

Ideación en música: *presentación del concepto*



Enrique Blanco

El catorce (ECH) es el título general de una serie de artículos que se publicarán en forma simultánea en “Potsdam 1747” y “El Compositor Habla” el día catorce de cada mes. Versarán sobre temas musicales orientados a la creación y composición.

Idea y romanticismo

Estamos excesivamente acostumbrados a un concepto romántico de la creación. En demasiadas películas, en demasiados libros, se nos presenta la figura del compositor, literato o pintor entrando en una especie de trance del que sale la obra acabada, como si hubiese sido dictada al artista a través de un medio intangible, como si el artista fuera una mera antena a un mundo de obras ya terminadas, perfectas, y su personalidad fuera un simple accidente.

Como es natural no estoy hablando de romanticismo como una época histórica. Hablo más bien de su etimología, de la idea de *romancear* una realidad que quizá puede parecer a algunos demasiado compleja o laboriosa como para afrontarla en su totalidad.

Basta una reflexión breve para darse cuenta de que este concepto resulta absurdo: si la inspiración, las Musas o como queramos llamar a ese emisor de ideas sin gran intervención consciente por parte del creador, tuvieran una existencia real no habría una tan perfecta concordancia entre la obra y su época: algún compositor se vería asaltado por inspiraciones stravinskianas en una obra y acentos renacentistas en la siguiente. A un contrapunto bachiano habría de seguirle un hermoso solo de percusión a la manera de los extraordinarios pigmeos akka. Más aún, ningún compositor tendría una voz propia.

Debe pues ser evidente que la personalidad, la manera de hacer de los compositores importan. Que su personalidad y forma de hacer marcan de manera ineludible su obra. Que las ideas y, sobre todo, la forma de plasmarlas, son de importancia capital para que la composición alcance su forma definitiva.

Y, sin embargo, este es un tema escasamente tratado en nuestras aulas y escritos. ¿De dónde vienen las ideas?, ¿una vez que tenemos una, cómo la tratamos?, ¿la idea es una cosa completa o puede, y quizá deba, reformularse? No pretendo en modo alguno escribir un tratado al respecto pero sí quisiera aportar unos breves pensamientos sobre el tema.



“No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica.”

J. L. Borges. Prólogo a “El informe de Brodie”

ideación.

(De *idear*).

1. f. Génesis y proceso en la formación de las ideas.

de conceptos interesantes que no suelen ser tenidos en cuenta.

- 1.— Las ideas tienen una *génesis*, no nacen ya completamente formadas. Podemos colegir de aquí que las ideas pueden trabajarse, o, si se prefiere, que el germen de una idea no equivale a la idea ya completa y terminada: es posible, examinando qué pretende hacerse con ella, reformularla y elaborarla hasta que se ajuste de forma precisa a nuestras necesidades.
- 2.— Las ideas se forman por medio de un *proceso*. Lejos de la idea romántica de algo completamente formado y listo para su uso, nos encontramos con que las ideas llevan tiempo y trabajo.
- 3.— Las ideas *se forman*. Quiere decirse pues que *es posible buscar ideas*, o lo que es lo mismo, que no resulta preciso esperar a que aparezcan por sí mismas, sino que es posible generarlas.

idea.

4. f. Plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra.

7. f. Ingenio para disponer, inventar y trazar una cosa.

Explicaciones

¿Qué es ideación?

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua nos dice que ideación equivale a “*Génesis y proceso en la formación de las ideas*”. Por breve que sea la explicación ya incorpora una serie

Luego hablaremos con algún detalle de todo esto, pero, por ahora, vamos a explorar qué es una idea.

¿Qué es una idea?

Las definiciones 4 y 7 del diccionario de la R.A.E. resultan singularmente útiles para mis objetivos. La número cuatro dice: “*Plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra*”. Comiezo por alabar la introducción del término *fantasía*. Los músicos llevamos tanto tiempo intentando que se reconozca la parte de estudio de nuestro trabajo que, quizá, hemos abandonado el uso de ciertos términos como escasamente científicos.

