

# I. PRINCIPIOS DE CREATIVIDAD

## I.1 Actitud cerebral de absorción

La Dr. Shelley Carson (2012: 79) en *Tu cerebro creativo*, nos presenta a dos cavernícolas que observan un corrimiento de tierra desde lo alto de una colina. Imaginemos a dos aborígenes canarios, en esta misma situación. El primero de ellos da las “gracias a los puntos brillantes del cielo que dan suerte”, por librarles de la muerte. El segundo, sin embargo, observa que las rocas redondeadas caen a mayor velocidad.

Éste segundo cavernícola está absorbiendo información de manera imparcial. Esta actitud cerebral de *absorción* “es un estado receptivo del cerebro en el que estamos abiertos tanto a la información generada en el entorno externo (el mundo), como a la procedente del entorno interno (la mente)” (Carson, 2012: 82).

La actitud de *absorción* está definida por tres factores principales:

- la atracción por la novedad,
- el juicio de valor retardado (estado en el que no emitimos juicio alguno) y
- la desinhibición mental o cognitiva (en palabras de Francisco Rubia Vila “al cerebro no le interesa la verdad, sino la supervivencia del organismo que lo alberga”, esa desinhibición permite la expresión de información que pudiera ser irrelevante o que no esté vinculada a la supervivencia).

¿Qué aspecto adopta el cerebro cuando accede a la actitud cerebral de *absorción*? Ciertos neurotransmisores de las zonas de los lóbulos prefrontales que controlan la emisión de juicios de valor y la inhibición se muestran menos activos, mientras que diversas áreas localizadas en la parte posterior del cerebro (lóbulos temporal, occipital y parietal) se muestran más activas.

Sabemos que el cerebro emite cuatro tipos de ondas: *alfa*, *beta*, *theta* y *delta*. Cuando el cerebro está despierto e implicado en actividades mentales, emite *ondas beta* (ondas con una frecuencia de 15 a 40 ciclos por segundo). Durante la emisión de *ondas alfa* (9/14 cps), el cerebro presenta un estado de no actividad y relajación. En estado de meditación profunda el cerebro emite *ondas theta* frecuencia (5/8 cps) mientras que las *ondas delta* (1,5/4 cps) son emitidas en estado de sueño profundo.

## I.2 Fuentes de la creatividad

De Bono (1994, 83), en *El pensamiento creativo*, analiza algunas fuentes de la creatividad. Haremos uso en nuestra primera sesión de:

- la experiencia,
- la motivación,
- el juicio acertado,
- el estilo,
- la liberación y
- el pensamiento lateral.

La acción de la creatividad de la *experiencia*, basada en el conocimiento de aquello que “por experiencia” sabemos que dará buen resultado, se estructura en tres modalidades que de Bono denomina:

- “remozar” (si una idea ha funcionado bien hasta ese momento, se la adorna con algunas modificaciones para que parezca nueva),
- “la hija de Lassie” (si algo ha funcionado bien antes, puede repetirse) y
- “desmontar para volver a montar” (tomar un conjunto de productos que han funcionado bien en el mercado y se los junta en un “paquete”).

La creatividad de la *motivación* se deriva de la implicación que el individuo tiene en la búsqueda, “seguir buscando nuevas alternativas cuando todos los demás se conforman con las conocidas”.

La creatividad del *juicio acertado* no consiste tanto en generar ideas como en reconocer el potencial de una idea en una etapa muy temprana.

Y, finalmente, trabajar en un determinado *estilo* “suele producir una corriente de productos nuevos, que lo son porque participan del estilo general” (92).

En el libro *The Mechanism of Mind*, Edward de Bono, describe detalladamente cómo el sistema nervioso del cerebro permite que la información que ingresa se organice a sí misma en una sucesión de estados temporalmente estables, que se suceden uno a otro hasta formar una secuencia.

Este sistema consiste en que la información que entra establece una secuencia de actividad que, con el tiempo, se convierte en una especie de camino, pauta o modelo. Estas “pautas de la percepción” poseen zonas de captación grandes. lo que significa que el cerebro solo puede ver lo que está preparado para ver, entendiendo el mundo en función de estas pautas previas.

En el libro *El cerebro nos engaña* (2007: 221), Francisco Rubia nos expone ejemplos de engaños cerebrales como:

- La mancha ciega en el ojo, que consiste en que el cerebro suplente la información que nos falta de la mancha ciega del ojo (de aquel lugar de la retina que no posee fotorreceptores por estar ocupado por la salida del nervio óptico), con elementos sacados del contexto.
- El Triángulo Kanizsa, que consiste en que el triángulo blanco que nuestro cerebro percibe, no existe en realidad, lo ha construido nuestra mente.

