

LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDIO

Mercedes Sánchez Lucena
Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla

Resumen:

A través del presente artículo nos planteamos profundizar en el proceso creativo aplicado a la composición musical con la finalidad de indagar en aquellos aspectos que forman parte de las vivencias más profundas del acto compositivo y que emergen de la actividad psíquica del compositor. Para ello nos hemos apoyado tanto en trabajos que estudian el fenómeno desde la visión psicológica como en las aportaciones realizadas por algunos compositores, alejados en tiempo y lugar, sobre sus experiencias y vivencias, lo que, como miembro de la comunidad creadora, nos ha generado un profundo ejercicio de introspección que ha permitido calibrar y ordenar la información aportada. Hemos abordado pues este estudio centrándonos en lo que supone el proceso creativo desde el momento en que se genera el compromiso entre compositor y acto compositivo, pasando por los procedimientos racionales e intuitivos que marcan el devenir creativo y concluyendo con los factores que generan interferencias en la psique del individuo y que modelan estos pensamientos de manera que difícilmente se pueden manifestar de una manera absoluta.

Palabras clave: Composición musical, proceso creativo, pensamiento objetivo, pensamiento subjetivo, encuentro.

Recepción: 06-02-2019

Aceptación: 05-03-2019

«Composición musical» es un término que admite diferentes apreciaciones. Desde un punto de vista estructural, cabría entenderse como la arquitectura de una obra, ya se construya sobre patrones convencionales o no. Pero también podría aludir a una obra compuesta por un compositor a partir del siglo XX, cuando en ocasiones se utiliza dicha nomenclatura como título para escapar de las acepciones más tradicionales o convencionales (ej: Composición nº 1). También se puede entender como la música que se compone de una forma lenta y reflexiva y que se plasma en papel u otro medio, distinguiéndola de las creaciones efímeras de discurso improvisado. Y aún podemos contemplar un significado más, que desde el punto de vista de la psicología de la creación, aludiría al proceso que sigue el acto creativo de un compositor, sus métodos de trabajo en

relación a la implicación de lo racional e irracional en él¹. Esta última concepción ha despertado un interés creciente de los científicos durante el siglo XX, quienes vislumbraron en el arte un estimulante camino donde ahondar sobre el inconsciente. Pero como señalan los psicólogos Lara y De Castro desde el Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Simón Bolívar de Colombia, los estudios en este ámbito aplicados a la creación musical son completamente insuficientes, haciéndose necesario aclarar la dinámica psicológica en sus aspectos conscientes e inconscientes, en los que el compositor se sitúa al crear una obra².

EL ACTO COMPOSITIVO. PENSAMIENTO OBJETIVO Y SUBJETIVO

Crear una obra musical supone un proceso complejo que abarca desde el momento en que el compositor genera una idea hasta que logra darle forma y materializarla. A tal efecto, no sólo nos interesa conocer los factores que, desde un punto de vista psicológico, entran en funcionamiento en dicho proceso, sino también los aspectos que de manera más significativa ejercen una influencia sobre él. Conocer las aportaciones de algunos compositores y estudiosos del tema nos acercará de manera más profunda a la dinámica psíquica que conlleva una creación musical.

Para el compositor italiano Cossimo Colazzo³, el acto de composición es siempre una apuesta. A pesar de que esté precedido de una formación racional controlada y consciente, nunca se puede prever un resultado final. El compositor a menudo se pierde en este proceso constructivo, abandonándose a otro tipo de pensamiento que proporciona la intuición. Se evade del acto racional y pasa a la escucha interna, a través de la que evalúa y modela su producto. En la *Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau parece referirse

¹ Alexandr S. Sokolov, *Composición musical en el siglo XX, Dialéctica de la creación*. Granada, Ed. Zöllner & Lévy, 2005, pp. 17-18.

² Erika Lara Posada, Alberto de Castro Correa, «El inconsciente/consciente en la creación de una obra musical», *Summa psicológica UST*, Vol.13, nº1 (Julio, 2016), pp. 68-69.
<https://www.researchgate.net/publication/305434330_El_inconscienteconsciente_en_la_creacion_de_una_obra_musical> (Consultado 18-1-2019).

