

al son de la diversidad

ENTREVISTA CON **SIMHA AROM**

FABIÁN PANISELLO

Y POLO VALLEJO

FOTOGRAFÍA EVA SALA



El etnomusicólogo Simha Arom, gran experto en música centroafricana y responsable de numerosos desarrollos en los métodos de grabación, transcripción y análisis de las músicas polifónicas tradicionales, estuvo conversando con el compositor y director Fabián Panisello y con el etnomusicólogo Polo Vallejo acerca de las asombrosas complejidades que esconden las músicas no occidentales.

Comencemos hablando del vínculo que existe entre la música africana y la música de György Ligeti, un vínculo que nos puede servir de símbolo o metáfora de la relación que se establece entre músicas de diferentes culturas. ¿Cómo cree que tiene lugar la transferencia de un mundo a otro y, en particular, de la música africana a la música de un compositor como Ligeti, y qué es lo que permite esta transferencia?

Los compositores contemporáneos siempre han estado a la búsqueda de nuevas ideas que les permitieran ampliar el lenguaje que manejan, una ampliación que cada vez resulta más difícil, ya que es mucho lo que se ha dicho y hecho desde que, en la Edad Media, se desarrollara la escritura musical: ha desaparecido la tonalidad, ha nacido la música concreta... En fin, se han producido una infinidad de novedades que hacen que cada vez queden menos territorios musicales por explorar. En cierto momento, se cobró conciencia de que las músicas tradicionales no sólo empleaban instrumentos diferentes a los europeos, sino que funcionaban sobre principios muy distintos de los que rigen las músicas occidentales. Por supuesto, y teniendo en cuenta los avances informáticos que permiten desarrollar cualquier tipo de sonoridad, la cuestión de los instrumentos me parece secundaria. Lo relevante es que en Occidente no se ha sabido ir tan allá como ciertas culturas en aspectos como la concepción del tiempo. No creo que fueran los instrumentos africanos lo que despertó el interés de Ligeti, sino esa exploración de nuevos terrenos rítmicos. Ligeti se interesó también por la música balinesa y otras músicas asiáticas, así como por algunas músicas populares europeas, como la húngara. Las músicas africanas las descubrió gracias a uno de sus alumnos, Roberto Sierra, y una buena parte del material africano al que tuvo acceso procedía precisamente de las grabaciones que yo mismo había realizado sobre el terreno. En definitiva, yo diría que lo que le atrajo en primer lugar fue la «extrañeza» de esa música —su lado, digamos, «exótico»— y muy especialmente de su proceso de composición.

¿Y en qué consiste ese «exotismo» que cautivó a Ligeti?

Cuando uno se aproxima a este tipo de músicas y las analiza, se da cuenta de que, a pesar de la impresión de gran complejidad que producen, lo cierto es que están elaboradas con elementos que, tomados de uno en uno, no son en absoluto complejos. Este tipo de paradoja fascinó enormemente a Ligeti. Otro aspecto que llamó especialmente su atención fue la organización del tiempo en estas músicas. Ligeti llevaba años queriendo elaborar una música que produjera la sensación de contener diversos tempos desarrollándose simultáneamente, pero no terminaba de estar contento con los resultados. Cuando nos conocimos le mostré algunos de los artículos que yo había escrito sobre la organización del tiempo en la mayor parte de las músicas del África negra, en las que todo se basa en una única pulsación que se subdivide de manera binaria o ternaria, de modo que a partir de la agrupación, combinación y superposición de las duraciones más breves procedentes de tal subdivisión, pueden crearse campos rítmicos sorprendentes. A partir de este procedimiento es posible, por ejemplo, contraponer 11 valores mínimos (procedentes de la subdivisión del pulso) contra 13 o contra 12, organizados de manera regular o irregular y generando una especie de polirritmia interna.