Existen otros fenómenos psicológicos que muestran esta “autoprogramación” del cerebro, como la *pareidolia* consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible. Jeff Hawkins, en su libro *Sobre la inteligencia*, en el marco de Memoria-Predicción, “el papel de cualquier región del córtex es averiguar qué relación hay entre sus entradas (inputs), memorizarla y usar esa memoria para predecir cómo se comportarán las entradas (inputs) en el futuro”

En la práctica este sistema, es un sistema cerrado, no suelen aparecer pautas laterales porque, debido a la organización de los nervios, el camino principal elimina la posibilidad del camino lateral. Sin embargo, “si entráramos en el camino lateral desde otro punto, podríamos seguirlo hacia atrás hasta llegar al punto de partida” (de Bono, 1994:40), originando el buen humor y la creatividad:

- Si estuviéramos casados, pondría veneno en su café
- Si estuviéramos casados, me tomaría ese café

## II. EL PENSAMIENTO CREATIVO EN B. BARTÓK Y Z. KODÁLY

El objetivo de nuestra primera sesión es descubrir cuál de las fuentes de la creación propuestas por De Bono es empleada y en qué términos, estudiar cómo la han aplicado. Conocer en qué medida el pensamiento creativo de cada uno de los compositores, aplicado al contexto específico de la música húngara, ha sido un elemento generador de nuevas ideas.

Si hay un elemento que podemos identificar como la raíz de los procesos creativos seguidos por Bela Bartók y Zoltán Kodaly, éste es, indiscutiblemente, el folklore musical húngaro.

Etimológicamente folklore es un término de origen inglés referido a *folk*, pueblo, y *lore*, saber o conocimiento, siendo la expresión de la cultura de un pueblo (su artesanía, sus bailes, sus costumbres, sus leyendas, su música, etc.). El folklore de una región se ve, necesariamente, influenciado por las características fisiográficas del entorno.

Hungría es una gran llanura rota en algunos puntos por modestas cadenas montañosas y que ocupa parte de la cuenca media del Danubio, y su afluente el Tisza.

Podemos distinguir tres unidades fisiográficas:

- la Gran Llanura ocupa la mitad oeste del país, con una horizontalidad casi perfecta (por debajo de los 100 metros de altitud);
- la Pequeña Llanura en la parte noroccidental del país; y
- la dorsal montañosa del país de más de 400 km., formada por una serie de colinas en la región de Transdanubia, o Dunantul, y por las Tierras Altas de Hungría forman la dorsal montañosa de país.

No disponemos de tiempo suficiente como para estudiar el contexto socio-histórico de la Hungría (o del Imperio Austrohúngaro) de finales s. XIX y principios del s. XX.

Después de la derrota de Napoleón, en el Congreso de Viena se reconstruye el mapa de Europa de acuerdo con los intereses de las nuevas potencias dominantes (aislar a Francia y establecer el equilibrio de fuerzas), pero sin contar con la voluntad de los pueblos: las fronteras se trazaron sobre el papel, marginando los sentimientos de las nacionalidades.

Del Congreso de Viena habían surgido:

- Dos nacionalidades divididas: Alemania (en 39 Estados independientes) e Italia (en siete).
- Dos Estados plurinacionales: El imperio austríaco (en el que convivían alemanes, checos, eslavos, polacos, eslovenos, croatas, serbios, húngaros, rumanos e italianos) y el Imperio Otomano (turcos, búlgaros, griegos, serbios, albaneses y rumanos).
- Nueve nacionalidades directamente sometidas a otras: Irlanda a Gran Bretaña, Noruega a Suecia, Los ducados alemanes de Schleswig y Holstein a Dinamarca, Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania y Polonia a Rusia (aparte de las dos porciones de Polonia repartidas a Prusia y Austria).

Para combatir las ideas de la Revolución nació la Santa Alianza, (Austria, Prusia y Rusia). La Cuádruple Alianza (Prusia, Austria, Rusia e Inglaterra), se convierte en árbitro de la situación internacional. En 1820, 1830 y 1848, se suceden revoluciones nacionalistas. La derrota de la “Comuna de París” (1871) suele considerarse como el final de la época de las revoluciones y representa el inicio de una etapa de relativa tranquilidad social.

A finales del siglo XIX diversos países de la periferia europea, tomando conciencia de sus propios valores nacionales y tratando recuperar su identidad nacional, para liberarse de toda influencia cultural extranjera recurrirán a los elementos del folklore.

Los compositores nacionalistas harán una música basada:

- en los ritmos de sus danzas populares,
- en los rasgos modales de sus canciones,
- en las peculiaridades armónicas y
- en los instrumentos musicales típicos nacionales.

El renacer de la música nacional en Hungría es debido a la unión de tres categorías:

- intelecto (ciencia: musicólogo),
- sentimiento (arte: compositor) y

- voluntad (pedagogía: profesor de música)

Bela Bartók nace el 25 de marzo de 1881 (-1945) en *Nagyszentmiklós*, (en la actualidad *Sânnicolau Mare*, perteneciente a Rumanía).

1881 será el año de nacimiento de otros ilustres como Pablo Picasso (octubre) o Juan Ramón Jiménez (diciembre); y el año del fallecimiento de Fiodor Dovstoievsky (febrero) o Modest Mussorgsky (marzo).

Zoltan Kodály nace 16 de diciembre de 1882 (-1967) en Kecskemét.

1882 será el año de nacimiento de Igor Stravisnky (junio) o Joaquín Turina (septiembre); y año del fallecimiento de Charles Darwin (septiembre).

