

ANUARIO N° 29 (2006)  
ISSN 1316-5852

**REFLEXIONES SOBRE LA COGNICIÓN  
EN LA CREATIVIDAD MUSICAL**

*Juan Pablo Correa Feo*

Docente  
Facultad de Ciencias de la Educación  
Universidad de Carabobo  
Colaboración Especial

## REFLEXIONES SOBRE LA COGNICIÓN EN LA CREATIVIDAD MUSICAL

### RESUMEN

La creatividad es la acción a través de la cual los seres humanos tienden a formar algo original de estructuras que ya están formadas, a través de un proceso mental, bien para cumplir una función específica o para satisfacer una necesidad. El propósito de este artículo es presentar un análisis del hecho creativo bajo la óptica tanto de la Teoría Cognitiva de la Creación de Sternberg, como desde la perspectiva de Romo sobre la Teoría del Caos. La primera establece los procesos cognitivos que subyacen al hecho creativo; la segunda explica como el escenario de inicio es relevante para los procesos derivados. La música, como un medio natural para expresar sensaciones, comprende varios elementos creativos a lo largo del proceso productivo: el compositor y su música, el intérprete y el oyente, que pertenecen a un mundo natural y común. Y ésta es la razón por la cual se le vincula a la creatividad diaria y se le considera como una acción que puede ser realizada por cualquiera, por una persona que necesariamente no tenga el talento de un genio. Esta visión de la creatividad con respecto a la música implica eliminar los obstáculos y miedos impuestos por las estructuras sociales y académicas, impulsar la motivación y confiar en el soporte cognitivo y afectivo externo. También se requiere no sólo generar las condiciones básicas para el proceso creativo, sino también asegurarse de que la gente involucrada en tal proceso esté disponible y bien dispuesta. Además, se necesita estar preparado para percibir los productos al azar tales como las melodías y los timbres encontrados por suerte. El rendimiento creativo es el resultado de la acción conjunta de aspectos de personalidad, variables cognitivas, y factores ambientales. Ser creativo en música, como en cualquier otra actividad artística, es tanto tener algo que decir, como saber cómo decirlo, lejos de la idea de ser acerca de una iluminación divina, es acerca de tener una rica imaginación.

**Palabras Clave:** Creatividad, Música, Teoría del Caos, Procesos Cognitivos, Teoría Cognitiva de Sternberg,

## REFLECTIONS ABOUT COGNITION IN MUSICAL CREATIVITY

### ABSTRACT

Creativity is the action through which human beings tend to form something original from structures which are already formed, through a mental process, either to carry out a specific function, or to satisfy a need. The purpose of this article is to present an analysis of the creative fact under the optic of both Sternberg's Creative Cognitive Theory and Romo's perspective of The Theory of Chaos. The former establishes the cognitive processes which underlie the creative fact; the latter explains how starting scenery is relevant to derived processes. Music, as a natural mean to express sensations, comprises several creative elements along the productive process: the composer and his music, the interpreter and the listener, which belong to a natural and common world. And that is the reason why it is linked to daily creativity and considered as an action that can be performed by anybody, by a person who is not necessarily a talented genius. This view of creativity with respect to music implies to eliminate the constraints and fears imposed by social and academic structures, to stimulate motivation and to rely on cognitive and affective external support. It also presupposes not only to bring about the basic conditions for the musical creative process, but also to confirm that people involved in such a process are available and well disposed towards it. Besides, it is necessary to be prepared to perceive random products such as melodies and timbres discovered by chance. Creative performance is the result of the united action of personality aspects, cognitive variables and environmental factors. Being creative in music, as in any other art activity, is both to have something to say and to know how to say it; far from the idea of being about an celestial illumination, it is about having a rich imagination.

**Key Words:** Creativity, Music, Cognitive process, Sternberg's Creative Cognitive Theory. The Theory of Chaos

## **REFLEXIONES SOBRE LA COGNICIÓN EN LA CREATIVIDAD MUSICAL**

### **INTRODUCCIÓN**

**-EL CONCEPTO.**

**-¿EL COMPOSITOR Y SU SINFONÍA?**

**-NO ES SÓLO DE GENIOS.**

**-COMPONER: ¿RAZÓN O INTUICIÓN?**

**-POR CASUALIDAD...**

**-RESUMIENDO...**

### **BIBLIOGRAFÍA**

### **REFERENCIAS ELECTRÓNICAS**

## REFLEXIONES SOBRE LA COGNICIÓN EN LA CREATIVIDAD MUSICAL

### INTRODUCCIÓN

Creatividad: palabra incierta, ambigua y subjetiva. Para unos, un halago. Para otros, un insulto. Hablamos de un concepto unido intrínsecamente a la naturaleza humana. Repitiendo a Marty (1999), si “ser humano es ser creativo”, resulta imposible pertenecer a nuestra especie y carecer de esa condición. De allí se genera el foco de la discusión epistemológica y ontológica sobre la creatividad. ¿Es verdaderamente intrínseca a la condición humana? ¿Qué relación tiene la creatividad con el mito, la leyenda, la fantasía? ¿Es científicamente comprobable y medible el poder individual y colectivo de la creatividad? ¿Podríamos hablar de creatividad en la música y arte? ¿Se trata de inteligencia, imaginación o inspiración?

El aspecto de la creatividad en el comportamiento humano es uno de los más fascinantes y misteriosos que ha llamado la atención en filósofos, artistas y científicos a lo largo de la historia. El solo hecho de ser creativo en el campo artístico, sirve para acentuar el sentimiento de respeto ante los resultados de la energía constructiva del hombre; una persona creativa respeta la chispa creativa en otros individuos y en todos los hombres. Esta es una de las razones por las que el estudio de la creatividad es tan importante. Pero, los estudios psicológicos sobre la creatividad han proliferado sólo durante los últimos años, específicamente a partir de 1950 en el Discurso Presidencial sobre “Creatividad” presentado en la Asociación Psicológica Americana por J. P. Guilford (Hargreaves, 1998; Romo, 1998).

La revisión de la perspectiva del hecho creativo me motiva a sacar estas reflexiones.

### EL CONCEPTO

El proceso creativo es considerado durante muchos años como misterio, y con cierta relación a lo religioso, mítico y sobrenatural: *El arquetipo del creador es el Ser Divino*. Según Barron (1968), *la creatividad es energía puesta a punto para trabajar de forma constructiva (...) Es una actitud de la mente en la que se tiende a interpretar la ocurrencia de lo no familiar como una interrupción del curso natural de los acontecimientos, o como evidencia de la existencia de otro mundo, produciendo así temor ante lo imposible*. Existe otra visión, como la de los autores Ward, Smith y Finke, en Sternberg (1999), quienes al hablar de

la cognición creativa, dicen que *la capacidad creativa es una propiedad esencial de la cognición humana normal... el proceso cognitivo generativo es común y normal*, lejos de la idea común de que la creatividad es algo limitada a talentosos genios y gente privilegiada.