Esto es lo que Ligeti llamaba —a semejanza de la micropolifonía— la micropolirritmia. La duda radicaba en saber qué era lo que percibía el oyente, que siempre es algo muy distinto del proceso teórico de elaboración musical. Personalmente, nunca he tenido la sensación de que en ese tipo de música haya tempos diferentes simultáneos, aunque sí percibo superposiciones de estructuras asimétricas variadas que se encuentran en una relación polirrítmica porque son antagonistas unas de otras. En cualquier caso, lo cierto es que existe un debate abierto en el que no quisiera tomar partido;

simplemente, me limito a decir lo que yo siento al escuchar esta música, y lo que corroboro a partir de su transcripción y análisis. Lo que ocurre es que, al escuchar por vez primera las músicas africanas, se tiene cierta impresión de «caos» que a menudo funciona como punto de partida y que, lógicamente, lleva a preguntarse qué es lo que está ocurriendo en su estructura interna. Sin duda, Ligeti quedó hondamente impresionado al descubrir que tras ese caos aparente subyace un orden superior. En el prefacio que el compositor escribió para mi libro *Polifonías y polirritmias instrumentales del África Central*, decía:

Mi interés por las músicas que Arom ha grabado surge de la proximidad que me parece percibir entre éstas y mi propia manera de entender la composición: a saber, la creación de estructuras que son al mismo tiempo increíblemente simples y altamente complejas. La simplicidad formal de la música subsahariana, con su repetición inmutable de períodos de igual duración, contrasta fuertemente con la estructura interna de esos períodos que, debido a una superposición simultánea de diferentes patrones rítmicos, posee un extraordinario grado de complejidad.

Este aspecto, que Ligeti percibió con gran claridad, podremos apreciarlo en el concierto que veremos esta noche, y concretamente en lo que hacen dos de las mujeres wago que van golpeando los tambores: su fórmula métrica está basada en un total de 6 unidades mínimas (subdivisiones de un pulso ternario) repartidas y alternadas de dos en dos entre ambas ejecutantes, mientras que las demás realizan proporciones del tipo 4x3, cuyo máximo común múltiplo global es, pues, siempre 12, una cifra que se obtiene a partir de fracciones que no son las mismas. Hay que tener en cuenta que este es un caso de polirritmia extremadamente simple para tratarse de una música africana, casi diría elemental, aunque no se trata de un repertorio complejo entre los wago. Pero existen otras situaciones en las que se dan períodos de 12 pulsaciones por un lado y 24 por otro, y, al mismo tiempo, 18 de un lado y otras 18 del otro, de manera que se establece un nexo «x» entre los períodos hasta llegar al punto de enlace entre ellos. Entre los pigmeos Aka de la República Centroafricana, por ejemplo, se dan casos todavía más complejos en los que hay que alcanzar 72 valores mínimos para comenzar un nuevo macroperíodo; en este caso, aparecen toda clase de fraccionamientos de estos 72 valores: una fórmula del tipo tá-ta-ta / tá-ta-ta / tá-ta-ta / tá-ta-ta, es decir, 3-3-3-3 (4x3) y otra que completa 12 valores pero dividiendo asimétricamente esa cifra en 7+5, es decir: 2-2-3 / 2-3 (tá-ta-tá-ta-tá-ta-ta / tá-ta-tá-ta-ta) y, sobre esta base, el canto se divide en períodos de 18+18 hasta sumar 72 antes de volver al punto de partida, y así sucesivamente.

En la música africana, a diferencia de la música medieval —en la que encontramos motetes isorrítmicos donde siempre queda un resto, un pequeño fragmento que uno no sabe dónde encajar—, todo está perfecta y milimétricamente ajustado. Pero volvamos a la cuestión inicial: ¿qué es, pues, lo que fascinó a Ligeti? Lo que le impresionó fue el grado de ambigüedad que resulta cuando se producen estas superposiciones. Veamos dos ejemplos sencillos: tomemos dos períodos de 12 articulados en 7+5 y 7+5, y tomemos también el 24 resultante de multiplicar 12x2, pero subdividiéndolo en 11+13. Esta sutileza rítmica que consiste en dividir los períodos de manera asimétrica sigue un principio que yo mismo he descubierto y al que he llamado «imparidad» rítmica, es decir, al dividir 12 ó 24, el eje no se situará en la mitad, sino ligeramente desplazado: 12=7+5, 24=13+11, es decir, la mitad más uno de un lado y la mitad menos uno de otro.

