

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MÚSICA JAPONESA PARA FLAUTA TRAVERSA COMPUESTA EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría
Profesional en Música con énfasis en Flauta

MARIO EDUARDO VELASCO MENDEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

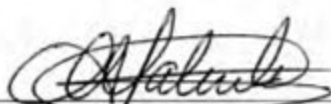
2017

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a Dios, el ser supremo a quien debo la vida, la salud y las habilidades que me ha otorgado mediante el conocimiento, el cual puedo aplicar en el ámbito académico. De igual manera agradezco a mis profesores, a todos los que han formado parte en la enseñanza durante toda la maestría; en especial a mi profesor de instrumento M.M. Gabriel Goñi Dondi, quien a pesar de su tiempo muy comprometido ha dedicado un espacio para atenderme y guiarme en este proceso. De igual manera a M.M. Isabel Jeremías y M.M. José Ángel Abrego, quienes me han apoyado desde el inicio de la maestría.

Profundamente agradezco a mi esposa, quien ha estado acompañándome en todo este tiempo de estudio, con su esfuerzo, dedicación y paciencia. De igual manera quiero agradecer a mis familiares, quienes me apoyaron para estudiar la carrera de música, vocación que anhelé desde mi infancia.

“Este trabajo final de investigación aplicada fue aprobado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Flauta”



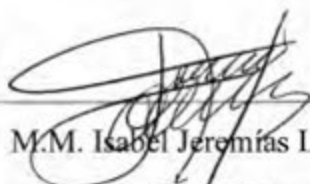
Dr. Manuel Matarrita Venegas

Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado



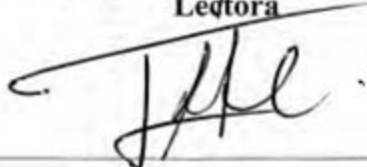
M.M. Gabriel Goñi Dondi

Profesor guía



M.M. Isabel Jeremías Lafuente

Lectora



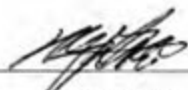
M.M. José Ángel Abrego Campos

Lector



Dra. Susan Campos Fonseca

Representante de la Directora del Programa de Posgrado en Música



Mario Velasco Méndez

Sustentante

Índice

Agradecimientos	ii
Hoja de aprobación	iii
Índice	iv
Resumen.....	vi
<i>Tabla de ilustraciones</i>	vii
Introducción	1
Justificación	3
Objetivos	4
CAPÍTULO I - ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
1.1. Artículos para la investigación	5
1.2. Tesis para la investigación.....	8
1.3. Libros para la investigación.....	9
CAPÍTULO II - ELEMENTOS DE LA CULTURA JAPONESA	10
1.1. Artículos para la investigación	5
1.2. Tesis para la investigación.....	8
1.3. Libros para la investigación.....	9
2.1. El noh.....	10
2.1.2. Características de la música del noh	11
2.1.3. Las escalas del noh	12
2.1.4. El ritmo en el noh	15
2.1.5. Ornamentaciones en las melodías del noh.....	17
2.2. El gagaku	19
2.2.2. Los modos en gagaku	20
2.2.3. La estructura musical en gagaku.....	21
2.2.4. Armonía en el gagaku.....	22
2.2.5. Ornamentos y otras características de la música en el gagaku	23
2.3. El ma.....	27
2.4. El shakuhachi.....	28
2.4.1. Características del shakuhachi	29
CAPÍTULO III - ANÁLISIS DEL REPERTORIO	34
3.1. Análisis de Voice de Toru Takemitsu.....	34
3.1.1. Elementos del teatro noh en Voice.....	34
3.1.2. El ma en Voice	37
3.1.3. La estructura en Voice	38
3.1.4. La influencia del shakuhachi y la flauta del noh en las técnicas extendidas utilizadas en Voice	44
3.2. Análisis de Vertical Song I de Toshio Hosokawa	48
3.2.1. Elementos del noh en Vertical Song I	48
3.2.2. Elementos del gagaku en Vertical Song I	51
3.2.3. Estructura de Vertical Song I.....	53
3.2.4. El ma y la concepción del espacio-tiempo, en Vertical Song I	58
3.2.5. Influencia del shakuhachi en las técnicas extendidas de Vertical Song I.....	60
3.3. Análisis de Maya de Yoshihisa Taira.....	65
3.3.1. Influencia del teatro noh en Maya.....	65

3.3.2. Influencia del gagaku en Maya	67
3.3.3 El ma y la concepción del tiempo-espacio, en Maya	68
3.3.4. La estructura en Maya	69
3.3.5. Influencia del shakuhachi en Maya.....	72
Conclusiones	76
Notas al programa.....	81
Bibliografía	91

Resumen

El presente trabajo de investigación muestra como los elementos de la cultura japonesa están inmersos en el repertorio para flauta sola, compuesto en la segunda mitad del siglo XX. Las obras utilizadas para la investigación son: *Voice*, de Toru Takemitsu (1930 - 1996); *Vertical Song I*, de Toshio Hosokawa (1955 -); y *Maya*, de Yoshihisa Taira (1937 - 2005).

En el primer capítulo se describe cada uno de los elementos de la cultura japonesa, entre ellos: el teatro *noh*, con las características de su música; la música de la corte *gagaku*; el *ma*, que refiere al uso del silencio en la música; la estructura musical *Jo-Ha-Kyu*; y la flauta *shakuhachi*, con sus características sonoras. El estudio de estos elementos realizados fue de gran importancia ya que muestran una forma de comprender y analizar la música que difiere del tradicional análisis formal que se aplica a la música tonal.

En el segundo capítulo se realiza un análisis a las obra para flauta sola, en el que se evidencia la influencia de cada uno de los elementos culturales expuestos en el capítulo anterior. Dicho análisis pretende ayudar a la comprensión de este lenguaje musical para lograr una mejor interpretación. El análisis muestra también la relación existente entre los sonidos propios del *shakuhachi* con las técnicas extendidas de la flauta travesa, las cuales son una característica primordial del desarrollo sonoro del instrumento en el siglo XX y un elemento necesario para los flautistas en la actualidad.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Escala Yowa. Realizada por el autor.....	13
Ilustración 2 Melodía del teatro <i>Noh</i> . Realizada por el autor.....	13
Ilustración 3 Escala <i>Tsuyo</i> . Realizada por el autor	14
Ilustración 4 Melodía en escala <i>Tsuyo</i> . Realizada por el autor	14
Ilustración 5 Ritmo <i>O-Nori</i> . Realizado por el autor	16
Ilustración 6 Ritmo <i>Chu-Nori</i> . Realizado por el autor	16
Ilustración 7 Ritmo <i>Hira-Nori</i> . Realizado por el autor.....	17
Ilustración 8 Ornamento <i>Iri</i> posterior a una nota de importancia. Realizado por el autor	18
Ilustración 9 Uso de apoyaturas en estructura melódica <i>furi</i> . Realizado por el autor	18
Ilustración 10 Uso de apoyaturas en estructura melódica <i>Hane</i> . Realizado por el autor.	18
Ilustración 11 Uso de apoyaturas en <i>mawashi</i> . Realizado por el autor.....	19
Ilustración 12 Los modos en <i>gagaku</i> . Realizado por el autor.	21
Ilustración 13 Acordes producidos por el <i>sho</i> . (Harich-Sneider 1953, 64).....	23
Ilustración 14 Indicación de <i>glissandoy trémolo</i> en instrumentos de viento. (Harich-Sneider 1953, 63)	24
Ilustración 15 Música militar <i>botokuraku</i> . (Harich-Sneider 1953, 65).....	24
Ilustración 16 Ejemplo sobre inicio y final de música <i>roei</i> dentro de <i>gagaku</i>	25
Ilustración 17 Trino <i>hon-yury</i> . (Harich-Schneider, 1959)	26
Ilustración 18 Trino <i>Iribushi</i> . (Harich-Schneider, 1959)	26
Ilustración 19 Ornamento <i>uchikakari-ushi</i> (Harich-Sneider, 1959, 344)	27
Ilustración 20 Efecto <i>Mura-iki</i> en " <i>November Steps</i> " de Toru Takemitsu.	29
Ilustración 21 <i>Komi-buki</i> en <i>Honkyoku</i> (Lependorf 1989, 236).....	30
Ilustración 22 <i>Atari</i> en " <i>Chidori</i> " de Toxhizawa. (Lependorf 1989, 237)	30
Ilustración 23 <i>Yuri</i> en <i>Kikouoka</i> (Lependorf 1989, 239).....	31
Ilustración 24 <i>Furi</i> en <i>Takiochi</i> , perteneciente al <i>Honkyoku</i> (Lependorf 1989, 240).....	31
Ilustración 25 <i>Nayashi</i> en " <i>Sakura Gawa</i> ", parte de <i>Matsuzaki</i>	31
Ilustración 26 <i>Nami</i> en <i>Yuki</i> , de Lependorf.....	32
Ilustración 27 Trino tímbrico en " <i>Night Pond</i> " de Lependorf.	32
Ilustración 28 Sistema N°9 - ejemplo de texto en <i>Voice</i>	35
Ilustración 29 <i>Iri</i> en los sistemas N°2 y N°5 respectivamente, en <i>Voice</i>	36
Ilustración 30 Sistema N°2: el <i>ma</i> en <i>Voice</i>	37
Ilustración 31 Detalle sobre las indicaciones de tempo, explicación sobre las pausas y su aspecto visual en el sistema N°1 de <i>Voice</i>	38
Ilustración 32 Las frases musicales en los sistemas N°1 al N°5 de <i>Voice</i>	40
Ilustración 33 Nomenclatura del texto de <i>Voice</i> utilizado para el análisis.	40
Ilustración 34 Estructura de <i>Voice</i> según el texto y la división de frases.	41
Ilustración 35 Sección <i>Jo</i> , sistemas N°1 y N°2 de <i>Voice</i>	42
Ilustración 36 Detalle de la sección <i>Ha</i> . Sistemas N°3, N°11 y N°13 de <i>Voice</i>	43
Ilustración 37 Sección <i>Kyu</i> . Sistemas N°13, N°14 y N°17 de <i>Voice</i>	43
Ilustración 38 Indicaciones del prefacio de <i>Voice</i> . Similitud a la flauta del <i>noh</i>	44

Ilustración 39 Indicaciones de la escritura musical en el prefacio de <i>Voice</i>	45
Ilustración 40 Indicaciones de la escritura musical en el prefacio de <i>Voice</i>	45
Ilustración 41 Detalle sobre técnicas extendidas en <i>Voice</i> . Influencia del <i>shakuhachi</i> y flauta del <i>noh</i> . Sistema N°2.	46
Ilustración 42 Cuadro sobre las técnicas extendidas influenciadas por el <i>shakuhachi</i> y la flauta del <i>noh</i> , en <i>Voice</i> . Realizado por el autor.	47
Ilustración 43 Sistema N°5 de <i>Vertical Song I</i> , ejemplo de métricas y ritmos en la melodía.	48
Ilustración 44 Sistema N°1 de <i>Vertical Song I</i> , ejemplo sobre sonidos prolongados.	49
Ilustración 45 Sistemas N°3 y N°4 de <i>Vertical Song I</i> , ejemplo sobre intervalos,	50
Ilustración 46 Sistema N°12 de <i>Vertical Song I</i> , ejemplo sobre apoyaturas.	50
Ilustración 47 Comparación entre extractos de la música de la corte (izquierda), y de <i>Vertical Song I</i> (derecha). Uso de <i>glissando</i>	51
Ilustración 48 Comparación entre extractos de la música de la corte (izquierda), y de <i>Vertical Song I</i> (derecha). Acordes.	52
Ilustración 49 Efecto <i>overblow</i> en <i>Vertical Song I</i> , simulando acordes.	53
Ilustración 50 Estructura <i>Jo - Ha - Kyu</i> en <i>Vertical Song I</i>	53
Ilustración 51 Detalles de sección <i>Jo</i> , sistemas N°1 y N°2 de <i>Vertical Song I</i>	54
Ilustración 52 Detalles de la sección <i>Jo</i> , final de los sistemas N°4 y N°7 de <i>Vertical Song I</i>	55
Ilustración 53 Inicio de la sección <i>Ha</i> , sistema N°8 y N°9 de <i>Vertical Song I</i>	55
Ilustración 54 Detalle de la sección <i>Ha</i> , quintillos y cadenza. Sistemas N°12 y N°13.	56
Ilustración 55 Detalle del final de la sección <i>Ha</i> , nota <i>Ge</i> , sistemas N°15 - 19 de <i>Vertical Song I</i>	57
Ilustración 56 Detalle del final de la sección <i>Ha</i> en inicio de <i>Kyu</i> , sistema N°19 de <i>Vertical Song I</i>	57
Ilustración 57 Final de la sección <i>Kyu</i> , sistemas N°23 y N°24 de <i>Vertical Song I</i>	58
Ilustración 58 El <i>ma</i> en <i>Vertical Song I</i> , sistemas N°1, N°4 y N°7.	59
Ilustración 59 Sonidos prolongados en <i>Vertical Song I</i> , sistemas N°1, N°4, N°6 y N°14.	60
Ilustración 60 <i>Muraiki</i> en <i>Vertical Song I</i> , sistema N°15	61
Ilustración 61 <i>Hole slap = Key slap</i> , en <i>Vertical Song I</i> , sistemas N°2, N°4 y N°10.	61
Ilustración 62 Sonidos airoso en <i>Vertical Song I</i> , sistemas N°7, N°14 y N°15	62
Ilustración 63 Afinación de la garganta en <i>Vertical Song I</i> , sistemas N°3 y N°12	63
Ilustración 64 Las técnicas extendidas en <i>Vertical Song I</i>	64
Ilustración 65 Digitaciones para la producción de multifónicos en <i>Maya, Yoshihisa Taira</i>	65
Ilustración 66 Voz-gritos en <i>Maya</i> , sistema N°1	66
Ilustración 67 Afinación de la garganta en <i>Maya</i> , sistema N°2	66
Ilustración 68 <i>Iri</i> en <i>Maya</i> , sistema N°2	67
Ilustración 69 Acordes en <i>Maya</i> , sistema N°12	67
Ilustración 70 El <i>ma</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°11 y N°16	68
Ilustración 71 Duración de los sonidos en <i>Maya</i> , sistema N°18.	69
Ilustración 72 Estructura en <i>Maya</i>	70
Ilustración 73 Sección <i>Jo</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°1 y N°6.	70
Ilustración 74 Extracto de sección <i>Ha</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°10 y N°11	71
Ilustración 75 Extracto de sección <i>Kyu</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°14 y N°20	72
Ilustración 76 Influencia del <i>shakuhachi</i> en <i>Maya</i> , sistema N°14. Sonidos airoso.	73

Ilustración 77 Influencia del <i>shakuhachi</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°3 y N°6: <i>furi</i>	73
Ilustración 78 Influencia del <i>shakuhachi</i> en <i>Maya</i> , sistemas N°3 y N°14: <i>Mura-iki</i>	74
Ilustración 79 Las técnicas extendidas en <i>Maya</i> , de <i>Yoshihisa Taira</i>	75

Introducción

A estudiar el repertorio japonés para la flauta traversa de la segunda mitad del siglo XX, se pretendió demostrar cómo los compositores japoneses crearon sus obras mediante la influencia de aspectos culturales propios de este país. Este repertorio contiene características diferentes del que se compuso en países como Alemania, Francia, Italia e Inglaterra en el mismo periodo; para poder comprenderlo ha sido necesario realizar un análisis formal que incluye aspectos como la construcción melódica, armónica, patrones rítmicos y la estructura de las obras. Todos estos aspectos de análisis contienen la influencia de elementos culturales de Japón, entre ellos: el *noh* (teatro japonés), el *gagaku* (música de corte), el *ma* (el silencio - naturaleza), la concepción del sonido influenciado por el *shakuhashi* (flauta tradicional japonesa), y las escalas musicales.

Los documentos que sirvieron de base para la investigación son tesis y artículos que tratan sobre los elementos de la cultura japonesa que se utilizaron en la creación de las obras. Entre ellos, la tesis doctoral de Elizabeth Robinson: *Voice, Itinerant and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu* (Robinson 2011), en la cual se describe la influencia e inspiración del compositor Toru Takemitsu (1930 - 1996) en sus obras para flauta, detalles como el uso de *ma*, elementos tomados del *shakuhachi* y un análisis estructural de las obras *Voice, Itinerant* y *Air* para flauta sola. Esta información ayuda a comprender cómo los compositores fusionan los elementos culturales en sus obras, también sirve de guía para realizar un análisis formal de las composiciones japonesas del siglo XX.

Otra tesis que sirvió de guía para la investigación es la de Chung-Lin Lee: *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music* (Lee 2010). La tesis contiene un

análisis estructural de las composiciones para flauta sola de Fukushima, también menciona los elementos culturales que las obras contienen, entre ellos el *zen* (religión budista), el *noh* y el aspecto de la naturaleza (reflejado en los títulos de algunas de sus obras que hacen alusión al agua, las flores, entre otros). Este análisis musical es de vital importancia porque en él se demuestra cómo se integran los elementos culturales, también sirvió de guía para aprender a analizar este repertorio.

De los artículos utilizados, sobresale el de Jeffrey Lependorf: *Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers* (Lependorf 1989). El artículo fue escrito por un ejecutante del instrumento y a la vez compositor, explica detalles de las sonoridades producidas por el *shakuhachi* y sobre sus diferentes tipos de escritura, una de ellas es la adaptación que se hace para el sistema de escritura occidental. Lependorf incluye ejemplos de cómo algunos compositores escribieron estos efectos en las partituras, éste hecho demuestra la preocupación existente para la escritura musical de los nuevos sonidos, los cuales suelen conocerse como las técnicas extendidas para la flauta traversa, temática que se comenta en el desarrollo de la investigación.

Como primer paso para desarrollar la investigación se realizó una descripción de los elementos de la cultura japonesa, que se basan en los compositores japoneses para la creación de sus obras, es decir, el *noh*, el *gagaku*, el *ma* y aspectos sobre el *shakuhachi*. En segundo lugar se estudiaron los análisis de partituras que han hecho otros investigadores para comprender cómo se debe realizar el estudio de estas obras. Por último, se procedió al análisis formal de las obras: *Voice* de Toru Takemitsu (1930 - 1996), *Vertical song I* de Toshio Hosokawa (n. 1955) y *Maya* de Yoshihisa Taira (1937 – 2005). Dicho análisis abarca la estructura de la composición, la influencia del teatro *nohy* del *gagaku* mediante

el uso de ornamentaciones en la construcción de melodías, las escalas musicales, los ritmos, el espacio o silencio que se relaciona directamente con el *ma*.

Posterior al análisis, las conclusiones y recomendaciones; estas últimas están enfocadas en la interpretación del repertorio japonés para la flauta travesa del siglo XX.

Justificación

El enfoque de la investigación está dirigido a evidenciar los aspectos culturales japoneses que contienen las obras para flauta sola compuestas en Japón durante la segunda mitad del siglo XX, logrando así una interpretación que refleja la ideología de los compositores en el repertorio.

