**ARTÍCULO ORIGINAL**

# TRANSFERENCIAS TRANSCULTURALES ENTRE ORALIDAD AFRICANA Y ESCRITURA MUSICAL OCCIDENTAL: ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA EN TORNO A KORA[1]

## Transcultural Transfers between African Orality and Western Musical Notation: Aesthetics and Hermeneutics in Relation to Kora

María Rosa Calvo Manzano Ruiz-Horn[*], Isabela de Aranzadi[**], Beatriz Millán Poncela[***] y Gabriel Erkoreka Graña[****]
mrosacalvomanzano@hotmail.com

## RESUMEN

Las transferencias transculturales entre la oralidad musical africana y la escritura musical occidental han sido históricamente desiguales, y no siempre han sido reconocidas. Instrumentos como la kora y el mvét, la polirritmia, la superposición de capas sonoras y las concepciones cíclicas del tiempo musical, son elementos de las diferentes músicas africanas que han contribuido a transformar el pensamiento compositivo contemporáneo. El estudio aborda estas transferencias no como una incorporación superficial de elementos exóticos, sino como procesos de hibridación capaces de cuestionar las concepciones occidentales de forma, temporalidad y escritura musical. Madremonte para arpa, de Alejandro Román, se presenta como estudio de caso sobre tradición y transculturalidad, mientras que Kora para arpa, de Gabriel Erkoreka, constituye el núcleo de la investigación. A partir de la génesis de la obra, Erkoreka sitúa su obra en el contexto de su catálogo y reflexiona sobre cómo el arpa de concierto actúa como mediadora estética de los arquetipos melódicos, rítmicos, acústicos y simbólicos de la kora africana, evitando la cita literal y el folclorismo. Asimismo, se analiza la hermenéutica interpretativa como espacio de construcción de significado, en el que las decisiones de la intérprete intervienen activamente en la expresión y transmisión sonora de la obra. La presentación de Kora en la Real Academia de Doctores de España, sitúa esta reflexión en el diálogo entre investigación, creación e interpretación musical. El artículo propone comprender la transculturalidad como un proceso de transformación estética y conceptual que permite establecer un diálogo crítico entre distintas tradiciones musicales, redefiniendo las relaciones entre oralidad y escritura, tradición e innovación, y composición e interpretación.

**PALABRAS CLAVE**: Transculturalidad musical; oralidad africana; Kora para arpa; Gabriel Erkoreka; arpa contemporánea; hibridación estética; mediación organológica; hermenéutica interpretativa

## ABSTRACT

Abstract Transcultural transfers between African musical orality and Western musical notation have historically been unequal and have not always been acknowledged. Instruments such as the kora and the mvét, polyrhythm, the layering of sound textures, and cyclical conceptions of musical time are elements of diverse African musical traditions that have contributed to transforming contemporary compositional thought. This study approaches these transfers not as a superficial incorporation of exotic elements, but as processes of hybridization capable of challenging Western conceptions of musical form, temporality, and notation. _Madremonte_ for harp, by Alejandro Román, is presented as a case study exploring tradition and transculturality, while _Kora_ for harp, by Gabriel Erkoreka, forms the core of the research. Drawing on the genesis of the work, Erkoreka situates it within the context of his compositional output and reflects on how the concert harp acts as an aesthetic mediator of the melodic, rhythmic, acoustic, and symbolic archetypes of the African kora, avoiding literal quotation and folklorism. The study also examines interpretive hermeneutics as a space for the construction of meaning, in which the performer's decisions actively shape the work's expression and sonic transmission. The performance of _Kora_ at the Royal Academy of Doctors of Spain (RADE) situates this reflection within the dialogue between musical research, creation, and performance. The article proposes understanding transculturality as a process of aesthetic and conceptual transformation that enables critical dialogue between different musical traditions, redefining the relationships between orality and notation, tradition and innovation, and composition and performance.

**KEYWORDS**: musical transculturality; African orality; Kora for harp; Gabriel Erkoreka; contemporary harp; aesthetic hybridization; organological mediation; interpretive hermeneutics

[1] Artículo que recoge las ponencias de la sesión celebrada en la Real Academia de Doctores de España el 28-10-2026 titulada *Transferencias transculturales entre oralidad musical africana y escritura musical occidental: hibridación estética, mediación organológica y hermenéutica técnico-interpretativa en torno a Kora.* https://www.rade.es/pagina.php?item=2009

[*] Académica de Número de la sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España.
[**] Profesora de Etnomusicología. Universidad Autónoma de Madrid.
[***] Profesora de arpa del Conservatorio de Música de Arturo Soria de Madrid
[****] Profesor del Conservatorio Musikene de San Sebastián

# TRANSFERENCIAS TRANSCULTURALES ENTRE ORALIDAD AFRICANA Y ESCRITURA MUSICAL OCCIDENTAL: ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA EN TORNO A KORA

María Rosa Calvo Manzano Ruiz-Horn
Académica de Número de la sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España

Es un verdadero honor para mí haber presentado esta sesión que tuvo una serie de connotaciones tan emotivas que la convirtieron en un acto muy especial.

La sesión se enmarcó en el inconmensurable Festival Mundial de Arpa de Río de Janeiro, sin duda, por su intensidad y extensión, el más importante del mundo. Festival que reúne a todo tipo de instrumentos ARPA en sus diferentes y ricas variantes, desde arpas tribales y folklóricas a instrumentos cultos de diferentes épocas y estilos, por lo que el escenario general del festival se convierte en un marco multicolor del recorrido histórico-organológico del bíblico instrumento, desde sus ancestros populares al arpa actual de concierto en sus versiones más evolucionadas del modelo electrónico.