En el tema de la creatividad, como creación psíquica, nos preguntamos: ¿Mediante qué procesos mentales se producen nuevas formas? Las condiciones bajo las que aparece lo **nuevo** en el funcionamiento psíquico humano es la tarea a la que se dedica el psicólogo de la creatividad. Al hacerlo, se une al intento que realiza el científico general por describir la evolución de formas en el mundo actual.

El científico denota su interés especial en entender la forma de la creatividad en la persona humana, en términos de su capacidad de generar novedad, de cambiar, tomando en consideración su entendimiento dentro de la historia, su manera de ser, sus intenciones y sus motivos conscientes e inconscientes, sus capacidades intelectuales y temperamentales y su lugar en la gran corriente de acontecimientos, porque todo ello es importante para el acto creativo.

El estudio de la creatividad es inherentemente interdisciplinario; junto con tener raíces en la psicología, el estudioso de la creatividad debe estar informado sobre epistemología (la naturaleza del conocimiento en diversos dominios) y sobre sociología (el modo cómo los juicios son desarrollados por expertos en dominios distintos) (Gardner, 1997).

Curiosamente, en la vida cotidiana el uso de la palabra “creativo” está mal empleado. Hudson (1966) consideró al término “creativo” como *una palabra de aprobación general –significando, aproximadamente, “bueno”- cubretodo, desde las respuestas a un tipo particular de test psicológico hasta establecer una buena relación con la propia esposa*, llegando incluso al uso del adjetivo con connotación peyorativa, como sinónimo de “mentiroso”. Y el crítico musical español Juan Krakenberger *dice que si vamos un poco más lejos, y calificamos calidad, se puede ser creativo de algo feo o pobre o de algo sublime y hermoso. “Creativo” parece implicar algo positivo... pero como en la vida misma nada es perfecto, tampoco lo es todo lo creativo* (Juan Krakenberger, foro de discusión de MCLista.com, enero 22, 2001).

Es importante distinguir los términos **originalidad y creatividad**. Originalidad puede ser definida como novedad o infrecuencia estadística, como una respuesta no pensada por nadie, independientemente de su utilidad. Para que algo sea considerado como creativo, debe ser, de alguna manera, útil al mismo tiempo que original. Romo (clase grabada, enero 8, 2001) agrega que para algo sea considerado creativo, debe haber novedad y utilidad -Valor-.

Sin embargo, no toda creación es totalmente novedosa. Según Mora Vanegas (2005), el proceso creativo consiste a veces, en el pasaje de las características de una cosa a otra. Damos a la cosa con la que estamos trabajando una nueva característica, calidad o atributo que hasta ahora pertenecía a otra. El “dodecafonismo” de Schönberg y Berg, pasa a ser el “serialismo” de Webern, cuando éste le adiciona a la orquestación y dinámica, la lógica de las series dodecafónicas.

La Teoría del Caos que habla de cómo las condiciones de partida son relevantes para los procesos derivados (Complejidad de los sistemas), sirve de apoyo para un nuevo enfoque de la creatividad humana. Romo (clase grabada, enero 8, 2001) sostiene que esa analogía, en cierta forma, tiende a esconder el gran desconocimiento que hay sobre el tema de la creatividad y sus estructuras: *“Quizás una vez conocida la creatividad, podemos llegar a reconocer el funcionamiento de esas estructuras y que son deterministas. Pero aún queda mucho por investigar”*. Nada más apropiado para el inexplorado proceso de la creación musical. Dice la leyenda urbana que Ludwig van Beethoven ideó la célula motívica de su 5ª Sinfonía, sol-sol-so-mi b, como la onomatopeya del golpe fantasmal de su puerta, cuando estaba planeando por segunda vez acabar con su vida. Por eso, él mismo la bautizó como “La Llamada del Destino”. Sólo un golpe de puerta genera una sinfonía. Aún más; muchos afirman que toda la creación de Wolfgang Amadeus Mozart viene de la primera vez que Leopold, su padre, vio a un niño tocando ante príncipes, lo que lo indujo a presionar a su hijo hasta llegar a ser lo que fue.

La música siempre ha tenido y tendrá una capacidad formativa extraordinaria cuando se la relaciona en su sentido más profundo y se la practica de modo creativo. El intérprete y el oyente han de recibir activamente las posibilidades que cada obra hecha por un compositor les ofrece. Es una manera de recepción que se presenta repleta de posibilidades y que forma la espina de la creatividad.

La música destina de modo especial la capacidad creadora de quienes la realizan ya que tiene que ser re-creada una y otra vez para gozar de existencia real, no sólo virtual. ¿Existencia? ¿Dónde? ¿En el aire? ¿En el tiempo? ¿Realmente existe, la música? Son preguntas que nos hacen filosofar sobre el aspecto existencial de la música. Por estas profundas razones insta a que se asuma a la música de modo plenamente activo, creativo. El valor propio de la música acrecienta esta solicitud de modo especialmente enérgico.

La música nos acostumbra a pensar, sentir y actuar de modo “relacional” (López Quintás, 2006), ya que un sonido a solas no tiene valor musical. Podría tener muchos significados, como lo es una bocina al frente de una puerta, un timbre, un sonido específico de un ordenador. Pero carece de validez artística. Este valor del arte lo adquiere al entrar en relación con otro. A solas, el do y el sol no presentan

interés estético. El intervalo do-sol encierra ya un gran interés, desde los antiguos tiempos del *órganum* y el *discanto*, hasta obras musicales basadas enteramente en quintas paralelas, como por ejemplo *Evohé* del músico e investigador venezolano José Antonio Calcaño.

Tomados individualmente, los sonidos que integran la escala musical mayor occidental, tienen un significado: responden a un determinado número de vibraciones y representan una determinada altura. Pero no presentan per sé un sentido musical con connotación artística. Este pende de su relación mutua. Vinculados entre sí, forman un *ethos* expresivo, rebosante de posibilidades. López Quintás (2006) lo concibe como un hogar e indica que tiene dos ejes básicos. Análogamente, en el hogar familiar, los ejes que impulsan y ordenan el movimiento de quienes lo componen son el padre y la madre. El padre impulsa; la madre acoge, aúna. En el hogar musical, los ejes vienen dados por la tónica y la dominante (do y sol, re y la, por ejemplo). Cuando una melodía se teje en torno a ellos, muestra una especial serenidad, un espíritu confiado. Si se aleja, adquiere cierto carácter inquietante.