El interés inicial de esta investigación surgió por la necesidad de aprender las técnicas extendidas para la flauta, las cuales están fuertemente ligadas al aspecto cultural, un ejemplo de lo anterior es la imitación que se realiza con la flauta travesa sobre los sonidos producidos por el *shakuhachi*. Posteriormente, creció el interés hacia la inquietud de estudiar música como parámetro diferenciado del sistema occidental, siendo este el eje central de estudios musicales en todo Latinoamérica, por lo tanto el análisis formal aplicado a las obras, no está sustentado en la construcción de melodías, armonía y ritmo.

El estudio del repertorio japonés del siglo XX para la flauta travesa, abordado desde la comprensión de los elementos culturales, servirá para orientar a las próximas generaciones de flautistas que deseen interpretar esta música. En la actualidad, los músicos tienen una mayor exigencia en su formación debido a la gran competencia propia de la

globalización, por lo que ya no basta solamente el estudio del repertorio originado en Europa.

La propuesta de este repertorio es una alternativa sonora diferente, se suma a los proyectos que han surgido en Costa Rica, sobre la descolonización musical. La mayoría de las obras no se han tocado previamente en el país.

Objetivos

Objetivo general:

Analizar los elementos de la cultura japonesa que contiene el repertorio para la flauta compuesto en la segunda mitad del siglo XX, y lograr así una mejor interpretación de las obras de Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa y Yoshihisa Taira.

Objetivos específicos:

Describir los elementos de la cultura japonesa: *noh*, *gagaku*, *ma* y los sonidos propios el *shakuhachi*.

Realizar un análisis formal a las obras *Voice* de Takemitsu, *Vertical Song I* de Hosokawa y *Maya*, de Taira, en el que se evidencie los aspectos culturales en su creación.

CAPITULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se ha realizado un estudio sobre las investigaciones desarrolladas en artículos académicos, tesis doctorales y libros, sobre la influencia de la cultura japonesa en la música, en los compositores y el uso de las técnicas extendidas para la flauta.

1.1. Artículos para la investigación

El artículo “*Origins of Japanese Contemporary Music*” (Herd 1989), describe de forma detallada el proceso de la música contemporánea en Japón. Como primer punto menciona datos históricos sobre la música japonesa previa y posterior a la Primera Guerra Mundial, la cual contenía la influencia de la cultura europea y estadounidense. Algunos de los compositores que mantuvieron un nacionalismo mediante elementos culturales como el *gagaku*, son: Shu-kichi Mitsukuri (1895-1971), Yasuji Kiyose (1900-1981), Fumio Hayasaka (1914-1955), y Akira Ifukube (n. 1914). Resalta en sus obras un especial tratamiento del timbre sonoro.

Con la postguerra apareció con mayor fuerza la influencia europea en el ámbito musical, los compositores trataban de crear una especie de híbrido entre las características de la música occidental y de la música japonesa; en este contexto nace un movimiento neo nacionalista, en el que se innovó la forma, los colores del tono y la técnica. Elementos como la religión budista aparecen en las composiciones mediante el uso de repeticiones en las melodías, incluso el toman melodías tradicionales. Otro aspecto que aparece es el *ma*, utilizado por Takemitsu, Joji Yuasa (n. 1929) y Toshi Ichiniyagi (n. 1933), así como de otros compositores de vanguardia (Herd 1989, 154). El artículo contiene ejemplos específicos de estos elementos en las composiciones.

El artículo “*East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970*” (Heifetz 1984), menciona algunas características de la creación artística de los compositores, en particular de Takemitsu y Kazuo Fukushima (n. 1930). Sobre Takemitsu, se comenta el empleo de la cultura japonesa a través del *noh*; de Fukushima explica la preferencia de componer para la flauta, así como el uso de cuartos de tonos, *portamentos* y otras técnicas extendidas para simular el *shakuhachi*.

Según la investigación realizada por Heifetz, los sonidos de los instrumentos japoneses, como por ejemplo la flauta *shakuhachi*, influenciaron incluso a compositores occidentales y norteamericanos en conceptos como el color del sonido, su calidad y las dinámicas. Estas cualidades del sonido propias de la cultura japonesa favorecieron a la creación de algunas técnicas extendidas en la flauta en el siglo XX.

El artículo “*Japanese composers at the Holland Festival, 1983*” (Rubin 1984), comenta detalladamente las características de los compositores japoneses que expusieron sus obras en el festival, estos son: Toru Takemitsu, Joji Yuasa, Maki Ishii (1936-2003), Toshiro Mayuzumi (1929 – 1997), Yuji Takahashi (n. 1938), Yoshihisa Taira, Makoto Shinohara (n. 1931), y Toshi Ichiyanagi.

El *noh*, es descrito en el artículo “*Japanese Noh Music*”(Minagawa 1957). Aquí se describe ampliamente el significado de *noh*, se explica cada una de sus partes, entre ellas: sus personajes, la estructura del teatro, su música, la instrumentación, las melodías, los ritmos y ornamentaciones. Este artículo es de vital importancia para la investigación ya que se utilizó para fundamentar los conceptos culturales en análisis del repertorio.

Joji Yuasa, en su artículo “*Mind in Art*”(Yuasa, Mind in Art 1993), nos habla de las características del arte; realiza una breve comparación de los elementos que conforman la música japonesa en contraposición con la música europea.

En otro artículo, Yuasa habla sobre la concepción del *noh*, en específico habla sobre la estructura que la música tiene, la cual es contraria a la de la música occidental (Yuasa, *The World of Nō as I Perceive It, concerning Some Problems* 1993). Además comenta que la estructura de la música oriental tiene sus raíces en concepciones de tipo espiritual y religioso, incluso de tipo cósmico

En otro artículo llamado “*Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*” (Yuasa, *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology* 1989), desarrolla una clasificación de cinco características principales de la música japonesa: la estructura del tiempo; la estructura del espacio; el gesto en el sonido, el timbre y la relación con el lenguaje.

En el artículo titulado “*The Present Condition of Japanese Court Music*” (Harich-Sneider 1953), se narra su experiencia personal sobre el conocimiento de la música de la corte japonesa entre los años 1946-1949, guiado por músicos imperiales. Describe el significado del término utilizado para esta música, *gagaku*, el cual significa: refinado, elegante; el término se utiliza para la música sacra, es decir, la que se toca para los dioses. Sneider da una descripción detallada sobre los instrumentos que se utilizan en esta música, también habla sobre los modos o escalas que se utilizan, en base a ellas se afinan los instrumentos utilizados en el *gagaku*. Al final del artículo contiene unas imágenes de los instrumentos que se utilizan y de ejemplos musicales, escritos en pentagrama, con la indicación de los modos utilizados. Este artículo se utilizó para fundamentar la teoría sobre los conceptos culturales del *gagaku*, para la realización del análisis de las obras.

El artículo de Jeffrey Lependorf “*Contemporary Notation for the Shakuhachi*” (Lependorf 1989), contiene una descripción de la flauta japonesa, además ofrece un listado de las características del instrumento, entre ellas: la tesitura, la articulación, el *vibrato*, las

inflexiones del sonido, trinos y escalas. Lependorf detalla la caligrafía para los efectos producidos por el *shakuhachi*, ya que originalmente la escribía con simbología tradicional japonesa.

1.2. Tesis para la investigación

La tesis doctoral de Elizabeth Robinson “*Voice, Itinerant and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu*” (Robinson 2011), contiene un análisis de las obras, el cual se basa en los elementos que utilizó el compositor para su creación, algunos de estos elementos son el *ma*, elementos propios de la flauta *shakuhachi* así como la flauta del *noh*, la estructura de las obras, la influencia surrealista de escultor Isamu Noguchi y el empleo de las técnicas extendidas para la flauta travesa.

La tesis doctoral de Koji Arizumi “*Assimilation of Western and Japanese Musical Aesthetics and Contemporary Flute Music by Japanese Composers*” (Arizumi 1995), contiene una explicación de los elementos de la cultura japonesa así como también los de la cultura occidental en Japón. Arizumi describe las características de la música japonesa entre ellas el sonido, los instrumentos que se utilizan y la escritura para cada instrumento. Dedicó además un capítulo a la comparación de los elementos culturales en las obras de los compositores Takemitsu, Fukushima y Juasa; esta sección contiene explicaciones de los compositores acerca del aspecto filosófico que utilizaron en sus obras.

Otra tesis que demuestra el análisis de obras de compositores japoneses es de Chung-Lin Lee: “*Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima’s Solo Flute Music*” (Lee 2010). Este documento contiene información sobre la vida y música de Fukushima, habla además sobre la influencia cultural japonesa en su música y por último realiza un análisis profundo sobre las obras para flauta: *Requiem, Mei* y *Shun-san*. Undetalle que se

explica es la concepción de la estructura musical, *Jo – Ha – Kyu*, una forma tripartita del teatro japonés.

1.3.Libros para la investigación

El libro de Robert Dick "*Tone development through extended techniques*" (Dick 1986), contiene la explicación detallada de técnicas extendidas para la flauta, es una guía que enseña la grafía para cada efecto sonoro así como también contiene detalles de cómo lograr su interpretación.

Pierre Yves Artaud, en su libro "*La Flauta Multifónica*" (Yves Artaud 1994), contiene una explicación sobre los multifónicos, los matices, las repeticiones y los trinos de la música en el siglo XX, así como también un ejemplo de extractos de obras en las que se aplican dichas técnicas extendidas.

CAPÍTULO II

ELEMENTOS DE LA CULTURA JAPONESA

El repertorio japonés para flauta travesa de la segunda mitad del siglo XX contiene inmerso muchas características su cultura, así como los principales elementos que contiene la música de los compositores Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa, y Yoshihisa Taira, son: el *noh* (teatro japonés), el *ma*, (el silencio), el *gagaku* (música de la corte), el *shakuhachi* (flauta tradicional japonesa), el uso de las escalas pentatónicas, la estructura misma de la obra, entre otros.

2.1.El *noh*

La palabra japonesa *noh* tiene muchos significados, entre ellos: habilidad, efecto y entretenimiento público (Minagawa 1957, 181). El origen de esta forma teatral tuvo relación con representaciones del folclor japonés, su forma más dramática surgió a finales del siglo XIV e inicios del XV, gracias a los actores Kannami (1333-1384) y su hijo Seami (1363-1443).

Los elementos que se tomaron en consideración para el teatro *noh* son: repertorio, interpretación, técnica vocal y coreografía; los actores debían ser masculinos, el personaje principal utilizaba una máscara, mientras que el secundario nunca utilizaba máscara. Estos alternan a lo largo de la obra teatral.

El personaje principal es llamado *shite* mientras que el secundario se llama *waki*. Al personaje principal le correspondía realizar las danzas que en general son de carácter lento y pausado, mientras que el personaje secundario cuestiona al personaje principal. Este cuestionamiento se debe a que el teatro japonés se desarrolla en una interacción del mundo espiritual y del real (humano), el personaje principal representa el espíritu del otro mundo

mientras que el secundario representa la humanidad. Las temáticas del teatro pueden ser variadas, en general predominan temas relacionados con la naturaleza. (Robinson 2011, 9).

La escenografía del *noh* es muy simple, consta solamente una imagen de fondo, esta puede ser un árbol o un paisaje, se desarrolla en un espacio relativamente pequeño. Los actores están rodeados por los cantantes y por los músicos. El número de los cantantes es de seis u ocho personas que se colocan al lado derecho del escenario (desde la vista del público). Los músicos son cuatro, y se colocan al fondo del escenario (detrás de los actores). Los instrumentos que se utilizan son: dos tambores que se tocan con las manos (*ko-tsuzumi* y *ô-truzumi*), un tambor que se toca con baquetas (*taiko*) y una flauta (flauta del *noh*) (Minagawa 1957, 181).

El uso de la flauta en el teatro tiene una explicación, basada en las notas del prólogo contenidas en la obra *Mei* para flauta sola, del compositor Kazuo Fukushima, dice:

“...de acuerdo con la antigua creencia japonesa , se creía que el sonido de la flauta podía llegar a los muertos”(Fukushima 1968).

2.1.2. Características de la música del *noh*

La música del teatro japonés se compone de tres elementos principales: la voz representada en las melodías, los ritmos de la percusión y las melodías de la flauta.

Las secciones de música vocal se compone de tres estilos: la del estilo hablado, la de ritmos libres y la que se desarrolla sobre un ritmo específico. La sección que se realiza en el estilo hablado tienen una forma de entonación particular: se desarrolla con un sonido grave que alterna, de vez en cuando, con otros más agudos. Esta música no tiene acompañamiento.

Existen dos categorías de secciones vocales: las de un estilo rico melódico y las de estilo *recitativo*. Las de la primera categoría, se caracterizan por iniciar con un tono agudo,

llamado *Jô*, el cual predomina durante la melodía aunque alterna con abundantes ornamentaciones; este tipo de melodías tienen acompañamiento instrumental. Las secciones que se realizan en estilo *recitativo*, inician también en un sonido agudo (*Jô*), aunque en ocasiones, inician con un sonido de altura media llamado *Chû*, y finaliza con un sonido grave llamado *Ge*. Este tipo de intervención vocal contiene acompañamiento instrumental, algunas veces se realiza a *capela*.

Las melodías realizadas sobre un ritmo específico, tienen una triple clasificación: las de un estilo alto - agudo, las de un estilo bajo - grave, y las que se desarrollan en un ritmo especial. Las melodías de estilo alto en general tienen un predominio de sonidos agudos y medios, es decir, los contenidos entre *Jô* y *Chû*, y terminan en la nota *Ge*. Este tipo de melodías tienen acompañamiento instrumental y se desarrollan sobre un ritmo llamado *Hira-Nori*.

Las melodías construidas en un estilo bajo tienen un movimiento melódico entre los sonidos *Chû* y *Ge*, es decir entre un medio y un grave. Pueden iniciar tanto en *Chû*, *Ge* y también en *Ryo* (el sonido más grave de la escala). Estas secciones contienen acompañamientos instrumental y se construyen sobre el patrón rítmico llamado *Hira-Nori*.

Las melodías que se realizan sobre un ritmo especial en general son utilizadas para el final de una pieza, los ritmos utilizados se llaman *Ô-Nori* y *Chû-Nori*. Estas secciones contienen acompañamiento instrumental. La música instrumental tenía tres funciones principales dentro del teatro japonés: se utilizaba para la entrada y salida de los actores, para reforzar una sección dramática y para acompañar las danzas. (Minagawa 1957, 182)

2.1.3. Las escalas del *noh*

Las escalas utilizadas para la construcción de las melodías del teatro japonés se llaman *Tsuyo* y *Yowa*, el significado de cada uno de estos términos es “fuerte” y “débil”,

respectivamente. Estas escalas, no solamente contienen un orden de sonidos determinado, sino que también, hacen referencia a ciertos aspectos de las dinámicas, expresividad y técnica vocal.

La escala *Yowa* está formada por los siguientes sonidos:



Ilustración 1 Escala *Yowa*. Realizada por el autor.

Los sonidos *Jô*, *Chû* y *Ge*, son el núcleo de las melodías. En la construcción de las melodías con esta escala se deben tomar en consideración tres principios: no saltar directamente de *Jô* a *Ge* o viceversa; el movimiento melódico de *Gea Chû* debe realizarse siempre con un intervalo de cuarta justa, no debe de pasar por ningún sonido intermedio. El movimiento melódico de la nota *Chû* a *Jô*, debe de ir precedido por la nota *Chû – Uki*. En el caso contrario, es decir, cuando la melodía se mueve de *Jô* a *Chû*, debe pasar primero por la nota *Jô – Uki*. El siguiente ejemplo musical contiene estos movimientos melódicos:

Melodía construida en escala *Yowa*



Ilustración 2 Melodía del teatro *Noh*. Realizada por el autor

La otra escala utilizada para la construcción de las melodías del teatro *noh*, se llama *Tsuyo*. El uso de las notas de la escala *Tsuyo* es diferente a los de la escala *Yowa*, en la

escala *Tsuyo* los sonidos pueden variar de afinación, predomina la función de la nota. A continuación la escala *Tsuyo*.



Ilustración 3 Escala *Tsuyo*. Realizada por el autor

Los tonos principales son dos: *Jô*, el cual es equivalente al sonido *Chû*; y *Ge-no-Chû*, que es igual a *Ge* (los sonidos encerrados en los cuadros). Se consideran iguales porque en la construcción melódica, puede cambiarse uno por el otro en algún momento de la melodía. Sin embargo, entre ellos existe una diferencia de afinación, la cual puede estar dentro de un margen de una segunda mayor o bien una tercera menor. La inestabilidad del intervalo se debe al uso del vibrato en la voz.

El uso de esta escala, es técnicamente complicado, ya que se asume que la mayoría de las melodías del teatro se cantan en la escala *Yowa* y que los tratos melódicos diferentes son los que se realizan dentro de la escala *Tsuyo*. (Minagawa 1957, 191-192). A

continuación una melodía en escala *Tsuyo*:

Melodía construida en escala *Tsuyo*

Intervalo de 3ra. menor

Aparecen invertidos.
Jô debería de ser la nota "re"
Chû debería de ser la nota "la"

Se cambió por la nota *Jô* al considerarse iguales

Aquí se cambiaron, *Ge* es la nota del final y debería ser "nú"

Ilustración 4 Melodía en escala *Tsuyo*. Realizada por el autor

El primer cambio que tiene esta melodía (según las notas originales de la escala), es la nota *Chû*, debido a que en principio debería de ser la nota “la”. Según la característica de estar a un intervalo de segunda mayor o de tercera menor, de la nota *Jô*, la nota *Chû* pasó a ser un “si” (es decir, a una tercera menor por debajo de *Jô*). A lo largo de la melodía, ésta nota alternó de “re” a “si”, debido a que se considera igual que *Jô* (se cambia una por la otra).

La otra variación con la escala es la nota *Ge-no-Chû*, según ésta, debería ser la nota “sol”; al estar situada a una segunda mayor por debajo de la nota *Chû* (en la escala), pasa en esta ocasión a ser la nota “la”, tomando en consideración que la nota *Chû* es “si” en esta melodía. La nota *Ge* debería ser “mi”, según la característica de igualarla a la nota *Ge-no-Chû*, en esta ocasión pasa a ser la nota “la”.

2.1.4. El ritmo en el *noh*

El aspecto del ritmo en el teatro *noh* es variado, contiene secciones a manera de recitativo con ritmo libre (en la voz), también hay secciones en las cuales se utilizan patrones rítmicos. Las tres estructuras rítmicas utilizadas en el teatro *noh*, son: *Ô-Nori*, *Chû-Nori* y *Hira-Nori*.

Estos ritmos se basan sobre ocho pulsos que contienen una diferente distribución de sílabas. El ritmo más básico es el llamado *Ô-Nori*. Éste contiene una sílaba por cada pulso, en algunas circunstancias requiere de dos notas por pulso, cuando esto sucede, aparece una indicación especial.