En 1904, Bartók escucha por primera vez una canción folclórica de Transilvania cantada por una mujer. Tal es el impacto, que escribe una carta a su hermana diciendo: “tengo un nuevo plan: debo recopilar las más preciosas canciones folclóricas húngaras y elevarlas a nivel de obras de arte dotándolas del mejor acompañamiento pianístico posible”.

El interés de Bartók encuentra respuesta en Zoltán Kodály, con quien se encuentra por primera vez en 1905. Kodály estudiaba composición de la Academia de Música y realizaba el doctorado de Lingüística en la Universidad de Budapest, con un interés especial en el folclore. Bartók y Kodály se organizan sobre el terreno y recorren las tierras húngaras para recoger evidencias del folclore nacional.

La visión del folclore como herramienta es diferente en ambos. Kodály tenía una visión diacrónica, histórica, pretendiendo rescatar la evolución de la música folclórica desde sus inicios.

Bartók, sin embargo, tenía una visión sincrónica abarcando registros musicales de Rumanía, Bulgaria, Turquía, .

El propio Bartok anota esta diferencia (Bartók, “Hungarian Music” (1944), in *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Succhoff (London, 1976), 394–95): “Sería ir demasiado lejos dar una descripción detallada de las diferencias entre las obras de Kodály y las mías. Voy a mencionar sólo una diferencia, una diferencia esencial en el procedimiento que puede explicar (al menos parcialmente) las diferencias de estilo. Kodály estudia, y utiliza como fuente, la música húngara rural casi exclusivamente, mientras que yo he extendido mi interés y también el amor a la música

tradicional de los pueblos vecinos de Europa del Este y me he aventurado incluso a los territorios árabes y turcos para hacer la investigación. En mis obras, por lo tanto, parecen impresiones derivadas de las fuentes más variadas. Estas fuentes diversas, sin embargo, tienen un denominador común, es decir, las características comunes a la música folclórica rural en su sentido más puro. Una de estas características es la ausencia total de cualquier sentimentalismo o la exageración de la expresión. Esto es lo que le da a la música rural una cierta simplicidad, austeridad, la sinceridad de los sentimientos, incluso grandeza ...”

Pero ¿en qué medida este trabajo es creativo? ¿recordamos las fuentes de creatividad expuestas al comienzo? Estilo y experiencia, Motivación, Juicio acertado,...

## ESTILO Y EXPERIENCIA

El trabajo dentro de determinado estilo, suele producir una corriente de productos nuevos. Sin embargo, no hay un esfuerzo creativo individual para cada producto, excepto la intención de aplicar el estilo general. A pesar de tener un enorme valor práctico, no equivale a la generación de ideas nuevas como tales.

Bártok y Kodály están inmersos en una corriente, que como hemos visto es un fenómeno “localmente global”, que podríamos denominar “estilo”, el Nacionalismo musical, caracterizado porque:

- Parte de acentos populares, trasciende el color local y pasa a ser universal,
- Se basa en la asimilación por parte de los compositores de los caracteres específicos del folclore autóctono que utilizarán para la creación (ritmos de danzas, rasgos estilísticos de canciones, escalas, giros melódicos, estilo instrumental,...) y para expresarse como naciones,
- el tema central no serán las formas (expresión de la sociedad aristocrática) sino la danza y la canción popular.
- busca la unión entre la música y la poesía de cada país,
- incorpora a la orquesta de nuevos instrumentos de percusión y nuevos efectos coloristas
- posee una especial riqueza melódica

Ambos inician su andadura en este “estilo” rescatando referencias a la música de los gitanos, reconociendo en sus creaciones elementos del *Verbunkos* (origen: palabra alemana "Werben", "alistarse a la Marina"; verbunkos–reclutador; la música y la danza correspondientes se tocaban durante el reclutamiento militar).

Pero no solo en su juventud recurre al *Verbunkos*, en *Contrastes* (1938), un trío para clarinete, piano y violín en tres movimientos, el primero lleva el sobrenombre de *Verbunkos* (escuchamos el I movimiento en interpretación del propio Bartok).

La creatividad de la experiencia parte de elementos que sabemos tendrán buen resultado.



El 23 de agosto de 1903, Bartok escribe a su madre y le dice que su profesor de composición en la Academia de Música de Budapest, Hans Koessler le ha dicho que la orquestación de *Kossuth* (tributo al héroe de la revolución húngara de 1848, Lajos Kossuth) era “muy buena y moderna”, con una clara influencia de Richard Strauss.

*Kossuth* está íntimamente ligada al poema sinfónico *Una vida de héroe*, de Richard Strauss (estructurada en partes con títulos descriptivos: *El héroe, los adversarios del héroe, el campo de batalla, las obras de paz,...*). Tiene una “experiencia” en esta música y decide aplicarla a su propio contexto creando *Kossuth*<sup>1</sup>, una obra que consta de diez movimientos con títulos descriptivos (*Kossuth, la patria está en peligro, Antes teníamos una vida mejor, Arriba a luchar contra ellos, Todo ha terminado,...*). No solo hace uso de la escala húngara sino que cita la *Rapsodia Húngara n°2* de Liszt en la *Marcha Funebre* de *Kossuth*.