Los elementos y cualidades de la música –ritmo, melodía y armonía, y altura, intensidad y timbre respectivamente– poseen valor musical merced a la relación mutua de diversos elementos expresivos. El ritmo, por ejemplo, nace de una repetición de sonidos continuos o intercalados con silencios, pero tal repetición sólo encierra valor estético cuando no es puramente mecánica, sino que funda un ámbito expresivo. Las cuatro notas del tema masculino del primer tiempo de la Quinta Sinfonía de Beethoven unen su poder expresivo para crear un ámbito de apelación, una especie de llamada o aldabonazo. Ese carácter de ámbito (o “fuente de posibilidades”) les permite a estas notas unirse a otras y formar frases musicales. Esta intervinculación de elementos expresivos da lugar a las diferentes partes de las formas musicales (exposición, desarrollo, etc.). De este modo relacional se “componen” las obras. Es magnífico descubrir cómo de una célula musical brevísima se deriva una obra extensa. La *Appassionata* de Beethoven arranca de las tres notas iniciales (do, la, fa) y se nutre constantemente de ellas. O la última fuga (o intento de fuga) de J. S. Bach, en *Die Kunst Der Fuge* (El Arte de la Fuga) donde el autor realiza un magnífico trabajo contrapuntístico con base en las notas que representan las letras de su apellido (B: Sib, A: La, C: Do, H: Si). Lo meritorio, y más aún en el período donde se encuentra circunscrita esta obra, es la “antimusicalidad” de la secuencia de estas notas, una tras otra, y la espectacular catedral musical que el “viejo peluca” construye. Lamentablemente, la muerte se encargó de interrumpirla.

Se dice que la música es relacional ya que consiste en entreverar ámbitos expresivos. De ahí su capacidad para fomentar en el hombre la vida espiritual. Se

trata de una profunda interrelación creadora. Nada ilógico que la práctica de la música haya ido ligada desde antiguo a todo género de celebraciones humanas, entre las que descuellan los ritos espirituales y religiosos.

El lenguaje musical de calidad es meramente silencioso. El silencio verdadero no es la mera falta de sonidos, sino la capacidad de atender simultáneamente a diversos aspectos de la realidad. Ortiz Alonso (2000) sostiene que el silencio es un campo de resonancia. Se dice una palabra, y en ella vibran diversas realidades que van unidas con la realidad aludida directamente. Es cierto que los sonidos musicales emergen del silencio, entendido ahora como ausencia de ruido. No resaltan sino en un ámbito de silencio y recogimiento, visto como cese de la agitación extrovertida. Pero encierra todavía un valor educativo mayor subrayar que el sonido musical debe ser en sí mismo silencioso, lo mismo que sucede con las palabras auténticas. Cuando se toca una melodía o un acorde, se debe hacer desde el recogimiento necesario para sentirlos y vibrar con otros acordes y otras melodías. Cada pormenor de una obra cobra su auténtico sentido cuando se lo ve inserto activamente en el conjunto (López Quintás, 2006).

El buen intérprete obedece fielmente a la partitura, repleta de detalles a fin de conseguir el objetivo trazado por el compositor. Esta encauza su actividad artística, pero, a la vez, el intérprete se siente plenamente libre, con un cierto tipo de libertad creativa. No puede salirse de ese cauce, debe limitar su “libertad de maniobra”, pero esa limitación es la que, paradójicamente, hace posible su auténtica libertad como intérprete.

La experiencia de aprendizaje de una obra musical presenta un gran valor formativo; nos revela cómo se articula internamente un proceso creador previamente realizado. López Quintás (2006) nos narra espléndidamente este episodio, millones de veces repetido en todo el mundo, en todos los tiempos: “El intérprete coloca sobre el atril del piano la partitura de una obra que desconoce. Esta se halla lejos de él; cerca está solo la partitura. Empieza a re-crear sobre el teclado las formas musicales. Lo hace de forma tanteante, a impulsos de la obra misma que desea conocer. Es sorprendente y fecundísimo: va buscando algo en virtud de la fuerza que irradia aquello mismo que todavía no conoce del todo. Llega un momento en que la obra le indica que su poder expresivo se halla patente de modo luminoso. El intérprete se mueve ya con absoluta libertad por las avenidas de la obra. Podríamos decir que la domina. La domina porque se deja dominar por ella. Pero aquí recibimos la primera gran lección: en este nivel de creatividad nadie domina a nadie. El artista configura la obra en cuanto se deja configurar por ella. Cuando se vive creativamente, no interesa dominar y poseer, sino enriquecerse mutuamente. Es una experiencia reversible de planificación. En ella cobra conciencia el intérprete de que no se basta a sí mismo, ya que para ser creativo

debe recibir las posibilidades que le otorgan las partituras y los instrumentos. Pero también éstos adquieren todo su sentido al ser asumidos activamente por el intérprete. En esa experiencia de configuración mutua, la obra se le hace presente al que la está configurando. Éste mira la partitura, pero ya no la ve. Lo que tiene ante su atención es la obra plenamente configurada. Toca el piano con sus dedos, pero ya no repara en él. Con lo que se halla en contacto verdaderamente es con la obra. Piano y partitura se hacen transparentes cuando la creatividad es perfecta. Siguen ahí ejerciendo su función, pero no se interponen entre la obra y el artista. Son el lugar en el que la obra se hace presente al intérprete. Al ser asumida por éste como algo propio, deja de serle distante, externa y extraña para convertirse en íntima, aun siendo distinta... El intérprete, al obedecer a la partitura, no se entrega a algo ajeno, no se enajena o aliena; gana su plena libertad creadora y su total identidad como artista. Se ajusta a un cauce que le viene marcado desde fuera, por alguien distinto de él y en principio distante y ajeno. Pero ese cauce se ha convertido en su voz interior. Al ajustarse a él, sigue el impulso que le viene dictado por su propia musicalidad. Es por tanto autónomo (se rige por una ley propia), aún siendo heterónomo (ya que tal criterio le vino sugerido desde fuera). Aquí se alumbraba una clave de orientación decisiva: Puedo actuar en virtud de criterios que me fueron sugeridos de fuera y no ser “heterónomo”, como puedo dedicarme por amor a cuidar a las personas que me rodean y no estar “des-centrado”. Mi verdadero centro es el estado de apertura a los demás. Mi auténtico criterio de acción es el que me impulsa interiormente hacia la realización de algo valioso. No importa el origen de tal criterio, norma o cauce de acción. Lo decisivo es su capacidad de promocionarme hacia modos de actuación sumamente eficaces y valiosos.”