El ritmo *Ô-Nori* se utiliza generalmente para la sección del final, para generar un efecto de majestuosidad en tiempo calmado, el texto se canta con mucha claridad. En algunos casos se realiza un ritmo sincopado con el propósito de calzar las sílabas en los ocho pulsos, para ello el ritmo debe de prolongarse. Cuando se prolonga usualmente

aparece una figura de un tiempo y medio. En otros casos se debe de reducir y para ello, se recurre a la figura de medio tiempo (Minagawa 1957, 195). A continuación el ritmo *Ô-Nori*:

Ritmo Ô-Nori

<i>Pulsos</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Ritmo</i>	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
<i>Sílabas</i>	1	2	3	4	5	6	7	8

Ilustración 5 Ritmo *Ô-Nori*. Realizado por el autor

El ritmo llamado *Chû-Nori*, es utilizado para finales de algunas secciones y también para momentos de excitación, generalmente cuando hay algún tipo de batalla. Este ritmo es más rápido y movido, contiene dos sílabas por cada pulso. A continuación el ritmo *Chû-Nori*.

Ritmo Chû-Nori

<i>Pulsos</i> 5	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Ritmo</i>	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪
<i>Sílabas</i>	1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12	13 14	15

Ilustración 6 Ritmo *Chu-Nori*. Realizado por el autor

El último ritmo se llama *Hira-Nori*. Este es el más común de los tres ritmos debido a que coincide con las doce sílabas de los versos poéticos japoneses, los cuales se separan en dos secciones mediante una pausa: una de siete sílabas y otra de cinco.

En el ritmo *Hira-Nori* las sílabas número uno, cuatro y siete, duplican en valor a las otras. A continuación el ritmo *Hira-Nori*:

Ritmo Hira-Nori

The diagram illustrates the Hira-Nori rhythm pattern. It consists of three horizontal lines: 'Pulsos' (Pulses), 'Ritmo' (Rhythm), and 'Sílabas' (Syllables). The 'Pulsos' line shows a sequence of pulses labeled (VIII), I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, and (I-). The 'Ritmo' line shows the corresponding musical notes, with a 10-pulse mark at the beginning and a 7-pulse mark at the end. The 'Sílabas' line shows the syllables 1 through 12, with a 1 and 2 at the end. Vertical dashed lines connect the pulse marks to the rhythm and syllable lines. Below the first pulse, it says 'Pulso del tambor (parte del VIII pulso del patrón previo)'. Below the eighth pulse, it says 'Pulso del tambor'.

Ilustración 7 Ritmo Hira-Nori. Realizado por el autor.

2.1.5. Ornamentaciones en las melodías del *noh*

Una de las ornamentaciones de las melodías del teatro *noh* se llama *iri*, y significa “insertada”, se refiere a la pequeña nota insertada conocida como “apogiatura” en la cultura occidental. La ornamentación *irise* utiliza de diversas formas en la construcción de las melodías del teatro *noh*, suele utilizarse después de una nota de importancia, entre ellas: *Jô*, *Chû* y *Ge*; también se coloca después de la nota más aguda alcanzada, cuando la melodía retorna a una nota más grave. A continuación el ejemplo del uso de *iri* después de una nota de importancia:

The image shows two musical staves illustrating the use of *iri* ornamentation. The first staff is labeled 'Jô' and shows a melody starting with a note labeled 'Jô', followed by a note labeled 'Iri', then another note labeled 'Iri', and finally a note labeled 'Jô'. Below this staff, it says 'Iri para adornar la sección más aguda y previo al retorno de Jô'. The second staff is labeled 'Chû' and shows a melody starting with a note labeled 'Chû', followed by a note labeled 'Iri', and then a note labeled 'Chû'. Below this staff, it says 'Iri sobre la sección más aguda y retorna a Chû'.



Ilustración 8 Ornamento *iri* posterior a una nota de importancia. Realizado por el autor

Otra de las formas en que se utiliza *iri* es mediante patrones melódicos establecidos. La primera de las estructuras se llama *furi*, se refiere a una oscilación en el ritmo. La oscilación se produce debido a que la apoyatura contiene el mismo sonido de la nota que se parte, incluso de la nota a la que resuelve posteriormente.



Ilustración 9 Uso de apoyaturas en estructura melódica *furi*. Realizado por el autor

La segunda forma en que contiene el uso de *iri*, se llama *hane*, significa salto o brinco. El efecto lo produce un acento sobre la apoyatura, la cual es la misma nota que el sonido precedente y el posterior. En la siguiente imagen, la estructura *hane*.



Ilustración 10 Uso de apoyaturas en estructura melódica *hane*. Realizado por el autor.

La tercera forma en la que contiene el uso de *iri*, se llama *mawashi*. Ésta palabra hace referencia a la repetición, es decir, cuando la melodía tiene una repetición de un sonido en específico en su construcción, se utiliza el ornamento de la apoyatura. A continuación un ejemplo que muestra la utilización de las apoyaturas en la repetición de la nota *Jô* (incluso ésta nota es la apoyatura), y sobre la nota *Chû* (ésta no aparece como apoyatura):



Ilustración 11 Uso de apoyaturas en *Mawashi*. Realizado por el autor

2.2.El gagaku

La música más antigua de Japón se llama *gagaku*, ésta palabra es originalmente de China, su significado es: refinado y elegante; se utiliza para designar a la música sagrada, la música de la corte. *gagaku* es un símbolo de la Casa Imperial, ésta música se toca para la adoración de dios, dentro de los ritos sintoístas así como también como un entretenimiento de la aristocracia.

Las categorías musicales que conforman el *gagaku*, son: *utamai*, contiene los cantos y danzas antiguas de origen japonés; *togaku*, son los cantos provenientes de China, de la dinastía Tang (618-907), introducidos a Japón junto con el budismo; *komagaku*, música proveniente de Korea; *saibara*, son canciones japonesa arregladas para orquesta China; *roei*, son secciones de poemas chinos o japoneses que se recitan con acompañamiento instrumental. (Harich-Sneider 1953, 49-51).

La instrumentación del *gagaku* es variada, utiliza instrumentos de viento, de cuerda y de percusión. Los instrumentos de viento que se utilizan en esta música son: tres tipos de flauta transversa de bambú, *ryuteky* (de China, conocida como “*dragon flute*”), *komabuye* (de Corea) y *kagurabuye* (de Japón); un oboe llamado *hichiriki* y el instrumento llamado *sho*, éste es un “órgano de boca”, conformado por 17 tubos de bambú.

Los instrumentos de cuerda que se utilizan para el *gagaku* son: *biwa*, es un laúd bajo; *koto*, es una cítara de trece cuerdas; *yamato koto*, es una cítara de seis cuerdas. Los instrumentos de percusión son: *kakko*, un pequeño tambor de madera que puede percutirse por ambos lados; *shoko*, es un gong de bronce suspendido en una estructura de madera; y *taiko*, es un gran tambor colgante que se percute con dos baquetas pesadas con punta de cuero.

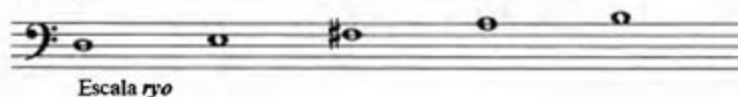
Los instrumentos se utilizan en diversos tipos de música, por ejemplo: la flauta *ryutekyse* utiliza para la música *togaku*, *saibira* y *roei*; la flauta *komabuye* se toca en la música *komagaku*; la flauta *kagurabuye* se utiliza en la música *utamai*; el *hichiriki*(oboe), se utiliza en toda la música del *gagaku*; el *sho* (órgano de boca), se toca en *togaku*, *saibira*, *roei* y *komagaku*. La *biwa* y el *koto*, se utilizan en la música *togaku* y *saibira*; el *shoko* y el tambor *taiko*, se tocan en *komagaku*.(Harich-Sneider 1953, 54-58).

2.2.2.Los modos en gagaku

Los modos, son las escalas musicales que utilizan para la música del *gagaku*, son escalas pentatónicas que responden a dos estructuras: *ryo* y *ritsu*. La estructura de la escala *ryo* es: T - T - 1T½ - T (tono – tono – tono y medio – tono); la estructura de la escala *ritsu* es diferente porque cambia el lugar en el que aparece el tono y medio, el orden de tonos es: T - 1T½ - T – T.

Los seis modos contienen las estructuras de las escalas pentatónicas *ryo* y *ritsu*, la diferencia entre uno y otro es que se construyen sobre notas específicas. Los modos se llaman: *ichikotsu-cho*, *hyojo*, *sojo*, *oshiki-cho*, *banshiki-cho* y *taishiki-cho*.La escritura de los modos en el pentagrama es presentada a continuación:

Primer modo: *Ichikotsu-cho*



Segundo modo: *hyojo*



Tercer modo: *sojo*



Cuarto modo: *oshiki-cho*



Quinto modo: *banshiki-cho*



Sexto modo: *taishiki-cho*

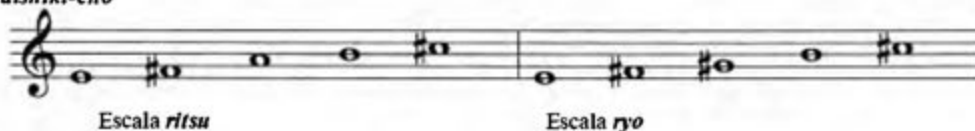


Ilustración 12 Los modos en *gagaku*. Realizado por el autor.

2.2.3. La estructura musical en *gagaku*

La estructura más común en la música de la corte es la forma tripartita *Jo - Ha - Kyu*. El uso de esta estructura aparece referenciado tanto a la composición en varios movimientos, al igual que una sonata, como también a la forma tripartita que contiene un solo movimiento en su desarrollo.

Algunas estructuras al estilo de forma sonata¹ presentan cuatro movimientos, se compone de *Jo - Ha - ei - Kyu*; *ei*, es una pieza vocal que dejó de utilizarse con el pasar del tiempo. (Harich-Sneider 1953).

La estructura tripartita dentro de un movimiento hace referencia a los tiempos o velocidades. *Jo*, significa “entrada” o “prefacio”, es la sección inicial que se desarrolla con un ritmo libre, sencillo y claro. *Ha*, significa “descanso” o “además”, es la sección central de desarrollo, ésta tiende a ser la parte más extensa en cuanto a su duración. *Kyu*, es la última sección, la palabra significa “urgente” así como también “repentino”; el tiempo de *Kyu* puede ser el más rápido del movimiento o bien, más lento que la sección inicial.

Jo - Ha - Kyu, es un concepto que se aplica no solamente a la música, aunque tuvo su origen en *gagaku*, la estructura es utilizada para diversos aspectos culturales de Japón, entre ellos: la ceremonia del té; el *haiku*, es una forma poética; la influencia en el teatro *noh*. (Lee 2010, 22)

2.2.4. Armonía en *gagaku*

El aspecto armónico en *gagaku* se basa en las melodías construidas sobre los modos y por los acordes producidos por el *sho*, éste es un instrumento de viento que contiene diecisiete tubos de bambú, se conoce también como “órgano de boca”. Los acordes producidos por el *sho* son similares a un clúster debido al uso de intervalos de segunda superpuestos. A continuación los acordes que produce el *sho*:

¹Forma sonata, entendida como la composición en cuatro movimientos que adquirió en el periodo clásico. Los movimientos son: *allegro*, *lento*, *minuetto* y *allegro*.



Ilustración 13 Acordes producidos por el *sho*. (Harich-Sneider 1953, 64)

Los instrumentos como el *koto* y la *biwa* se afinan dependiendo del modo que se utilice en la música. Los sonidos producidos por estos instrumentos no chocan con los acordes producidos por el *sho*, debido a su construcción a manera de *clúster*.

2.2.5. Ornamentos y otras características de la música en el *gagaku*

La primera característica es el ritmo, en el *gagaku* la mayoría de la música está construida sobre un ritmo (en la melodía), que abarca cuatro u ocho compases, el patrón se construye sobre una métrica de $4/4 + 2/4$; en esta música no existe un ritmo ternario, algunas veces hay métricas de $3/4 + 2/4$, la explicación de este ritmo es que existe una contracción del $4/4$, al cual se le quita un tiempo. El ritmo al inicio de las piezas en el *gagaku* comienza con un tiempo libre a nivel general, debido a que se inicia lentamente hasta tomar el tiempo más rápido, con el que finaliza. (Harich-Sneider 1953, 61)

En general los músicos tienen pocas libertades, por ejemplo, la flauta y el oboe pueden cambiar moderadamente las dinámicas. El *sho* realiza un *crescendo* al final de cada compás, el gong se toca en una dinámica *forte* que contrasta con el *piano* que tocan otros tambores. El *koto* por lo general toca un patrón rítmico en dinámica *forte*, igual sucede con la *biwa*.

Una característica en los instrumentos de viento es el cambio de afinación de forma microtonal, mediante *glissandos*. También aparece un símbolo que indica la realización de un trémolo, el cual se realiza cambiando notoriamente la afinación de una nota. A continuación la simbología para el *glissando* y trémolo.

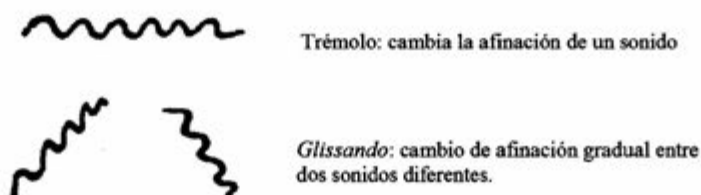


Ilustración 14 Indicación de *glissando* y trémolo en instrumentos de viento. (Harich-Sneider 1953, 63)

Estos elementos pueden apreciarse en el siguiente ejemplo, es de tipo militar y construido sobre la escala *ryo* en el primer modo:

Butokuraku (Military Virtue Music)

First mode (ichikotsu)
Ryo-scale

Crescendo antes de cambiar acorde, hacia final del compás

Trémolo en instrumentos de viento

Acordes de *Sho*

Patrón rítmico

Ilustración 15 Música militar *Botokuraku*. (Harich-Sneider 1953, 65)

Cada una de las clasificaciones de música que conforman el *gagaku*, contiene su característica, por ejemplo, la música de *Rōei* tiene la particularidad de tener esquemas establecidos para los inicios y finales de cada sección. El origen de *Rōei* es de China, se construye sobre la escala pentatónica *ryo* y *ritsu*. A continuación un ejemplo del inicio y final de una sección de *Rōei*:

Beginning of section I

Kashin

Akatsuki

Final clause of section I

Kashin

Akatsuki

Ilustración 16 Ejemplo sobre inicio y final de música *roei* dentro de *gagaku*.

Un ornamento en la construcción de las melodías, es el uso del trino. Según la forma tradicional japonesa, el trino se realiza entre la nota base y la inferior. Existen tres tipos de trino: *yō-yuri*, *hon-yuri* e *iribushi*; éstos se construyen principalmente sobre la nota que forma el intervalo de quinta, partiendo de la tónica de la escala.

Cada una de las tres variedades de trino, se utiliza en un tipo de música específico. El trino *hon-yuri*, es el más básico, se realiza entre dos notas que forman una segunda

mayor, es decir, a diferencia de un tono. El trino comienza con velocidad moderada, al final de su duración se realiza de forma rápida.

Hon-yuri



Ilustración 17 Trino *hon-yuri*. (Harich-Schneider, 1959)

El trino *iribushi*, a diferencia del anterior, no cambia su velocidad durante su ejecución. En general aparece precedido de un sonido largo, al igual que cuando termina. En las partituras puede aparecer indicado con un símbolo que muestra la forma explicada en la frase anterior.



Ilustración 18 Trino *iribushi*. (Harich-Schneider, 1959)

El trino *yō-yuri*, aparece en el tipo de música *imayō* y *rōei*. Su utilización es menos frecuente debido a la preferencia de los dos tipos de trino mencionados con anterioridad, se utilizó en los inicios de teatro *noh* pero luego quedó obsoleto. (Harich-Schneider 1959, 343)

Otra ornamentación se llama *uchikakari-ushi*, se trata de una especie de *sforzando* sobre la nota que se encuentra a una sexta arriba de la tónica. La palabra significa “apertura abrupta de la voz”, generalmente aparece antes de un salto melódico.



Ilustración 19 Ornamento *uchikakari-ushi* (Harich-Sneider, 1959, 344)

La última característica a mencionar es que en algunos tipos de música de *gagaku*, se realiza un ritardando al final de las frases, la palabra japonesa que significa ritardando es *hiku*. También contiene accelandos, éstos aparecen justo al final de la música, la palabra japonesa que se utiliza para este propósito es *ka* y significa “fuego”.

2.3.El *ma*

La palabra *ma* ha tenido muchos significados y usos en la cultura japonesa desde que se introdujo el budismo al país. Uno de los usos que se le dio a la palabra, es para referirse a un sometimiento de los espíritus malignos, demoniacos, por ejemplo había uno llamado *mononoke*. Según la creencia de los antepasados, este espíritu causaba enfermedad, epidemia y muerte. Otro uso que se le daba era mediante la realización de rituales, con los que se esperaba ser protegidos del enemigo. (Wakabayashi 1999, 486)

El término *ma*, como significado de maligno (*aku*), era atribuido a Buda, pero no porque el fuera propiciador del mal, sino porque tenía el poder para controlarlo, al conocer el mal de las personas se manifestaba para traer salvación, es como un espíritu protector.(Wakabayashi 1999, 501).

Según una definición actual, el término *ma* significa: bueno, intervalo, pausa, espacio. Dentro de la composición, los silencios ayudan a la forma del gesto musical, estos contrastan a un mismo nivel de importancia que el sonido. (Robinson 2011, 94).

Shuzo Takiguchi (1903-1979), un escritor y crítico Japonés, quien basado en la tendencia surrealista hacía referencia a la tensión que surge entre el contraste del sonido y el silencio, ésta puede entenderse como un contraste entre la vida y la muerte. Bajo este pensamiento influenció al compositor Takemitsu (Chayama 2013, 94).

Un aspecto de gran interés es que el silencio dentro de esta concepción, no debe confundirse con el tratamiento del silencio en occidente, en la música japonesa no aparece escrito con la simbología de los silencios tradicional ni como parte de los tiempos de un compás. Por lo general aparece un calderón o fermata escrito en un lugar sin simbología alguna, o bien entre la barra divisoria de un compás; también puede aparecer simplemente un espacio sin figuras ni fermata dentro del compás.

Algunos compositores japoneses del siglo XX no escriben silencios ni barras de compas en su música, ya que aluden a que el tiempo en la música es circular, es decir que el tiempo se hace eterno cuando la persona se enfrenta a él. (Yuasa, *The World of Nō as I Perceive It, concerning Some Problems* 1993, 189)

El compositor Yuasa, realiza una analogía entre la música y el teatro, referido a la concepción del espacio dentro del *noh*. Los movimientos pausados que realiza el personaje *shite* (principal), surgen de la interacción del actor con la danza, de sus acciones en la presencia del espacio o realidad cósmica. En la música se refiere a la interacción del sonido con el silencio (*ma*), ambos que al contactar forman armonía, teniendo los dos igual importancia (Yuasa, *The World of Nō as I Perceive It, concerning Some Problems* 1993, 187).

2.4.El *shakuhachi*

El *shakuhachi* es una flauta japonesa de bambú, tiene cuatro orificios en la parte frontal y uno en la parte trasera que se acciona con la mano superior. Para la producción del

sonido tiene un corte angular en la zona de la embocadura, la flauta se apoya sobre la barbilla. El *shakuhachi* más común tiene la medida de 1.8 *shaku* (*shaku* = 0.994 pies), el siguiente es el de 2.0 *shaku*.