El fundador de este magno proyecto, Sergio da Costa e Silva, es un hombre valiente que sabe gestionar la cultura de forma excepcional. Partió, hace ya muchos años, con un bellísimo proyecto ***Música no Museo*****,** del que atesoró experiencia para convertirse en el más entusiasta divulgador de un instrumento, el arpa, que hasta hace muy pocos años era tristemente desconocido, más bien olvidado, pues su historia, como he contado en esta real institución, se pierde en la noche de los tiempos. El doctor da Costa e Silva se ha disculpado por no podernos acompañar en este acto por motivos electorales en su país. Agradezco personalmente con estas palabras y desde este pódium, el que haya tenido la gentileza de dedicarme como homenaje la última edición, de este 2026, de su excepcional Festival de Arpa carioca, del que el acto de esta tarde es parte de la extensión que dicha celebración se multiplica por varios países del mundo también por empeño de su fundador. Su homenaje a mi persona en un año especialmente sensible para mí me ha hecho sentirme muy honrada, pues se agolpan en mi memoria la*s* muchas veces que participé en dicho festival desde su inauguración, recuerdos que empañaban la pena que este año he sentido de no poder asistir por motivos de salud a la apertura o clausura, para agradecer con mi presencia la delicadeza del doctor da Costa de dedicarme tan magno festival. A mi marido y a mí nos une una entrañable amistad de muchos años con el matrimonio, Ignes y Sergio, por lo que no haberlos tenido con nosotros nos produjo una gran tristeza.

En segundo lugar, quiero expresar la inmensa satisfacción que me produjo el que la artista estelar de la sesión fuera una exdiscípula, la profesora Beatriz Millán, profesora en el

Conservatorio Arturo Soria de Madrid, donde está haciendo "escuela" con una legión de niños y jóvenes, valores multipremiados en los más prestigiosos concursos juveniles, talentos que serán el futuro de la vida arpística española. Beatriz Millán, es una gran solista de reconocida reputación internacional, que, tras su exposición de la obra *KORA,* nos demostró su valía como concertista. Decía el profesor Ochoa que "la mayor grandeza de un maestro es que los discípulos le superen". Parafraseo al sabio doctor con emoción de vieja maestra.

En tercer lugar, me produjo una gran alegría presentar una obra nueva que enriquece de forma singular el repertorio de mi instrumento. Toda mi vida he enarbolado el estandarte de querer actualizar la literatura arpística, que encontré muy obsoleta cuando inicié mi vida profesional, y a fe que la he modernizado y actualizado con más de doscientas obras nuevas de los grandes compositores del siglo XX y de los jóvenes compositores de lo que va de siglo, por lo que una obra nueva llena mi corazón de una inmensa alegría que no soy capaza de expresar. El propio compositor vasco Gabriel Erkoreka, Premio Nacional de Música y profesor de Composición en Musikene, explicó conceptualmente su pieza arpística desde la estructura, la forma y su estética. Y para más riqueza en el evento de esta sesión, la profesora Isabela de Aranzadi, musicóloga estudiosa de instrumentos musicales étnicos, analizó los aspectos socioculturales de la instrumentación musical etnológica de cordófonos familias de arpa en el continente africano.

Esta singular obra erkorekana, con ecos de instrumentos tribales del África Occidental (Senegal, Malí, Guinea, Guinea-Bisáu, Burkina Faso), exalta un tipo de arpa popular africana, no precisamente primitiva y sí de raíces recientes -así lo explicará de forma musicológica la profesora Aranzadi-. Este instrumento se toca de manera improvisada con los característicos ritmos africanos de difícil comprensión para los músicos occidentales -como pasa con la música flamenca que resulta tan difícil de solfear con los parámetros musicales rítmicos convencionales-. Estas músicas de profundas raíces afro son como una especie de misterio cerrado que de padres a hijos se va reproduciendo y no se aprende, sino que se hereda y se lleva en los genes; y se ejecuta con naturalidad ingenua sin necesidad de escuela ni aprendizaje, aunque para los foráneos pueda parecer un tabú que nos costaría aprender aún con la mayor de las dedicaciones y empeño. Me enamoré de este fascinante instrumento al escuchar su sonido cristalino en uno de mis viajes de gira de conciertos por el continente africano y de esa especie de sortilegio de riquezas técnicas que brotan de las hábiles manos del arpista folk afro sobre un pequeño cuerpo sonoro dispuesto con dos filas de cuerdas, y así caí en la tentación de adquirirlo, y no uno, sino varios modelos de diferentes tamaños. No caí, no, en otras tentaciones, como la de interpretarlo, pues sería imposible con mi técnica de arpa convencional y, sobre todo, por faltarme el impromptu de la herencia genética africana. Varias *koras* adornan mi colección de instrumentos musicales y aquí presenté algunas imágenes que ilustraron la conferencia que sobre la historia de mi amado instrumento pronuncié hace unos meses.



Figura 1. Modelos de Kora, grande pequeño y mediano.



Figura 2. Tipo de Kora con cordales y mástiles independientes



Figura 3. Cuerpo sonoro de Kora



Figura 4. Con dos mástiles paralelos de tres cuerdas cada uno

Más emociones que se añadieron en esta sesión para mí tan especial, es el hecho de que, del ya nuestro nuevo compañero Doctor Román, mi amadrinado reciente académico, también vamos a escuchar una pieza ethno-folk extraída de su colección de piezas infantiles del catálogo *Elfos y Hadas*, Op.36 a, *Madremonte (bullerengue)*. Esta pieza -que en su conjunto fue ilustrada con dibujos de sus tres hijos, que en los años de su creación eran unos niños pequeños-, y que así la publiqué con sus ingenuos dibujos, se encuentra reseñada en el libro que dediqué hace años al doctor Román en agradecimiento por haber contribuido con enorme generosidad a engrandecer la literatura arpística, con un catálogo excepcional en número y calidad, tanto, que sus grandiosas obras para arpa han quedado como repertorio habitual del concertismo arpístico patrio e internacional; y el conjunto de las que a mí me dedicó en su momento, cuando terminé la publicación del libro a él dedicado, propició la creación de un doble CD, que adorna la publicación de la edición de dicha obra, cuyo título es *La obra para Arpa de Alejandro Román,* con la grabación integral de la obra para Arpa. Ed. ARLU, Madrid, 2014.

Alejandro Román, que se enamoró del arpa y sigue escribiendo obras importantes y variadas para mi amado instrumento, además de ser un gran músico, es un muy buen amigo. Él escribió obras especiales para mis desposorios, para el funeral de mi madre, persona que él apreciaba mucho, y para mi jubilación académica en forma de júbilo. Esas obras, y otras muchas escritas por acontecimientos concretos o simplemente porque le apetecía escribir para que se las estrenara, han enriquecido de forma excepcional el catálogo general del arpa española contemporánea, tanto con repertorio a solo, como de música de cámara, y obras para arpa solista con orquesta. Estaré al profesor Román eternamente agradecida.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Calvo-Manzano, Ruiz, M.R. *La obra para Arpa de Alejandro Román*. Ed. ARLU, Madrid, 2014
2. De Diego, Benito. *Catálogo Bibliográfico y biográfico de María Rosa Calvo-Manzano*. Ed, Madrid, ARLU, 2015.
3. Ergoreka, Gabriel. *Kora*. San Sebastián, 2026
4. Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. Dover Publications, 1940.