Este principio rige la música africana a pesar de que muchos de sus compositores no sepan hacer estas cuentas o manejar estas cifras; podríamos decir que los músicos africanos son cartesianos sin saberlo, y éste es un punto fundamental. Ligeti dice: «lo que presenciamos en esta música es una maravillosa combinación de orden y desorden que, a su vez, se organiza para producir la sensación de un equilibrio

de mayor rango». Es una apreciación muy acertada, ya que solamente cobramos conciencia de este orden escuchando una pieza de manera global. He aquí, pues, uno de los aspectos de la música africana que cautivó a Ligeti. Recuerdo otra observación suya, que a mí me parece casi visionaria, referida al trabajo que yo desarrollé en África en torno a la creación musical, y que describió así: «La composición abre la puerta a una nueva forma de pensar la polifonía, una forma completamente diferente de concebir las estructuras métricas europeas, igual de rica que la tradición europea, o quizá más si consideramos la posibilidad de utilizar un pulso rápido como “denominador común” sobre el cual pueden superponerse, de manera polirrítmica, diversos patrones». Precisamente esto es lo que a mí, también como músico occidental, me ha dejado siempre tan fascinado.

Pues ésa era justamente la pregunta que yo quería plantearle a continuación: ¿cómo llegó a sentir esa fascinación por la música africana y cómo comenzó y desarrolló su investigación?

En un primer momento, simplemente, me sentía intrigado. Al escuchar aquella música no entendía lo que pasaba, ya que no se correspondía con lo que se aprendía en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Son músicas que resultan completamente ajenas e incomprensibles hasta que uno logra, digamos, entrar en ellas; pero, para entrar hace falta una clave, y en el caso de la música africana ésta no es otra que la pulsación. Lo vengo diciendo desde hace veinticinco años: el pulso es el comodín, la llave maestra que abre todas las puertas de la rítmica africana y sin la cual sería imposible orientarse ni entender cómo está concebida una polirritmia. Recuerdo que, tras esa mezcla de fascinación e incomprensión inicial, continué con mis estudios musicales y estudié historia de la música, que era un tema

que me interesaba mucho —en especial la música medieval y la del Renacimiento—, y cuando nos hablaban del *Ars Nova* o el *Ars subtilior* y mirábamos las partituras, nos parecía que la complejidad era terrible, a pesar de que, en último término, todo aquello se basaba en un 2 contra 3 y, en poquísimos casos, en 3 contra 4.

Lo fascinante es que en África, donde no hay ningún aprendizaje similar, el 3 contra 4 es extremadamente común. Si toda la música occidental, con su polifonía, pudo desarrollarse de tal manera fue únicamente gracias a la notación depurada, mientras que en África han alcanzado esa forma de composición sin contar con nada semejante a la representación gráfica de la música. ¿Cómo es posible? No lo sé. Es un verdadero misterio, algo que ha ido cristalizando con el curso del tiempo y nadie sabe cuándo ni cómo ni quién inventó esas estructuras musicales que aparecen por doquier, desde Tanzania en el Este hasta Angola en el Oeste, pasando por Congo y, más hacia el norte, en la República Centroafricana, Mali, Togo, Guinea, etc., prácticamente hasta el Sahara. Aunque no se sabe cuándo surge esta música todavía viva a día de hoy, la presencia de unos principios idénticos de organización temporal y rítmica por todo el continente hace suponer que el proceso de difusión —teniendo en cuenta los medios de comunicación rudimentarios— habrá llevado centenares de años o, más probablemente, millares de años.

Pondré un par de ejemplos: ¿han escuchado las trompas Banda-Linda de la República Centroafricana? Yo las grabé por primera vez en 1971 y André Gide las había oído ya en 1928 —habla de ellas en un libro—. Pero lo verdaderamente increíble es que en el diario de a bordo de Vasco de Gama, cuando dobla el Cabo de Buena Esperanza en 1497, se pueden leer las palabras de un marino que ofrece una descripción de los nativos que acudieron a recibir el barco —y hablamos del Cabo de Buena Esperanza, del extremo sur de África, a unos

Simha Arom junto a algunos músicos wago durante el concierto celebrado en el CBA





3.500 km de donde yo estuve trabajando en mis grabaciones—, y de la música que tocaban: la descripción es de tal precisión que no hace falta escucharla para tener total certeza de que se trata de la misma música que yo grabé en 1971. Esta hipótesis ha quedado corroborada por testimonios posteriores de misioneros de los siglos XVII, XVIII y XIX, recogidos en Uganda, en Kenia, o en la República Democrática del Congo (el antiguo Zaire). En definitiva, tenemos pruebas de que esta música existe por lo menos desde hace 500 años, pero para que hace 500 años tuviera presencia en tantos lugares y tan distantes, debemos suponer que existe desde mucho tiempo antes. Yo hablaría de miles de años, aunque, por supuesto, es sólo una estimación.