Algunas generalidades sobre la ejecución del *shakuhachi* son: no se utiliza articulación para la producción del sonido, la forma más parecida a la articulación es el uso de apoyaturas; no se utiliza un *vibrato* con el uso del diafragma, en su lugar se mueve la cabeza del ejecutante de lado a lado, para producir diferentes efectos de *vibrato*; al no tener un sistema de llaves o cualquier tipo de mecanismo en el instrumento, se pueden realizar pequeños cambios en la afinación del sonido con las digitaciones, es decir, inflexiones microtonales; también se pueden realizar *glissandos*. (Lependorf 1989, 233)

2.4.1. Características del *shakuhachi*

En el *shakuhachi* generalmente no se utilizan articulaciones, los pocos lugares en que se utilizan es por un requerimiento del compositor, casi siempre en lugares de dinámica *forte*. Un tipo diferente de articulación es la llamada *mura-iki*, es un soplido estruendoso que se realiza sin articulación, se produce un sonido difuso, es decir, de característica airosa. La simbología utilizada para este tipo de articulación es un rombo que se coloca encima de la nota. A continuación un ejemplo del efecto *mura-iki*, escrito en el sistema occidental:

mura - iki

senza tempo

fp > p *mf* *ff* *fff* FINE

Ilustración 20 Efecto *Mura-iki* en "November Steps" de Toru Takemitsu.

Otra articulación se llama *komi-buki*, se refiere a una articulación rápida producida por simultáneos soplos, sin el uso de la lengua, simplemente aire. La escritura de esta articulación se representa por figuras rápidas con el puntillo de staccatto contenidas dentro de una gran ligadura, como en el siguiente ejemplo:



Ilustración 21 *Komi-buki* en *Honkyoku* (Lependorf 1989, 236)

Una especie de apoyaturas se realiza mediante la articulación llamada *atari*, es una leve variación en la afinación previo a la nota escrita, son percibidos como pequeños baches. La indicación de este efecto aparece representado por los números de los agujeros en los que se realiza la variante ya sea tapándolos o destapándolos, tal como se puede observar en el siguiente ejemplo:



Ilustración 22 *Atari* en "*Chidori*" de Toxhizawa. (Lependorf 1989, 237)

El *vibrato* que se genera en el *shakuhachi* es producido por el movimiento de la cabeza de lado a lado, contrario al producido por el uso del diafragma. La escritura para el *vibrato* suele aparecer encima de la nota que se desea alterar, algunas veces aparecen las palabras *fast* o *slow* para realizarlo a una velocidad a gusto del compositor. En otras ocasiones se realiza el *vibrato* de una manera similar a la de un trémolo en el que cambia la

velocidad, siguiendo la forma del gráfico, a esta forma se le llama *yuri*. Observemos el siguiente ejemplo:



Ilustración 23 *Yuri* en *Kikouoka* (Lependorf 1989, 239)

En el *shakuhachi* se pueden realizar una serie de inflexiones en la afinación, existen dos formas de realizarse: la primera es moviendo la cabeza hacia arriba o hacia abajo, la otra forma es mediante el tapado parcial de un agujero abierto. *furi*, es una de las formas de inflexión de la afinación que se realiza mediante el movimiento rápido de la cabeza hacia abajo y su reiteración a la posición original. En el siguiente ejemplo se marca el momento de *furi* mediante unas flechas:



Ilustración 24 *Furi* en *Takiuchi*, perteneciente al *Honkyoku* (Lependorf 1989, 240)

Otro tipo de inflexión en la afinación se llama *nayashi*, generalmente se utiliza en piezas tradicionales. *nayashi* es un pequeño *glissando* que se realiza ascendentemente hacia la nota real escrita en el pentagrama, casi siempre se realiza a medio tono de distancia de la nota de llegada aunque podría estar a un tono de diferencia.



Ilustración 25 *Nayashi* en "Sakura Gawa", parte de *Matsuzaki*.

Nami, es otra forma de realizar inflexiones en el sonido, el significado literal de la palabra japonesa es “ola”. Generalmente aparece posterior a una sección en la que se ha realizado *yuri* (especie de trémolo explicada con anterioridad), el cual resuelve a un sonido largo, a éste se le escribe el nombre *nami* para que inmediatamente se comience a realizar una inflexión sobre el mismo sonido; la diferencia entre *yuri* y *nami* es que en el primer término hay dos sonidos diferentes entre los que se realiza una especie de trémolo, mientras que en *nami*, se realiza el efecto sobre la misma nota.



Ilustración 26 *Nami* en *Yuki*, de Lependorf.

Los trinos tímbricos son un efecto que es común en el *shakuhachi*, un nombre utilizado para este efecto es *koro koro* o *goro goro*. La característica del trino tímbrico es que suena un gorgoteo en el sonido, en el *shakuhachi* se realiza alternando dos dedos de las digitaciones, al ser rápido, genera una especie de multifónico entre las dos notas.

Normalmente se escribe una indicación en la partitura sobre la digitación que debe utilizarse, también se escribe un símbolo para indicar el lugar exacto durante el que se realizará el trino tímbrico.

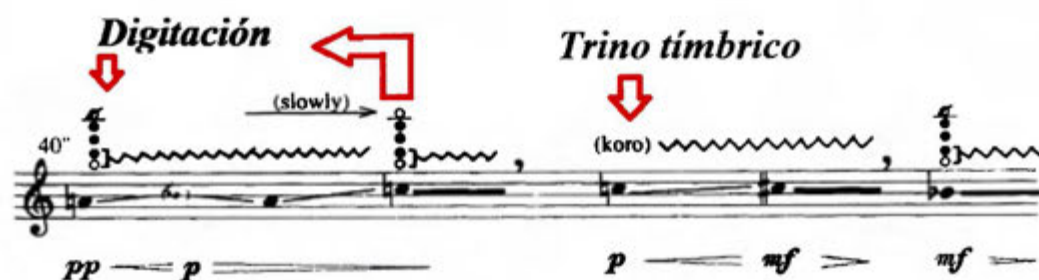


Ilustración 27 Trino tímbrico en "*Night Pond*" de Lependorf.

Otros efectos que se utilizan en la ejecución del *shakuhachi* son: el golpear los agujeros abiertos, llamado *hole slaps*, produce un sonido similar al de la marimba pero con un sonido muy amortiguado; también el cantar y tocar simultáneamente.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL REPERTORIO

El análisis se realizó a las obras: *Voice* de Toru Takemitsu, *Vertical Song I* de Toshio Hosokawa, *Maya* de Yoshihisa Taira. El análisis, muestra la influencia de elementos de la cultura japonesa, entre ellos: elementos propios del teatro *noh*, el uso del *ma* o de aspectos de la filosofía, la concepción del tiempo y espacio, elementos de la música de la corte *gagaku*, y las técnicas extendidas inspiradas en el *shakuhachi*.

3.1. Análisis de *Voice* de Toru Takemitsu

La obra *Voice* fue compuesta en 1971, comisionada y dedicada al flautista Aurèle Nicolet (1926-2016). *Voice* fue estrenada por el flautista Ryū Noguchi el 9 de Junio de 1971 en el *6th Cross Talk Concert*, en Tokyo. (Jang 2010, 62)

3.1.1. Elementos del teatro *noh* en *Voice*

El primer elemento del teatro de *noh* está relacionado con los personajes. Según se comentó en el capítulo anterior, el personaje principal se llama *shite* y estaba encargado de realizar las danzas lentas y pausadas, además representa a un ser espiritual. El personaje secundario, llamado *waki*, es el que cuestiona al principal, refiere al aspecto humano.

Este aspecto se puede apreciar en el texto que se canta mientras se toca *Voice*, Takemitsu quiso plasmar el elemento teatral en su obra para flauta sola, debido a que se tiene que dramatizar el texto, hasta cierto punto, mientras se toca.

El texto es una línea de los proverbios hechos por el escritor surrealista Shuzo Takiguchi (1903 – 1979). Las palabras que se hablan están en el idioma inglés y francés, el texto utilizado en toda la composición es: “*Qui Va La? Qui Que Tu Sois, Parle, Transparence! / Who goes there? Speak, Transparence, Whoever you are!*” Traducido al

español dice: “¿Quién está ahí?, ¿quien quiera que seas, habla, transparente! / ¿Quién va allá? ¡Habla, transparente, quien quiera que seas!”.

Al analizar el texto se puede apreciar que hay una interacción entre un humano y un ser espiritual al que cuestiona, tal como en el teatro *noh*. A continuación un ejemplo sobre el texto que aparece en la partitura:

The image shows a musical score for voice and flute. The voice part is on the bottom staff, and the flute part is on the top staff. The lyrics are: "Qui que tu sois, Qui va lo? Qui que tu sois, Parle, transparente!". Red arrows labeled "Texto" point to the lyrics. The flute part has markings like "flatt:", "mf", "p", "pp", "ppp". There are also some numbers and dots above the flute staff.

Ilustración 28 Sistema N°9 - ejemplo de texto en Voice.

La textura que se forma de los sonidos producidos por la voz y el sonido de la flauta calza con las características del teatro *noh*, es decir, mientras el personaje teatral canta o habla interactúa con las melodías de la flauta, la única diferencia con el teatro es que en la obra de Takemitsu no hay percusión.

En *Voice*, hay secciones en las que la voz suena al mismo tiempo que la flauta así como también pueden aparecer de forma independiente. En la imagen #28 aparece al lado izquierdo la indicación del texto, puede observarse que el compositor agregó un símbolo que indica que la voz debe sonar sin la flauta; lo contrario sucede al lado derecho de la imagen, la figura con la barra que aparece abajo indica que debe de mantenerse un sonido mientras se articula el texto.

Una semejanza que tiene *Voice* con las melodías del teatro *noh* es el uso de *iri*. Las melodías tradicionales del teatro, tal y como se explicó en el capítulo cuatro, utilizaban las

apoyaturas sobre algunas notas importantes, llamadas: *Jô*, *Chû* y *Ge*; es decir: *re*, *la* y *mi*. A continuación ejemplo del uso de *iri*:



Ilustración 29 Iri en los sistemas N°2 y N°5 respectivamente, en *Voice*.

En la imagen 29 se observa el uso de *iri*, específicamente en su forma *hane* (ejemplo del lado izquierdo), ésta última consiste en una apoyatura sobre la misma nota que le antecede y que le precede, genera además un cambio en el ritmo. La apoyatura *hane* suena más fuerte que el sonido que le antecede y que le precede, generalmente se le escribe un acento pero el compositor realizó este efecto con la indicación del matiz.

Un aspecto tradicional que mantuvo en la construcción de las melodías es que *iri* está sobre las notas de importancia según la tradición del teatro *noh*, es decir, sobre la nota *Chû* (en el ejemplo de la izquierda), y sobre la nota *Jô* (ejemplo de la derecha). Una diferencia del uso de apoyaturas por Takemitsu es que las realiza con una mayor libertad, utiliza un grupo de notas de apoyatura, las cuales contienen incluso saltos de intervalos en las notas que la conforman (ejemplo de la derecha).

Otro aspecto del teatro *noh* en la música de Takemitsu, es lo referente a los movimientos, que son de carácter pausado. *Voice* contiene este elemento, hay secciones de sonidos largos y pausados, tal como en el teatro, esta característica se refleja con el aspecto del *ma*.

3.1.2. El *ma* en *Voice*

El *ma*, es el aspecto del silencio en la música. Desde una perspectiva ideológica, el silencio tiene una importancia igual que la del sonido, forman en conjunto la armonía (no se refiere a acordes musicales), al interactuar. (Yuasa, “The World of Noh as I perceive it, concerning some problems in music” 1993, 187)

El *ma*, aparece representado en *Voice* mediante espacios en blanco contenidos en los sistemas, sin una simbología que indique el silencio; aparecen escritas las notas que deben de producir un sonido por la flauta, las cuales son separadas por un espacio en blanco. Otra forma en la que aparece el *ma*, es por medio de calderones o fermatas, las cuales se escriben justo encima de los espacios en blanco (como si estuviera sobre un silencio escrito). Estas pausas o silencios reflejan un movimiento melódico tranquilo, pausado, tal como los movimientos del teatro *noh*. A continuación, un ejemplo de los silencios en *Voice*.



Ilustración 30 Sistema N°2: el *ma* en *Voice*.

La concepción ideológica del tiempo y espacio puede notarse en que la obra no presenta métrica ni compases definidos, lo que aparece en su lugar es una guía, una marcación espacial que responde a la indicación que aparece en el prefacio, relativo al tempo: cada división debe durar aproximadamente 4'30''. A continuación el primer sistema y las indicaciones relativas al tempo contenidas en el prefacio:

Ⓓ – *Timing (tempo)*

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

- ⤵ Very long pause.
- ⤴ Short pause.
- ∨ Short breath.
- ↗ Accelerando.
- ↖ Ritardando.

Sin métrica

Divisiones de compás *Division de compás*

Ilustración 31 Detalle sobre las indicaciones de tempo, explicación sobre las pausas y su aspecto visual en el sistema N°1 de Voice.

El hecho de no tener métrica en la obra hace que el intérprete tenga cierta libertad a la hora de interpretar, esto reafirma el aspecto conceptual que se mencionó con anterioridad, es decir, el sonido y el silencio interactúan, el tiempo es circular; no tiene la tensión que se produce por los tiempos del compás como en el sistema occidental, por ejemplo los pulsos fuertes que son el #1 y #3, en un compás de 4/4.

Algunas figuras contienen un barrado como el que se le coloca a las corcheas, su extensión horizontal hacia la derecha indica, sin una cantidad de tiempos exactos, que el sonido debe prolongarse, lo que el instrumentista decida, siempre y cuando coincida con la indicación referente al tempo (cumplir con los 4 - 5 segundos).

3.1.3. La estructura en Voice

La estructura de *Voice* es tripartita, existen dos maneras de realizarse, la primera de ellas se basa en la consideración del texto (Robinson 2011, 57-58), es decir, de lo que dice y en el momento de su aparición en la obra, así como por el uso de las frases; la segunda forma de describir la estructura consiste en determinar las divisiones que tiene la obra sin separar los elementos “melodía” y “texto, sino simplemente observar la obra como un todo que se divide en tres secciones.

Antes de describir ambas estructuras es necesario hablar de las frases, las cuales tienen relación con las melodías del teatro *noh*. Hay tres ritmos utilizados en la construcción melódica del teatro: *Ô-Nori*, *Chû-Nori* y *Hira-Nori*. A pesar de que Takemitsu no desarrolla con exactitud ninguno de los tres ritmos, utiliza una característica de ellos: la construcción melódica a manera del número de sílabas, tal como en en las melodías que se cantan en el teatro.

Debido a las características del periodo en que fue compuesta esta obra, no contiene elementos repetitivos (a excepción del texto), es decir, no tiene motivos ni frases musicales repetitivas que sirvan de referencia para determinar las secciones. Las frases musicales se conforman por medio de un número de sonidos (como las sílabas del canto en el *noh*), culminan por lo general por un descenso en la matiz y en ocasiones un espacio de silencio; de esta manera observo que las frases algunas veces contienen cuatro compases, otras cinco, otras seis, etc., nunca es exacto como para crear un parámetro. A continuación un detalle sobre las frases melódicas:

The image shows a musical score for flute solo, divided into two phrases. The title is "pour flûte solo".

Frase 1: This phrase is enclosed in a red box. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various dynamic markings such as *mf*, *fp*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *fp*, *mf*, *ff*, *f*, and *ff*. There are performance instructions like "stacc" and "1. 3" above the notes. A bracket indicates a duration of "4-5 sec.". The phrase ends with a dynamic marking of *ff*.

Frase 2: This phrase is enclosed in a blue box. It begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. There are performance instructions like "peu à peu graduellement" above the notes. The phrase ends with a dynamic marking of *pp*.

There are green arrows pointing to "Silencio" (silence) before and after the phrases. The first arrow points down to the start of Frase 2, and the second arrow points up from the end of Frase 2.

The image shows five systems of musical notation for a voice part. Each system contains one or more phrases, indicated by colored boxes (red and blue). The phrases are labeled 'Frase 3', 'Frase 4', and 'Frase 5'. Dynamic markings include *mf*, *f*, *fff*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include 'Silencio', 'tempo ordin.', 'accél.', 'port.', and 'poco rit.'. A specific instruction in French and English reads: 'pousse down the ring of the ring key / appuyer sur l'anneau de la clé à anneaux'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ilustración 32 Las frases musicales en los sistemas N°1 al N°5 de *Voice*

Para explicar una estructura basada en el texto, se realizó una separación por el idioma. Takemitsu utiliza inicialmente los textos en el idioma francés, al final presenta las frases en el idioma inglés; por lo tanto: los textos en francés se designarán con la letra “a” y los que están en inglés con la letra “b”. Observemos a continuación la nomenclatura de las frases por los textos:

Texto 1 a: qui va là?	Texto 1 b: Who goes there?
Texto 2 a: qui que tu sois?	Texto 2 b: whoever you are?
Texto 3 a: parle, transparence!	Texto 3 b: speak, transparence
gritos: da, da, da	

Ilustración 33 Nomenclatura del texto de *Voice* utilizado para el análisis.

La estructura se realiza partiendo de la consideración del texto es totalmente diferente de las realizadas por In-Sung Kim, en su tesis *Use of East Asian Traditional Flute*

Techniques in Works by Chou Wen-chung, Isang Yun, and Torn Takemitsu (In-Sung 2004, 52-53), quien divide a la obra en cinco secciones. La estructura propuesta en esta investigación, sobre el uso del texto, está basada en tres secciones, la primera contiene el texto inicial en el idioma francés, abarca cinco frases (según la definición de las frases explicada en la imagen 32); la segunda sección inicia en la frase #6 y culmina en la frase #11, con unos gritos efusivos; la tercera sección inicia en la frase #12 y termina en la frase #17. A continuación la estructura de la obra según el texto:

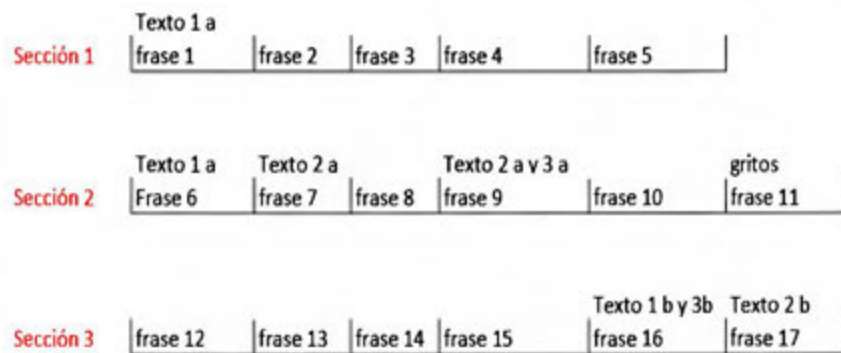


Ilustración 34 Estructura de *Voice* según el texto y la división de frases.