## KORA Y ORALIDAD AFRICANA

Isabela de Aranzadi
Profesora de Etnomusicología. Universidad Autónoma de Madrid

Mi participación en este encuentro se vincula a mi investigación desde hace años sobre la música africana. Yo nací y viví mi infancia en lo que hoy es Guinea Ecuatorial. Mi padre, que vivió allí 20 años, recogió tradiciones orales de los fang, lengua que hablaba perfectamente. El amor por África que él me transmitió, así como las vivencias que experimenté, me llevaron a investigar más tarde, sobre las músicas de las diferentes etnias, con estancias y trabajo de campo cada año en ese país desde hace casi treinta años.

Si nos referimos a la kora, podemos describirlo como un instrumento africano de cuerda pulsada cuya caja de resonancia es una gran calabaza cubierta con piel de vaca o cabra, de la que surge un mástil con trastes y 21 cuerdas. Las cuerdas se pulsan con el pulgar e índice de ambas manos. La mano izquierda toca 11 cuerdas y la mano derecha 10 cuerdas. La función de la mano izquierda suele consistir en tocar un ostinato, es decir un diseño melódico rítmico que se repite, mientras la mano derecha toca melodías complejas, solos e improvisaciones. Tradicionalmente las cuerdas eran de tripas y hoy son de nylon. Toumani Diabaté es el músico más renombrado como intérprete de la kora y falleció en 2024. El concierto en Genéve en la Catedral de Saint Pierre en 2013 es excepcionalmente recomendable.[2]

En las culturas africanas, la oralidad es un elemento que impregna la vida y la cultura en todos los ámbitos. El saber se transmite oralmente, es decir en cada generación se deben transmitir los conocimientos que la comunidad ha adquirido, a través de la palabra. Estos conocimientos se encuentran en diversas expresiones como los mitos, las leyendas, los cuentos, los refranes, las epopeyas y también en las canciones y otras expresiones musicales. Como ejemplo, les contaré un anécdota que viví en 2008, sobre una canción interpretada en una danza *Ndjango* de los ndowe de la isla de Corisco, isla que se encuentra en la entrada del Estuario del rio Muni. En la canción se hablaba de la ballena, y simplemente se explicaba lo que sobre la ballena conocen desde hace generaciones por haberlo observado, en relación a como se introduce en el fondo del mar después de tomar aire. Cantaban que la ballena volvía a las profundidades realizando un movimiento vertical. Era una descripción a partir de la observación. Un niño hoy en Occidente, lo consultaría en la biblioteca de su escuela donde los conocimientos se conservan en los libros. Pero en las culturas orales, la memoria está en la palabra, incluso el conocimiento de la observación de

[2] https://www.youtube.com/watch?v=qT0ePH10ryA

la naturaleza. No hay consulta posible, solo la memoria oral puede guardar los conocimientos de una generación a otra.

Las canciones relatan las epopeyas, los mitos, la filosofía de los pueblos africanos, pero también los conocimientos sobre las medicinas del bosque o sobre métodos de pesca. Y la oralidad y la música están estrechamente entrelazadas a través de la palabra, de las canciones. Pero incluso en los gestos de una danza, encontramos la transmisión de la memoria. Un ejemplo lo tenemos en la danza fang *Ngoan Ntangan*, que he podido grabar en diversas ocasiones en Guinea Ecuatorial. En esta danza, se representa mediante gestos la pesca *alok* de los fang. Es pesca en ríos, en la que preparan pequeñas presas que detienen el agua para recoger los pececillos que han quedado en los charcos, mediante platos y redecillas. Incluso los miembros que participan en la danza portan en la mano los instrumentos de esta pesca. Todo el saber se debe relatar para que continúe en las siguientes generaciones. Los hechos sucedidos se cuentan en las canciones. Incluso las lenguas de otros pueblos, con los que se ha coincidido en las migraciones, permanecen en las canciones, aunque se haya perdido el significado. De este modo podemos averiguar por ejemplo que los mpongue de Gabón han tenido relación con los ndowe de Guinea Ecuatorial, pues se conservan términos mpongue en las canciones. O por refranes se sabe de la hermandad entre pueblos que migraron juntos hace siglos, como es el caso de los benga, hoy en Camerún y Guinea Ecuatorial, y su migración junto a los bakota, hoy en Congo. Un proverbio benga dice: «*Bènga nà Bakota, elombo yâkâ*». Significa: Los Benga y los Bakota, un solo objeto (Uganda Beholi, 2014:71).

En las canciones se van añadiendo estrofas a las letras ya preexistentes. Otro ejemplo lo encontramos un grupo de Ivanga, una danza femenina ndowe que invité al Auditorio Nacional en 2009. Hoy en día en Guinea, tras la vuelta de su viaje a su entorno, cantan que vinieron a España a bailar invitados por Isabela.

El origen de la kora data del siglo XVIII y se atribuye al legado de un genio. Es un arpa que ha tenido tradicionalmente mucha importancia en la cultura mandinga en el Imperio de Mali. Los Griots son los encargados de cantar epopeyas acompañados de este instrumento. Son profesiones que se transmiten de padres a hijos y han cantado tradicionalmente para la nobleza. Sus apellidos se repiten. Diabaté, Sissoko, etc. (D'Amico, 2004: 106).

Han realizado el papel guardianes de las historias de linajes, reyes y guerreros, invocando a los ancestros a través de sus cantos. En una entrevista en Canal Plus en Francia, el músico Toumani Diabaté, dice que, "la función del griot en el Imperio Mandinga, es comparable a la sangre en el cuerpo humano." Y añade: "Los griots son los custodios de la historia, son los archivos y la memoria del África mandinga y hoy en día conservan cientos de miles de canciones transmitidas de generación en generación."[3] Según la tradición cantada

[3] Entrevista en Canal Plus. https://www.facebook.com/watch/?v=2031578266990615

precisamente por los griots, el instrumento fue transmitido por un genio femenino que vivía en una cueva en el área de Gambia.