Y todo ello sin contacto con Occidente...

En efecto. En Occidente no hay ningún ejemplo de la utilización del hoquetus como principio constitutivo. Sólo aparece en algunas ocasiones y siempre como un juego: es el caso de Machaut o Dufay, donde su empleo es siempre ocasional, y se limita únicamente a una pequeña secuencia en el interior de la composición.

¿Qué valor añadido cree que tiene un concierto como el de esta noche, que pone de relieve la relación entre las músicas de un compositor occidental, Ligeti, y una música de tradición oral como la de los wagogo de Tanzania?

En primer lugar, un concierto como éste tiene la virtud de dar a conocer estas músicas, ya que incluso para el público culto de Occidente, que conoce bien la música contemporánea incluyendo a Ligeti, las músicas tradicionales de otros países son prácticamente desconocidas. En segundo lugar, este tipo de conciertos puede enseñarnos —a los melómanos y también a los propios compositores—, formas diferentes de hacer música, es decir, de utilizar técnicas y procedimientos a menudo originales e inéditos para nosotros,

como sucede con buena parte de las técnicas de los wagogo y de otras muchas poblaciones africanas, cuyas estructuras rítmicas muestran una complejidad y un refinamiento extremos.

¿Cree que el estudio de la etnomusicología puede arrojar luz sobre la existencia de eventuales factores de organización musical universales, válidos para todas las culturas?

En general, prefiero no hablar de universales propiamente dichos, ya que no creo que existan o, si existen, diría que hay muy pocos y, probablemente, son banales o poco significativos. En cambio, sí se puede hablar de, por así decirlo, «universales relativos», especificidades musicales propias de las distintas regiones del mundo, que aparecen cuando se comparan las distintas áreas geoculturales. Se trataría, pues, de universales en el seno de un determinado marco. Esta diversidad presente entre las distintas regiones es enormemente enriquecedora.

Podríamos dividir el mundo musical en dos partes, separando las músicas mensuradas de las no mensuradas y, dado que la mayoría de las poblaciones poseen los dos tipos de músicas, podríamos considerar esta característica como un universal si no fuera porque no se puede asegurar que esto sea rigurosamente así en todas partes. Otra división binaria del mundo musical podría establecerse entre músicas monódicas o polifónicas. Cuando son monódicas, suelen estar basadas en escalas modales o modos, pudiéndose decir que el modo es un universal; pero el caso es que existen diversos tipos de modos, como los raga indios, las escalas modales y las escalas pentatónicas de África (que es una manera de entender el modo), o los modos georgianos de las músicas del Cáucaso, etc. Ahora bien, si nos centramos en las regiones en las que reina la polifonía, nos encontramos igualmente con una gran diversidad en cuanto a las técnicas plurivocales: el canto sobre un bordón, el canto por intervalos paralelos (necesariamente homorítmico, es decir, donde todas las partes evolucionan conser-

vando la misma articulación rítmica); el hoquetus, del que ya he hablado antes y que es muy frecuente en África, la superposición de *ostinati* y, finalmente, las técnicas más complejas como son la imitación, ya sea en forma de canon o *fugatto*, o el verdadero contrapunto, como el que encontramos, por ejemplo, entre los pigmeos de África. Además, deberíamos considerar una categoría que se sitúa entre la monodía y la polifonía: la heterofonía, es decir, la ejecución de una misma idea o línea melódica presentada simultáneamente en diferentes voces aunque de distinta manera, ya sea mediante la participación de varias personas o de una sola persona que se acompaña de un instrumento. En este último caso, el instrumento sobre el que se apoya el canto realiza variaciones y ornamentaciones de la misma melodía; y si digo que esta categoría se sitúa entre la monodía y la polifonía es porque no se trata de variaciones sistemáticas. Resumiendo, me parece más interesante destacar la diversidad que la universalidad.