La segunda forma de describir la estructura de la obra es aquella en la que el texto y las melodías no se analizan por separado, en su lugar, se analizan fusionados dentro de una estructura tripartita llamada *Jo - Ha - Kyu*. Dicha estructura es parte de la tradición oriental y se utiliza no solamente en la música, sino también en aspectos de la vida cotidiana, razón por la cual me inclino más a ella para representar la forma de la pieza.

El significado más apropiado de cada una de las palabras que forman esta estructura es: *Jo* = entrada o introducción, *Ha* = además, *Kyu* = repentino. Por lo tanto, *Voice* tiene una sección inicial que sirve de introducción, una segunda sección que es más extensa e intensa que la parte inicial, la tercera sección es de carácter lento debido al ritmo. La parte inicial, *Jo*, abarca los dos primeros sistemas. Contiene además un texto, se distingue de la

segunda sección debido al calderón, silencio o espacio, que las separa. A continuación el detalle de *Jo*:

Jo

The image shows two systems of musical notation for the section 'Jo'. The first system is labeled 'Jo' and includes a 4-measure rest. The second system continues the melody. A red arrow points to a gap between the two systems, labeled 'Espacio - silencio'.

Ilustración 35 Sección *Jo*, sistemas N°1 y N°2 de Voice

La sección *Ha* es la parte más extensa, abarca desde el sistema #3 hasta el #13. Al igual que la primera sección, *Ha* termina con una gran pausa que la divide de la tercera parte. Una característica notable es que contiene una figuración más rápida y densa, también contiene la mayoría del texto. A continuación un detalle de algunos de los sistemas de *Ha*:

Ha

Sistema #3

The image shows two systems of musical notation for the section 'Ha'. The first system is labeled 'Sistema #3' and the second is labeled 'Sistema #11'. Both systems show complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Sistema #13

Silencio - fin de Ha

pp ●

Ilustración 36 Detalle de la sección *Ha*. Sistemas N°3, N°11 y N°13 de *Voice*

La sección *Kyu*, aparece representada en *Voice* por los sistemas #13 hasta el #17. Como se ha mencionado con anterioridad, esta sección es más tranquila debido a las figuras utilizadas en la construcción melódica, hay una tendencia a sonidos de mayor longitud. A continuación el detalle de la sección *Kyu*:

Sistema #13

Kyu

pp ●

Sistema #14

pp ●

Sistema #17

bis rapide
very rapid

Whoever you are!

April 8, 1971 Tokyo
duration: about 6'30"

Ilustración 37 Sección *Kyu*. Sistemas N°13, N°14 y N°17 de *Voice*

3.1.4. La influencia del *shakuhachi* y de la flauta del *noh* en las técnicas extendidas utilizadas en *Voice*

Takemitsu utiliza una serie de técnicas extendidas para la flauta en su obra *Voice*, las cuales son el reflejo de la influencia de los efectos en el sonido que se produce en la flauta *shakuhachi* así como también en la flauta del *noh*. La primera evidencia de este hecho se encuentra en las indicaciones del prefacio de la composición, en la que se encuentran las instrucciones sobre la escritura y los efectos que se forman. A continuación el detalle de las especificaciones sobre los efectos sonoros producidos por la flauta del *noh*:







- Ⓐ – Normal playing
- 1)  A note the length of which depends on the length of the horizontal bar.
 - 2)  Legato.
 - 3)  A short staccato sound.
 - 4)  Grace notes; to be played as fast as possible. 
 - 5)  Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).

Ilustración 38 Indicaciones del prefacio de *Voice*. Similitud a la flauta del *Noh*.

La indicación remarcada en la imagen 38, se llama *mura - iki*. Es también un efecto que se utiliza en la ejecución del *shakuhachi*. En las indicaciones se explica cómo Takemitsu cambió la forma de escritura, diferente de la occidental, por ejemplo: las indicaciones para los sonidos ligados así como para los *staccato* y la característica del barrado prolongado que hace a un sonido más largo.

Otras técnicas extendidas influenciadas por el *shakuhachi* son: cantar y tocar simultáneamente, inflexiones que producen un cambio de afinación microtonal tales como portamentos y *glissandos* (*nayashi* - se produce al mover la cabeza mientras se toca el

shakuhachi), microtonos realizados por digitaciones alternas, sonidos airosos, *hole slaps*, trémolos con multifónicos, trinos tímbricos (*koro koro*), multifónicos.

Algunas indicaciones del prefacio de la obra no contienen la indicación de la influencia del *shakuhachi*. A continuación la imagen de las otras indicaciones que aparecen en *Voice* que tienen que ver con las características del *shakuhachi*:

Ⓑ – *Finger tapping on the keys*









- | | | | |
|----|---|--|---|
| 6) |  | <i>With normal play (notes with pitches).</i> | |
| 7) |  | <i>No sound except that of finger tapping on the keys.</i> | ⇒ <i>como el efecto hole slaps, consiste en golpear los agujeros abiertos en el shakuhachi.</i> |

Ilustración 39 Indicaciones de la escritura musical en el prefacio de *Voice*.

Ⓒ – *Other special instructions*

- | | | |
|-----|---|---|
| 8) |  | <i>To be played «pizzicato».</i> |
| 9) |  | <i>With voice, humming, shouting, singing, etc... *</i> |
| 10) |  | <i>A more breathy sound than a whistle tone. *</i> |
| 11) |  | <i>Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.</i> |
| 12) |  | <i>Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument.</i> |
| 13) |  | <i>With voice; move gradually from a voiced consonant (3) to an unvoiced (5). *</i> |

*** características del sonido en el shakuhachi**

Ilustración 40 Indicaciones de la escritura musical en el prefacio de *Voice*.

Takemitsu utiliza también indicaciones para solicitar que el instrumentista toque con la embocadura tapando o destapando el agujero mientras sopla, para producir diversos efectos en el sonido como en en *shakuhachi*.

Las técnicas extendidas influenciadas por la flauta del *noh* son: inflexiones en el sonido por distancias pequeñas como cuartos de tonos mediante portamentos o *glissandos*, el efecto *mura - iki* que se mencionó arriba. En realidad las técnicas extendidas

influenciadas por la flauta del *noh* son relativamente pocas comparadas con las influenciadas por el *shakuhachi*.

A continuación algunas imágenes de las técnicas extendidas influenciadas por las flautas japonesas en *Voice*:

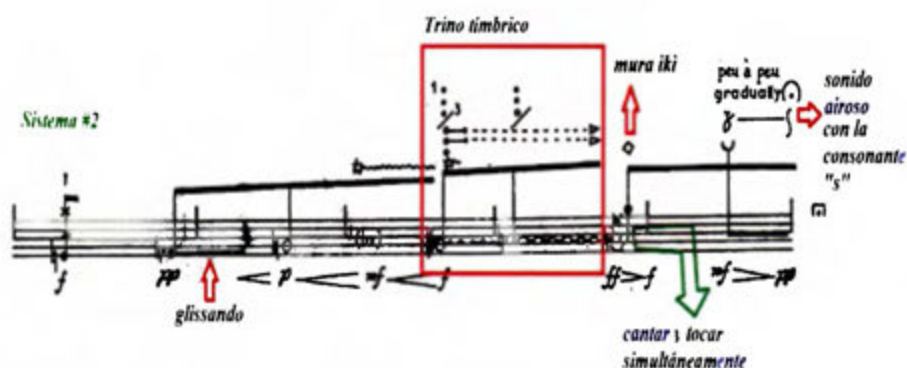


Ilustración 41 Detalle sobre técnicas extendidas en *Voice*. Influencia del *shakuhachi* y flauta del *noh*. Sistema N°2

Para finalizar el aspecto sobre las técnicas extendidas, se presenta un cuadro con la información de las técnicas extendidas utilizadas en *Voice*, además contiene la indicación de cuales de los efectos tienen relación con el *shakuhachi* y con la flauta del *noh*:

Influencia del *shakuhachi* y de la flauta del *noh* en las técnicas extendidas en *Voice*

#	Técnica extendida	Descripción	Nombre en Japonés	Sistema #	Influencia del <i>shakuhachi</i>	Influencia de la Flauta del <i>Noh</i>	Influencia del teatro <i>Noh</i>
1	Hablar mientras se toca	El texto debe ser pronunciado sobre el agujero de la embocadura		1, 2, 6, 7, 9, 16, 17	✓		
2	Microtonos con cambio en la afinación (portamento - inflexiones)	Mover la cabeza de la flauta hacia afuera o hacia adentro para variar la afinación mientras se toca el sonido. También puede producirse con digitaciones alternas.	Nayashi	2, 4, 12	✓	✓	
3	Microtonos "a"	Cuartos de tono realizados por digitación alterna.		1, 4, 5, 6, 7, 8, 10,	✓		
4	Whisper tone / sonido susurrante	produce un sonido airoso, no definido, como un susurro		1, 2, 5, 7, 13, 16,	✓		
5	Flutter tongue / articulación revoloteada, batida	Producir el sonido mientras la lengua articula el sonido de la letra "r"		1, 6, 9, 11, 12			
6	Gritar mientras se toca	Gritar mientras se toca		6, 11,			

7	Hole slaps	Golpear las llaves para producir una sonoridad similar al sonido de la marimba		13	✓		
8	Articulación de pizzicato	Articular corto pero con sonido airoso		1, 3, 9, 13, 14,			
9	Armónicos	Producir armónicos con embocadura		6, 7, 8, 12, 16			
10	Murmurar con flauta	Hablar como un susurro con la embocadura puesta, produce sonido airoso		1, 2, 6, 7, 9, 16, 17			
11	Cantar mientras se toca	Entonar la afinación de las notas escritas mientras se tocan		1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 14,			
12	Gritar sin flauta	Gritar la sílaba sugerida		1, 9, 11,			
13	Hablar sin flauta	Quitarse del todo la flauta mientras se habla		16			
14	Trémolos	Cambio rápido entre dos notas de un intervalo mayor a una segunda		7, 11			✓
15	Trémolos con multifónicos	Cambio rápido de las notas producidas por la digitación y embocadura de cada multifónico		4, 11, 15	✓		
16	Hollow tone / sonido hueco	Sonido oscuro producido por digitación alterna		5, 6, 10,	✓		
17	whistle tone / sonido silbado	silbido suave producido por el suave soplo en la embocadura - sonidos de la serie armónica.		x			
18	Trinos tímbricos	Realizar trinos con digitaciones sugeridas, cambia la afinación en 1/4 de tono	koro koro	2, 3, 6, 7, 9, 10	✓		
19	Multifónicos	Producir más de un sonido al mismo tiempo con cambio de embocadura y en ocasiones con digitación específica		1, 3, 4, 9, 10, 11, 14, 15			
20	Acento estruendoso	Acento estruendoso que se realiza soplando fuertemente, se produce un sonido airoso. Su indicación aparece mediante un rombo sobre la nota, además de un matiz	mura - iki	2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 13, 15, 16 y 17	✓	✓	

Ilustración 42 Cuadro sobre las técnicas extendidas influenciadas por el *shakuhachi* y la flauta del *noh*, en *Voice*.
Realizado por el autor.

3.2. Análisis de *Vertical Song I* de Toshio Hosokawa

Vertical Song I, composición para flauta sola, fue comisionada por el flautista italiano Roberto Fabbriciani (n. 1949), a quién Hosokawa dedicó la obra. Su estreno se realizó en Venecia en el año 1995. Esta composición no tiene indicaciones que la relacionen con el teatro *noh*, ni con el *gagaku* específicamente, sin embargo, contiene algunos elementos que provienen de la música de estas tendencias culturales que pueden encontrarse en la partitura.

3.2.1. Elementos del *noh* en *Vertical Song I*

El primer elemento muestra una relación, es en la construcción de las melodías, las cuales tienen libertad como las que toca la flauta del teatro *noh*. Aunque la obra tiene claramente los compases e indicación de las métricas, los ritmos que contiene no siempre están ordenados para hacer notorio una pulsación o tiempo, ya que inician en un parcial del pulso. A continuación un ejemplo sobre lo irregular de la figuración en las melodías:

The image shows a musical score excerpt for flute with several annotations. At the top, two phrases are written: "Constante cambio de métrica" and "Constante cambio de métrica". Below the score, five green arrows point to specific measures. The first measure is marked with a box containing '2' and '(1/8)', with a tempo marking 'ca. 60' and 'Flaut.'. The second measure is marked with '(4/8)' and 'ca. 48'. The third measure is marked with '(3/8)'. The fourth measure is marked with '(1/8)' and 'Flaut.'. The fifth measure is marked with '(3/8)' and 'Flaut.'. Below the score, three red arrows point to specific rhythmic patterns: 'Quintillo incompleto' (under the first measure), 'Quintillo incompleto' (under the second measure), and 'Tresillo incompleto' (under the fifth measure). The score also includes dynamic markings such as *fff*, *f*, *ppp*, *poco mp*, and *mp*.

Ilustración 43 Sistema N°5 de *Vertical Song I*, ejemplo de métricas y ritmos en la melodía.

Como se puede ver en la imagen anterior, la obra contiene un constante cambio de métrica, el cual pasa desapercibido para el oyente ya que las figuras que conforman la

melodía son irregulares, es decir, no evidencian el pulso. Otro aspecto de la melodía que puede relacionarse con el teatro japonés, es el de los sonidos largos, los cuales transmiten paz o tranquilidad, al igual que los movimientos realizados por el personaje *shite*, durante las danzas. Tal como puede observarse en la siguiente imagen:

Ilustración 44 Sistema N°1 de *Vertical Song I*, ejemplo sobre sonidos prolongados.

Vertical song I, contiene al igual que en el teatro *noh*, la interacción entre la voz y el sonido de la flauta. En esta obra no hay texto de referencia, tampoco existe una indicación sobre la vocal o sonoridad específica que haya que producirse. Lo único que aparece escrito es la afinación de la voz, conocido como la afinación de la garganta. Esta melodía que se canta aparece a la octava de la melodía de la flauta y en ocasiones suele independizarse, con ritmos diferentes e incluso con afinación distinta. Para ello el compositor agrega otro sistema, el cual contiene la línea de la voz.

Otra coincidencia con el teatro japonés, es que la línea melódica producida por la voz, no armonizan con la producida por la flauta, es decir, no forman intervalos armoniosos tales como los que pueden encontrarse en el sistema occidental, dentro de las triadas. Al igual que en el teatro *noh*, en ocasiones los intervalos que se forman entre ambas melodías son disonantes, están a diferencia de un cuarto de tono, o a diferencia de una segunada

mayor. En la siguiente imagen puede observarse la interacción de la voz con la melodía de la flauta:

The image displays two systems of musical notation for 'Vertical Song I'. The top system, labeled 'ca. 48', features a Flute part (marked 'Flaut...') and a Voice part. Red arrows indicate specific intervals: 'Unisono' (unison), 'Intervalo de 6° Mayor' (major sixth), 'Unisono' (unison), 'Intervalo de 4° Justa' (perfect fourth), and 'Diferencia de 1/4 de tono' (quarter-tone difference). Dynamics include *fff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, and *mp*. The bottom system, also labeled 'ca. 48', includes a 'senza tempo' section and a 'poco rit.' section. It shows a 'Diferencia de 1/4 de tono' interval. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *mp*. A box labeled 'without any action' is present in the final part of the system.

Ilustración 45 Sistemas N°3 y N°4 de *Vertical Song I*, ejemplo sobre intervalos,

El último detalle que comentaré sobre la influencia del teatro *noh* en *Vertical Song I* es sobre el uso de las apoyaturas, las cuales se llaman de *iri*. Las melodías del teatro *noh* contienen esta ornamentación en su estructura y, aunque hay tres variantes en su música (*furi*, *hane* y *mawashi*), hablaré solamente de *iri* para referirme a las apoyaturas tradicionales, esto debido a que Hosokawa no las utiliza como en las melodías del teatro japonés. A continuación un detalle sobre el uso de apoyaturas (*iri*), en *Vertical Song I*:

The image shows a musical score for 'Vertical Song I', system 12, starting at 'ca. 52'. It features a Flute part with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. Red arrows point to several 'Iri' ornaments, which are short, rhythmic flourishes. Dynamics include *f* and *fff*. The system concludes with a 5/8 time signature and a 'Flat' key signature.


Ilustración 46 Sistema N°12 de *Vertical Song I*, ejemplo sobre apoyaturas.

3.2.2. Elementos del gagaku en Vertical Song I

La primera característica del *gagaku* que puede apreciarse en *Vertical Song I*, es la influencia de las melodías producidas por las flautas *ryuteky*, *komabuye* y *kagurabuye*. Dichas melodías contienen muchos *glissandos*, los cuales se realizan abarcando un intervalo que va desde un $\frac{1}{4}$ de tono hasta $\frac{1}{2}$ tono. A continuación una comparación entre un ejemplo de la música de la corte y un extracto de la obra de Hosokawa:

Butokuraku (Military Virtue Music)


Sistema N°2



Glissando


Extractos de *Vertical Song I*

Sistema N°3



Glissando

Sistema N°13



Glissando

Ilustración 47 Comparación entre extractos de la música de la corte (izquierda), y de *Vertical Song I* (derecha). Uso de *glissando*.

Una pequeña diferencia es que los *glissandos* que contienen las melodías de la corte pueden abarcar intervalos mayores que el $\frac{1}{2}$ tono, tal como se observa en el ejemplo anterior.

El otro elemento referente a la influencia del *gagaku* en la obra *Vertical Song I*, es el armónico. Este recurso aparece en la música de la corte mediante el uso del instrumento

llamado *sho*, éste es llamado *Mouth - Organ*, precisamente porque puede producir muchos sonidos simultáneos a manera acorde.

Los acordes que produce el *sho* no pueden producirse por la flauta travesa, sin embargo, la relación entre ambos instrumentos es que los multifónicos producidos por la flauta travesa se asemejan a los acordes del *sho*, los cuales se aparecen en notas prolongadas, tal como en la música de la corte. En general Hosokawa escribe multifónicos de dos notas en su composición, hay un lugar en específico en el que pide que suenen tres notas simultáneas, al mismo tiempo que se canta con la voz. A continuación, la comparación entre un extracto de un canto del *gagaku* en el que se puede apreciar los sonidos prolongados del *sho*, con las melodías de Hosokawa en *Vertical Song I*:

Butokurako (Military Virtue Music)

Acordes producidos por el Sho

Acordes producidos por el Sho

Vertical Song I

Acorde

Multifónicos

Sistema N°12

Multifónicos

Acorde

Sistema N°20

Nota cantada

Nota cantada

Ilustración 48 Comparación entre extractos de la música de la corte (izquierda), y de *Vertical Song I* (derecha). Acordes.

Estos acordes se asemejan al término *cluster*, compuesto de varios sonidos tocados a manera de acorde, éste último no está fundamentado sobre el concepto tradicional, en su lugar contiene muchas disonancias. Otro elemento en el que se trata de imitar la armonía es

mediante el efecto llamado *overblow*, el cual consiste en tocar rápidamente los sonidos de la serie armónica que se forma sobre una digitación específica. El efecto de tocarlos rápido produce la sensación de tener acordes. A continuación el ejemplo en el que se utiliza el *overblow*:



Ilustración 49 Efecto *overblow* en *Vertical Song I*, simulando acordes.