Andamos equivocados en ello. No nos compete como músicos dictaminar cuáles sean los componentes de la mente que intervengan o dejen de intervenir en la creatividad. Y resulta útil, como mínimo psicológicamente, distinguir entre una fuerza creadora desatada y otra que sería la misma una vez sometida a cauces. No es casual que tantas piezas de épocas pasadas lleven el nombre de *fantasía*, *capricho* o *fancy*. Menos remilgados que nosotros, muchos de nuestros antecesores sabían hasta qué punto estaban reglando (o evitando reglar) sus creaciones. De esta definición no volveré a aludir a la pabra *formación*, que ya se comentó antes. Pero es necesario destacar:

- 1.— En la definición se habla de *ordenar* la fantasía. Un indicio más de que no se espera de la creatividad un resultado íntegro y completo, sino que asumimos la necesidad de elaborar nuestras ocurrencias.

2.— *Plan y disposición.* La definición asume que una idea debe elaborarse y llevarse a cabo atendiendo a que su resultado sea acorde a lo que nos proponemos

La definición número siete es hasta demasiado útil: *ingenio, disposición, invención y trazo.* ¿Se puede pedir mayor claridad? Y, para mis fines, es toda una golosina la aparición de la palabra *invención*. Pero pienso que ya no es necesario el análisis de cada término.

En el aula

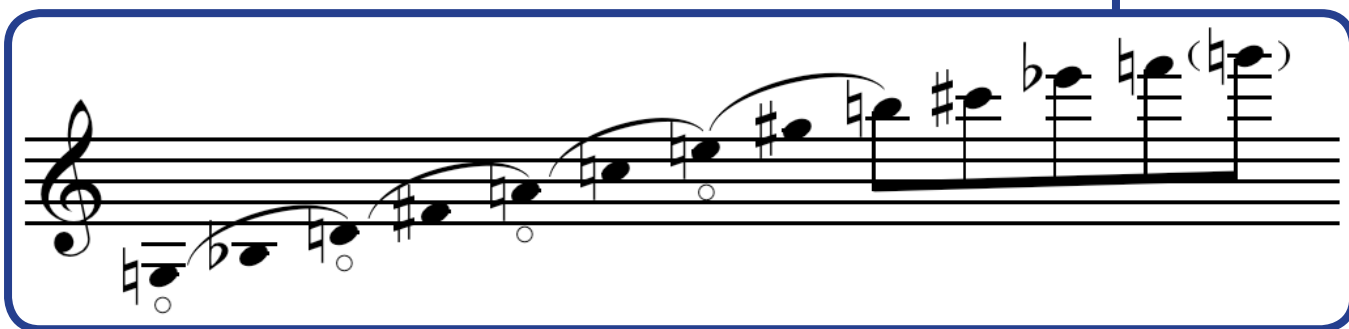
De series e invenciones

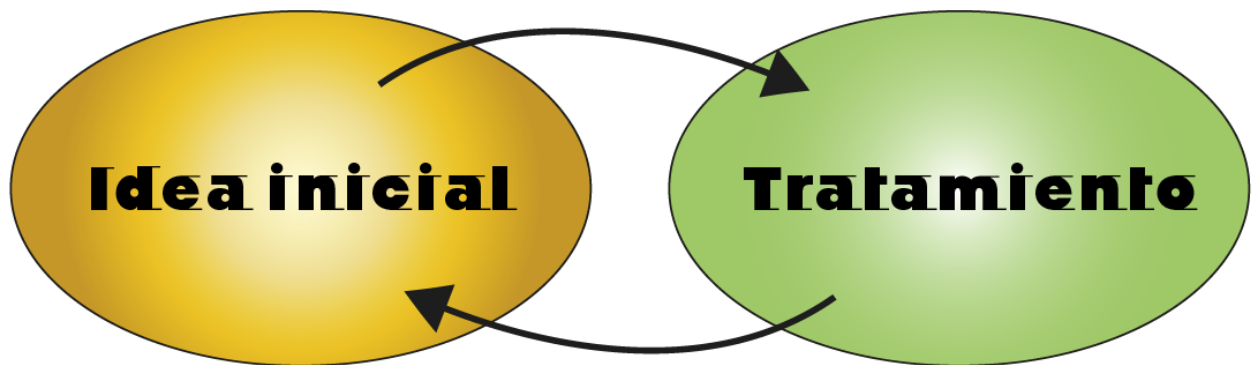
Estoy seguro de que otros profesores se identificarán con esta situación: se explica el serialismo en el aula y bastantes alumnos quedan con cara de: “y esto, ¿a qué viene?”. Una exposición de la técnica serial parece fría e innecesaria (no más fría ni innecesaria, me apresuro a decir que una explicación de por qué en la tonalidad se evitan las quintas paralelas). El problema está en que contamos *cómo* se usa una serie, pero normalmente no incidimos en *qué buscamos en una serie* cuando la estamos elaborando. Y pongo la serie como ejemplo de algo que no es tan raro que pase en el aula. Pero es absolutamente común que explicando cualquier técnica de cualquier lenguaje de cualquier época produzcamos en el alumno una sensación de arbitrariedad.