Igual pasa con los instrumentos en conjunto. Cada voz en la polifonía y cada grupo instrumental en la orquesta gozan de total independencia respecto a los demás. Nadie puede inmiscuirse en la tarea de los otros. Pero cada uno, al iniciar su labor re-creadora de la obra con total independencia, vibra con los demás, atempera su volumen, ajusta su ritmo. El fruto de esta unión de total solidaridad y total independencia es una perfecta armonía, fuente de belleza y de bondad. Una interpretación musical de calidad es un modelo perfecto de convivencia familiar y social.

No se sabe si la música es un lenguaje. Si es así, ¿qué dice? ¿a quiénes se dirige? ¿quién comunica? ¿el compositor, el intérprete? ¿Podemos hablar realmente de una comunicación musical?

Ya hemos dicho que el proceso de información consiste, principalmente, en la transmisión de un mensaje entre un emisor y un receptor, a través de un canal. Al haber respuesta por parte del receptor y al intercambiarse los roles, se produce

la comunicación. Ella pues, difiere de la información por la participación recíproca de los entes, en lugar de la intervención de uno solo.

Según la Real Academia Española, comunicación es “correspondencia entre dos o más personas”. Información, en cambio es “dar noticia de una cosa”, sin mencionar siquiera el número de oyentes. En consecuencia, la televisión, la radio y la prensa, entre otros, son mal catalogados “medios de comunicación”, puesto que sólo transmiten ideas, sin tener ningún tipo de respuesta de su receptor-oyente (al menos no inmediatamente). Deberían ser llamados entonces “medios de información”.

La música es un medio de expresión, de comunicación, similar a cualquier otro. Sólo que su mensaje consiste únicamente en “sensaciones”, usando aquí temerariamente un término demasiado impreciso para derrotar algo tan inefable como lo es el proceso musical. Sin embargo, y comparando analíticamente lo recién expuesto con el párrafo inicial, encontramos una fuerte contradicción entre ambas ideas porque, si para comunicarse, hace falta la intervención activa del receptor, ¿cómo cuernos haría un músico para recibir de manera activa algún tipo de respuesta de su receptor?

En primer lugar, abro un paréntesis: En música, pienso que no se puede hablar de “receptores”, en plural, a pesar de ser cien mil los que escuchan. Porque cada uno es un ente separado del otro, con sentimientos independientes y procesos de asimilación autónoma e individual.

Sin embargo, sosteniendo que en la música existe un proceso comunicacional. Pero no entre el intérprete y el oyente, como bien puede pensarse, sino entre el músico y la música que ejecuta. Porque la música que sale de las manos o de la voz de su inventor no es sólo un resultado: es, al mismo tiempo, causa y efecto. La música resultante de ese milagroso acto que llamamos arte, alimento de nuevo al artista y lo motiva a seguir en el proceso recreativo. La música y el musicus se retroalimentan. Se produce un bello *feedback*. Y he aquí el punto más alto de todo proceso comunicacional jamás logrado.

Pues bien; resulta que el oyente no es más que un sencillo testigo del festín interno del músico. No un testigo ocular, sería más bien como un testigo auditivo del asunto en cuestión, salpicado por las gotas que rebotan ante él.

## ¿EL COMPOSITOR O SU SINFONÍA?

Para el psicólogo es importante establecer un **criterio** para la creatividad, en especial cuando se intenta fundamentar procesos para su medición. Hay dos principales tipos de criterios: los basados en la *naturaleza del producto* y los que se

basan en las *características de la persona*. Más adelante, mencionaré este aspecto con más detalles.

Un ejemplo del primer criterio, en el caso de los compositores musicales, el análisis de sus obras, la numeración de su catálogo, el estudio tímbrico y de textura de la instrumentación de sus composiciones, o el uso del contrapunto en su música. Sin embargo, este procedimiento de medición es insuficiente por sí sola, ya que la mayoría compositores no tienen la totalidad de sus obras al alcance del público en general, y algunas composiciones varían intrínsecamente en su valor creativo.

A hablar de la “creatividad cotidiana”, hay que mencionar por ejemplo la inhibición a dibujar, pintar, escribir o tocar un instrumento, por parte de muchas personas, porque *piensan* que no poseen la habilidad para hacerlo, más que por el hecho mismo de que *no puedan* hacerlo. En el caso enteramente musical, he visto con frecuencia el caso de músicos formados enteramente en conservatorios, con una vasta preparación académica, capaces de interpretar en un instrumento una partitura completa “a primera vista”, es decir, a la primera lectura, pero que son incapaces de tocar alguna melodía improvisada por sí mismos.

Tienden a sobreponer las obras de los grandes maestros a sus propias melodías o acordes, por su refrenamiento ante las grandes obras, inclusive siendo alumnos de cátedras de composición. La creación musical por parte de personas “comunes”, como el caso de los cantautores o improvisadores del jazz es a menudo mal vista y subvalorada por parte de músicos académicos. Los niños pequeños, ante un piano, tienden a improvisar pequeñas melodías, o a descubrir en las teclas melodías populares o comerciales; sin embargo, los profesores musicales, lejos de incentivar esta (idónea para algunos) introducción al campo musical, mutilan inmediatamente todo indicio de creatividad en el niño, aferrándolo a lecciones y piezas académicas.

¿Miedo? ¿Pudor? Es un desnudo al público. Es un develar del ser interno, plasmado nada más y nada menos que en un “lenguaje” que sólo transmite emociones, sensaciones.

## **NO ES SOLO DE GENIOS**

El compositor Sammy Kahn mencionó una vez: “*Cuando la gente me pregunta qué viene primero, si la música o la letra, les digo que lo que viene primero es la llamada telefónica*”. Es una visión bastante realista del proceso creativo de muchos compositores populares, e incluso de algunos “serios” (Antón García Abril, Blas Emilio Atehortúa, Aldemaro Romero, Beatriz Corona). Es una actividad cotidiana, racional, que sólo abarca constancia y trabajo duro. Muchos

compositores tienen horarios y métodos para crear. Anton Webern, en sus cartas, comenta sobre su metodología de trabajo, raramente interrumpida por una “musa inspiradora”, ya que su estilo de componer involucraba más a procesos logarítmicos y geométricos que enteramente “musicales” (Mann, 1983). Para ellos, la creatividad es una actividad enteramente regular, como comer, dormir, caminar. Esta visión contradice la del artista romántico como aquel individuo intenso, sensible y probablemente muy pobre, que vive en una buhardilla esperando la visita de la musa, y a la llegada de esta, trabaja frenéticamente, sin comer ni dormir.