³ Cossimo Colazzo, «¿Qué es el acto de composición?», *Espacio sonoro*, nº 39 (Mayo, 2016) [En línea], pp. 1-2.
<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/06/01.-Cossimo-Colazzo_39_2016.pdf> (Consultado 1-2-2019).

a este aspecto como el “gusto”, algo completamente personal que «sirve de gafas de la razón» en la medida que «juzga aquello que escapa al juicio»⁴.

También el compositor francés Pierre Boulez coincide en señalar estos dos puntos sobre los que apoyar la composición. De una parte «las reglas a las que se somete toda obra elaborada, los principios que respeta, las convenciones en las cuales se inscribe» que define como las “funciones estructurales” que varían según los períodos históricos del arte, y por otra parte «el rendimiento que la invención sea susceptible de dar», lo que relaciona directamente con el “gusto” que describe Rousseau⁵. El gran maestro del siglo XX Arnold Schoenberg nos aporta una visión complementaria acerca de los dos parámetros que originan la actividad creativa según provengan del corazón o del cerebro, y de cómo interaccionen con el oyente atendiendo a la procedencia. A su modo de ver, lo que viene del corazón del compositor se manifiesta como «la bella frase o melodía, el bello -o, por lo menos, dulce- sonido, la bella armonía», cualidades que hacen vibrar el corazón del oyente. De una elaboración simultánea entre corazón y cerebro resultan aspectos menos apasionados «como son los contrastes dinámicos, cambios de *tempo*, acentuación, carácter del ritmo y acompañamiento, y sobre todo, los refinamientos de la organización...» cuya incidencia en el oyente despierta su interés pero no tanto sus sentimientos. Por último, se refiere al cerebro como la cualidad que sin avivar cálidamente los sentimientos o despertar mayor interés, provoca la admiración y más elevado aprecio por «el asombro que nos produce su fundamento», atribuyendo esta cualidad al ejercicio del contrapunto⁶.

En una intervención en el coloquio internacional de Filosofía que tuvo lugar en 1992 en la escuela Normal de Filosofía de París, el compositor español José Manuel López López también hizo referencia a las influencias objetivas y subjetivas que marcan el hacer de un compositor.

El compositor está sometido a la influencia de leyes internas y de leyes externas que confluyen y se fusionan en su cerebro [...] Las leyes externas desde un punto de vista musical serían todos los procedimientos técnicos y sistemas mencionados; todos ellos situados en el terreno de lo real, de lo referible o demostrable desde el punto de vista de

⁴ Citado en Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, Prieto, Eduardo J. trad. Versión castellano, 2ª ed. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., 1996, p. 29.

⁵ P. Boulez, *Puntos de referencia*...p. 35.

⁶ Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*, Versión española, Madrid, Taurus Ediciones, 1963, p. 202.

la construcción musical, por encontrarse su lógica en el terreno de lo concreto. Al contrario las leyes internas, mucho más imprecisas, y no comunes a todos los creadores, responden a principios abstractos unidos a aspectos intuitivos, íntimos y de personalidad que nos impiden hacer un análisis objetivo, y que no nos ofrecen ningún punto de referencia, de repetición exacta o de explicación convincente. La infinidad compleja de influencias -geográficas, sociales, culturales, etc-. a las cuales estamos sometidos, hace que seamos profundamente distintos, que seamos un todo unitario y evolutivo⁷.

Coincidiendo con lo expuesto hasta ahora, Lara y de Castro nos hablan del inconsciente/consciente en la creación musical desde el punto de vista de la psicología fenomenológica existencial. Tras un estudio llevado a cabo en 2015 a partir de entrevistas realizadas a tres compositores colombianos, concluyen, al igual que los mencionados anteriormente, que el proceso de creación de una obra musical implica dos vivencias: una intuitiva y otra consciente y racional. La primera es alumbrada por el inconsciente y refleja experiencias personales y vivencias musicales que, en el momento de la creación, asoman como estados de ánimo y dan lugar a las ideas creativas que emergen en el instante primero de entregarse al acto creativo. Por el contrario, la vivencia consciente-racional implica todos los planteamientos y recursos que el compositor utiliza para desarrollar esos gérmenes primarios y materializarlos en la partitura, y que incluyen elementos como la elección y conocimientos que posee para servirse de un lenguaje ya existente, el conocimiento y habilidad en el manejo de los elementos sonoros, elección y control de la instrumentación y las condiciones a tener en cuenta dependiendo de si la obra se dirige a una determinada función o a un tipo específico de audiencia. En definitiva, esta vivencia está directamente relacionada con la formación y dominio de la técnica que posee el creador. A tal efecto los autores manifiestan que «solo a través de un dominio absoluto de las técnicas de composición se logra llegar hasta las últimas consecuencias de lo que un compositor quiere expresar; y en esa medida más libre al componer puede ser»⁸.