3.2.3. Estructura de *Vertical Song I*

La estructura de *Vertical Song I* es tripartita, cada una de las secciones contiene ciertas características, algunas de ellas son: la figuración lenta o agitada que predomina en las secciones, el uso de las técnicas extendidas, la separación de secciones por medio de grandes pausas y las indicaciones del cambio de velocidad. La estructura tripartita corresponde a la heredada de la música de *gagaku*, llamada *Jo - Ha - Kyu*.

Estructura en *Vertical Song I*

	<i>Jo</i>	
Sección I	Sistema 1 - 7	Compases 1-36
	<i>Ha</i>	
Sección II	Sistema 8 - 19	Compases 37 - 77
	<i>Kyu</i>	
Sección III	Sistema 19 - 23	Compases 78 - 93

Ilustración 50 Estructura *Jo - Ha - Kyu* en *Vertical Song I*

La primera parte llamada *Jo*, es la de introducción, caracterizada por sonidos suspendidos que alternan con una figuración rápida y repentina, la cual es un motivo

melódico conformado por tres notas. Este motivo es distinto cada vez que aparece, no se trata de un motivo en su concepción tradicional, la razón por la cual se le considera motivo es porque conserva las tres notas que coinciden con un cambio de velocidad, además contrasta con los matices suaves de las notas suspendidas. Otras características que tiene esta sección es el contraste de matices, que van en ocasiones desde un *pianísimo* hasta un *fortísimo*, también el uso de la voz. A continuación algunos elementos de la sección *Jo*:

Jo

The image shows two systems of a musical score for Flute. System N°1 is marked 'Flute' and 'Sistema N°1'. It begins with a first-measure rest, followed by a 'Very slow' section with a tempo of approximately 40. The notes are marked with dynamics *f* and *pp*. A red arrow points to a specific note with the annotation 'Elemento melódico repentino de tres notas'. The score continues with 'senza tempo' sections, including a 'morendo (explosive)' section with a tempo of approximately 60, and another 'senza tempo' section with a tempo of approximately 40. A red arrow points to a note with the annotation 'Elemento melódico repentino de tres notas'. The system ends with a 'Sonido largo - suspendido' section. System N°2 is marked 'Sistema N°2'. It begins with a first-measure rest, followed by a 'very sharp' section with a tempo of approximately 60. The notes are marked with dynamics *ppp*, *f*, and *ppp*. A red arrow points to a note with the annotation 'Elemento melódico repentino de tres notas'. The system continues with a 'Dinámicas' section, marked with *ppp*, *f*, and *ppp*. A red arrow points to a note with the annotation 'Elemento melódico repentino de tres notas'. The system ends with a 'poco accel.' section with a tempo of approximately 60, marked with dynamics *ff* and *fff*. Red arrows point to notes in both systems with the annotation 'Somidos largos - suspendidos'. A red bracket underlines the 'Dinámicas' section in System N°2.

Ilustración 51 Detalles de sección *Jo*, sistemas N°1 y N°2 de *Vertical Song I*.

El cierre de esta sección concluye en el sistema N°7, justo donde aparece una gran pausa la cual es precedida por una nota que contiene un matiz *fortísimo*. Aunque previo a este sistema ya había aparecido una gran pausa, menciono que ésta no podría considerarse el fin de la primera sección debido a que no es la de mayor duración. Hosokawa realiza una distinción de las pausas mediante los calderones, también por la indicación aproximada de segundos que debería de durar cada pausa. A continuación la comparación entre las dos grandes pausas, el detalle de por qué la elección del fin de sección en el sistema N°7:

Sistema N°4

poco rit.

senza tempo 5-7

pp

mp

without any action

Sistema N°7

(3/8) ca. 48

Platt.

senza tempo 6-8

pp

mp

without any action

Nota final

Fin de Jo

Ilustración 52 Detalles de la sección *Jo*, final de los sistemas N°4 y N°7 de *Vertical Song I*

La sección *Ha*, es la de desarrollo, aunque inicia con un matiz *pianisísimo* en el sistema N°8, se va generando un incremento de matices para preparar el nuevo cambio de tiempo, justo cuando aparece la indicación “con moto”, que significa “con movimiento”. *Ha* inicia en el sistema N°8 y concluye en el sistema N°19. A continuación el inicio de la sección *Ha*:

Ha

Sistema N°8

(5/8) ca. 48

(3/8)

(4/8)

ppp

mp

pp

pp

mf

pp

mp

mf

Incremento en las dinámicas preparación para el cambio de velocidad

(1 2 3 4)
1 3
or
(3/8) (1 2 3 4 5)
2 3 4 5

Sistema N°9

3 con moto

(3/8) ca. 56

Platt.

(4/8)

f

mf

f

ff

f < f > p < f

f

pp

Incremento en la velocidad

Ilustración 53 Inicio de la sección *Ha*, sistema N°8 y N°9 de *Vertical Song I*.

Esta sección es la más extensa así como también la más intensa, esto último porque contiene muchos ritmos rápidos, conformados por grupos de semifusas las cuales aparecen agrupadas en quintillos; además las melodías con esta figuración va acompañada

esforzados, todo esto produce una mayor tensión que termina en una cadenza, la cual se aprecia claramente por no tener barras del compás. En la siguiente imagen se aprecian estos detalles:

The image displays two systems of musical notation.
Sistema N° 12: Features a treble and bass staff. The treble staff has a 3/8 time signature and a tempo marking 'ca. 52'. It contains two groups of notes marked 'Quintillo' with red brackets above them. The bass staff has a 3/8 time signature and is marked 'Esforzando' with a red bracket below. Dynamics include *f*, *ff*, *pp*, and *f*. There are also markings for 'Flatt...', 'overblow', and 'Voice'.
Sistema N° 13: Also has a treble and bass staff. The treble staff is marked 'senza tempo' and 'Flatt...'. It contains a section marked 'Cadenza, sin barras de compás, libre' in a yellow box. This section is followed by another 'Quintillo' marked with a red bracket. The bass staff is marked 'Esforzando' in a red box. Dynamics include *f*, *mp*, and *ff*.

Ilustración 54 Detalle de la sección *Ha*, quintillos y cadenza. Sistemas N°12 y N°13.

El final de la sección *Ha* es prolongado por cuatro sistemas, inicia con una nota muy fuerte, sobre la nota *mi*. Esta última coincide con el final de las melodías del teatro *noh*, algunas de ellas terminan sobre la nota *mi*, la cual se llama *Ge* según el nombre que tienen las notas en la escala *Yowa*. Mientras esta nota se mantiene por mucho tiempo, pasa por una serie de texturas sonoras, entre ellas: sonidos airosos, multifónicos, *overblow*, entre otros. A continuación el detalle de la nota *Ge*:

Sistema N°15

Sistema N°16

Sistema N°17

Sistema N°19

Final de Ha

Serie de armónicos

Sonidos airosos

Ilustración 55 Detalle del final de la sección *Ha*, nota *Ge*, sistemas N°15 - 19 de *Vertical Song I*.

La sección *Kyu*, inicia en el sistema N°20 y finaliza en el N°24. El nombre *Kyu* significa “repentino”, este detalle es notorio por las figuras rítmicas que contiene la melodía, las cuales van acompañadas del sonido de las llaves y sonidos sin articulación, la figura es un seisillo de fusas. Los ritmos de seisillos y quintillos predominan en el inicio de esta sección, desaparecen en la parte central y vuelven a aparecer hasta el final. El compositor también escribe una coma de respiración entre el final de la sección *Ha* y el inicio de *Kyu*, para indicar una separación. A continuación el detalle sobre el inicio de *Kyu*:

Sistema N°19

Kyu

Respiración y separación de las secciones

ca. 48 breath sound with keynoise

cantabile

Ilustración 56 Detalle del final de la sección *Ha* en inicio de *Kyu*, sistema N°19 de *Vertical Song I*

Posterior a la sección de quintillos, aparece una sección de calma, reflejado por sonidos suspendidos en una dinámica relativamente suave, esto último debido al efecto *whistle tone*, el cual no es muy sonoro en la flauta traversa. Esta técnica extendida aparece en dos sonidos prolongados, seguidos inmediatamente por un sonido airoso y el gran final, mediante las figuras de seisillos y quintillos que se realizan en un matiz suave hasta que el sonido se pierde. La siguiente figura muestra el detalle *whistle tone* así como también el final:

The musical score consists of two systems. The first system begins with a 4/8 time signature and a tempo marking of 'ca. 42'. It features a 'Whistle tone' section starting at measure 42, marked 'cantabile' and 'pp'. The notes are sustained and have a '6' above and '3' below, followed by a '5' above and '8' below. The second system starts with a 'senza tempo' section, indicated by a red arrow and '8~10' above the notes. This is followed by a 'poco rit.' section with a red bracket under the final quintillo and sixillo figures. Dynamics range from 'pp' to 'ppp'.

Ilustración 57 Final de la sección *Kyu*, sistemas N°23 y N°24 de *Vertical Song I*.

3.2.4. El *ma* y la concepción del espacio - tiempo, en *Vertical Song I*

Vertical Song I contiene silencios escritos de la forma tradicional, éstos corresponden a la conformación de un ritmo específico que calza con la métrica de cada compás. Aparte de estos silencios, es notorio que el compositor Hosokawa hace uso del concepto *ma*, el cual difiere de la utilización de silencios tradicionales.

El *ma* aparece indicado en la partitura mediante un calderón o fermata que se coloca encima de un espacio en blanco en el compás, sin indicación del silencio tradicional. La

única indicación que tiene es la de su duración aproximada, el compositor suele escribir esa duración por segundos, aparece algo como 5'' - 7'', o 6'' - 8''. Esto indica que la interpretación puede variar, depende del ejecutante, quien decide cuánto durará el silencio según la información que aportó el compositor. A continuación el detalle de cómo aparece en la partitura junto a las indicaciones de los calderones que aparecen en el prefacio, las cuales varían su duración dependiendo del símbolo:

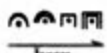
Ilustración 58 El ma en Vertical Song I, sistemas N°1, N°4 y N°7

También se puede observar la indicación *senza tempo*, la cual indica que al intérprete debe dejar de contar según la métrica y en su lugar calcular el número de segundos que sugiere el compositor para realizar la pausa. Este hecho coincide con la concepción del tiempo y espacio, característico de la música oriental. Según su creencia, el tiempo es circular, el sonido y el silencio interactúan, entre los dos conforman la armonía, el tiempo se hace eterno cuando la persona lo enfrenta a través del sonido.

Es por eso que cuando está en acción el *ma*, la partitura tiene escrito *without any action*, es un momento en el que el intérprete debe dejar colocada su flauta en los labios y no realizar ningún movimiento hasta que comience el nuevo sonido. Incluso, esos silencios

pueden relacionarse con los movimientos pausados del personaje *shite* del teatro *noh*, en el momento en que realiza danzas con pausas en sus movimientos.

La diferencia en la duración de segundos escrita sobre los calderones, se utiliza también para los sonidos prolongados, los cuales deben de durar un número de segundos aproximado. Estos sonidos extendidos también colaboran al aspecto pausado y pasivo que el compositor quería transmitir por medio de su música, aparte de las notas que tienen ligaduras de unión. A continuación un ejemplo de los sonidos con el uso de calderones:

SYMBOLS:

 longer

Sonido prolongado

Sistema N°1

Very slow
 ♩ ca. 40
 (1/8) Flatt., (3/8)

Flute

senza tempo
 5"~7"

ca. 60
 (3/8) ca. 40
 5"~7"

senza tempo
 3"~5"

ppp morendo explosive pp ppp

Sistema N°4

senza tempo

(3/8)

f p

Sonido prolongado

Sistema N°6

senza tempo

(3/8)

f p

Sonido prolongado

Sistema N°14

lunga

fff


Sonido prolongado

Ilustración 59 Sonidos prolongados en *Vertical Song I*, sistemas N°1, N°4, N°6 y N°14.

3.2.5. Influencia del *shakuhachi* en las técnicas extendidas de *Vertical Song I*

La primera muestra de la influencia del *shakuhachi* aparece en el listado de símbolos del prefacio, en la indicación *sforzando attack*; en la explicación de cómo debe realizarse aparece entre paréntesis el nombre del efecto en japonés, el cual es *mura-iki*, este

efecto es un soplo fuerte sobre una nota pero sin articulación alguna, se produce un sonido difuso y airoso. A Continuación el empleo de *Mura-iki* en *Vertical Song I*:

-  = sforzando attack. Large volume of air through small mouth aperture.
No defined pitch. ("Muraiki" technique from the shakuhachi, Japanese bamboo flute.)

Sistema N°15

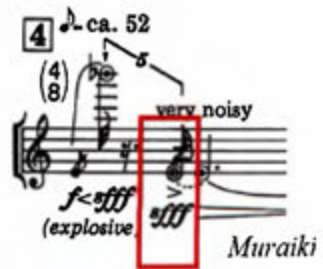









Ilustración 60 Muraiki en *Vertical Song I*, sistema N°15

Otra técnica extendida que es influenciada por los efectos del *shakuhachi* es la llamada *hole slaps*. Este efecto se produce cuando se golpean con los dedos los agujeros de la flauta. Según las indicaciones del prefacio, este efecto se puede realizar de tres formas. A continuación el detalle de este efecto:

 = Key slap with breathed pitch
 = Key slap without breathed pitch
 = Tongue slap, "quasi pizzicato"
 = Tongue slap with key slap

Sistema N°2 

Sistema N°2 

Sistema N°4 

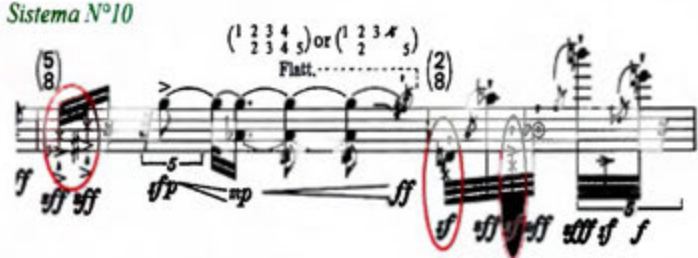
Sistema N°10 

Ilustración 61 Hole slap = Key slap, en *Vertical Song I*, sistemas N°2, N°4 y N°10

La única diferencia del efecto que existe entre el *shakuhachi* y la flauta travesa es que en el primero de los instrumentos no hay llaves, por lo cual el efecto se llama *hole slap*, mientras que en la travesa todos los agujeros contienen llaves, de allí el nombre *key slap*.

Los sonidos difusos o airosos son otra característica que se utiliza en *Vertical Song I* influenciado del *shakuhachi*. El compositor Hosokawa agrega una serie de indicaciones en el prefacio en las que se especifica la cantidad de aire o sonido real con el que debe producirse el sonido. En la siguiente imagen se puede apreciar las indicaciones del prefacio como también unos ejemplos de secciones de la obra que contienen estos sonidos:

- p = Breathy, but with clearly defined pitch
- p = Very breathy, more breath than tone
- p = Breath only, very little defined pitch
- f = sforzando attack. Large volume of air through small mouth aperture. No defined pitch. ("Muraiki" technique from the shakuhachi, Japanese bamboo flute.)
- ~ = More breath sound → less breath sound

Sistema N°7

Sistemas N°14 y N°15

Ilustración 62 Sonidos airosos en *Vertical Song I*, sistemas N°7, N°14 y N°15

La última característica que mencionaré sobre la influencia del *shakuhachi* en *Vertical Song I*, es el cantar y tocar simultáneamente, éste efecto aparece muchas veces en la composición y en algunas ocasiones va mezclado con otra técnica extendida llamada multifónicos, los cuales junto con la voz, producen una sensación de *cluster*. La línea melódica del canto aparece en un sistema diferente al de la melodía de la flauta. A continuación algunos ejemplos en los que aparece la voz junto a la melodía de la flauta:

Sistema N°3

Sistema N°12

Ilustración 63 Afinación de la garganta en *Vertical Song I*, sistemas N°3 y N°12

A continuación el cuadro comparativo en el que se puede apreciar las técnicas extendidas que se utilizan en *Vertical Song I*, dicho cuadro muestra la influencia del *noh* el *gagaku*, el *shakuhachi* y también muestra otras técnicas fuera de esta influencia.

Técnicas extendidas utilizadas en *Vertical Song I*

#	Técnica extendida	Descripción	Nombre en Japonés	Sistema #	Influencia del shakuhachi	Influencia de la Flauta del Noh	Influencia del teatro Noh	Influencia del Gagaku
1	Microtonos con cambio en la afinación (portamento - inflexiones)	Mover la cabeza de la flauta hacia afuera o hacia adentro para variar la afinación mientras se toca el sonido. También puede producirse con digitaciones alternas.	Nayashi	3, 20, 21, 24	✓	✓		✓
2	Microtonos "a"	Cuartos de tono realizados por digitación alterna.		12, 14	✓			
3	Whisper tone / sonido susurrante	produce un sonido airoso, no definido, como un susurro		2, 5, 6, 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 23	✓			
4	Flutter tongue / articulación revoloteada, batida	Producir el sonido mientras la lengua articula el sonido de la letra "r"		1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 23				

5	Hole slaps	Golpear las llaves para producir una sonoridad similar al sonido de la marimba		2, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19	✓			
6	Articulación de pizzicato	Articular corto pero con sonido airoso		2, 10, 11, 12, 13	✓			
7	Armónicos	Producir armónicos con embocadura		1				
8	Overblow	armónicos múltiples, precedido uno del otro. Los producidos con una sola digitación.		12, 17, 20				✓
9	Cantar mientras se toca	Entonar la afinación de las notas escritas mientras se tocan		3, 4, 7, 11, 12, 13, 17, 20	✓		✓	
10	Trémolos	Cambio rápido entre dos notas de un intervalo mayor a una segunda		13, 14			✓	
11	Hollow tone / sonido hueco	Sonido oscuro producido por digitación alterna		18	✓			
12	whistle tone / sonido silbado	silbido suave producido por el suave soplido en la embocadura - sonidos de la sene armónica.		21, 22				
13	Multifónicos	Producir más de un sonido al mismo tiempo con cambio de embocadura y en ocasiones con digitación específica		6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20				✓
14	Acento estruendoso	Acento estruendoso que se realiza soplando fuertemente, se produce un sonido airoso. Su indicación aparece mediante un rombo sobre la nota, además de un matiz fuerte	mura - iki	16	✓	✓		

Ilustración 64 Las técnicas extendidas en *Vertical Song I*

3.3 Analisis de Maya de Yoshihisa Taira

Maya es una obra para Flauta Bajo o Flauta Alto, compuesta en 1972 y dedicada al flautista Pierre - Yves Artaud (1946 -). Esta obra es considerada de vanguardia debido a que contiene el uso de las técnicas extendidas para la flauta traversa, también porque contiene una simbología específica para cada uno de los efectos sonoros dentro de la lectura musical. Taira ha utilizado el sistema de digitaciones que Artaud expone en su libro “La Flauta multifónica”, para la realización de los multifónicos, la cual aparece en el prefacio de su obra. A continuación el detalle de las digitaciones:

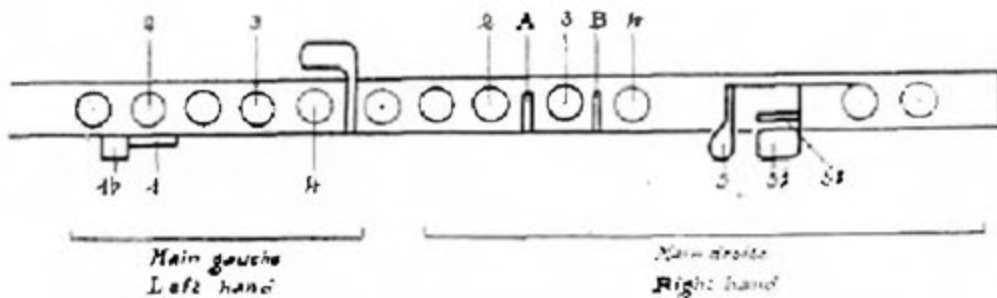


Ilustración 65 Digitaciones para la producción de multifónicos en *Maya*, Yoshihisa Taira

3.3.1 Influencia del teatro *noh* en *Maya*

La primera influencia del teatro *noh* en *Maya* es el uso de la voz. En las representaciones del teatro *noh*, los cantantes siempre realizan una serie de gritos mientras aparece el personaje *shite*, o mientras realiza las danzas de carácter pausado; *Maya* contiene una serie de gritos que se realizan en contraste con las melodías de la flauta, la mayoría aparece con unas sílabas escritas, las cuales deben pronunciarse a la hora de realizar el grito. Taira escribe estos gritos en una línea por debajo del pentagrama que contiene la melodía de la flauta, los cuales no tienen una afinación específica, simplemente se debe de

seguir la intensidad y altura de volumen que el gráfico muestra, tal como en el siguiente extracto:

Melodia de la flauta
Sistema N°1
Yoshihisa TAIRA 1974
Voz - gritos

Ilustración 66 Voz-gritos en *Maya*, sistema N°1

El recurso de la voz es también utilizado con una afinación específica, aparece escrito en otra línea de pentagrama por debajo de la línea de la flauta. En esta ocasión la voz suena al mismo tiempo que la flauta. En la siguiente imagen se puede apreciar las dos líneas melódicas.