En África Central, área en la que he investigado, los fang de Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial, utilizan el *Mvét*, un arpa con una, dos o tres calabazas. El *Mvét* es un arte total, pues consiste en una filosofía y un arte. Su iniciación es muy compleja y dura periodos muy largos con muchas pruebas. Los trovadores de *Mvét* son llamados desde las gentes de los poblados fang, para cantar las epopeyas que reflejan el modo de ser y pensar del pueblo fang. Curiosamente, entre los fang, también existe la leyenda de la transmisión de este instrumento por parte de un genio. Se cantan relatos de los míticos Ekang, los inmortales. El *Mvét* habla del mundo tal y como es en su realidad más profunda. El instrumento es un arpa polidiocorde, es decir con varias cuerdas (tiene ocho) que surgen del mismo instrumento (cuatro a cada lado del puente). Es una vara de rafia. Del tronco se desprenden cuatro tiras de su propia corteza, que se encuentran unidas al tronco por los extremos. En el centro, están separadas por medio de un puente de madera muy fino y con muescas, perpendicular a la caña. Al tronco de donde salen las cuerdas, se le añaden dos o tres calabazas que hacen de resonadores. Suelen estar afinadas con un tipo de escala hexátona (Aranzadi, 2009: 53-55).

La oralidad que recita el trovador de Mvét, medio hablada medio cantada, es acompañada con un ritmo repetido y constante, ejecutado por los que escuchan al trovador en la casa de la palabra o *abáa*, mediante cañas que se entrechocan y campanillas de hierro golpeadas con un percutor de madera. En esta expresión musical está el origen del rap.

Si buscamos el origen del breakdance, del hiphop, lo encontramos en la danza boloi de los senufo (entre Costa de Marfil y Mali). Esta danza forma parte de la iniciación que dura siete años. Un hombre envuelto en tela se arrastra por el suelo y sobre las manos mueve las piernas, además de dar vueltas en el aire sobre si mismo ejecutando saltos de gran dificultad, que nos recuerdan en gran medida a los movimientos en el hiphop. Es acompañado por arpas con el cuerpo de calabaza y cuerdas de piel, arpas que son similares a la kora. El nombre de boloi procede del arpa que acompaña la danza.[4]

Cuando hablamos de la influencia de la música africana en otras músicas, queremos referirnos a todas las demás, incluida la música occidental denominada clásica o contemporánea. Músicos como Debussy o Eric Satie o Stravinsky o el grupo llamado de los seis en Paris con compositores como Honneger o Darius Milaud han utilizado recursos de la música africana. Todos ellos se acercaron a ritmos africanos o a estilos de jazz en sus composiciones, así como a tipos de escalas pentatónicas y hexátonas. Un ejemplo que he tenido la suerte de interpretar en el piano es la obra *Pagodas* de Debussy con profusión de escalas pentatónicas. También podemos escuchar esa influencia en compositores más

[4] https://www.youtube.com/watch?v=2OAD5LJj2Jo

contemporáneos. John Cage en su obra el piano preparado, busca timbres más cercanos a las sonoridades africanas. Ligeti quedó fascinado por las polirritmias africanas y las utilizó mediante líneas rítmicas contrastantes, además de investigar en las texturas tímbricas, como en la obra *Atmosphères* de 1961 o en las texturas corales como en la obra *Lux Aeterna* de 1966 de textura densa y continua, utilizando la micropolifonía, donde las voces se entrelazan de forma imperceptible. Para Ligeti, fue fundamental la lectura del libro del etnomusicólogo Simha Arom (2004) (a quien prologó en la edición inglesa) por su descubrimiento de los principios matemáticos abstractos en la superposición rítmica africana. Ligeti los trasladó a la tradición instrumental occidental.

Las superposición de planos rítmicos, tímbricos y melódicos es muy común en África. Es un reflejo de que es la comunidad el sujeto social, y no el individuo. Es el nosotros. La comunidad en África tiene varios planos. A la comunidad pertenecen los ancestros, los que están y los que han de venir. De ahí, la importancia que se le da a tener muchos hijos en general en África, para poder ser posteriormente ancestro de muchos. Los ancestros están presentes en ritos y música.

La comunidad, constante referencia en la oralidad, constituye un espacio de encuentro entre varios planos vitales en el que la vivencia temporal no se concibe como un suceso lineal. El acercamiento a la propia identidad desde la memoria supone una convivencia entre generaciones presentes y ausentes reforzándose el poder de la comunidad. Este recuerdo o archivo vivo recogido en la oralidad supone una constante renovación de la transmisión del conocimiento y la cultura legada. Las generaciones actuales se relacionan con aquellas del pasado a través de intermediarios (Aranzadi, 2013: 65).

El jazz es por excelencia la música con influencias africanas y europeas. Sus orígenes se sitúan en el blues como tronco de todas las músicas modernas. Hay una continuidad que el eminente musicólogo y clarinetista Frank Tirro (2001), describe en un esquema creado por él, como un árbol, con sus raíces en el blues, situando por encima sus principales ramas como el rythm and blues y el rock and roll que posteriormente deriva en el pop, así como el ragtime y los diferentes estilos de jazz cronológicamente ordenados. Podemos concluir que la música actual popular moderna está impregnada de elementos africanos en sus orígenes.

Por otro lado, encontramos músicas que se han denominado de ida y vuelta entre el caribe y Andalucía con el ejemplo de la rumba como mayor exponente de la influencia mutua entre la cultura africana y lo hispánico. Recientemente se está investigando sobre la influencia negra en el flamenco y les recomiendo el documental *Gurumbé* donde se explica la enorme presencia de negros en España desde el siglo XIV y en especial en Andalucía.[5] Todas las semanas santas en Sevilla, sale la cofradía de los negritos, la más antigua de todas las

[5] https://vimeo.com/ondemand/gurumbe

cofradías sevillanas, surgida antes de 1400 como hospital y refugio constituyendo un pilar fundamental en la comunidad negra sevillana (Moreno, 1997: 25-30).

