochberg en su *Nach Bach*, Gubaidulina en *Reflections on the theme B-A-C-H*, Ralph Vaughan Williams en *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, Leonardo Balada en *Prague Sinfonietta* (con la original sinfonía de Mozart a la que cita) o en Cristóbal Halffter *Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Haendel*. Otros ejemplos serían *Fantasy-Pieces on the Heine "Liederkreis" of Schumann* de Robin Holloway, *Carmen Suite* de Rodion Shchedrin, las obras de Onutė Narbutaitė como *Mozartsommer*, *Winterserenade* (inspirada en *Gute Nacht* de Schubert), *Autumn Ritornello. Hommage à Fryderyk* (en homenaje a Chopin) o las obras de Alexander Raskatov *5 minutes from the life of W.A.M. (not a "not-turno")* y *Seasons' Digest, after "The Seasons Op. 37" by P. Tchaikovsky*. George Crumb compone *Eine kleine Mitternachtmusik*, en claro símil a la obra mozartiana, y además subtitula su obra *Ruminations on "Round Midnight" by Thelonious Monk*. La obra de Crumb es una especie de variaciones libres que más bien deconstruyen la obra de Monk, a la que además, se le añaden otras citas de Debussy, Wagner o Strauss. Una obra como *Erinnerung* de Alberto Posadas cita en sus títulos a varios compositores

<sup>30</sup> MARCO, Tomás. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA, Madrid, 2017, pp. 111-112.

(Zimmermann, Couperin, Stockhausen, Scelsi, Debussy), pero la relación que se establece con cada uno de ellos es muy diversa e imposible de limitar a una sola tipología formal. Del mismo modo, obras como *Fantasie über Themen aus Mozarts Figaro und Don Giovanni* y *Réminiscences de Don Juan* de Liszt, o la *Fantasía sobre temas de La Traviata* de Sigismund Thalberg, podrían situarse también en esta categoría, aunque igualmente podrían entenderse como paráfrasis. Todo ello pone de manifiesto que cualquier intento de clasificación es siempre frágil.

### 8.7. Parodia:

No se ha encontrado ninguna obra relevante cuyo título explicita directamente esta práctica o concepto. Sin embargo, es habitual que la cita adopte una intención humorística que parodie lo citado. Un ejemplo de parodia de principio a fin (y por tanto un rasgo de la estructura general) aunque no lo explicita en el título, es *Souvenirs de Bayreuth* de Fauré y Messager, que citan humorísticamente la tetralogía de Wagner en toda la pieza. Los casos sueltos de cita paródica pero no englobados dentro de una forma o estrategia total son muy habituales. Como la obra *Dead Elvis* de Michael Daugherty, donde además de parodiar la música de Elvis Presley se parodia el himno del *Dies Irae* y otras músicas, o en Bartók y su *Concierto para orquesta*, que parodia el tema de Shostakovich del primer movimiento de su *Sinfonía Leningrado*. O el mismo Shostakovich y su *Sinfonía n. 15* que parodia a Rossini. Simon Steen-Andersen en *Inszenierte Nacht - Lesung nach den Buchstaben der Klassiker* parodia a varios compositores. En una de las partes parodia el aria *La reina de la noche* de la *Flauta mágica* de Mozart como si fuese pura música de discoteca. Un caso mucho más sutil que el anterior, sería la pieza *Ravel for President* de Miguel Ángel Coria. Su paródico título es explícito, aunque luego la música no tenga gestos humorísticos tan directos. Más bien, cita el estilo del compositor referido como una parodia velada o mero divertimento, frívolo y sin transcendencia aparente, pero cargado de una mordaz ironía. Así lo comenta Coria:

En 1973, persuadido de que las vanguardias históricas y actuales no tenían otro destino que el museo (el de arte, aquellas, el de cera, sala del crimen, éstas), inauguré la posmodernidad musical española con una pieza para piano, *Ravel for president*. Pronto le

seguirá *Falla revisited*. Ambas dos constituyen el límite de mi *revivalismo*<sup>31</sup>.

### 8.8. Collage y palimpsesto:

Este grupo, al igual que los anteriores, resulta algo vago y poco preciso. La forma, en este caso, surge a partir de la cita, pero con un carácter radical y objetual, pudiéndose definir como bloques de música dispuestos en montajes separados y a menudo antagónicos. En cuanto al palimpsesto, el material se genera mediante el borrado o la superposición sobre otro existente. Estas dos prácticas, en muchas ocasiones, tienden a confundirse. Sobre todo, la cuestión importante es la intencionalidad y la manera en cómo se unen las citas, pudiendo existir una relación profunda que conoce el material utilizado, o por contra, otra que une diversos fragmentos de manera superficial. En ese sentido, podemos señalar aquí las reflexiones de Luigi Nono quien:

Siempre se había mostrado muy crítico con quienes se apropiaban de materiales sin atender a sus distintas procedencias, memorias y potencias, y se limitaban a copiarlos y pegarlos (si hay un caso de apropiacionismo y collage musical que Nono detestaba especialmente, ese fue *Hymnen* de Stockhausen)<sup>32</sup>.