Aparentemente opuestas, estas dos visiones han fascinado a muchos psicólogos, filósofos y a los mismos artistas. Aunque el proceso creativo incluye tanto trabajo duro como inspiración, los creadores musicales tienden a identificarse con uno más que con otro. Recuerdo que Blas Emilio Atehortúa, compositor colombiano, durante sus clases hablaba más del trabajo duro que de la musa inspiradora: “Nunca he creído en la inspiración. Sólo creo que el componer es un trabajo como cocinar, mezclar ingredientes. Notas, instrumentos, ritmos, son tan válidos como una cebolla o un tomate... muy a su gusto”. Podemos encontrar ejemplos similares en grandes compositores de la historia: Haydn y Mozart por ejemplo, parecían ser capaces de componer con muy pequeño esfuerzo (generalmente componían por encargos), mientras que Beethoven y Bruckner atravesaban por momentos de lucha y sudor en sus composiciones. Bach, aunque componía con una extrema rapidez (una cantata de una hora de duración aproximadamente, ¡para cada domingo!) era muy meticuloso en sus revisiones; existen varias versiones de muchas de sus composiciones, además de que su estilo predilecto era la forma canónica e imitativa, estilo sumamente riguroso y contrapuntístico.

Se decía del compositor Franz Schubert que podía componer toda una sinfonía, instrumento por instrumento, como si copiara textualmente la partitura que se encontraba en su mente; sin embargo, estudiosos han encontrado material de bosquejos y planes realizados por él que desmienten esta legendaria visión de su forma de componer. En el ámbito popular, el autor y ex-Beatle Paul McCartney trabaja “deprisa y corriendo”, extrayendo ideas e inspiración de su entorno inmediato en todo momento, al igual que Duke Ellington, el más eminente de todos los compositores del Jazz, dada su condición de “músico viajero”.

En la música ocurre un fenómeno particular. El compositor es un absoluto creador, enteramente responsable de su producto. Pero para que ocurra el hecho musical, ha de existir un intérprete con las facultades técnicas y emocionales para representar lo compuesto. El intérprete introduce elementos personales en la ejecución de la pieza, es decir, *toca su versión*. El intérprete se convierte, en el momento de tocar una pieza, en un creador más. Esta noción de doble-creación

(la del compositor por un lado y la del intérprete por el otro) se establece con mayor notoriedad en la música popular que en la música académica. En el ámbito popular, existe mayor flexibilidad en el momento de la interpretación, y son socialmente aceptadas y reconocidas otras “versiones” de canciones originales, como el caso de las recopilaciones de obras de (y en homenaje a) Joan Manuel Serrat, Pablo Milanés o Luis Eduardo Aute, interpretadas por otros cantantes con re-orquestaciones nuevas y giros melódicos distintos a las versiones originales, en tanto que en la música académica, se valora siempre la interpretación más fiel a lo intencionado por el compositor. La pianista española Berta Grau piensa que *hay dos maneras de ser creativo en la música. Una, lógicamente como compositor o improvisador. La otra, existe desde el punto de vista del intérprete. Yo puedo interpretar de una manera una obra, según las posibles interpretaciones existentes en el mercado, y de acuerdo a una época, pero lo que da la creatividad, es decir, lo que hace distinto a un intérprete de otro, es la manera de interpretarlo; y con eso yo deduzco que es creatividad.* (Berta Grau, foro electrónico de discusión de MCLista.com, enero 21, 2001).

Esto me recuerda la muy célebre frase que exclamó el compositor Edward Grieg luego de escuchar su propio Concierto para Piano y Orquesta en La Menor, por la pianista venezolana Teresa Carreño el 18 de noviembre de 1889: “*¡Caramba señora! No sabía que mi concierto era tan bonito...*”. Esto demuestra de alguna manera la diferente manera de concebir una pieza en la mente del intérprete en contraposición con la intención inicial del autor.

El profesor catalán José María Albanell nos dice que *El intérprete es, como su nombre indica, un enlace entre la música del compositor y los oyentes; participa a la vez de lo creativo y de lo receptivo. Pero tampoco la actitud del oyente es totalmente pasiva, pues por el mero hecho de ser capaz (consultando a su propia interioridad) de escoger una música determinada que le gusta en lugar de otra que no le gusta está realizando ya también algo creativo. Mi posición es pues situar la creatividad musical entre los dos extremos de esa dualidad o polaridad CREATIVO-RECEPTIVA, el intérprete sería entonces como el puente de enlace entre el compositor y el oyente, y participaría por tanto de ambas cosas, asimilando a través de sí lo que el compositor compuso para luego verterlo ya “encarnado” físicamente a los oyentes a través suyo.* (José María Albanell, foro electrónico de discusión de MCLista.com, enero 22, 2001). En el mismo foro, Juan Krakenberger comenta que *ser creativo en la música, es recrearse en ella. Tanto si se escucha como si se toca, si todo el organismo participa activamente, si se mueve aún imperceptiblemente - o simplemente vibra - con el ritmo, si se apercibe de las tensiones y distensiones del lenguaje musical, todo eso es recreativo y por ende creativo. La única diferencia - si vamos a ser semánticos - es que creativo se refiere a algo nuevo, algo creado de la nada. Pero la pregunta se refiere a*

*creativo en la música, o sea, que esa música ya existe, en cuyo caso lo recreativo equivaldrá a lo creativo (...) en el caso del intérprete, la cosa es un poquitín más complicada: El intérprete es al momento de tocar creador de una interpretación y si lo hace bien tiene todo el derecho de recrearse en su propia versión* (Juan Krakenberger, foro electrónico de discusión de MCLista.com, enero 22, 2001).

Gustavo Livon Crosmann (Mora Vanegas, 2005) señala que para saber cómo ser más creativos, se tome en cuenta tres partes: La personalidad creativa, los miedos y los bloques, y los métodos para obtener ideas. Destaca que entre las características de la personalidad creativa, responden casi siempre en forma emocional. Tienen un menor control sobre sus impulsos; se interesan más en significados e implicaciones que en hechos concretos; menos reprimidos con un razonamiento más liberal y no atados a convencionalismos; mayor facilidad de concentración y traslado de un problema o tema a otro. Son más independientes.