La escala pentatónica cuyo uso da origen al blues, tiene una razón de ser en las lenguas africanas. La mayor parte de las lenguas africanas poseen diferentes alturas en las sílabas, es decir tienen tonos. Un mismo vocablo, por ejemplo, ngon, tiene varios significados dependiendo de si es tono alto, tono bajo o tono medio. También hay tonos que suben o que bajan. En ese caso tendríamos una lengua de 5 tonos o pentatónica. Los instrumentos musicales en África reproducen muchas veces el habla. Por ejemplo, el tambor de tronco vaciado transmite palabras, al reproducir esos tonos. Tiene dos lengüetas con sonidos de diferentes alturas y a los lados del tambor también. Según el golpe la sílaba es más abierta. Los que escuchan entienden lo que dice el tambor, que habla en su propia lengua. Pongo un ejemplo: ha fallecido alguien de la familia de un poblado que está a 30 kilómetros, pues bien, la onda en semicírculo que emite el tocador de *nkúú* (así se llama el tambor), llega supongamos, a otros 3 poblados, pero solo uno de ellos reproduce el mensaje, porque el receptor se encuentra en su línea y los otros dos poblados no lo retransmiten. La familia del fallecido recibe entonces la noticia. También hay llamadas personales, con metáforas que definen a cada persona, llamadas de clan, llamadas a guerra, llamadas a convocar a todo el poblado, etc.

Si buscamos otras influencias, encontramos que las hemiolias también tienen raíces africanas. Se introducen en las danzas del renacimiento y también se encuentran en el flamenco. Los pigmeos cantan y golpean los pies en estas métricas de 123, 123, 12, 12, 12. En la bulería es así, aunque los flamencos lo cuentan de otro modo.

Las referencias a la música y a las danzas supuestamente guineas, se pueden rastrear ya desde el siglo XVI y encontramos muy variadas fuentes literarias y musicales españolas e hispanoamericanas, que sí han merecido diversos estudios filológicos y musicológicos.

En el prólogo a mi libro sobre instrumentos de las etnias de guinea ecuatorial de 2009 (Aranzadi, 2009: 5), Antonio Álvarez Cañibano musicólogo y en aquel momento director del Centro Nacional de Música y Danza del I.N.A.E.M.[6] nos habla de este tema. El guineo era una danza de movimientos acelerados de los negros. Del cumbé también se dice que es baile de negros y en la ensalada *La Negrina* de Mateo Flecha "el viejo" (Praga, 1581) se canta: "San Sabeya, gugurumbé, alangandanga, gugurumbé." También se menciona el baile del paracumbé. El estereotipo del negro está presente en los villancicos de negros o negrillas y aparece en innumerables colecciones de villancicos en las catedrales españolas. Álvarez Cañibano cita una letra: "Toca Jorgilla la panderetilla / y repica, repica la castanetiya / he, he, he, gurume guengue."

[6] I.N.A.E.M. (Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música)

Sobre el cumbé, un tambor cuadrado que se toca en la isla de Annobón, trata mi tesis doctoral, titulada Memoria Africana en el Atlántico y cultura (in)material de la música en un espacio de criollización: la isla de Bioko.[7]

En este caso se trata de un viaje de ida y vuelta a África con estilos e instrumentos que vuelven al continente africano con los esclavos liberados y asentados en diferentes partes de África. Nos encontramos esta vez, ante otro viaje, esta vez forzado, el de la esclavitud, el desarraigo, la búsqueda de identidad y la continuidad en el continente americano de la memoria africana a través de la música. Esa memoria seguirá viajando hacia otros continentes en la música que hoy escuchamos en África y en Europa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aranzadi, Isabela de, 2009. *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid: Apadena.
- Aranzadi, Isabela de, 2013. "El marco espacio temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea Ecuatorial". *Oráfrica* 9, *Revista de Oralidad Africana*, Vic: Ceiba, pp. 65-95.
- Arom, Sihma, 2004. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology* Cambridge University Press.
- D'Amico, Leonardo y Kaye, Andrew Laurence, 2004. *Musica dell'Africa nera: civiltà musicali subsahariane fra tradizione e modernità.* Palermo: L'Epos.
- Moreno Navarro, Isidoro, 1997. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Universidad de Sevilla.
- Tirro, Frank, 2001. *Historia Del Jazz Clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Uganda Beholi, Mario Ibolo, 2014. *Benga History*, New York: Ndowe International Press.

[7] https://repositorio.uam.es/entities/publication/4a6dd1e8-0f85-4261-b412-54a747cc1488/full

# TRANSFERENCIAS TRANSCULTURALES ENTRE ORALIDAD AFRICANA Y ESCRITURA MUSICAL OCCIDENTAL: ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA EN TORNO A KORA

Beatriz Millán Poncela
Profesora de arpa del Conservatorio de Música de Arturo Soria de Madrid

## TRANSFERENCIAS DE LAS TRADICIONES MUSICALES AFRICANAS EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

La presencia de las tradiciones musicales africanas en la música clásica occidental de los siglos XX y XXI constituye uno de los fenómenos más significativos de los procesos de intercambio transcultural que han transformado el pensamiento musical contemporáneo. Su influencia no debe entenderse únicamente como la incorporación de determinados ritmos, melodías o instrumentos, sino, en un sentido más profundo, como la apertura hacia otras formas de concebir la organización del discurso musical y la relación entre sus diferentes elementos. Este proceso, sin embargo, ha sido históricamente desigual y no siempre se ha reconocido de manera suficiente.

No existe un único modelo musical africano susceptible de ser trasladado a la tradición occidental, pero sí existen unos elementos que se repiten en numerosas tradiciones musicales del África subsahariana, como la organización rítmica, que adquiere una función estructural y va más allá del mero acompañamiento de la melodía. La superposición de patrones, la coexistencia de ciclos rítmicos de distinta extensión, la repetición y variación de células, así como la interacción entre diferentes planos instrumentales, configuran una concepción de la música basada en la simultaneidad y en el proceso.

La forma en la música africana no tiene un desarrollo lineal orientado hacia un punto culminante, como sucede en buena parte de la tradición compositiva centroeuropea, sino que puede articularse en organizaciones cíclicas y repetitivas, considerando la obra musical no como objeto cerrado, sino como un proceso abierto en el tiempo.

Estas características llamaron la atención de compositores occidentales durante el siglo XX, pero en muchos de ellos su influencia no es directa, ni fácilmente demostrable.

Uno de los casos más documentados es el de Steve Reich (Nueva York, 1936), que se acercó a las músicas africanas de forma directa mediante su estudio de la percusión en Ghana. Esta experiencia marcó su pensamiento compositivo adoptando en sus composiciones una organización mediante ciclos, la superposición de patrones, y desplazamientos rítmicos. En

piezas como *Drumming*, la repetición y la organización cíclica se convierten en principios formales capaces de articular una obra completa.