De estas aportaciones se desprende que el hacer compositivo obedece tanto a un pensamiento objetivo, concreto y medible (leyes externas) como a un pensamiento

⁷ José Manuel López López, «Mapa y territorio: partitura y sonido. In memoriam Gérard Grisey», versión castellana en *Espacio sonoro*, nº 1 (Abril, 2004) [En línea], versión original en catalán en *Revista Transversal de Lérida*, nº 8 (1999) <<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2004/04/01/mapa-y-territorio-partitura-y-sonido/>> (Consultado 7-1-2019).

⁸ E. Lara, A. de Castro, «El inconsciente/consciente en la creación...», p. 72.

subjetivo, impreciso e intuitivo (leyes internas). Este pensamiento dual que marca el quehacer creador se remonta a épocas antiguas y se extiende hasta las teorías filosóficas y estéticas actuales. Partiendo de los conceptos griegos *Aisthéticos* (lo sensitivo, captado por los sentidos)- *noetikos* (lo pensado, reconocido por el intelecto) hasta los conceptos de pensamiento objetivo y subjetivo de Kierkegaard, o el pensamiento lógico y prelógico de Lévy-Bruhl, sin olvidar el binomio Apolíneo (la norma y lo racional)-Dionisiaco (pasión, embriaguez creativa) de Nietzsche que ha marcado la evolución del pensamiento creativo en forma de luchas y aproximaciones⁹.

Los artistas transforman los conceptos abstractos en realidades y experiencias memorables. Y para concretar un pensamiento musical, el compositor maneja la dualidad manifestada anteriormente en forma de pensamiento objetivo y subjetivo. Para Sokolov¹⁰ cualquier estudio científico que concluya en la valoración de una creación artística debe «estudiar y apreciar (estos aspectos)¹¹ en su unidad dialéctica para no deformar y simplificar la valoración de los propios resultados de la creación».

A continuación describiremos estos dos aspectos de manera individual para, más adelante reflexionar sobre el orden que podrían ocupar en el proceso de la creación musical, que, por otro lado, no entendemos diferente a otros actos de creación artística.

Pensamiento objetivo

Para poder elaborar sus propias creaciones mediante los procesos de selección-opción-comparación-eliminación, el compositor necesita conocer los distintos lenguajes musicales. De una manera consciente, el creador se valdrá de esos conocimientos para organizar sus ideas primigenias y ordenarlas con el fin de darle sentido a su obra. Eso requerirá poseer la formación técnica adecuada que le permita plasmar con acierto y maestría sus improntas creativas. Y es del estudio objetivo de la tradición musical de donde el compositor extrae todo su conocimiento racional. La tradición musical se convierte así en la proveedora de recursos en el manejo de los elementos musicales. No

⁹ A. S. Sokolov, *Composición musical en el siglo XX...*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹ Texto que hemos insertado como aclaración. Se refiere a “la actitud intelectual del artista”, representada de una forma abstracta, y “las facetas de su oficio”, que permiten la observación directa.

cabe duda de que la composición musical ha evolucionado a lo largo de la historia en base a un importante pensamiento objetivo. El compositor José Manuel López López lo explica así:

El hecho creativo sigue una vía evolutiva principalmente guiada por leyes musicales. Así, la composición musical que se rige por la armonía y el contrapunto tradicional, evoluciona en Europa hacia una disolución ficticia de sus principios, hacia un cromatismo integral (R. Wagner) que flexibiliza la rigidez de las transiciones armónicas y de las relaciones entre los acordes. Algo similar ocurre con la forma, -es decir con las proporciones temporales que se flexibilizan y multiplican-, y con el contrapunto que pasa de la austeridad numerológica del Barroco a la libertad total de las Vanguardias Históricas. La armonía tradicional se fragmenta y densifica a tal punto (Scriabin), que las polaridades pierden su funcionalidad abriendo camino al sistema Dodecafónico (A. Schoenberg) y a al serialismo integral, (Boulez-Stockhausen-Nono) donde la fragmentación no sólo afecta a las alturas (a las notas) sino también a los ritmos (duraciones) y a las intensidades. A causa de la fragmentación constataremos que la composición se hace paulatinamente más dependiente de estructuras sonoras cada vez más pequeñas. De expresarnos en términos de movimientos y tonalidades, hemos pasado a hacerlo en términos de frases, de figuras rítmicas, de notas, de formas de onda, de armónicos o de formantes. No es casual que Giacinto Scelsi compositor italiano escribiera en 1959 sus "Cuatro obras para orquesta" para una nota sola, sino que muy al contrario estas obras son una declaración de principios y representan la conciencia histórica del paso a la dimensión de nuestro tiempo; la dimensión del interior de la materia y el contenido genético del sonido. En pocos años hemos pasado de la pesada maquinaria industrial, a los microscópicos circuitos electrónicos que reducen su tamaño día a día; en música también se ha producido este cambio, consistente en traspasar la superficie sonora para llegar al interior del sonido y acceder a sus parámetros. La transformación se inicia con la aparición de la música electrónica en 1950 y se consolida con la tecnología informática, siendo sin duda el contacto con el medio electrónico lo que despertó la conciencia de la utilización de los fundamentos físicos del sonido. Ejemplos de esta trayectoria al interior del sonido podríamos dar centenares pues se convirtió y es actualmente preocupación común entre los compositores¹².

Podemos ver pues que, a lo largo de la historia, los compositores han recurrido a determinados modelos de composición que garantizaran la organización lógica de sus obras y, en consecuencia, que el discurso musical llegará de una manera eficaz al oyente. Si además nos acercamos a las vanguardias del siglo XX podemos observar cómo se incrementa este pensamiento lógico y objetivo en la actividad creativa, llegando incluso en algunos casos a adoptar métodos matemáticos como cimentación de la estructura de una obra. Interesante la reflexión de Stravinsky al respecto: «Estoy lejos de afirmar que los compositores piensen en términos de ecuaciones o tablas, o que tales cosas sean

¹² J. M. López López, «Mapa y territorio...».

capaces de simbolizar mejor la música. Pero el modo de pensamiento del compositor -mi modo de pensar- me parece que no es muy diferente al matemático»¹³.

Según la dirección tomada en este proceso racional y consciente, podemos describir dos tipos de compositores: los que engendran obras partiendo de un lenguaje musical formado, profundizándolo y ampliándolo; y los que lo niegan para crear uno nuevo¹⁴. Boulez amplía a tres las opciones, manifestando que el compositor puede «adherirse a los gustos de una época, adelantarse a ellos, proyectarlos sobre el pasado»¹⁵. No obstante aclara que no necesariamente un compositor se adscribe exclusivamente a uno de ellos, sino que es habitual que a lo largo de su carrera compositiva vaya pasando de una a otra sin necesidad de obedecer a un orden concreto. Boulez utiliza el término “accidentes del gusto” para referirse a estos devaneos. Y es en dichas elecciones donde el compositor muestra su personalidad y su dominio intelectual. Este dominio intelectual se pondrá de manifiesto en su capacidad de dar una coherencia morfológica y sintáctica al discurso que crea, mientras que su personalidad se valdrá del gusto a la hora de elegir el estilo y los recursos empleados.

Pensamiento subjetivo

El compositor utiliza su conocimiento como medio para expresarse él. El pensamiento subjetivo implica la capacidad creativa que partiendo de materiales más o menos preestablecidos permite evaluar su capacidad expresiva y por ende, su genialidad. Aunque la personalidad del compositor representa un elemento primordial en la generación de este pensamiento subjetivo, el entrenamiento y la indagación en la generación de ideas nuevas constituyen el germen de su desarrollo.