En determinado momento de su evolución creativa, Bartók diseñará un nuevo principio para el empleo de la música folklórica como una herramienta técnica, lo que separará el camino de ambos compositores.

Kodály utilizará los elementos del folklore de manera casi directa, sin retocarlos demasiado, en su forma original, mientras que Bartók integrará el folklore en su propio lenguaje.

---

<sup>1</sup> Bartók no nació para ser un compositor nacionalista. Sin embargo 1903, durante el último año de de sus

## MOTIVACIÓN

Indica de Bono (1994: 87) que “poseer motivación significa disponibilidad para dedicar hasta cinco horas por semana a la búsqueda de una nueva manera de hacer, mientras que otras personas dedican a la misma tarea no más de diez minutos por semana. Tener motivación significa seguir buscando nuevas alternativas cuando todos los demás se conforman con las conocidas”.

La investigación científica llevada a cabo por Kodály y Bartok, supuso recopilar más de cien mil canciones, transcribirlas y clasificarlas. Y junto a esta labor de catalogación exhaustiva, procedieron a publicar aquellas que consideraban necesarias para sus fines.

Kodaly dice de Bartok (Zoltán Kodály, “Bartók the Folklorist,” in *The Writings of Zoltán Kodály* (Budapest, 1974), 105–106) que “en 1913 aprendió árabe por necesidad de su recolección de música árabe. Y en 1938 [corregido 1936], con motivo de su viaje de recolección a invitación del Gobierno de Turquía, estudió suficiente turco como para ser capaz de escribir sus grabaciones por sí mismo. Junto a estos conocimientos de idiomas y tal capacidad musical excepcional, sólo su pasión como coleccionista fue necesaria para hacer un folklorista a gran escala, incomparable. Y eso, también, estaba allí desde la primera infancia en que Bartók gustaba coleccionar insectos y mariposas”

"No mucho tiempo después, -conseguí una subvención en 1905, a la edad de 24 años y me embargó el deseo de viajar. Por ello empecé a explorar Hungría. Fui de pueblo en pueblo y oí la verdadera música de mi raza (la música tradicional). Era el estímulo que necesitaba. Esta música fue una revelación para mí. Me cogió por sorpresa. Tuve la sensación de que estas maravillosas melodías pentatónicas provenían de una edad olvidada. Tenían varios siglos de antigüedad. Accidentalmente me encontré con Zoltán Kodály durante una expedición para recopilar canciones tradicionales y continuamos la expedición juntos para anotar las viejas canciones tradicionales de Hungría. En ello pusimos toda nuestra energía por lo que pudimos descubrir el genuino estilo húngaro. Encontré mi vocación."

## **JUICIO ACERTADO**

Tanto Bártok como Kodály, fueron capaces de descubrir en el material recogido, el inmenso valor que éste poseía, haciendo uso de él desde dos ámbitos diferentes.

Explica de Bono (1994: 88) que “entre un fotógrafo y un pintor existe una diferencia. El pintor se para frente a la tela en blanco cargado de pinceles, pinturas e inspiración, para pintar un cuadro. El fotógrafo vagabundea con su cámara hasta que determinada escena, cierto paisaje, algún objeto, captan su atención. Elige el ángulo, la composición, la iluminación y el fotógrafo convierte la escena “prometedora” en una fotografía. La creatividad del “juicio acertado” se parece a la creatividad del fotógrafo. La persona que posee un juicio afinado no genera ideas, sino que reconoce el potencial de una idea en una etapa muy temprana. Y como por lo general esa persona conoce bien la factibilidad, el mercado y las características el campo, toma la idea y la convierte en realidad.

## **EL JUICIO ACERTADO EN KODÁLY**

Kodály descubre el potencial de la música folclórica para implicar diferentes niveles educativos y contribuir a crear la idea de nación. Emplear la música folclórica para “húngarizar” a las personas instruidas (vincular a las clases sociales altas y dirigir sus intereses hacia la propia nación) y para educar al pueblo húngaro en su mayoría analfabeto (haciendo uso de las melodías que por naturaleza conocen y dominan para suministrar cultura, para erradicar el analfabetismo musical y eliminar la escasa asistencia a los conciertos).

Cuando en 1905 el Gobierno imperial propuso conceder el derecho al voto a los varones mayores de 24 años que supiesen leer y escribir, sólo el 15,74% de la población quedaba incluida en esta categoría. Entre las minorías el porcentaje era aún menor.

Kodály consideraba la voz como el instrumento principal y el canto (especialmente el canto coral – que aporta disciplina, nobleza y es reflejo de la antigüedad clásica- sin ayuda del piano), la base de toda la actividad musical. La finalidad es hacer cantar al niño de oído y a la vista

de la partitura para ampliar a posteriori al reconocimiento de la música culta clásica.