Livon Crosmann agrega: flexibilidad, originalidad, capacidad de reflexión, sensibilidad. Y cita a Albert Einstein cuando señaló que *mostrar nuevos problemas y nuevas posibilidades, considerar los viejos problemas desde un ángulo nuevo, todo eso requiere fuerza de imaginación creadora y marca de los verdaderos progresos de la ciencia*. En lo concerniente a los miedos y los bloqueos, el miedo a la creatividad no deja ver otras opciones: *existe un gran miedo a dejar de pensar como los demás y de no hacer las cosas como se deben. La vergüenza es la capacidad de no dejar notar algo que se pensó. Es un disfraz que oculta las ideas*. A Newton le afectaban tanto las críticas que, en cierta ocasión, postergó quince años la publicación de un artículo sobre la óptica hasta el fallecimiento de su principal crítico (Goleman, 1998). Es curioso que a la mayoría de los músicos (profesionales o aficionados) tienden a sentir un cierto temor a la hora de tocar en público, y Barry Manilow define ese pánico escénico como “la gasolina del arte” (Martin, 1983).

Las ideas que dan vergüenza son aquellas que por no estar de acuerdo con determinadas normas que nos rigen, se inhiben y, por lo tanto, no posibilitan interferir para provocar una nueva. La inhibición causa paralización. Y es mucho más rígida que la vergüenza. Funciona más que como una barrera que como una valla.

## **COMPONER: ¿RAZÓN O INTUICIÓN?**

La Enciclopedia Larousse (2000), define a la Creatividad como *capacidad humana de producir contenidos mentales de cualquier tipo*, y para Goleman (1998), el acto creativo es, al mismo tiempo, cognitivo y emocional: *La intuición creativa es un acto cognitivo, pero comprender su valor, desarrollarlo y llevarlo*

*a cabo requiere competencias emocionales como la confianza, la iniciativa, la perseverancia y la capacidad de persuasión.*

La creatividad se explica, en la teoría de Guilford (1967), como el producto de un patrón particular de aptitudes cognitivas y está relacionada con el pensamiento divergente. Pero, ¿cómo podemos saber que el pensamiento divergente es predictor de la creatividad en la vida real? ¿Es la creatividad una dimensión unitaria? ¿Qué roles cumplen otros factores como la personalidad y la motivación? Un posible camino alrededor del problema de establecer un criterio para la creatividad es evaluar a la persona más que al producto. Identificar las características cognitivas de la persona que podrían predecir la creatividad.

Quizás las características de la persona “genialmente creativa” tengan más diferencias de índole cualitativa que cuantitativa con las personas “cotidianas”. La música es un campo que ofrece muchos casos excepcionales: En fenómeno del “niño prodigio” aflora más en la música que en otras corrientes. Mozart componía, ejecutaba e improvisaba a la edad de cinco años. Haydn; Mendelssohn y Britten mostraron progresos sorprendentes en la composición y en la ejecución siendo muy jóvenes; Yehudi Menuhin tocaba con orquestas sinfónicas a los siete años, y Arthur Rubinstein podía a los tres años, tocar sin errores piezas de piano difíciles a primera vista. Y aunque muchos de ellos se destacaron en edades tempranas en la composición, sólo más tarde, en la madurez, son capaces de producir obras maestras profundas y expresivas, porque *la experiencia humana y las relaciones personales son más esenciales que los sistemas de reglas formales* (Winner, 1982). Y no hay duda de que, incluso los prodigios más dotados, sólo pueden ser productivamente eficaces con disciplina, entrenamiento y trabajo duro. Habría que preguntar si Mozart hubiese sido el compositor que hoy todos conocemos, si no hubiese tenido la presión de su padre en su entrenamiento musical.

La existencia de un **apoyo cognitivo y afectivo externo por parte de otra persona** influye positivamente en el proceso creador: La amistad, cariño y constante preocupación del poeta Goethe hacia Beethoven hicieron que éste le dedicara varias obras a aquél; el respaldo que obtuvo Gustav Mahler de su esposa Alma fue decisivo; y la unión de Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre y Auric establecida formalmente como *el grupo de los Seis*, ayudó a que cada uno de ellos produjeran grandes obras.

Un factor importante en la creatividad es la **disponibilidad** y las **condiciones** destinadas para ello. Mi padre, el Dr. Juan Correa, ha escrito hasta la fecha ocho novelas, cuatro libros de cuentos y trece libros de ensayo, además de dieciocho guiones para la televisión venezolana. Pero su vena creativa se motivó

una vez lograda su jubilación. Antes de ello, sólo había producido tres libros, muy vinculados a su profesión de educador.

Otro ejemplo: En agosto del 2000, tuve el honor de participar en el curso universitario de composición “Música en Compostela” (Santiago de Compostela, del 6 al 26 de agosto de 2000) en donde, bajo la tutela del maestro Antón García Abril, exploramos diversos procedimientos de la composición contemporánea a través de una composición propia. No todos logramos la finalización de nuestra obra, pues las condiciones no eran favorables para ello: Ausencia de un piano a disposición de los participantes y habitaciones poco aisladas del ruido, fueron los obstáculos mayores que tuvimos para acometer nuestro objetivo. Pero el mayor “obstáculo” representó encontrarse durante casi un mes en una fantástica ciudad medieval, con cientos de callejuelas por explorar, exquisitos vinos para probar, gente encantadora por conocer. Cultura por palpar. En lo particular, me parecía un desperdicio gastar el poco tiempo extra-cátedra en pasar horas frente a un papel en blanco. A mi criterio, lo importante era nutrirse de la información emocional e histórica que aquella ciudad encantadora me develaba a diario. Ya habría tiempo para volcar en pentagramas lo sentido y vivido aquellos días. Mi sorpresa fue mayor cuando, apenado, comenté al maestro García Abril mi atrevido pensamiento, y éste lo aplaudió enfáticamente.

Quiero hacer especial mención al hecho particular de la actual metodología de la enseñanza de la composición, tanto en España como en otros países hispanoamericanos. El plan actual dispone que, luego de haber terminado con materias básicas como piano, teoría y solfeo, armonía, contrapunto, fuga, formas musicales e historia de la música, entre otras (y ninguna de ellas, a mi parecer, estimulante de la creatividad), el alumno de composición pasa a la tutela de un maestro compositor para su perfeccionamiento como creador musical. Coincido con la opinión del compositor José Ramón Encinar (Cabañas, 1995) en que *el magisterio debe ser recibido de varios compositores y no de uno solo, ya que, en ese caso, se corre el riesgo de convertirse en un epígono de ese compositor*. Mi propuesta es que el alumno de composición pase por manos de varios maestros, de quienes reciba distintas influencias y diferentes ópticas de la creación musical.