Cuando Boulez, aludiendo a Rousseau, nos habla del “gusto”, lo entendemos como una clara insinuación a este tipo de pensamiento, inherente a cualquier acto creativo. Es el gusto el que permite dar un orden a aquello que el compositor elige como material adecuado para su obra. Un orden que es único y personal, y define su grado de

¹³ Cit. en A. S. Sokolov, *Composición musical en el siglo XX...*, p. 126.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵ P. Boulez, *Puntos de referencia...*, p. 36.

equilibrio y belleza creativa. Pero Rousseau acierta a decir que, además de este gusto personal, también existe un gusto general «sobre el cual coinciden todas las gentes organizadas»¹⁶. De este modo, compositores profundamente formados en los diferentes lenguajes musicales convendrán de forma natural en ciertos “gustos comunes”.

Para May, el pensamiento subjetivo emerge del inconsciente a través de la intuición¹⁷. Desde un enfoque psicológico, la intuición es definida como el conocimiento que no sigue un proceso racional y que no admite explicación o verbalización debido a que se trata de una forma de conocimiento no consciente procedente de áreas del sistema nervioso no asociadas al pensamiento racional. De ahí que tenga mayor afinidad con las emociones y el conocimiento no verbal. Sin embargo, a pesar de no ser un conocimiento racional, la intuición influirá en la manera en la que se elaboran estructuras racionales. Según el psicólogo James Hillman «la intuición es la percepción de la imagen, tiene lugar por sí sola y no es producto de una construcción previa. Acude a nosotros como una idea repentina, un juicio preciso o la comprensión de un significado»¹⁸. Su rasgo principal es la inmediatez del proceso, e interviene desde el interior del individuo. También es sintética porque percibe las relaciones entre diferentes elementos siendo capaz de percibir el todo frente a la percepción de las partes que realiza el acto racional, y se alimenta de las vivencias y conocimientos adquiridos¹⁹. En definitiva y como apunta Colazzo «la intuición es un pensamiento en un plano diferente»²⁰.

Interacción de ambos pensamientos. Orden de acontecimientos

Lo primero que ocurre en todo acto creativo es, según May, un “encuentro”, a saber, el compromiso del compositor a entregarse al acto creativo, que surge a partir de

¹⁶ Cit. en P. Boulez, *Puntos de referencia...*, p. 31.

¹⁷ Royo May, *La valentía de crear*, Buenos Aires, Emecé, 1975, pp. 89-90.

¹⁸ Cit. en Vanessa Bejarano García, «La intuición creadora: implicaciones y aplicaciones en la educación creativa», Romero Rodríguez, Julio, dir. Tesis Doctoral [En línea], Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, 2016, pp. 108-109. <<https://eprints.ucm.es/39081/1/T37766.pdf>> (Consultado 3-2-2019).

¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

²⁰ C. Colazzo, «¿Qué es el acto de composición?»..., p. 3.

cualquier estímulo emocional, sensorial o material. Este encuentro supone una intensificación de la consciencia que aumenta los procesos sensoriales y la capacidad de pensar, y genera la activación de la memoria, entrando en lo que se denomina el estado de éxtasis²¹. A partir de ese momento es cuando entra en juego el pensamiento subjetivo, que se antepone al objetivo y que hace emerger contenidos del inconsciente vinculados a experiencias intuitivas y vivencias musicales anteriores, que conforman un depósito de donde se nutre la intuición y que se expresan en el acto creativo como estados de ánimo. Es el momento en el que irrumpen las ideas creativas iniciales, que necesitarán del pensamiento objetivo y racionalizador para ser ordenadas y materializadas en la composición musical, y hacerlas audibles e inteligibles al público. A partir de aquí ambos pensamientos se imbrican hasta el objetivo final. Resultan esclarecedoras las palabras de Glazunov al revelar un orden similar en el proceso de composición: «La creación se compone de dos secciones: la primera es la creación como tal, una fuerza creativa...; la segunda es a veces, por así decirlo, un oscuro trabajo matemático. Las dos cosas deben estar estrechamente unidas, y ésta es la inspiración en toda la obra»²². A pesar de anteponer el pensamiento subjetivo al objetivo, también contemplan que el proceso se puede invertir. Una rutina de trabajo que genere una práctica continua y consciente puede ser el estímulo que hace emerger la inspiración inconsciente.