“Si uno tratase de expresar la esencia de la educación en una palabra, sólo podría ser el canto. .... Nuestra época mecanizada nos lleva en un camino que termina con el hombre viéndose a sí mismo como una máquina, sólo el espíritu del canto puede salvarnos de este destino. .... Nuestra firme convicción es que la humanidad vivirá más feliz cuando haya aprendido a vivir con la música de forma digna. El que trabaja para promover tal fin, de un modo u otro, no vive en vano”. (1966)

“Se debe enseñar música y canto en la escuela de tal manera que no sea una tortura, sino una alegría para el alumno; inculcar en él, una sed de música más fin, una sed que durará para toda la vida. La música no debe ser abordada desde su lado intelectual, racional, ni debe ser transmitida al niño como un sistema de símbolos algebraicos, o como la escritura secreta de una lengua con la que no tiene conexión. La forma debe ser pavimentada para una intuición directa. A menudo, una experiencia única, abrirá el alma joven a la música para toda la vida. Esta experiencia no puede dejarse al azar, sino que es el deber de la escuela proporcionarla. (1929)

Los elementos constitutivos de su trabajo son:

- el folclore húngaro,
- el sistema pentatónico,
- el oído y el solfeo relativo,
- las sílabas métricas y
- la práctica de la fononimia.

“Hoy en día ya no es necesario explicar por qué es mejor empezar enseñando música a los niños pequeños a través de melodías pentatónicas: en primer lugar, es más fácil cantar a tono sin tener que utilizar semitonos (medios pasos), en segundo lugar, el pensamiento musical y las capacidad de sonar las notas pueden desarrollar mejor usando melodías que emplean saltos en vez de melodías paso a paso sobre la base de la escala diatónica de uso frecuente por los profesores”. (1947)

“Debemos leer música de la misma manera que un adulto educado lee un libro: en silencio, imaginando el sonido”.

Kodaly no solamente emplea el “juicio acertado” para cumplir el objetivo de erradicar el analfabetismo, sino que también emplea la “creatividad de la experiencia” pues conoce ejemplos previos del éxito de sus ideas. Ejemplos como la relación entre la práctica de la fononimia y los primeros sistemas de notación musical (quironómicos), o el solfeo relativo y la solmisación silábica de Guido d’Arezzo.

¿De qué estamos hablando?

### **Fononimia y Quironimia**

Con la Fononimia se asigna un gesto de la mano con el nombre y sonido de la nota. Es un procedimiento extendido por el método Kodaly, pero que era ya usado en el sistema inglés de J. Curwen (método Tonic sol-fa) a finales del siglo XIX.

Es una manera clara y concisa para ver el perfil melódico, trabajar la audición interior, desarrollar el canto y sobre todo, adaptar la entonación a aquellos que les cueste un poco más la situación espacial de las notas musicales del sistema occidental.

Encontramos referencias al empleo simbólico de las manos en épocas anteriores. Tal es el caso de la Quironimia, técnica muy extendida durante la Edad Media en su aplicación al Canto Llano como herramienta pedagógica. En ella la mano dibujaba en el aire la evolución de las melodías y sistematizaba en cierto tipo de gestos los diversos conjuntos sonoros que constituían entidades melódicas establecidas. La quironimia fue un procedimiento básico para interpretar música en sistemas musicales ágrafos, sin notación musical escrita, cuando la transmisión oral era el único medio de asegurar la pervivencia de la música. Como recordatorio, los antiguos neumas trataron de imitar el gesto vocal que ejecutaba el cantor a instancias de los movimientos de la mano del maestro de coro.

*Quironomia* se construye mediante dos lexemas de origen griego: *quirós* (χείρως), que significa ‘mano’ (de ahí, por ejemplo, quiromancia, quiromasaje, quirófano); y *nomos*, ‘norma’, ‘costumbre’, ‘ley’. La mano, efectivamente, ordena lo que ha de hacerse. La iglesia ortodoxa copta egipcia ha mantenido hasta nuestros días a quirónomos que practican y enseñan todavía este viejo arte. Es otra de las posibilidades que se barajan a la hora de hablar de las formas de notación o indicación

musical con cierta verosimilitud en el antiguo Egipto, aunque aún no ha sido demostrada totalmente.

### **Solmisación silábica y solfeo relativo**

A Guido d'Arezzo (h. 995-h. 1050) le cabe el honor de haber resuelto el problema de la denominación de los sonidos y la fijación de su altura. Guido d'Arezzo ideó un procedimiento práctico para que los niños a los que enseñaba las melodías pudiesen denominar los sonidos y aprendiesen más fácilmente los cantos. En su Epístola, *ignoto cantu* escribió: «No podemos aspirar a tener siempre a nuestra disposición para cualquier canto no conocido la voz de un hombre o el sonido de un instrumento, de suerte que, como los ciegos, no podamos caminar sin guía; pero debemos ser capaces de fijar en la memoria las diferencias y las propiedades de cada sonido y de ejecutarlos en sus movimientos ascendentes y descendentes. Si quieres imprimir en la memoria un sonido o un grupo de sonidos que puedes hallar de pronto en un canto cualquiera -que te sea o no conocido-, es necesario que notes y recuerdes bien el tono inicial de cada sonido que quieres aprender de memoria; por ejemplo, este canto del que yo me sirvo para enseñar a los muchachos: UT queant laxis, REsonare fíbris, Mira gestorum, FAMulti-  
tuorum, SOLve pollute, LABii reatum, SancteJohannes (Para que puedan, exaltar a pleno pulmón, las maravillas, estos siervos tuyos, perdona la falta, de nuestros labios impuros, San Juan) ¿Ves tú cómo este canto en sus primeros seis hemistiquios empieza con notas diferentes? Quienquiera que se haya ejercitado en el principio de cada frase, de manera que pueda empezar sin titubear por la frase que le plazca, podrá entonar también los seis sonidos de modo adecuado a sus propiedades.»