Un caso interesante y famoso de collage es la obra titulada *Sinfonía* de Berio (por ejemplo, cuando cita a Mahler), donde los materiales son superpuestos como en un montaje y son bastante diferenciables entre sí. También podría ser la obra de Louis Spohr *Sinfonía n. 6 "Historische"*, donde como bloques superpuestos y en evolución, cada movimiento es titulado: I. Largo-Grave (Bach-Händel'sche Periode, 1720) II. Larghetto (Haydn-Mozart'sche Periode, 1780) III. Scherzo (Beethoven'sche Periode, 1810) IV. Allegro vivace (Allerneueste Periode, 1840). En la obra de Georg Friedrich Haas *7 Klangräume (accompanying the unfinished fragments of Mozart's Requiem)*, Haas y Mozart son unidos también en un montaje muy diferenciado estilísticamente, pero que conviven dentro de la misma forma y, por tanto, son relacionables y entendibles como un todo. Muy similar es la aproximación que hace José María Sánchez-Verdú en su obra

<sup>31</sup> BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones Autor, Madrid, 2009, p. 39.

<sup>32</sup> JIMÉNEZ CARMONA, Susana. *Luigi Nono. Por una escucha revuelta*. Akal, Madrid, 2023, p. 143.

*Sheba*, que consiste en diversos movimientos intercalados en *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* de Haydn, que a su vez cita y transforma.

Charles Gounod para su *Ave María* superpone como en una especie de collage el *Preludio en Do mayor* del libro 1 del *Clave bien temperado* de Bach, que se concibe como un acompañamiento de una melodía de Gounod. En la obra *Piano Sonata n. 16, K.545*, arreglada para dos pianos por Grieg, este añade su propio piano al original de Mozart para que ambos se ejecuten simultáneamente. Se trata de una especie de montaje superpuesto, en el que la parte de Grieg nace y sigue a la de Mozart.

En lo que se refiere al palimpsesto, los diversos interludios de Sciarrino para *Lucie traditrici* generan una secuencia en la que cada uno deriva del anterior. El primero, que cita música renacentista, se va transformando progresivamente en nuevas versiones, hasta que la última apenas conserva elementos del original, como si Sciarrino hubiera borrado el material renacentista para dar paso a su propio estilo. Gubaidulina realiza algo parecido en su *Offertorium* sobre la *Ofrenda musical* de Bach. También entre el palimpsesto y la imitación (a veces imposible de delimitar) está Schnittke con su *Moz-Art* y *moz-art a la haydn* (sobre 2 compositores superpuestos como 2 borradores o escrituras a la vez). La obra de Sánchez-Verdú, *Machaut-Architektur V* también podría calificarse de palimpsesto:

Al universo sonoro de Machaut, reinterpretando en las Machaut-Architekturen su vocabulario modal, el fundamento isorrítmico de su construcción formal, el carácter expresivo de su articulación melódica o la práctica del hoquetus; también comparece la cita expresa, del ‘Kyrie’ de la Misa en Machaut-Architektur I (cc. 64-69) y del ‘Ite missa est’ en imitación canónica en Machaut-Architektur V (cc. 5-9), pieza que concluye con la cita efímera del ‘Introito’ del Requiem de Ockeghem<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> GAN QUESADA, Germán. *José María Sánchez-Verdú Músicas del límite*. Gobierno de Canarias, 2006, p. 30 [http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas\\_del\\_limite.pdf](http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_del_limite.pdf)

## CONCLUSIONES

La historia de la música occidental se ha caracterizado por crear una compleja notación en forma de partitura. Esto le ha proporcionado un vasto repertorio que, como una enorme biblioteca, está al alcance de cualquier músico para indagar en los tiempos que le precedieron. Podría ser esta una de las razones por las que la cita, mientras va pasando el tiempo, cada vez tiene una mayor presencia en la música, hasta haber piezas únicamente compuestas de ellas. Conforme nuestro repertorio aumenta, nuestra consciencia de la música también, y en la era de internet y del llamado “Gran Archivo”, esto no ha parado de extenderse y desarrollarse:

Las nociones de intertextualidad, préstamo o influencia, expresan modos diferentes de comprender y conceptualizar las dinámicas de un fenómeno amplio que podríamos denominar *reciclaje musical* y que podemos entender como todos aquellos usos conscientes o involuntarios de materiales y elementos presentes en piezas musicales conocidas o escuchadas con anterioridad, que determinados usuarios musicales evocan, hacen presentes, o utilizan en momentos específicos de creación, producción, interpretación, postproducción o recepción musicales. Para unos pueden servir como materiales de apoyo para la composición, creación o gestión sonora. Para otros pueden servir de estrategias cognitivas para organizar coherentemente una experiencia de escucha y construir redes de conexiones semióticas entre objetos y experiencias sonoras transitadas con anterioridad y las actuales, con el objetivo de colaborar en la construcción de sentido<sup>34</sup>.