## **POR CASUALIDAD...**

Indudablemente el azar juega un importante papel en la creatividad. De hecho, la historia de la ciencia está colmada de casos de “serendipia”, de descubrimientos accidentales. Arquímedes, Newton y Flemming son hombres que hicieron grandes descubrimientos por serendipia, aunque habría que aclarar que la suerte no es sólo la protagonista en este tipo de descubrimientos accidentales.

Hacia falta un ojo y cerebro preparado y atento para percibir lo novedoso. *Pasteur tenía razón: "La suerte favorece a las mentes preparadas"*.

En el caso de la música y de la composición, el descubrimiento de nuevos timbres orquestales usados por Ravel y Debussy, la ubicación de armonías disonantes (desde la *música ficta del siglo XIV y XV hasta la música aleatoria del XX*), fueron descubiertos accidentalmente en plena ejecución y no deliberadamente. (Calcaño, 1970).

No podría dejar este tópico sobre el azar, sin mencionar el fenómeno de la *música aleatoria*. Como respuesta antagónica del serialismo total impuesto por la Escuela de Darmstadt en 1946, surge el movimiento de la música aleatoria, cuyo mayor exponente es el americano John Cage, y aunque su música se interpreta en contadas ocasiones, es uno de los compositores más importantes de nuestra época. La música aleatoria consiste en la interpretación de notas al azar, por parte del intérprete, durante un tiempo determinado, con vagas indicaciones. Su pieza para piano más conocida es *4'33" to Henry Flint*, en la que el pianista se sienta inmóvil ante el teclado durante el tiempo citado. Es posible que su visión del mundo, audaz y omnicomprendiva, haya cambiado la faz de la música más que cualquiera de sus composiciones. Cage propone la libertad total del compositor, que implica libertad también tanto para el intérprete como para el oyente.

Dizzy Gillespie, trompetista y director de orquestas de Jazz americano, es mundialmente conocido por poseer una particular trompeta doblada accidentalmente al sentarse encima de ella. Hoy se vende réplicas de esta trompeta, bajo el nombre "Modelo Gillespie". Quizás a muchos se le han doblado o alterado sus instrumentos antes que a Gillespie, pero éste tuvo la genial idea de seguir usándola y convertirla en su sello personal.

No obstante, queda aún pendiente el estudio serio de la influencia de la suerte y el azar en el éxito de compositores académicos y populares.

## **RESUMIENDO...**

Para Guilford (1973), la creatividad está relacionada con el pensamiento divergente, cuyo rasgo más característico estriba en la *fluidéz* (capacidad de generar muchas ideas), la *flexibilidad* (diversidad o amplitud de categorías) y la *originalidad* (generar asociaciones inusuales). Aluni (1996) agrega la *elaboración*. El rendimiento creativo es el resultado de la acción conjunta de variables de la personalidad, variables cognitivas y factores ambientales, como lo sostiene Amabile y Csikszentmihalyi (Romo 1998).

La personalidad del artista creador tiene rasgos de excentricidad en su constante búsqueda de nuevos horizontes y en su repulsa general a los convencionalismos estereotipados, muy marcado a partir del romanticismo. Y los grandes compositores parecen seguir las mismas líneas de otros eminentes artistas, pintores, escultores y escritores.

No parece demostrado que los períodos de inestabilidad psíquica estén relacionados con la creatividad musical, y algunos (Betés de Toro, 2000; Hargreaves, 1998) sostienen que las psicopatías influyen más en la recesión creativa que en la “iluminación creadora”. No obstante, en algunos casos, es posible relacionar algunos estados de ánimo con un aumento de la creatividad: ciertos estados melancólicos agudos (tristeza, añoranza) pueden favorecer la creación de manifestaciones musicales, siempre y cuando la salud mental del compositor esté acompañada de una vida emocional estable, por apoyo afectivo en su entorno, o por expectativas positivas en el futuro.

La motivación (intrínseca y extrínseca) es un elemento importante en la creatividad (Manuela Romo, clase grabada, enero 8, 2001) y los trabajos de Amabile y Csikszentmihalyi parecen demostrarlo. Y Ward, Smith y Finke (Sternberg, 1999) han identificado intrigantes paralelos entre la creatividad “común” y la creatividad “excepcional”, y entre la solución de problemas desarrollada por los seres humanos y por sistemas computacionales artificiales. Gardner (1997) hace esfuerzos por concebir a la creatividad en las aproximaciones psicológicas cognitiva y del desarrollo, pero ha tratado de tener en cuenta igualmente los aspectos sociales y motivacionales de la creación y las perspectivas de las otras ciencias humanas.

Un individuo creativo resuelve problemas, da forma a productos o plantea nuevas cuestiones dentro de un dominio, de un modo que es inicialmente considerado como inusual, pero que luego es aceptado en un grupo cultural. (Gardner, 1997).

Además, Gardner dirige la atención sobre quién y qué es creativo, en vez de la pregunta acerca de qué es lo que produce y bajo qué mecanismos. Tal como lo ha formulado Csikszentmihalyi (Romo, 1998), la creatividad surge en virtud de *un proceso dialéctico entre individuos de talento, áreas de conocimiento y prácticas, y campos de jueces conocibles*. Si uno quiere comprender el fenómeno de la creatividad, uno no puede centrarse simplemente en el individuo —su cerebro, su personalidad, sus motivaciones. En vez de eso, uno debe ampliar su foco de modo de incluir un estudio del área en que trabaja este individuo creativo y los procedimientos mediante los cuales se hacen juicios de originalidad y calidad.

El azar, dentro del campo musical, interviene tanto en el proceso de creación de la música, en la concepción de nuevas propuestas musicales y en la estabilización del producto en el mercado.

Ser creativo en la música, como en cualquier otra actividad artística, es tener algo que decir y saber decirlo. Puede ser en la composición, en la interpretación y, por qué no, en otras ramas como la enseñanza. Un compositor puede ser un dominador absoluto de la forma, conocedor profundo de la armonía y del contrapunto, gran orquestador, y sin embargo es posible que no tenga nada que decir. Al contrario, puede tener lagunas en algunos aspectos técnicos, y, a cambio, poseer hermosas ideas y desarrollarlas con gran sentido artístico.

En el campo de la música, queda mucho por estudiar en lo que a creatividad se refiere, dentro y fuera de la óptica de la cognición. Y no sólo en lo relacionado a la composición musical, sino con la música en sí. Desde la obra del compositor, pasando por la del intérprete re-creador de la obra y que culmina en el gozo individual del oyente.