Con fines pedagógicos, se distribuyeron los sonidos en las falanges de los dedos de la mano izquierda, para que el maestro pudiera mostrarla abierta a los niños e indicar con la derecha el sonido que quería que solfeasen. He aquí un esquema de la distribución de los sonidos en la *mano guidoniana* y orden de los mismos.

### **EL JUICIO ACERTADO EN BARTOK**

El folclore ejerce una influencia enorme desde 1905 en la obra de Bartók. A partir de esta fecha, casi todas sus composiciones tienen una influencia directa o indirecta de las raíces tradicionales. La característica

constante del estilo bartókiano es un estilo temática y rítmicamente folclórico<sup>2</sup>.

El camino seguido por Bartók es el de una constante búsqueda. Abandonó el **estilo folclórico neo-húngaro** cuando sus investigaciones le revelaron la verdadera naturaleza de las auténticas canciones tradicionales.

Sus primeros ensayos de utilización de melodías tradicionales no eran sino arreglos o transcripciones donde solamente hacía la armonización, como es el caso de las *Tres canciones populares de la región de Csik* (1907) En los dos volúmenes *Para los niños* (1908-1909), Bartók experimenta diferentes medios de realización y el de variar estos arreglos de cantos tradicionales sin cambiar las líneas melódicas.

Después, **inventa los temas de carácter folclórico y los desarrolla según los procedimientos de la música clásica**, como es el caso de las *Dos danzas rumanas* (1909-1910).

Posteriormente, su proceso fue el de **utilizar las melodías folclóricas como temas insertados en las formas de la música clásica**. Es el caso de la *Sonatina para piano* (1915). Más tarde, la armonización y el desarrollo del canto toman tanta importancia como la propia melodía tradicional (*Improvisaciones para piano* de 1920).

Un poco después, crea los **temas modelados y desarrollados según las propias melodías tradicionales**, como en la *Suite de danzas* para orquesta (1923). Seguidamente, Bartók llegó a componer los **temas independientemente de todo esto, pero con un aspecto tradicional**, por elementos aislados o simultáneos de características folclóricas, en la estructura de la melodía, en los intervalos, en los ritmos (*Sonata para piano* de 1926).

En 1930, se puede apreciar su inspiración en la poesía folclórica como se puede apreciar en la *Cantata Profana* (1930) o en las *Veintisiete piezas*

---

<sup>2</sup> Las estructuras ternarias y cuaternarias sirven de moldes para melodías formadas por frases isométricas como las que podemos encontrar en las creaciones tradicionales. Los intervalos (sobre todo el intervalo de cuarta) son parte integrante del material musical con un valor no solamente melódico, sino armónico. En este nuevo estilo personal, Bartók se inspira en cantos tradicionales modales o en sistemas anteriores a la modalidad (escalas pentatónicas y tetratónicas). Realiza descubrimientos rítmicos que refrescan las fórmulas estereotipadas empleadas por los compositores occidentales. Es sobre todo la utilización de células rítmicas características por notas de valor corto sobre tiempos débiles, lo que anima sus partituras de un ritmo peculiar típico de las melodías tradicionales que estudió.

*corales* (1935). A partir de este momento, los elementos de la música tradicional aparecen más o menos en todas sus composiciones con un aspecto tradicional siempre a la manera de Bartók (*Cuartetos de cuerda* 3-6).

A diferencia de otros compositores, Béla Bartók, además de utilizar particularidades de los ritmos e intervalos de folklores no occidentales (presentes en la música contemporánea), ha sido el único que ha utilizado los elementos tradicionales como parte integrante de su estilo y de que ha elevado los elementos folclóricos al rango música universal.

Bartók utilizó todas las técnicas armónicas y contrapuntísticas, incluidas las más avanzadas sin destruir la espontaneidad ni el frescor de estas fuentes.

Bartók hizo hincapié en el origen multiétnico de sus propias composiciones en un una conferencia de 1931 sobre la influencia de la música campesina en la composición moderna, sobre su *Suite de danzas* (1923) - encargo de las celebraciones del aniversario de la unión de Buda y Pest - como un ejemplo de cómo emplea estos "modelos": "El objetivo de este trabajo conjunto fue construir una especie de música campesina idealizada -se podría decir una música campesina inventada-, de tal manera que los movimientos individuales del trabajo introduzcan determinados tipos de música. Como modelo, la música campesina de diferentes nacionalidades: húngara, rumana, eslovaca e incluso árabe. Así, por ejemplo, la melodía del primer sujeto del primer movimiento es una reminiscencia de la música popular árabe primitiva, mientras que su ritmo es música popular de Europa del Este. El tema de ritornello es una fiel imitación de un cierto tipo de melodías folclóricas húngara."