Aunque en el párrafo anterior podría parecer que esto es un fenómeno reciente, dado el amplio campo de posibilidades que ofrece la actual cultura digital para recurrir a la música del pasado y del presente, esto tampoco es cierto. La reflexión sobre la música es connatural a su propia naturaleza, tal como sucede en la práctica de la cita y, de manera análoga, en la poesía:

---

<sup>34</sup> LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeonbooks, Barcelona, 2018, p. 82.

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es solo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más gran sistema del arte —que contiene, a su vez, varios sistemas—, hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta (Friedrich Schlegel “Fragmentos del Athenäum” Fragmento 116)<sup>35</sup>.

Con esta extensa cita de Schlegel, podemos concluir que, al igual que la poesía, la cita puede asumir innumerables aspectos en constante transformación y significar mucho más de lo que normalmente se le atribuye, enriqueciendo tanto a la cita misma como a quienes la realizan, los citadores.

---

<sup>35</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Traducción y notas de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009, p. 53.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2014.
- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones Autor, Madrid, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos - Cohetes - Mi Corazón al Desnudo* (traducción Rafael Alberti). Editorial 'Bajel', Buenos Aires, 1943.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid, 2005.
- BURKHOLDER, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes*, vol. 50, nº 3, 1994.
- \_\_\_\_\_. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. Yale University Press, New Haven, 1995.
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Alianza, Madrid, 2008.
- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, Madrid, 2004.
- GAN QUESADA, Germán. *José María Sánchez-Verdú Músicas del límite*. Gobierno de Canarias, 2006.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego. *Los retornos en la música contemporánea*. Sinfonía Virtual nº 8, Julio 2008.
- GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio. *Alegoría y montaje: el trabajo del fragmento en Walter Benjamin*. CONSTELACIONES- REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. Número 2, 2010.
- GLOAG, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- GUASCH, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, Madrid, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Abada, Madrid, 2010.

JAMESON, Frederic. *Brecht y el Método*. Manantial, Buenos Aires, 2013.

JIMÉNEZ CARMONA, Susana. *Luigi Nono. Por una escucha revuelta*. Akal, Madrid, 2023.

JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Tecnos Alianza, Madrid, 2006.

KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical con ejemplos comentados*. Idea Books, Madrid, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tratado de la forma musical*. SpanPress, España, 1998.

LÓPEZ LÓPEZ, José-Luis. *Requiem für einen jungen Dichter, de B. A. Zimmermann*. MundoClásico.com, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeonbooks, Barcelona, 2018.

MARCO, Tomás. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA, Madrid, 2017.

\_\_\_\_\_. *Pensamiento musical y siglo XX*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002.

MICHAEL RANDEL, Don (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Alianza, Madrid, 2009.

REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario. *Historia de la filosofía III 1. Del Romanticismo al Empiriocriticismo*. Herder Editorial, Barcelona, 2010.

SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI, Madrid, 2019.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Traducción y notas de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.



**JOAN GÓMEZ ALEMANY** (1990) es compositor, artista visual y escritor. Ha estudiado composición en el Conservatori del Liceu con Oliver Rappoport y en la Kunstuniversität Graz (KUG), donde obtiene además un máster en composición, con Franck Bedrossian, y otro en ópera, con Clemens Gadenstätter. Es también graduado en piano, y licenciado y

doctor *cum laude* en Bellas Artes, con una tesis sobre interdisciplinariedad artística.

Su música ha sido interpretada por ensembles como Recherche, Arditti, Nikel, Multilatérale, Schallfeld, Grup Instrumental de València, Vertixe Sonora, Lumina Ensemble o Cosmos 21, y por orquestas como la SWR y la JOGV. Sus obras han sido presentadas en festivales internacionales como Darmstädter Ferienkurse, ManiFeste-IRCAM, impuls, reMusik.org, Mixtur, Ensems, entre otros. En 2022 estrena *Glücklich, die wissen...* en la Ópera de Graz. Su música está editada por ahora en trece CDs y se ha escuchado en catorce países diferentes de Europa y Asia.

Sus trabajos sonoros y visuales se han mostrado en museos como el Centre Pompidou, IVAM, MuVIM, CCCC o MACA. Ha comisariado cinco exposiciones de diversos pintores. Desde 2018 escribe mensualmente para la revista *Sul Ponticello*, de la que en 2026 es codirector y editor principal. En 2025 comienza su colaboración mensual con la revista *Ritmo*. Ha publicado diversos artículos para las universidades UV, UPV/EHU, UB, UAH y UMA. Ha escrito seis libros de manera individual o en coautoría, participado en ocho libros colectivos, redactado cinco *booklets* y escrito notas de programa para diversos auditorios. Sus partituras están publicadas principalmente por la Universal Edition.

[gomezalemanyjoan@gmail.com](mailto:gomezalemanyjoan@gmail.com)