Al describir su actividad compositiva, Schoenberg parece dar una posición relevante a la inspiración espontánea, cualidad que en el concepto freudiano se atribuye a los impulsos que genera el pensamiento irracional-subjetivo. De entrada, y proveniente de la inspiración, manifiesta poseer una visión general de la obra completa en su imaginación sin atender a detalles. Esta visión es plasmada posteriormente de manera fiel o bien elaborada técnicamente²³. De esta forma reconoce que en momentos concretos apela a la reflexión cerebral, labor técnica que atribuye a la ambición artística, al deseo de elaborar con profundidad sus ideas, aunque esto conlleve una pérdida de la belleza

²¹ Cit. en E. Lara, A. de Castro, «El inconsciente/consciente en la creación...», p. 69.

²² Cit. en A. S. Sokolov, *Composición musical en el siglo XX...*, p. 59

²³ También Boulez coincide en presentar el proceso compositivo partiendo de la visualización de «una idea muy general de forma, perfectamente abstracta de todo “contenido”» como un proyecto inicial que luego irá buscando sus cauces para dotarlo de dicho contenido, lo que a menudo puede ocasionar que el proyecto inicial se trastoque. P. Boulez, *Puntos de referencia...*, p. 61.

superficial creada por la inspiración. No obstante, también aclara que el compositor no debe subestimar el hecho de iniciar la obra desde el pensamiento cerebral. En tales casos, la inspiración aparecerá de manera espontánea «como una bendición inesperada»²⁴. Curiosamente, él mismo confesaba que cuando no se encontraba en momento de inspiración creadora, adoptaba la costumbre de Brahms de escribir contrapunto a modo de gimnasia mental, trabajo que, según apuntaba este en alusión a Goethe, le haría merecedor de producir ideas bellas²⁵.

Lara y de Castro, de nuevo referenciando a May y tras los datos recogidos de los compositores entrevistados en su estudio, consideran un tercer estadio necesario para la creación de la obra, referido a la necesidad de suspender la actividad creativa durante espacios de tiempo, dejar reposar las ideas, lo que conlleva que al retomarlas se encuentren soluciones más adecuadas. El adentrarse profundamente en la creación de una obra hace perder de vista las ideas más generales, que son las que marcan el camino²⁶.

Aunque con otro argumento y sin profundizar tanto como los investigadores anteriores, Colazzo plantea que el pensamiento racional es previo al intuitivo. El compositor italiano expresa que tiene que existir en primer lugar «una construcción calculada y esquemática» para ejercer un control racional y crítico, y así nutrirse y formar parte de un contexto histórico en evolución²⁷. Pero ¿no es también cierto que la propia elección de un planteamiento morfológico implica la participación del pensamiento subjetivo? ¿No es el gusto el que decide en cada momento cualquier proceder?

Por tanto, parece evidente que no existe necesariamente un orden concreto en la manera en que estos pensamientos hacen su aparición en la mente creativa. Ya se hacía eco Boulez de la dificultad que entramaba describir el proceso creativo y que daba lugar a que los compositores se expresasen de manera contradictoria al respecto²⁸. Pero aclarado esto, nos hacemos otra pregunta: ¿se podría prescindir de alguno de estos

²⁴ A. Schoenberg, *El estilo y la idea...*, pp. 205-207.

²⁵ *Ibid.*, p. 218.

²⁶ E. Lara, A. de Castro, «El inconsciente/consciente en la creación...», p. 74.

²⁷ C. Colazzo, «¿Qué es el acto de composición?», p. 3.

²⁸ P. Boulez, *Puntos de referencia...*, p. 60.

pensamientos al componer? Sin ninguna duda, pero una composición en la que se obvia el pensamiento intuitivo, carecería de escucha evaluativa, de experiencia emocional, de alma. Tendería únicamente al funcionalismo. Podríamos relacionarlo con la “manipulación” de la que habla Boulez en *Puntos de referencia*²⁹, que no requiere ninguna cualidad creativa, y que hará parecer que se inventa cuando sólo se recita hasta la extenuación un catálogo de elementos, síntoma de debilidad imaginativa y creativa. Por el contrario, borrar el pensamiento racional supondría, según Colazzo, «cortar una parte importante de las raíces, de la experimentación que mucho se ha nutrido de estos sueños, del control absoluto, crítico-racional del material», y añade que «lo que se consigue es solo una distracción agradable, una afabilidad sin profundidad»³⁰. Estas palabras reafirman las ya expuestas por Boulez años atrás cuando evaluaba como mediocre el considerar la composición musical como “lo que el compositor tiene que decir”, lo que en su opinión, evidencia una ignorancia total de los recursos compositivos propios de los estilos musicales que impide la relación real entre vocabulario y expresión musical³¹. Schoenberg también se manifiesta en la necesidad de mantener inseparable este binomio creativo afirmando que «en todo lo que en el arte es de valor supremo se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro», porque «ni es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello, emocional, patético o encantador; ni tampoco es el cerebro solo capaz de producir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógico o complicado»³².