Bartok advierte a Ernst Latzko sobre las indicaciones para una conferencia sobre su música (December 16, 1924, German original in Béla Bartók Briefe, ed. János Demény (Budapest, 1973), vol. 2, 50): "En cuanto a la conferencia, me gustaría pedirle que (1) no haga demasiado hincapié en el aspecto folklórico de mi trabajo, (2) haga hincapié en que nunca uso melodías folclóricas en trabajos con escena al igual que nunca lo hago en el resto de mis composiciones; (3) que mi música es tonal y (4) no tiene nada que ver con tendencias "objetivas" e "impersonales".



## LIBERACIÓN

Vinculada a la desinhibición cognitiva y de la mano de la suspensión de los juicios de valor, liberarse de las inhibiciones tradicionales así como de las imposiciones culturales tradicionales favorece el desarrollo del pensamiento lateral.

La música es la organización coherente de dos elementos básicos: los sonidos y los “silencios”.

El sonido es la sensación percibida por el oído al recibir las variaciones de presión generadas por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros, y está compuesto por cuatro parámetros: altura, duración, intensidad y timbre.

La Melodía (conjunto de sonidos sucesivos), la Armonía (concordancia entre sonidos simultáneos), la Métrica (pauta de repetición de sonidos fuertes y débiles), el Ritmo (combinación de todo), son elementos constitutivos de la música.

Desde el s. XVI la tonalidad es el sistema predominante de organización jerárquica de las relaciones entre las diferentes alturas en función de la consonancia sonora con respecto al centro tonal o tónica que es una nota, su acorde y su escala diatónica. La evolución de la historia de la música es un camino hacia la aceptación de la disonancia. Esta aceptación se dio en un primer momento, en la ampliación de la tonalidad.

Si consideramos la tonalidad, por así decir, la *música nacional alemana*, la afirmación contra el “colonialismo musical” germano era un camino abonado para investigar las posibilidades de armonías modales<sup>3</sup> y de las escalas no clasificables tonalmente como la escala de tonos enteros o la octatónica.

La obra de Bartók no se sujeta a un análisis convencional a pesar de que parte de materiales conocidos: armonía clásica, escalas de 12 sonidos, proporciones matemáticas,... podemos centrar su técnica compositiva en varios puntos de referencia complementarios entre sí:

---

<sup>3</sup> Scriabin desarrolla un sistema armónico atonal de propia invención: una suerte de modalismo derivado de un acorde sintético (el “acorde místico”) formado por cuartas superpuestas (do-fa#-sib-mi-la-re). Acorde que en su inversión empleará Berg como generador del material melódico y armónico de *Wozzeck*.

1. El sistema de ejes tonales
2. La sección aurea (y la serie de Fibonacci)
3. La utilización diatónica y cromática de acordes e intervalos

### **El sistema de ejes tonales**

El sistema de ejes de Bartok fue publicado por su discípulo Erno Lendvai tras realizar un análisis exhaustivo de su obra. El sistema de ejes absorbe las relaciones de terceras del Romanticismo (relativos y paralelos) que resultan libremente intercambiables y sustituibles también por su contrapolo.

- sustitución T por su relativo (antes llamado Tp): mi-sol-do, pasa a mi-la-do.
- sustitución de la Tp por su contrapolo: la-do-mi pasa a mib-sol-sib

Bartok organiza la escala cromática completa de forma que unas notas tienen prioridad jerárquica respecto de otras, tal y como en la tonalidad se organizan los ámbitos de Tónica, Dominante y Subdominante.

Situaremos el sistema tonal de Bartok dentro del círculo de quintas. Para simplificar, tomamos DO como tónica, lo que dará a Fa (IV grado de la escala) el rango de Subdominante y a SOL (V grado) el de dominante.

Así, LA, RE y MI (VI, II y III grados), siendo relativos paralelos de DO, FA y SOL, desempeñarán la misma función.

Si trasladamos al círculo completo de quintas la regularidad de estas funciones obtenemos la clave del sistema tonal de Bartok (eje de tónica, eje de dominante y eje de subdominante).

Se observará que los puntos opuestos (antípodas) del eje, por ejemplo DO-FA# reaccionan con más fuerza que los puntos vecinos. Cada polo puede reemplazarse por su antípoda sin que cambie su función. La serie de armonías cadenciales MI-LA-RE-SOL-DO-FA en el sistema bartokiano puede representarse así MI-LA-LAb-REb-DO-FA (reemplazamos RE y SOL por sus antípodas LAb y REb. Esta relación entre polo y antípoda es uno de los principios formales y arquitectónicos de la música de Bartok.

En esta representación, los 8 acordes que forman cada grupo están colocados a 90<sup>a</sup>, es decir, están separados lo máximo posible.

## La sección aurea y la serie de Fibonacci

En matemática, la sucesión de Fibonacci (a veces mal llamada serie de Fibonacci) es la siguiente sucesión infinita de números naturales:

0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377,...

La sucesión inicia con 0, y a partir de ahí cada elemento, es la suma de los dos anteriores(0,1,1,2,3,5,8...)

A cada elemento de esta sucesión se le llama número de Fibonacci. Esta sucesión fue descrita en Europa por Leonardo de Pisa, matemático italiano del siglo XIII también conocido como Fibonacci.