En otros compositores del siglo XX se aprecia también una emancipación progresiva del ritmo respecto a la métrica convencional. Igor Stravinsky, aunque no recibió una influencia africana directa como Reich, es un precedente fundamental en la transformación de la percepción rítmica occidental. La acentuación irregular, la superposición de células, los desplazamientos métricos y la autonomía del ritmo en *La Consagración de la Primavera* ampliaron decisivamente las posibilidades de organizar el tiempo musical.

Por tanto, hablar de transferencias transculturales resulta más preciso que limitarse al concepto de influencia cultural. La transferencia implica un desplazamiento de materiales, procedimientos o ideas entre contextos culturales, pero también su transformación al entrar en contacto con otros sistemas de pensamiento musical. La importancia de estas transferencias reside, en último término, en los procesos de hibridación estética de muchos compositores occidentales, ampliando el propio concepto de composición musical.

Sobre este marco general se sitúa el siguiente estudio de caso, en el que estos procesos pueden observarse no ya desde una perspectiva histórica general, sino en su concreción dentro de una obra contemporánea para arpa.

## *MADREMONTE*, DE ALEJANDRO ROMÁN, COMO ESTUDIO DE CASO: TRADICIÓN, TRANSCULTURALIDAD Y CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Como estudio de caso de estos procesos de transferencias transculturales, se presenta la obra *Madremonte*, para arpa, de Alejandro Román[8], que ocupa el n.º 12 de su *Catálogo de Elfos y Hadas*, op. 36.

Esta breve pieza se inspira en el bullerengue, una danza de raíz afrocolombiana vinculada históricamente a las comunidades afrodescendientes de la región Caribe de Colombia. Su organización rítmica se sustenta en la estabilidad del pulso, la recurrencia de patrones y el desplazamiento de los acentos. La repetición adquiere así una función estructural y expresiva, que genera una sensación de continuidad y de movimiento cíclico, y permite establecer un vínculo claro con algunas de las características de la música tradicional africana analizadas en el apartado anterior.

[8] Alejandro Román (Madrid, 1971), compositor y pianista, es Doctor en Filosofía y miembro de la Real Academia de Doctores de España. Autor de más de setenta obras para diversas formaciones y de música para cine, teatro y danza, es profesor de Composición para Medios Audiovisuales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde fundó en 2003 el Aula «C.I.N.E.M.A.».

La interpretación de *Madremonte* permitirá, finalmente, trasladar estas consideraciones del plano teórico al plano sonoro. A través de la ejecución de la obra se pondrán de manifiesto estos patrones recurrentes, y el arpa de concierto se convertirá en el vehículo en el que convergen tradición, transculturalidad y creación contemporánea.

## *KORA,* PARA ARPA, DE GABRIEL ERKOREKA: GÉNESIS DEL ENCARGO Y APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA DESDE LA PERSPECTIVA DEL INTÉRPRETE

Ser arpista me ha llevado a amar este maravilloso instrumento y también a asumir la responsabilidad de preservarlo. La vida de un instrumento musical no depende únicamente de la conservación de su patrimonio histórico, sino también de su capacidad para generar nuevas obras que dialoguen con el tiempo presente y amplíen sus posibilidades expresivas, técnicas y sonoras. Por eso emprendí el camino de contribuir activamente a la creación de nuevo repertorio para arpa, lo que ha dado lugar a la obra *Kora*, para arpa, de Gabriel Erkoreka.

La elección del compositor no fue casual. La sólida trayectoria de Gabriel Erkoreka[9], ampliamente reconocida en el ámbito de la creación musical contemporánea, y, sobre todo, su interés por el diálogo entre distintas tradiciones culturales y lenguajes sonoros, así como su relación con la naturaleza, hacían especialmente pertinente la propuesta de crear una obra que pudiera incorporarse de manera estable al repertorio actual para arpa.

Una vez aceptado el encargo, tuvimos un encuentro en torno al instrumento, durante el cual le mostré algunas de las obras de mi repertorio y exploramos conjuntamente diversas posibilidades tímbricas y recursos técnicos del arpa, abriendo un espacio entre las posibilidades específicas del instrumento y el universo sonoro del compositor.

Cuando recibí la partitura[10], comenzó, para mí, la segunda fase del proceso: la transformación de la obra escrita en una realidad sonora. Es en este punto donde adquiere sentido hablar de una aproximación hermenéutica desde el punto de vista del intérprete. La partitura no es solo un conjunto de instrucciones técnicas que deben ejecutarse con precisión, sino que plantea también muchas preguntas y obliga al intérprete a tomar decisiones que serán el sello personal de su interpretación.

En los primeros momentos de revisión y digitación de la obra, me llamaron la atención la exigencia técnica y la organización de los acentos rítmicos. Esta sensación me recuerda una

[9] Gabriel Erkoreka (Bilbao, 1969), compositor, se formó con Carmelo Bernaola y con Michael Finnissy en la Royal Academy of Music de Londres. Premio Nacional de Música en 2021 y Premio Reina Sofía de Composición Musical, es profesor de Composición en Musikene, y su obra, publicada por Oxford University Press y Tritó, se ha programado en la Bienal de Venecia, el Musikverein de Viena y las Jornadas Mundiales de la SIMC.

[10] El 19-8-2025, Beatriz Millán recibe la partitura de la obra *Kora*.

anécdota[11] que suele relatar el etnomusicólogo Polo Vallejo, especializado en músicas africanas: durante una de sus investigaciones en Tanzania, mientras trataba de dar palmas donde entendía que estaba la pulsación, tenía dificultades para comprender la ubicación de los acentos. En un momento dado preguntó a uno de los músicos por qué los acentos se encontraban precisamente allí. La respuesta fue: «porque sí». Ante una nueva pregunta acerca de por qué no estaban en otro lugar, la respuesta fue: «porque no».

En ese mismo estado de perplejidad, le hice la misma pregunta a Gabriel Erkoreka: por qué algunos acentos estaban en lugares tan impredecibles. Su respuesta fue rotunda: el lugar de los acentos no es casual ni erróneo, sino que obedece a razones musicales. Esto me hizo reflexionar sobre la diferencia entre mi intento de encontrar una lógica métrica convencional y la lógica global que sustenta esta obra.