Además de la música africana, ¿qué otras músicas poseen tesoros por descubrir y que puedan sorprender a Occidente?

Hoy día, y a diferencia de lo que sucedía hace unos cincuenta años, escuchamos una gran cantidad de músicas que antes se ignoraban. Conocemos la música clásica de la India, la música Gamelán de Indonesia, la música china, los diferentes tipos de música de Japón como el teatro Gagaku, las marionetas Bunraku, o el teatro Noh, etc. Poco a poco, este tipo de universos musicales comienza a formar parte de lo cotidiano —o casi cotidiano— de Occidente. En cambio, apenas conocemos a día de hoy las polifonías vocales de Georgia, que son absolutamente únicas, sobre todo por sus aspectos armónicos y cuya sistemática trato actualmente de descifrar junto con Polo Vallejo. También sería muy interesante conocer la riqueza de los ritmos de los Balcanes, esos ritmos asimétricos llamados aksak y que suelen presentar una gran complejidad. Otro mundo musical desconocido está integrado por algunas músicas populares de la India; pienso, por ejemplo, en Rajasthan, donde también se utilizan ragas melódicos aunque la estructura de la música es totalmente diferente a la música culta de la India, con la cual difiere tanto en los instrumentos que utiliza como en los tipos de canto o en su organización formal.

Lógicamente, sólo podemos hablar de lo que ya conocemos, por completo o en parte, y hoy día aún existen músicas en el mundo de las que nadie ha podido recoger el menor testimonio. En definitiva, todavía nos aguardan numerosas sorpresas.

LIBROS

PRÉCIS D'ETHNOMUSICOLOGIE, París, CNRS Éditions, 2007
[en colaboración con F. Álvarez-Pereyre]

POLYPHONIES ET POLYRYTHMIES INSTRUMENTALES D'AFRIQUE CENTRALE. STRUCTURE ET MÉTHODOLOGIE, París, SELAF, 1985

CONTE ET CHANTEFABLES NGBAKA-MA'BO (RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE), París, SELAF, 1970

LES MIMBO, GÉNIES DU PIÉGEAGE, ET LE MONDE SURNATUREL DES NGBAKA-MA'BO (RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE), París, SELAF, 1974
[en colaboración con J. M. C. Thomas]

ENCYCLOPÉDIE DES PYGMÉES AKA. TECHNIQUES, LANGAGE ET SOCIÉTÉ DES CHASSEURS-CUEILLEURS DE LA FORÊT CENTRAFRICAINE, París, SELAF, 1981
[en colaboración con J. M. C. Thomas]

DOCUMENTALES

L'ARC MUSICAL NGBAKA, París, CNRS, Comité du Film Ethnographique, 1970

LES ENFANTS DE LA DANSE, París, CNRS, Comité du Film Ethnographique, 1993
[en colaboración con G. Dournon-Taurelle]

ACCEPTÉ/REFUSÉ, CNRS-Audiovisuel, 1991
[en colaboración con V. Dehoux, S. Fürniss y F. Voisin]

ANGO. UNE LEÇON DE MUSIQUE AFRICAINE, CNRS Images/Média, 1997
[en colaboración con Jérôme Blumberg]

© Fabián Panisello y Polo Vallejo, 2007. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

CICLO DE CONCIERTOS Y CONFERENCIAS

CLAVES DE ACCESO: LA MÚSICA DEL SIGLO XX

25.04.07

CONCIERTO **MÚSICA TRADICIONAL DE ÁFRICA**

INTÉRPRETES **MÚSICOS WAGOGO (TANZANIA)**

CONCIERTO PARA PIANO **MISTERIOS DEL MACABRE DE GYORGY LIGETI**

SOLISTAS **MARCO BLAAUW • PILAR JURADO • ALBERTO ROSADO**

EXPOSICIÓN TEÓRICA **SIMHA AROM • POLO VALLEJO**

ORGANIZA **CBA**

PATROCINA **SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES**