FACTORES QUE INFLUYEN EN EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE UNA OBRA

Conocido el proceso compositivo en su componente objetiva y subjetiva, nos interesa adentrarnos ahora en los factores que inciden en el compositor y en el acto creativo, ya sea de una manera exógena o endógena. Y partimos de este segundo agente explorando las conclusiones extraídas por Lara y de Castro (de nuevo apoyadas en las

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰ C. Colazzo, «¿Qué es el acto de composición?»..., p. 2.

³¹ P. Boulez, *Puntos de referencia*..., p. 21.

³² A. Schoenberg, *El estilo y la idea*..., p. 227.

manifestaciones de May) respecto a la existencia de una personalidad particular inherente al compositor. Los define como personas altamente emotivas, con especial interés hacia sus representaciones interiores, de carácter insurgente y que, en palabras de May, «aman sumergirse en el caos para darle forma»³³. Su actitud desafiante les hace vencer continuamente las angustias que genera el acto de componer y les hace capaces de transformar esas angustias en el gozo que procura el engendro creativo.

A su vez el compositor forma parte de una civilización colectiva de la que recibe una influencia que marca su hacer musical. Irremediamente la sociedad colectiva lo provee de sistemas de referencia a la hora de componer, suministrándole modelos mentales, estéticos o prácticos, que él asumirá o rechazará en mayor o menor medida pero que, sin duda, condicionarán su pensamiento subjetivo³⁴. No olvidemos que el compositor se constituye en la vía de expresión de la colectividad a la que pertenece. Se podría por tanto concretar que no existe la subjetividad absoluta en la composición e, incluso yendo más allá, que compositores que forman parte de una misma civilización colectiva encuentran respuestas similares para resolver sus cuitas compositivas.

Como ya hemos señalado anteriormente, adoptar una disciplina constante de trabajo favorece el acto creativo, no sólo porque se adquiere maestría en el manejo de los recursos compositivos, sino porque genera el ambiente propicio para despertar la intuición. A medida que se suman obras a la producción de un compositor, la construcción se hace cada vez más afinada, nutrida por la experiencia y la intuición. Cada composición contribuirá a la maduración de la experiencia y la conciencia compositiva pero al mismo tiempo supondrá «cada vez empezar de nuevo, cada vez un camino. Cada vez errar»³⁵. No nos cabe la menor duda de que el binomio ensayo-error forma parte ineludiblemente de la naturaleza del acto compositivo, y fortalece la actividad de autocrítica, indispensable en todo proceso creativo.

³³ E. Lara, A. de Castro, «El inconsciente/consciente en la creación...», p. 73.

³⁴ P. Boulez, *Puntos de referencia...*, pp. 35-36.

³⁵ C. Colazzo, «¿Qué es el acto de composición?»,..., pp. 2-3.

Diversos son los estímulos que pueden alimentar el momento de creación de una obra, ya sean imaginados o reales. Una vida rica en experiencias constituirá un prolífico reservorio que el compositor puede usar como fertilizante de su creatividad, no sólo para generar ideas sino para crear contextos adecuados para desarrollarlas. Boulez reconoce también lo nutriente que puede llegar a ser para el compositor la interacción con otra disciplina, de tal manera que ello aporta «una manera de ver diferente, nos enriquece con enfoques en los que no hubiéramos pensado, estimula nuestra invención y fuerza nuestra imaginación a una “radioactividad” más elevada»³⁶. También, a lo largo de la historia, las creencias religiosas o esotéricas han servido de inspiración y han marcado el proceso creativo de muchos compositores, incluso al conjunto de ellos en períodos concretos de la cultura musical.

Si el producto final va destinado a cumplir una función determinada, el acto creativo estará encorsetado en determinadas reglas y convenciones. De la misma manera se verá influenciado si el compositor busca conectar con un determinado tipo de audiencia.