Sin entrar en un análisis de la obra, que corresponderá al propio compositor en su intervención posterior, puede señalarse que *Kora* presenta un diálogo entre la kora y el arpa de concierto: dos instrumentos que exponen lenguajes diferentes y presentan motivos musicales que reaparecen, pero invertidos en orden o en tesitura; materiales que se transforman y adquieren nuevos significados a medida que avanza el discurso.

Desde el punto de vista técnico, *Kora* plantea múltiples desafíos para el arpista: pasajes de gran velocidad para ambas manos; exigencia de dinámicas y ataques muy contundentes; saltos rápidos que abarcan toda la extensión del instrumento; distancias muy amplias entre las notas; un gran dominio del pedal para la obtención de efectos sonoros; y una extrema precisión en la escritura, que llega a prescribir accelerandos y ritardandos medidos.

Un nuevo lenguaje de escritura exigiría un trabajo técnico inédito en el arpa, distinto del que caracterizó la enseñanza convencional durante el siglo XX, basada en arpegios y escalas tonales, concebidos sobre todo para el registro medio. Esta obra propone arpegios que ya no se articulan por 3ª y 4ª, sino por intervalos mayores, de 5ª a 11ª, y que además se extienden a las tesituras más extremas del instrumento. Como en un complejo juego de mesa en el que cada partida resulta más divertida a medida que se domina, *Kora* es una obra de innumerables posibilidades, que hacen que cada interpretación sea una experiencia diferente y cada vez más estimulante.

Una de las muchas riquezas de *Kora* es su universo tímbrico, en el que el compositor explora y aprovecha todas las posibilidades del instrumento, empleando la totalidad de sus registros y recurriendo a un amplio repertorio de técnicas extendidas: uso frecuente de glisandos con uña y de glisandos de pedal de distinta naturaleza; pasajes interpretados cerca de la tabla

[11] África inspira a occidente. Polirritmias y polifonías. Recitales para jóvenes. Fundación Juan March, 9 de mayo de 2017. Minuto 18. https://www.youtube.com/watch?v=uk7yb2GpCI4

armónica; efectos de percusión sobre la tabla armónica; sonidos armónicos; golpes sobre los bordones; glisandos con varilla metálica; pizzicato Bartók; efectos de trueno; así como la fricción y el roce de las cuerdas, o su vibración en la zona próxima al puente. *Kora* constituye una exploración tímbrica del arpa, que despliega la variedad sonora del instrumento en toda su amplitud.

En cuanto a la hermenéutica de *Kora*, corresponde al intérprete traducir la escritura musical en sonido y transmitir emoción al oyente. Las doce «escenas musicales» en que se articula la obra poseen en su escritura un carácter intrínseco muy diverso, que abarca desde el misterio y la incertidumbre del comienzo hasta momentos de tensión, ira, asombro, amor, diversión o alegría. Esta variedad emocional es una de las grandes virtudes de la obra y fue lo que me llevó a sugerir a Gabriel Erkoreka, el día de su estreno, la posibilidad de convertirla en una ópera.

*Kora* representa para mí algo más que una nueva obra incorporada al repertorio del arpa del siglo XXI. Su valor reside en abrir un espacio de exploración sobre las posibilidades contemporáneas del instrumento y sobre la manera en que este puede relacionarse con una referencia organológica y cultural tan significativa como la kora.

# ESPEJOS DE LA TRADICIÓN: MEDIACIÓN ORGANOLÓGICA Y DIÁLOGO CULTURAL EN MI PRODUCCIÓN RECIENTE, FOCALIZANDO EN MI OBRA KORA PARA ARPA

Gabriel Erkoreka Graña
Profesor del Conservatorio Musikene de San Sebastián

## INTRODUCCIÓN

Es un placer compartir este espacio de reflexión en torno a la creación musical contemporánea y, específicamente, sobre los procesos conceptuales y técnicos que articulan mi catálogo de obras. Hoy nos convoca un fenómeno estético que ha centrado buena parte de mi investigación compositiva: cómo las herramientas y los lenguajes de la música occidental contemporánea, lejos de ser estructuras herméticas, pueden transformarse en vectores de memoria global a través de la **mediación organológica**.

Mi obra ***Kora*** toma como punto de partida y vínculo directo el instrumento musical africano del mismo nombre. Sin embargo, este acercamiento elude deliberadamente el folclorismo o la cita literal. Lo que me propongo en ella es trazar un auténtico **viaje cultural**: un desplazamiento estético en el que el arpa de concierto opera como un agente mediador para buscar una reinterpretación profunda de los arquetipos melódicos y rítmicos de la música africana, y desde un punto de vista organológico, el comportamiento acústico y la carga simbólica de la kora. Analizaremos este itinerario a través de tres ejes: la contextualización de la obra en mi producción, las estrategias específicas de mediación técnica hacia el arpa, y las implicaciones éticas y estéticas de esta forma de proceder.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN DE *KORA* EN MI CATÁLOGO

Mi interés por las fuentes tradicionales no responde a un deseo exótico; forma parte de una línea de investigación continua encaminada a expandir el horizonte tímbrico y formal de mi catálogo mediante la resignificación de instrumentos occidentales altamente sofisticados, vinculados a sus antecesores en la música tradicional de diversa procedencia, que quedaron relegados. Este proceso de mediación puede entenderse mejor a través de dos casos previos:

- ***Afrika* y la transmutación del idiófono:** En mi concierto para marimba y orquesta, *Afrika*, planteé una inmersión en la complejidad rítmica y los timbres de la música africana. El núcleo de la mediación se hace explícito en el segundo movimiento, donde la marimba actúa como puente con el lenguaje, la rítmica y la gestualidad de la *txalaparta*

vasca. De este modo, la obra une dos tradiciones de percusión sobre madera, integradas ambas en el tejido sinfónico.

- ***Duduk I* y el principio de emulación:** Esta ruta hacia otras geografías se evidencia con igual claridad en *Duduk I*, una pieza para saxofón soprano vinculada al duduk u oboe armenio. El desafío aquí radicaba en trasladar las inflexiones melismáticas y la profunda carga expresiva del aerófono armenio, utilizando el saxofón como un sofisticado filtro mediador que, de forma camaleónica, emula la sonoridad del instrumento original.
- **De la abstracción al estreno:** Este periplo creativo y discursivo se materializa nuevamente en *Kora*, una obra nacida por encargo de la arpista Beatriz Millán, quien la estrenó brillantemente el pasado 10 de abril de 2026 en el Auditorio del Centro Cultural Puerta de Toledo en Madrid, y la volvió a interpretar en el XXI Rio Harp Festival de Río de Janeiro el 8 de julio, consolidando así este laboratorio de mediación transcultural en mi catálogo.