Sistema N°2
dans le silence total
le plus long possible
poco a poco cresce
Flauta
Voz

Ilustración 67 Afinación de la garganta en *Maya*, sistema N°2

Se puede apreciar en la imagen anterior que la utilización de la voz no tiene la indicación de ninguna sílaba, por lo tanto la voz es utilizada para generar una textura armónica, sin relación alguna con los acordes o el trato de intervalos que existe en la música occidental. Al igual que en la música del teatro, las melodías de la flauta y de los cantantes no guardan ningún tipo de relación armónica, se desarrollan con libertad.

Los sonidos largos reflejan una calma que puede compararse con los movimientos que realiza el personaje *shite* mientras danza en el teatro *noh*. Esta característica predomina

a la mayor parte de *Maya*. Otra influencia del teatro *noh* es sobre el uso de las apoyaturas, llamadas *iri*. A continuación, un ejemplo del uso de apoyaturas:



Ilustración 68 Iri en *Maya*, sistema N°2

3.3.2. Influencia del gagaku en *Maya*

La influencia sobresaliente de la música del *gagaku* en *Maya*, es en primer lugar el aspecto armónico, el cual aparece reflejado por el uso de los multifónicos. Estos son mantenidos en una nota larga, tal como aparece en la música del *gagaku* mediante el instrumento *sho*. Los acordes que se producen no coinciden con los que se basan en las triadas, en su lugar, son acordes conformados por los intervalos que surgen de la digitación escrita a base de números, en la parte superior del sistema. A continuación el ejemplo de los acordes - multifónicos:

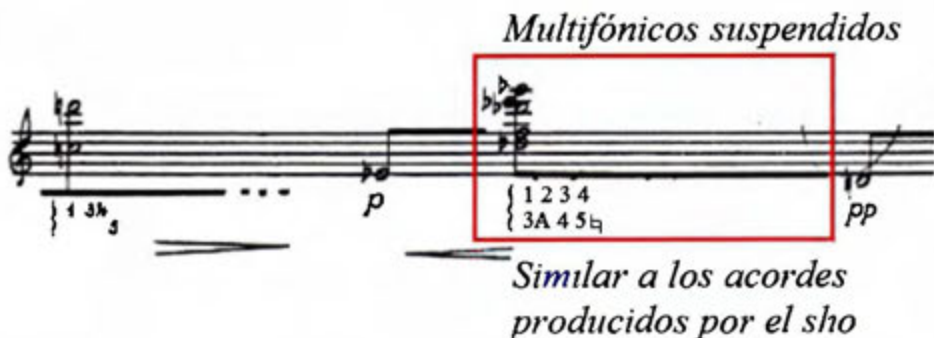



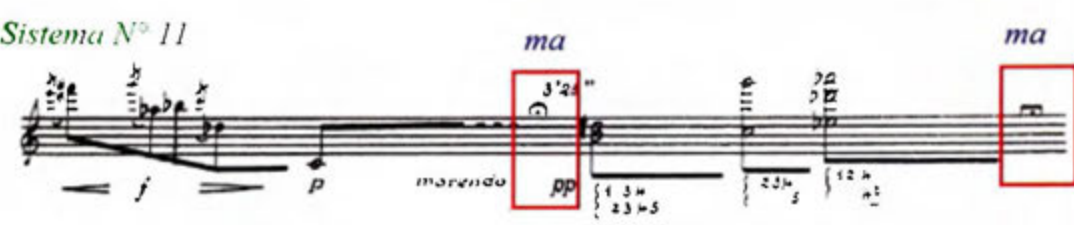
Ilustración 69 Acordes en *Maya*, sistema N°12

3.3.3. El ma y la concepción del tiempo - espacio, en Maya

El *ma*, aparece reflejado por los calderones colocados encima de un espacio blanco, en el pentagrama. Aparte de este hecho, el *ma* se observa en los espacios en blanco entre las notas de la melodía, Taira no escribió los silencios ni las figuras musicales (respecto a su duración), en la simbología tradicional. La duración de los silencios como de las figuras queda a criterio del intérprete. En la siguiente imagen se puede apreciar el *ma*:

más corto ←  → más largo

Sistema N° 11



Sistema N° 16




Ilustración 70 El *ma* en *Maya*, sistemas N°11 y N°16

La imagen anterior contiene el detalle sobre la duración de los calderones, la cual aparece en las indicaciones del prefacio, sin embargo no dice cuanto debe durar en específico. El intérprete es quien debe de realizar la diferencia.

El espacio y tiempo en esta obra, es de tipo circular. Según se ha comentado en el capítulo anterior, el tiempo toma vida en el momento en el que el instrumentista aborda el sonido, quien interrumpe el silencio; estos dos elementos tienen igual importancia y su interacción forma la armonía, no entendida esta última como acordes. Las sonidos tienen la misma condición que el *ma*, en cuanto a su duración; en las notas del prefacio aparecen

indicaciones que refieren a su duración, las cuales no muestran una cantidad de tiempos específicos. En la siguiente imagen aparecen las indicaciones del prefacio que refieren a la duración de los sonidos y un extracto de la obra:

The image shows musical notation for 'Sistema N°18'. On the left, there are three examples of note types: 'Notes legato. Legato notes', 'Notes staccato. Staccato notes', and 'La distance entre chaque note donne le temps global. The distance between the notes gives the total time.' Below these is the instruction 'Sans attaque. Without attack'. The main notation for 'Sistema N°18' features a staff with notes and slurs. Annotations in Spanish point to specific features: 'Sonidos más largos debido a su separación y a los calderones' (longer sounds due to their separation and slurs) and 'sonidos más rápidos debido a la distancia que los separa' (faster sounds due to the distance that separates them). A 'staccato' marking is also visible at the bottom.

Ilustración 71 Duración de los sonidos en *Maya*, sistema N°18

Otro aspecto a considerar en *Maya* es que no hay métrica ni división de compases, la única indicación que hay al respecto son los números que aparecen en ciertos lugares del pentagrama, los cuales hacen referencia a la cantidad de minutos y segundos por los que el instrumentista debe de ir al momento de tocar ese lugar. Esta indicación es una aproximación debido a todas las veces que la obra se toque sonará diferente, depende del flautista, quien puede durar un poco más o todo lo contrario.

3.3.4. La estructura de *Maya*

La estructura de *Maya* es tripartita, cada una de las secciones que la conforman tienen cierta particularidad, una tendencia predominante según las técnicas extendidas o figuración. La estructura corresponde a la forma tradicional *Jo - Ha - Kyu*, la cual es característica de la cultura oriental. A continuación el detalle de de estructura según los sistemas que abarca cada una de las secciones:

	<i>Jo</i>
Sección I	Sistemas N° 1 - 6
	<i>Ha</i>
Sección II	Sistemas N° 7 - 13
	<i>Kyu</i>
Sección III	Sistemas N° 14 - 20

Ilustración 72 Estructura en *Maya*

La primera sección llamada *Jo*, abarca la música contenida desde el sistema N°1 hasta el N°6. Esta sección es la introducción, se caracteriza por tener la alternancia entre la voz que grita y la melodía de la flauta, ésta última de carácter pasivo debido a las notas largas que la conforman. También contiene la presencia de cuatro pausas indicadas por calderones, incluyendo la que aparece para concluir la sección. En la siguiente imagen un extracto de *Jo* en el que se aprecia la alternancia de los gritos y la melodía de la flauta.

Jo

Sistema N°1

Flauta

gritos

ma

Sistema N°6

ma

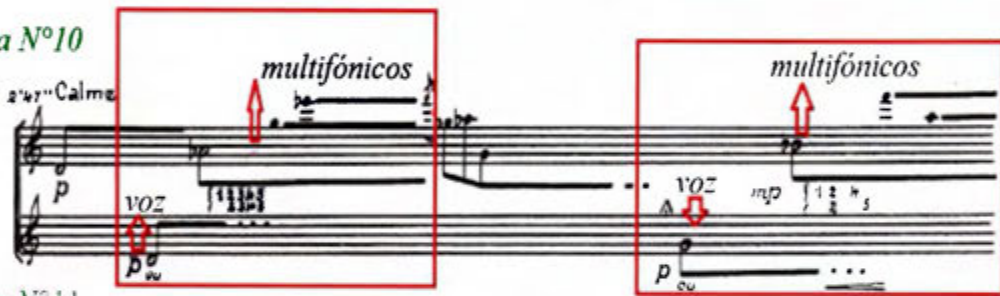
Ilustración 73 Sección *Jo* en *Maya*, sistemas N°1 y N°6

La sección *Ha* inicia en el sistema N°7 y termina en el N°13. La característica principal de esta sección es la armonía que se produce ya sea por la fusión de la voz con el sonido de la flauta o por la fusión de la voz con los armónicos - multifónicos, o bien por los multifónicos solamente. Esta sección no contiene una figuración rápida, más bien contiene sonidos prolongados. Estos acordes son similares a los que se producen con el instrumento *sho*, ya que su sonoridad es prolongada.

A continuación algunos ejemplos de los acordes producidos por los multifónicos o por la fusión con la voz:

Ha (extracto)

Sistema N°10



Sistema N°11

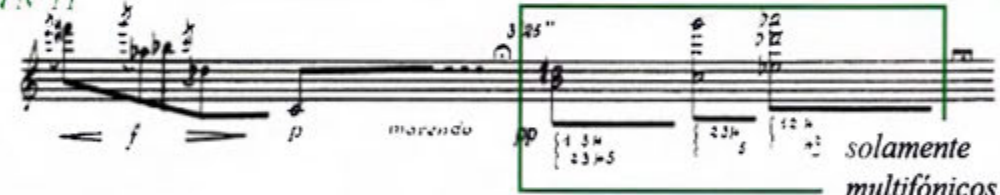


Ilustración 74 Extracto de sección *Ha* en *Maya*, sistemas N°10 y N°11

La última sección es *Kyu*, inicia en el sistema N°14 y termina en el N°20. Esta sección es más rápida debido a su figuración, contiene más notas y vuelve a aparecer el elemento de los gritos, como en la primera sección. Podría decirse que esta sección es como el clímax de la pieza debido a lo agitado. La obra termina con dos gritos, uno largo y de gran intensidad, seguido de uno rápido. La siguiente imagen contiene algunos detalles de *Kyu*:

Kyu

Sistema N°14

figuras rápidas

3

fff *gritos*

accél.

près du niveau direct du souffle

gritos

Sistema N° 20

Flaut.

fff

lang

ff

gritos

6'10"

Ilustración 75 Extracto de sección Kyu en Maya, sistemas N°14 y N°20

3.3.5 Influencia del shakuhachi en Maya

La primera influencia del *shakuhachi* en *Maya* son los sonidos airosos. Taira escribió en el prefacio la indicación sobre la simbología para estos sonidos. La simbología para la primera de ellas es una forma triangular sin relleno, en lugar del óvalo de cada nota, esta simbología indica que debe producirse la sonoridad del aire pero con la entonación de la nota en el pentagrama (sin consolidar el sonido). La segunda indicación es de forma triangular pero rellena, es decir, de color negro; el efecto que debe de producir es del sonido (consolidado), pero difuso, o sea airoso. A continuación el detalle de las indicaciones más algunos extractos:

Faiza entendre uniquement le souffle, on jouent les notes écrites
 Breathe only, while playing the written notes

Faiza entendre simultanément le son et le souffle
 Breathe and play at the same time

aire y sonido
 = sonido airoso

Solamente aire

Sistema N°14

Musical notation for Sistema N°14, featuring a staff with notes and dynamic markings such as *ffz*, *fff*, and *ffz p*. A red box highlights a section of notes, and a green box highlights another section. A large slur covers the end of the system.

Ilustración 76 Influencia del *shakuhachi* en *Maya*, sistema N°14. Sonidos airosos.

La siguiente influencia del *shakuhachi* se llama *furi*, consiste en un movimiento de la cabeza que se realiza para cambiar la afinación de un sonido mientras se mantiene prolongado. En general, para la realización de este efecto en el *shakuhachi*, la cabeza se mueve hacia abajo y luego se retorna a la posición original, lo cual altera el ángulo del soplo respecto a la ubicación del instrumento (embocadura) y se produce un cambio en la afinación. En el caso de *Maya*, la afinación no solamente se baja, también sube. A continuación el efecto *furi*:

Sistema N°3

furi

Musical notation for Sistema N°3, showing a staff with notes and dynamic markings like *ffz p*, *fff*, and *ffz p*. A red arrow points to a specific note with the label *furi*.

Sistema N°6

furi

Musical notation for Sistema N°6, showing a staff with notes and dynamic markings like *p* and *fff*. A red arrow points to a specific note with the label *furi*.

Ilustración 77 Influencia del *shakuhachi* en *Maya*, sistemas N°3 y N°6: *furi*

El efecto *mura-iki*, consiste en tocar una nota acentuada sin el uso de la articulación de la lengua, solamente un soplido abrupto. La nomenclatura que utiliza Taira para este efecto es colocar una nota con un *sforzando* en una nota airosa, la cual aparece seguida de un matiz piano. A continuación el efecto *mura-iki*:

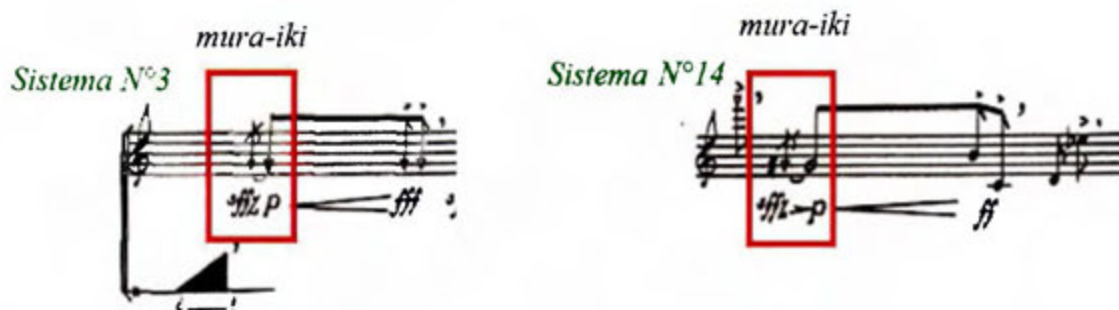


Ilustración 78 Influencia del *shakuhachi* en *Maya*, sistemas N°3 y N°14: *Mura-iki*

Otro efecto que contiene *Maya* y que también es influenciado por el *shakuhachi*, es el cantar y cantar simultáneamente, una técnica extendida explicada con anterioridad.

A continuación, un cuadro que muestra las técnicas extendidas utilizadas en *Maya*. Este muestra la influencia del teatro *noh*, del *gagaku* y del *shakuhachi* en la producción de dichas técnicas:

Técnicas extendidas utilizadas en *Maya*

#	Técnica extendida	Descripción	Nombre en Japonés	Sistema #	Influencia del <i>shakuhachi</i>	Influencia del teatro <i>Noh</i>	Influencia del <i>Gagaku</i>
1	Flutter tongue / articulación revoloteada, batida	Producir el sonido mientras la lengua articula el sonido de la letra "r"		6, 9, 15, 16, 17, 19			
2	Armónicos	Producir armónicos con embocadura					
3	Cantar mientras se toca	Entonar la afinación de las notas escritas mientras se tocan		2, 8, 9, 10, 16, 20	√	√	

4	Gritar sin flauta	Gritar la sílaba sugerida		1, 3, 5, 14, 16, 18, 19, 20	√		
5	Multifónicos	Producir más de un sonido al mismo tiempo con cambio de embocadura y en ocasiones con digitación específica		10, 11, 12, 13			√
6	Acento estruendoso	Acento estruendoso que se realiza soplando fuertemente, se produce un sonido airoso.	mura - iki	3, 5, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20	√		
7	Oscilación de afinación	Cambiar la afinación moviendo la cabeza para alterar la embocadura	furi	3, 6, 7, 9,	√	√	√
8	Sonidos airoso	Producir un sonido con mucho aire		1, 3, 4, 5, 6, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20	√		

Ilustración 79 Las técnicas extendidas en *Maya*, de Yoshihisa Taira

CONCLUSIONES

El repertorio que se ha analizado en esta investigación, contiene impregnado los elementos culturales de Japón, así como también los recursos sonoros del siglo XX. Ambos elementos aparecen bien entremezclados, por lo que es difícil distinguir los aspectos culturales de las características propias del siglo XX, para quienes han tenido una formación basada en la música occidental. Ha sido necesario profundizar en las tradiciones culturales para poder comprender el cómo se aborda este repertorio para lograr así una mejor interpretación, basada en reflejar los conceptos orientales.