³⁶ P. Boulez, *Puntos de referencia...*, p. 60.

CONCLUSIÓN

En resumen, desde una perspectiva psicológica, dos son los principales elementos que confluyen en el acto de componer musicalmente. Por una parte, la creación musical aplicada a la composición de obras requiere un proceso de asimilación de los lenguajes y técnicas de construcción musical empleadas a lo largo de la historia como forma de adquirir recursos para la materialización del pensamiento, lo que permite al compositor proyectar su individualidad (subjetividad) desarrollando su propio talento creador e ingenio; en definitiva, poniendo el pensamiento objetivo en manos del subjetivo. Ambos pensamientos se imbrican en el proceso creativo en una suerte de retroalimentación que provoca la activación de uno y otro en sentido bidireccional. Lo que no parece ser relevante es el orden de activación, de manera que cualquiera de ellos podría generar el germen de partida. Por otra parte, lo que resulta evidente es que, como punto inicial al proceso en sí, se ha de dar un “encuentro” o compromiso de entrega del compositor al acto creativo, lo que implica un ejercicio de introspección que activa el proceso, haciendo emerger a la consciencia todos los recursos almacenados en la inconsciente. A partir de ahí, el compositor no sólo se valdrá de ciertas fórmulas sino que las combinará y ordenará aportando sus propias ideas manteniéndose en un continuo ejercicio de autocrítica, y asumirá el riesgo que supone entrar en un camino desconocido que nunca sabe hacia dónde le va a llevar.

Por último concluimos que el acto compositivo se ve influenciado por factores tanto internos como externos. No sólo la propia personalidad del compositor sino el hecho de pertenecer a una sociedad colectiva que le condiciona y que lo convierte en su medio de proyectarse, el atesoramiento de múltiples experiencias de vida y la constante y comprometida actitud para ampliar los recursos y maestría para manipularlos, sin olvidar el componente funcional hacia el que se proyecte la composición influirán en las elecciones y soluciones dados a los problemas compositivos que se presenten, marcando el devenir compositivo y, por ende, el resultado final de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

BEJARANO GARCÍA, Vanessa. «La intuición creadora: implicaciones y aplicaciones en la educación creativa». Romero Rodríguez, Julio, dir. Tesis Doctoral [En línea]. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, 2016. <<https://eprints.ucm.es/39081/1/T37766.pdf>> (Consultado 3-2-2019).

BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Prieto, Eduardo J. trad. versión castellano, 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1996.

COLAZZO, Cossimo. «¿Qué es el acto de composición?». *Espacio sonoro*, 39 (Mayo 2016) [En línea].

<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/06/01.-Cossimo-Colazzo_39_2016.pdf> (Consultado 1-2-2019).

FIORE, Héctor. «Reflexiones sobre la composición musical como objeto de estudio». *Plurentes. Artes y Letras*, 1 (2011) [En línea].

<<https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/issue/view/51>> (Consultado 10-1-2019).

LARA POSADA, Erika, DE CASTRO CORREA, Alberto. «El inconsciente/consciente en la creación de una obra musical». *Summa psicológica UST*, Vol.13, 1 (Julio 2016) [En línea], pp. 67-76.

<https://www.researchgate.net/publication/305434330_El_inconscienteconsciente_en_la_creacion_de_una_obra_musical> (Consultado 18-1-2019).

LARA POSADA, Erika, DE CASTRO CORREA, Alberto. «Intencionalidad en la creación de una obra musical». *CES Psicología*, 11(1) (2018), pp. 102-117.

<<file:///C:/Users/TOSHIBA/Downloads/Dialnet-IntencionalidadEnLaCreacionDeUnaObraMusical-6337775.pdf>> (Consultado 10-1-2019).

LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. «Mapa y territorio: partitura y sonido. In memoriam Gérard Grisey». Versión castellano en *Espacio sonoro*, 1 (Abril, 2004) [En línea], versión original en catalán en *Revista Transversal de Lérida n° 8* (1999).

<<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2004/04/01/mapa-y-territorio-partitura-y-sonido/>> (Consultado 7-1-2019).

MAY, Royo. *La valentía de crear*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

PAYNTER, John. *Sonido y Estructura*. Madrid: Akal, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones, 1963.

SOKOLOV, Alexandr S. *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Ed. Zöllner & Lévy, 2005.