Es necesario, o al menos así lo entiendo, no limitarse a la explicación de los *cómos*, sino atender en todo lo posible a los *por qué*s. Y no resulta nada extraño que, cómo en tantas otras cosas, la solución pueda venir de la mano de Bach.

Cada curso que pasa encuentro más útil, ya que necesitamos legalmente ceñirnos al lenguaje tonal en nuestras clases la creación de invenciones a la Bach. Recordemos el título de su obra: “*Honesta guía que enseñará a los que aman el clavecín, y especialmente a aquellos que desean instruirse en él, un método sencillo para llegar a tocar limpiamente a dos voces y, después de haber progresado, ejecutar correctamente las tres partes obligadas. A su vez, aprenderán no sólo a crear nuevas ideas sino también cómo desarrollarlas; y sobre todo, a conseguir un estilo cantabile mientras obtienen una buena muestra de composición.*”.

Las invenciones son, efectivamente, modélicas en cuanto a cómo el material original (sujeto) se ajusta perfectamente a lo que se pretende de él. En los varios modelos de invención que plantea el autor se puede examinar con cierto detalle como un tratamiento distinto requiere un sujeto diferente, o viceversa. Entramos en lo que yo a veces (para que los alumnos lo recuerden) llamo *el tiovivo de las ideas*.





Girando en el tiovivo

Cierto tipo de alumno, bastante frecuente, intenta en todo momento que se le de una normativa que abarque hasta el cómo pensar. Es frecuente, por ejemplo, la pregunta: “¿busco primero la idea, o pienso en qué quiero hacer con ella?”. Lamentablemente resulta imposible dar una respuesta sencilla.

Tomemos por ejemplo el caso (estoy seguro de que muchos os váis a ver retratados) de gente que juega a buscar acordes en el piano. Pueden ir saliendo sonoridades fascinantes. A poco imaginativo que se sea, posiblemente comiencen a surgir agregados emparentados con el impresionismo. ¿Qué hacemos con ellos, si luego pretendemos usarlos para una obra? Es obvio que si somos fieles a la naturaleza de nuestro descubrimiento armónico vamos a buscar un tipo de obra sin funcionalidad armónica (que destruiría el carácter de sonoridad pura de los agregados). En esta caso, la idea inicial nos está diciendo en gran medida qué debemos hacer con ella, nos está *informando* (informando, dando forma) del tratamiento que requiere.

O supongamos el caso contrario: deseamos por ejemplo escribir una sonata. Ello ya nos habla de dos temas que deben ser contrastantes, más armónicos que contrapuntísticos y claramente funcionales. Saber qué pretendemos hacer acota el tipo de idea que necesitamos buscar.

Podemos por lo tanto, de manera indiferente, según surjan las ideas o según cuál sea nuestro tipo de personalidad comenzar por la búsqueda del material inicial o la concreción de cuáles sean nuestros deseos compositivos. Cada parte del proceso refina y define la otra. En realidad La idea inicial determina parte del tipo de tratamiento, que a su vez nos lleva a modificar y mejorar la idea original, lo que hace



aún más claro el tipo de tratamiento, lo que refina más la idea... Como suelo decir a mis resignados alumnos: *no importa por qué lado entres en el tiovivo, vas a acabar girando.*

Las manos en el barro

Un énfasis adecuado en cómo buscar ideas y qué hacer con ellas es semejante a la situación de un escultor que pretenda realizar una obra con arcilla: debe probar con las manos la consistencia de su material para ver si se ajusta o no a sus necesidades. Y de la misma forma, si el escultor necesita crear una obra de enormes dimensiones va a elegir, seguramente, un material de mayor consistencia que el barro. La enseñanza aséptica de la composición como una serie de formas predefinidas, un conjunto de normas estilísticas, una colección de procedimientos técnicos, no prepara al joven compositor para la necesidad de enfrentarse a su material para definirlo y que se defina. Y, precisamente, la capacidad de saber *qué lleva dentro* una idea es básica.

Buscaré próximamente la ocasión de tratar casos concretos de todo lo expuesto, en la esperanza de que resulte útil a alguno de vosotros.