El número de oro (1,618033) es un número algebraico irracional (decimal infinito no periódico) que posee muchas propiedades interesantes y que fue descubierto en la antigüedad, no como "unidad" sino como relación o proporción entre segmentos de rectas.

El análisis propuesto por Edno Lendvai de la obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* (Imov) señala:

- la pieza tiene una duración de 89 compases
- el climax está situado en el compás 55
- la exposición inicial termina a los 21 compases

## FINAL

Hemos tenido la oportunidad de conocer, en nuestra primera sesión las fuentes de la creatividad empleadas por B. Bartók y Z. Kodály

- El estilo y la experiencia: a través de la obra *Kossuth* o la danza *Verbunkos*, dentro del Nacionalismo musical
- La motivación descrita en las propias cartas de B. Bartók sobre su actividad investigadora
- El juicio acertado: en la aplicación de las herramientas del folklore a la construcción musical específica: pedagógica (fononimia, solfeo relativo).
- El liberalismo: construcción de nuevos sistemas de trabajo musical (sistema de ejes)

## EL MANDARÍN MARAVILLOSO

***El mandarín maravilloso*** (húngaro: *A csodálatos mandarín*; alemán: *Der Wunderbare Mandarín*) op. 19, Sz. 73, es un [ballet](#) pantomima en un acto, compuesto por el compositor húngaro [Béla Bartók](#) entre 1918 y 1924, basado en una historia de [Melchior Lengyel](#). Estrenado en [Colonia](#) en [1926](#), causó un escándalo y fue temporalmente prohibido. Aunque su estreno en Praga fue mejor recibido, en vida del compositor fue interpretado más frecuentemente en la versión de suite de concierto, la cual preserva casi dos tercios de la música original del ballet.

[\[editar\]](#)

### Sinopsis

Tras una introducción orquestal que representa el caos de la gran ciudad, la acción se inicia en un cuarto que pertenece a tres vagabundos. Buscan dinero en sus bolsillos, pero no lo encuentran. Entonces deciden forzar a una chica a que permanezca en una ventana para atraer al cuarto a los hombres que pasen. Ella inicia un juego de seducción con una danza descarada, con la que primero atrae a un libertino, viejo y pobremente vestido, quien hace gestos románticos y cómicos. Cuando ella le pregunta si tiene dinero, él contesta "¿Quién necesita dinero? Lo que importa es el amor". Él persigue a la chica, con creciente insistencia, hasta que los vagabundos lo cogen y lo echan.

La chica regresa a la ventana e inicia un segundo juego de seducción. Esta vez atrae a un tímido muchacho que tampoco tiene dinero. El hombre baila con la chica, y cuando el baile se torna apasionado, los vagabundos lo asaltan y también le echan.

La chica va nuevamente a la ventana e inicia su baile. Es cuando los vagabundos y la chica ven una figura bizarra en la calle, que pronto asciende por las escaleras. Los vagabundos se esconden y la figura, un [mandarín](#), permanece inmóvil en la entrada del cuarto. Los vagabundos le ordenan a la chica que lo atraiga. Cuando ella baila, el mandarín se excita y salta sobre ella. Se inicia un forcejeo, la chica logra escapar de su abrazo, y él la persigue. Los vagabundos saltan sobre él, le quitan sus cosas de valor e intentan ahogarlo con almohadas y sábanas. Sin embargo, él sigue con la vista fija en ella. Le apuñalan tres veces con una espada oxidada; el mandarín tambalea, pero salta nuevamente sobre la chica. Los vagabundos lo atrapan nuevamente y lo cuelgan de la

lámpara, que se rompe dejando el cuarto a oscuras. El cuerpo del mandarín empieza a brillar con una misteriosa luz azul. Los vagabundos y la chica se horrorizan.

A la chica se le ocurre cómo deshacerse de él. Le ordena a los vagabundos que lo suelten. Cuando el mandarín salta sobre la chica, ella no opone resistencia, abrazándole. Cuando el deseo del mandarín se cumple, las heridas empiezan a sangrar y muere.

En palabras de Bartok (An interview with Bartók, 1919, in Bartók Béla válogatott írásai (The selected writings of Béla Bartók), ed. András Szöllősy (Budapest, 1956), 338–39):

“Así que, mientras tanto, estoy escribiendo música para una obra de teatro de Menyhért Lengyel, su título es: El mandarín maravilloso. Y sólo escuchar su milagrosamente hermosa historia en la que unos rufianes, tres pícaros obligar a una hermosa joven para que atraiga a los hombres a su casa, para que luego robarles -. El primero es un pobre muchacho, el segundo no es mejor, pero el tercero es un chino rico. Es un buen partido, la chica le entretiene con el baile y el deseo del mandarín se despierta, surgen llamas apasionadas de amor dentro de él, pero la chica es rechazada por él. Los rufianes le atacan, roban, asfixian con un edredón, pero todo fue en vano, no son rivales para el mandarín, que mira a la chica con amor y nostalgia. La intuición femenina ayuda, la chica cumple el deseo del mandarín y en ese momento cae sin vida al suelo”.