## BIBLIOGRAFIA

- BARRON, F. (1968). **Personalidad creadora y proceso creativo**. Madrid, Ediciones Marova.
- BETES DE TORO, M. y PLIEGO DE ANDRES, V. (2000). **Psicopatología y creatividad musical**. En BETES DE TORO, M. (comp). Fundamentos de musicoterapia. Morata, Madrid.
- BROWN, M. (1980). **The New Grove Schubert**. London.
- CABAÑAS, F. (1995). José Ramón Encinar. En CABAÑAS, F. **Compositores españoles contemporáneos**, N° 7, Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- CALCAÑO, J. A. (1970). **La Ciudad y su música**. Caracas, Monte Avila Editores.
- CASTILLO, S. (1999). [Entrevista a Ana Ramos, cantautora] **Diario El Carabobeño**, Venezuela, noviembre 26, 1999. Pág. A-8
- CORREA, A., RAMOS, S. Y PAREDES, L. (2001). **Guía para la elaboración del Proyecto de Investigación y el Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Educación de la Universidad de Carabobo**. Trabajo no publicado. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Carabobo, Valencia.
- CROPLEY, A. J. (1967). **Creativity and Intelligence**. British Journal of Educational Psychology, N° 36.
- DELLAN M.; GAIER E. L. (1970). **Identification of creativity: the individual**. Psychological Bulletin, N° 73.
- DENNIS, W. (1966). **Creativity productivity between the ages of 20 and 80 years**. Journal of Gerontology, N° 21.
- ENCICLOPEDIA LAROUSSE. (2000). (3ra. ed.). Domingo, R. (comp.). (Vol. 4). Larousse-Bordas, Barcelona.
- EYSENCK, H. J. (1967). **Intelligence assessment: a theoretical and experimental approach**. British Journal of Education Psychology, N° 37.
- GOLEMAN, D. (1998). **La práctica de la inteligencia emocional**. Barcelona. Kairós.

- GUILFORD, J. P. (1967). **La inteligencia humana**. Buenos Aires, Paidós
- HARGREAVES, D. J. (1998). **Música y desarrollo psicológico**. Barcelona, Editorial GRAÓ.
- HUDSON, L. (1966). **Contrary imaginations**. Harmondsworth. Penguin.
- JACKSON P. W. y MESSIK S. (1965). en **The person, the product and the response: conceptual problems in the assessment of creativity**. Journal of Personality.
- KAHNEMAN, D. (1973). **Attention and effort**. Englewood Cliffs. Prentice-Hall.
- MANN, W. (1983). **Música en el tiempo**. Madrid, Ediciones Folio, Sopena.
- MARTIN, G. (1983). **Making music**. Londres, Pan.
- McPHERSON, J. H. (1963). **A proposal for establishing ultimate criteria for measuring creative output**. En C. W. TAYLOR y F. BARRON: Scientific creativity: Its recognition and developmen. Nueva York, Wiley.
- ORTIZ ALONSO, T. (2000). **Temporalidad, música y cerebro**. En BETES DE TORO, M. (comp). Fundamentos de musicoterapia. Morata, Madrid.
- PRESSING, J. (1984). **Cognitive Processes in improvisation**. Amsterdam. Elsevier.
- ROE, A. (1953). **Psychological monograph**, N° 64. Nueva York..
- ROMO, M. (1998). **Psicología de la creatividad**. Barcelona, Paidós Ibérica.
- ROSE, M. (1997). **Mozart: las cartas**. Madrid, Acento Editorial.
- SHELDON, K. M. (1994). **Emotionality differences between artists and scientifics**. Journal of Research in Personality, N° 28.
- SKINNER, b. F. (1972). **A lecture on having a poem, in cumulative record**. Nueva York, Applenton-Century-Crofts.
- SLOBODA, J. A. (1985). **The musical mind: The cognitive psychology of music**. Oxford. Oxford University Press.
- STERNBERG, R. I. (1999). **Handbook of creativity**. Cambridge University Press.

- STORR, A. (1972). **The dynamics of creation**. Harmondsworth. Penguin.
- WERTHEIMER, M. (1945). **Productive thinking**. Nueva York. Harper and Brothers. (Trad. cast.: EL pensamiento productivo. Barcelona, Paidós, 1991)
- WINNER, E. (1982). **Invented worlds: The psychology of the arts: Domain-specific or pan-artistic?**. British Journal of Developmental Psychology, N° 4.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- ALUNI MONTES, R. (1996). **Cre-Acción: creatividad y psicología**. Disponible: <http://webservice.pue.udlap.mx/~raluni/creado.html> [Consulta: 2005, octubre 16]
- CASTRO, J. M. (2006). **La Revolución de la electrónica dentro de la música**. Disponible: <http://www.amazings.com/articulos/articulo0006.html> [Consulta: 2006, enero 13]
- GARDNER, H. (1997). **Patrones creativos** [Documento en Línea]. Revista Talón de Aquiles N° 4, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. Disponible: <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Talon/talon4/talon4-1.htm>. [Consulta: 2005, septiembre 23]
- LAGO CASTRO, P. (1996). **La Creatividad musical en las etapas del desarrollo infantil de 0 a 6 años**. Disponible en <http://www.usc.es/~micat/recreate/edu/lago.html> [Consulta: 2005, septiembre 24]
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (2006). **El Poder Formativo de la Música**. Disponible en <http://humanitas.cl/biblioteca/articulos/d0124/> [Consulta: 2006, febrero 14]
- MÉNDEZ, A. [Entrevista a Beatriz Corona] **Diario El Carabobeño**, Valencia, Venezuela, abril 18, 1998. Pág. B-11. Disponible: <http://www.el-carabobeno.com/archivo/19980418.html> [Consulta: 2005, septiembre 15]
- MORA VANEGAS, C. (2005). **Sobre la creatividad**. Diario el Carabobeño, Valencia, Venezuela, enero 20, 2001. Pág. A-4. Disponible: <http://www.el-carabobeno.com/opn.asp?id=o200101-05> [Consulta: 2005, octubre 3]

RESTREPO, M. (1997). [Entrevista a Blas Emilio Atehortúa] **Diario El Tiempo**, Bogotá, Colombia, marzo 24, 1997. Pg 36. Disponible: <http://www.diarioeltiempo.com/sec463.htm> [Consulta: 2005, agosto 11]

SALAS, M. (Productor y Entrevistador). (1997, julio 21). **En contacto con la cultura: Entrevista a Lucia Montanari, compositora** [Programa de TV. Transcripción en línea] Caracas: Globovisión. Disponible: <http://www.globovision.net/archivos.htm> [Consulta: 2005, mayo 13]