## 2. DEL INSTRUMENTO ORIGINAL AL ARPA SINFÓNICA: MEDIACIÓN Y EMULACIÓN

La kora es un instrumento cordófono procedente de la zona oeste del continente africano —con especial arraigo en países como Malí, Senegal o Guinea—. Organológicamente, se considera una suerte de arpa africana de 21 cuerdas perteneciente a la familia de las arpas de dos órdenes. No obstante, posee una naturaleza dual: es también un instrumento membranófono, ya que su particular construcción incluye una calabaza vaciada y recubierta de cuero tensado que funciona como caja de resonancia.

¿Cómo trasladar este mundo sonoro al arpa de concierto occidental? El punto de convergencia y la posterior divergencia estética se articulan bajo este concepto de **mediación organológica**, orientando siempre las características del instrumento original hacia el reflejo y las posibilidades del instrumento al que van destinadas: el arpa.

Es crucial enfatizar que ***Kora*** es, ante todo, una creación musical contemporánea. La obra se despliega a través de un discurso discontinuo y fragmentado en el que diversas técnicas extendidas del arpa adquieren un valor estructural, articulando la arquitectura tímbrica de la pieza. Sobre esta premisa, conviven e interactúan dos mundos musicales radicalmente distintos, que atienden a las siguientes consideraciones:

- **El marco contemporáneo dominante:** Definido por esa discontinuidad discursiva y la exploración rigurosa de las posibilidades técnicas del arpa del siglo XXI, donde la ruptura conceptual de la inercia del instrumento dicta el desarrollo formal a través de la selección de materiales específicos.

- **El juego de pedales como laboratorio cromático:** En su estado base, el arpa comparte con la kora una afinación diatónica. Sin embargo, el arpa contemporánea nos permite desviar la ruta. Mediante el juego de pedales, me alejo conscientemente del mundo sonoro puramente diatónico del instrumento original, modificando los materiales musicales hacia terrenos marcadamente cromáticos que me sirven como pretexto idóneo para la experimentación contemporánea.
- **Los pasajes de conexión:** En claro contraste con el tejido contemporáneo, convive el universo de la música tradicional de la kora, concentrado de manera muy delimitada en **dos pasajes escritos en 12/8**, donde impera un material diatónico y un flujo rítmico continuo. Estos dos bloques son fundamentales porque dejan testimonio explícito de la conexión planteada, y en ellos el arpa ejerce su mediación mediante una doble estrategia analítica:
    1. **Tratamiento de las afinaciones tradicionales:** En estas secciones se atiende a los sistemas de afinación más frecuentes de las koras: la afinación ***silaba***, con el si bemol en la escala diatónica; y la afinación ***sauta***, que incorpora el si natural.
    2. **Estrategia del registro y el instrumento imaginario:** La dialéctica entre ambos pasajes en 12/8 traza una evolución conceptual. En el **primer pasaje**, acoto estrictamente el registro del arpa a los límites físicos y a la tesitura real del instrumento original africano, buscando una mimesis cercana a su naturaleza acústica. Por el contrario, en el **segundo pasaje**, el registro se expande liberando todas las posibilidades de la extensión del arpa de concierto. Al romper estos límites físicos, se produce una transmutación: la kora original se desmaterializa y da paso a un instrumento que deviene en imaginario.
- **Elementos percusivos y el carácter primitivo:** Esta noción de instrumento imaginario se refuerza al incorporar sonidos percutidos directamente en la tabla de resonancia del arpa. Estos golpes emulan de forma directa la naturaleza membranófona de la calabaza y el cuero de la kora original. La inclusión de estos elementos percusivos tiene que ver, fundamentalmente, con el carácter primitivo de la música africana, acentuando esa dimensión ancestral, pero alcanzando al mismo tiempo —al igual que en la tradición de origen— altísimas cotas de elaboración rítmica.

## 3. IMPLICACIONES DE LA OBRA: TIEMPO, CONEXIÓN E INTERCULTURALIDAD

Modificar la función de un instrumento occidental para evocar una tradición oral lejana conlleva profundas implicaciones estéticas y críticas. Este viaje cultural no se limita a ser un ejercicio de alardes técnicos; es, fundamentalmente, una reflexión sobre la situación actual en que se encuentra el continente africano y su desconexión con el desmesurado avance del mundo desarrollado.

- **La fricción musical como reflejo social:** Esta peculiar convivencia formal —la alternancia entre la hegemonía del discurso discontinuo occidental rico en técnicas extendidas y el flujo continuo en 12/8 africano con sus afinaciones *silaba* y *sauta*— pone en evidencia los profundos contrastes en la evolución histórica y geopolítica de ambos continentes. Las tensiones y transiciones entre la linealidad diatónica y la deconstrucción cromática contemporánea generan fricciones que, siendo puramente musicales en la partitura, se proyectan de forma directa hacia un contexto social y político. La música se convierte así en una experiencia acústica del desfase y de la brecha del desarrollo global.
- **La convivencia de sentidos distintos del tiempo:** Este cisma se intensifica mediante la coexistencia de sentidos diferentes e inconexos del tiempo musical. El estatismo de la tradición dialoga y confronta la fragmentación del pensamiento occidental contemporáneo. Al deconstruir los elementos de la kora para expandirlos hacia ese "instrumento imaginario" en las cuerdas del arpa, la mediación organológica establece un diálogo transcultural que no fagocita la alteridad, sino que expone sus heridas y dignifica su lenguaje.

## 4.CONCLUSIÓN

En última instancia, mi obra ***Kora*** nos demuestra que el instrumental heredado de la tradición sinfónica no pertenece a un museo estático del pasado europeo, sino que es un organismo vivo capaz de resonar con las realidades, los traumas y las geometrías rítmicas del resto del mundo.

La mediación organológica plantea que componer es, en esencia, trazar un **viaje cultural** donde el destino final no es la asimilación del Otro, sino la transformación de uno mismo. Ese "instrumento imaginario" que surge de la simbiosis entre el arpa contemporánea y la kora tradicional es el testimonio vivo de que la música actual encuentra su necesidad más imperiosa: la de operar como un espejo crítico, una plataforma de denuncia social y un puente ineludible entre culturas.