Los aspectos de la cultura japonesa que se investigaron, se encuentran presentes ya sea de forma parcial o total en el repertorio. El primer aspecto a mencionar es sobre la estructura *Jo-Ha-Kyu*, de forma tripartita, esta se encuentra en todas las obras a las que se les realizó el análisis, basta con observar un cambio de tiempo que separa cada sección o bien, una gran pausa. Un ejemplo es el de *Vertical Song I*, la cual muestra la indicación *con moto* en la sección más intensa en cuanto a dificultad técnica y rapidez, cerca del final aparece una indicación de cambio de velocidad al mismo tiempo que la figuración cambia, ésta se torna más tranquila. La estructura tripartita aparece incluso en las demás obras que se tocarán en el recital pero que no han sido objeto de un análisis profundo en esta investigación.

En *Voice* no aparecen las indicaciones de cambio de tiempo, pero se pueden encontrar las tres secciones al observar la figuración presentada, la segunda sección es más extensa y más movida en cuanto a la cantidad de notas y ritmos. En esta obra se toma en consideración el recurso de la voz, ya que tiene un texto que aparece en cada una de las partes de la estructura. En la obra *Maya*, la estructura aparece clara, la división entre la primera sección y la segunda aparece con la indicación de un calderón; la última sección

comienza de manera similar que el inicio de la obra, como si fuera una recapitulación, aunque no es idéntica. La estructura *Jo-Ha-Kyu*, es parte de la tradición cultural japonesa, contenida no solamente en la música sino también en la creación de los poemas *hayku* y en el ritual del té.

El uso del *ma*, aparece en las obras mediante la escritura de calderones o fermatas, característica en la música de Takemitsu, Hosokawa y Taira. Una indicación que aparece en la música es *sensa tempo*, encima de un calderón; este hecho aparece en *Vertical Song I*. Otro concepto ideológico que aparece es el del espacio, en esta música el tiempo es continuo, se puede apreciar en la no escritura de la división de compases (excepto en *Vertical Song I*). De esta manera se eliminan las tensiones que se esperan en las métricas establecidas en la cultura occidental, es decir, los pulsos fuertes y débiles.

El aspecto del tiempo que es circular o continuo, se aprecia también en la construcción de las melodías, las que contrastan con los espacios del silencio. En la obra *Vertical Song I* por ejemplo, el compositor sugiere que se realice la exhalación e inhalación de aire mientras se producen los sonidos airoso en la flauta, no hay una pausa para respirar por lo que se asume que el tiempo es continuo, la melodía sigue hasta encontrar la indicación de respiración.

La forma pausada en la música tiene relación con el teatro *noh*, ya que los actores realizan movimientos pausados. El tiempo que es incierto (no se puede adivinar o intuir lo que sigue), es un aspecto de difícil asimilación en la música debido a que estamos acostumbrados a la tensión-distensión que se encuentra en la música occidental. Para la interpretación de este repertorio, el instrumentista tiene que sentir el tiempo de forma diferente, transmitir ese espacio de silencio ligado a una meditación o preparación de la siguiente frase musical.

El aspecto surrealista se encuentra en la obra *Voice*, de Takemitsu. Este aspecto tiene que ver con el texto de un poema surrealista del escritor Shuzo Takiguchi. El texto hace referencia a un espíritu ya que pregunta *¿quién anda ahí?, lo que quiera que seas, habla claramente*. Al decir *lo que quiera que seas*, alude a un ser fuera de la realidad, de la humanidad. Esta característica evidencia la influencia del teatro *noh*, ya que en éste aparece un personaje que es espiritual, el que aparece con una máscara. En la interpretación de *Voice* el flautista puede valerse del texto escrito para enriquecerla mediante una dramatización o actuación. De la misma forma, Taira agrega sonidos cantados o gritados en su obra *Maya*, pero en este caso es para transmitir gritos de guerreros, propios de las peleas, de la cultura.

Referente al surrealismo, es importante mencionar la creencia japonesa de que el sonido de la flauta llega al más allá, se puede apreciar este hecho (aparte de la lectura del prefacio de la obra *Mei*), en las dedicatorias que tienen las obras, en *Reigaku* por ejemplo, aparece el texto “en memoria de Isan Yun”, en *Mei* “para consolar al doctor Wolfgang Steinecke, quien murió en un trágico accidente”. En otra obra de Takemitsu llamada *Itinerant*, aparece el texto “en memoria de Isamu Noguchi”, quien era amigo del compositor.

La característica de las ornamentaciones melódicas que aparece en todas las obras es la apoyatura, llamada *iri*. Aunque en el capítulo dos se explicó cada uno de las formas en que se utilizan las apoyaturas en la música del teatro *noh*, los compositores emplean las apoyaturas de forma diferente, no tan esquematizada, es decir, sin reglas de la nota específica que debe de llevar el ornamento. En parte, este hecho se debe a la época de composición, el siglo XX; ya no están ante la creación específica de la música del

teatro, simplemente conservan la utilización de las apoyaturas. Takemitsu, Taira y Hosokawa realizan grandes apoyaturas, no se restringen solo a una nota.

Sumado a las apoyaturas, otro elemento cultural que aparece es el del *sforzando* sobre ciertos sonidos, en japonés se llama *ushikakari-ushi* o el llamado *mura iki*, este último influenciado del *shakuhachi*. El uso de las técnicas extendidas evidentemente tiene su influencia de los sonidos del *shakuhachi*, algunas obras como *Voice*, tienen la indicación en las notas del prólogo “como en la flauta del *noh*”, o “como en el *shakuhachi*”. Como ya se ha explicado, son sonidos propios de su cultura ya que difieren del concepto del sonido de la música occidental, al cual estamos acostumbrados. Estas técnicas extendidas comprenden sonidos difusos (airosos), así como también el uso de cuartos de tono que pueden apreciarse no solamente en la música del teatro *noh*, sino también en la música de corte *gagaku*. Los *glisandos* también forman parte de las características culturales perteneciente a las características de la música de la corte y del teatro.

El aspecto armónico, aparece en algunas secciones de las obras mediante el uso de los multifónicos; en la obra *Maya*, por ejemplo, aparecen los multifónicos y la técnica de cantar al mismo tiempo que se toca. Estas técnicas extendidas aparecen en sonidos prolongados y producen una sonoridad similar a los acordes que se producen por el *sho*, en la música del *gagaku*. En otras ocasiones aparecen los múltiples sonidos generados por el *overblow*, en el que se producen los sonidos de la serie armónica por encima de la nota escrita.

Un aspecto que casi no aparece en el análisis de las tres obras estudiadas es el de las escalas, en parte se debe al periodo en el que fueron compuestas, coincide con el deseo de evitar cierta tonalidad, tanto la conocida en el sistema occidental así como también la producida por el uso de las escalas pentatónicas o modos que utilizan en su repertorio

tradicional. De allí una ruptura armónica y melódica, sus esquemas antiguos no influenciaron fuertemente al repertorio compuesto en la segunda mitad del siglo XX. Solamente el compositor Makoto Shinohara, de quién no se habló en esta investigación, utiliza fuertemente las escalas y ornamentaciones en las melodías, propias de la cultura japonesa.

Las características culturales contenidas en las tres obras analizadas, aparecen de igual forma en las otras obras que serán interpretadas en el recital. El conocimiento de cada elemento cultural ayuda a la concepción de la música oriental y por lo tanto, a una mejor interpretación debido a que ya no se debe de esperar las sonoridades del sistema occidental en aspectos como inflexiones y fraseo. Incluso al realizar cada una de las técnicas extendidas, se forma una idea de transmitir cada sonoridad pensando en el *shakuhachi*, tanto en su sonoridad como en el propósito de su relación con la meditación y lo espiritual. El repertorio a tocar en el recital es:

Kadha Karuna - Kazuo Fukushima (*para flauta y piano*)

Voice - Toru Takemitsu (*para flauta solo*)

In a living memory - Toshi Ichihyanagi (*para flauta solo*)

Toward the sea - Toru Takemitsu (*para flauta alto y guitarra*)

I - The Night

II - Moby Dick

III - Cape Cod

Reigaku - Joji Yuasa (*para flauta alto*)

Maya - Yoshihisa Taira (*para flauta bajo*)

Vertical Song I - Toshio Hosokawa (*para flauta solo*)

Kassouga - Makoto Shinohara (*para flauta y piano*)

Notas al programa

Kazuo Fukushima (1930 -)

Compositor japonés nacido en Tokyo. Inició la creación musical de forma autodidacta, sus obras se caracterizan por tener los elementos propios de su cultura así como también de la música occidental. En el año de 1953 se unió al grupo experimental *Jikken Kōbō*, un grupo experimental multidisciplinario que se inspiró en los movimientos de vanguardia europea así como también de América. En 1961 participó en la escuela de verano de música moderna en Darmstadt, además residió en Cambridge y posteriormente regresó a Japón, donde fue nombrado profesor en la Escuela de Música Euno Gakuen.

Entre los aspectos propios de la cultura japonesa contenidos en sus obras sobresale el tratamiento sonoro que le da a la flauta travesa, el cual se asemeja a la sonoridad de la flauta japonesa *shakuhachi*; también elementos propios del teatro *noh*, de la música de la corte *gagaku* y filosofías orientales.

La obra *Kadha Karuna* fue compuesta en el año 1959, en Tokyo, fue comisionada por la Radio Nacional de Japón. La instrumentación original es para dos flautas, piano y el tambor japonés *O – Tzusumi*. La segunda versión fue escrita para flauta y piano, en el año 1962, en Cambridge; la primera ejecución de esta versión aconteció en Venecia, en el XXV Festival de Música Contemporánea, a cargo del flautista Severino Gazzelloni en la flauta y de Federico Rzewski en el piano.

El título de la obra refleja la filosofía oriental basada en el budismo, según las notas escritas en la partitura, la palabra *Kadha* significa “poema” y *Karuna* significa

“compasión”, según el pensamiento budista las palabras juntas significan “*Buda el iluminado*”.

Toru Takemitsu (1930-1996)

Compositor nacido en Tokyo que exploró los principios de la música clásica occidental como los correspondientes a la música tradicional japonesa. En principio se interesó por la música proveniente de occidente durante la segunda guerra mundial, y de la música jazz, debido a la facilidad de escuchar las emisoras de radio y una colección fonográfica de su padre. Takemitsu fue autodidacta, aun así, se distingue en su obra la influencia de los compositores franceses: Claude Debussy y Oliver Messiaen. Fundó en 1951, un grupo que introdujo la música de compositores europeos a la audiencia japonesa, llamado *Jikken Kobo*.

En su interés por la música tradicional japonesa, introduce por primera vez instrumentos nativos a la conformación de la orquesta, específicamente en su composición *NovemberSteps*(1967), en la que intrduce el *shakuhachi* (especie de flauta de bambú), y *Biwa* (tipo de laúd). Otras obras que contienen el uso de instrumentos tradicionales japoneses son: *Eclipse* (1966), para *shakuhachi* y *biwa*; *Voyage* (1973), para tres *biwas*. Otro tipo de composición es el uso de elementos electrónicos, en la denominada “musica electroacústica”; realizó cerca de cien bandas sonoras para películas japonesas, destacan: *Suna no onna* (1964), en inglés *Woman in the Dunes*, de Hiroshi Teshigahara; *Ran*(1985) de Akira Kurosawa y *Kuroi ame* (1989), en inglés *Black Rain*, de Shohei Imamura.

La composición de Takemitsu depende de su imaginación visual, basado en las pinturas, sueños o de su visión del tradicional jardín japonés. En el año de 1994 le otorgaron el Premio Grawemeyer de Composición, por la obra *Fantasma/Cantos*, para

clarinete y orquesta. A título póstumo, le otorgan el cuarto premio por *Glenn Gould*, en otoño de 1996. Takemitsu murió en Tokyo el 20 de febrero de 1996.

La obra *Voice* fue compuesta en 1971, es una pieza para flauta sola, comisionada y dedicada al flautista Aurèle Nicolet (1926-2016). La obra contiene un texto, el cual es una línea de los proverbios hechos por el escritor surrealista Shuzo Takiguchi (1903 – 1979). Las palabras que se hablan están en el idioma inglés y francés, el texto utilizado en toda la composición es: *Qui Va La? Qui Que Tu Sois, Parle, Transparence! / Who goes there? Speak, Transparence, Whoever you are!*. Aparte del texto, *Voice* contiene en el prefacio una serie de indicaciones para su interpretación ya que su lectura es muy compleja, su escritura difiere de la simbología musical tradicional. Las indicaciones se refieren a la producción de las técnicas extendidas y a la concepción del tiempo. Takemitsu utilizó la notación del italiano Bruno Bartolozzi (1911 - 1980), un músico pionero en el desarrollo de las técnicas extendidas, para indicar los multifónicos en su composición. Algunos efectos sonoros imitan a la flauta *shakuhachi*.

Toward the Sea, es una obra compuesta por Toru Takemitsu en 1981 para flauta alto y guitarra, fue comisionada por la Organización Ambientalista no gubernamental *Green Peace*, para la campaña orientada a salvar las ballenas. La obra tiene tres movimientos, sus títulos fueron inspirados en la novela *Moby Dick*, del escritor Herman Melville. Los movimientos son: *The Night*, *Moby Dick*, y *Cape Code*; cada uno de los títulos, incluyendo el de la composición, cumplen con una función programática que debe de tomarse en cuenta para su interpretación.

En el primer movimiento *The Night*, esas pausas reflejan la quietud del agua en la noche. Contrario a ello, el movimiento del agua se produce por los acelerandos y ritardandos, además de las figuras que conforman la música, entre ellas, las secciones

arpegiadas de la guitarra. La obra contiene motivos melódicos que describen tanto al mar como también a las ballenas, estos aparecen durante toda la obra.

Tal como su nombre, el segundo movimiento contiene el motivo que hace referencia a la ballena *Moby Dick*, este motivo aparece en ambos instrumentos a lo largo del desarrollo, mismo con el que cierra el movimiento, al igual que en la obra literaria, representa el triunfo de la ballena.

El tercer movimiento *Cape Cod*, que en su traducción al español significa: Cabo de Bacalao, es una península situada en el sur este de Massachusetts que alberga áreas protegidas para la conservación de la naturaleza. La descripción musical se desarrolla principalmente sobre el motivo melódico del mar, así como también por los acordes y el ritmo que asemejan el movimiento de las olas.

Toshi Ichiyanagi (1933 -)

Compositor nacido en la ciudad japonesa Kobe. Estudió composición con Kishio Hirao, Tomojiro Ikemouchi y con John Cage; además estudió piano con Chieko Hara y con Beveridge Webster. Sus primeras participaciones en competencias de composición fueron a mediados del siglo XX, en el 18° y 20° *Mainichi Music Competitions*. Entre los años 1954 y 1957 estudió en *Julliard School of Music* de Nueva York y recibió el *Premio Elizabeth A. Coolidge*, el *Premio Serge Koussevitzky* y el *Premio Alexander Gretchaninov*.

Otros premiaciones que ha recibido en lo largo de su trayectoria compositiva son: 30° *Premio Otaka* por su *Concierto para piano N° 1 "Reminiscencia de Espacios"* en 1981, seguido por el *Gran Premio Nakajima* por sus contribuciones a la música en 1984. Ese mismo año recibió de nuevo el *Premio Otaka*, Esta vez para su concierto de violín *Circulating Scenery*. Recibió el *Premio Mainichi de Arte de Periódicos* en 1989 y poco tiempo después el *Gran Premio de Música de Kyoto* y el tercer *Premio Otaka* para el

segundo concierto de piano *Retrato de Invierno*, seguido sólo un año más tarde para su sinfonía *Berlín Renshi* el cuarto *Premio Otaka* .

En la década de los años ochenta y noventa compuso una serie de obras a cargo de reconocidas organizaciones como el Teatro Nacional de Japón, el Festival de Berlín, el *Viena Modern*, el *Huddersfield Contemporary Music Festival* y el *ULTIMA Oslo Contemporary Music Festival*. Actualmente se desempeña como director artístico del grupo *TIME* y del Ensemble Origin además es director artístico de *Japanese Music Competition*, miembro del *Council of the Suntory Foundation for Arts* y es director artístico de *Kanagawa Arts Foundation*.

Su vasta lista de composiciones abarca conciertos para instrumentos occidentales y para instrumentos tradicionales japoneses, junto con un considerable repertorio de piano y piezas de cámara, partituras cinematográficas, música electrónica experimental y obras de teatro musical.

Su obra para flauta sola *In a Living Memory*, fue comisionada al compositor para para ser parte de la primera ronda de la competencia del *5th Kobe International Flute Competition*, el cual se realizó en el año 2001. El primer premio lo obtuvo Sarah Louvion (Francia), el segundo premio Sabine Morel (Francia), y el tercer premio Dóra Seres (Hungría). *In a Living Memory*, está compuesta en forma tripartita que responde al tradicional rápido-lento-rápido y de igual forma a la estructura tradicional *Jo-Ha-Kyu*. Al ser una obra de concurso presenta una serie de dificultades técnicas contenidas en las melodías, se suma a ello el uso de técnicas extendidas que pertenecen tanto a la vanguardia de la época como a las sonoridades influenciadas del *shakuhachi*.

Joji Yuasa (1929 -)

Compositor autodidacta nacido en Fukushima. Desde la década de 1950 Yuasa ha compuesto para una variados conjuntos instrumentales: instrumentos a solo, orquesta sinfónica, grupos de cámara, coro, música teatral, también para medios electrónicos. Yuasa ha escrito una serie de artículos sobre la estructuración del tiempo en la música, además refleja la influencia del teatro *noh*, tanto en la sonoridad de características sonoras específicas como también en las cualidades de tipo espiritual. Sus trabajos han sido comisionados por *Koussevitzky Music Foundation, Saarland Radio Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Canada Council, Suntory Music Foundation, IRCAM and National Endowment for the Arts of the U.S.A.* También ha recibido una cantidad de reconocimientos y premios, entre ellos el de *Japan Society Fellowship, Composer in Residence at the Center for Music Experiment, Berlin Artist Program* por DAAD, el *New South Wales Conservatorium of Music in Sydney*, the University of Toronto, el *IRCAM, entre otros.*

Su obra *Reigaku*, para flauta alto, fue compuesta en 1997 y está dedicada a la memoria de Isang Yun (1917 – 1995), un compositor Coreano que desarrollo toda su carrera musical en Alemania. La obra se interpretó por primera vez por la flautista Roswitha Staege, en 1997, en el *Berliner Festwochen*, Alemania.

Yoshihisa Taira (1937 – 2005)

Compositor japonés nacido en Tokyo y nacionalizado francés. Estudió primeramente en la Universidad de las Artes de Tokyo y continuó sus estudios posteriormente en Francia, donde tuvo como profesores a los compositores: André Jolivet, Henri Dutilleux y Olivier Messiaen.

En una etapa inicial tuvo la influencia de la música de la Escuela de Darmstadt, a la que asistieron compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono.

Posteriormente Taira desarrolla su creación musical basado tanto en la música oriental como en la occidental. El motor de su creación se basa en la búsqueda espiritual, en el canto, en la naturaleza y un emoción ligada tanto al sonido como al silencio, propios de la cultura oriental.

Las obras del compositor Taira han sido interpretadas por instituciones de música contemporánea de gran importancia, entre ellas: el *Domaine Musical, Itinéraire*, Ensemble Intercontemporáneo, la Orquesta Nacional de Francia. También han formado parte del repertorio en los festivales realizados en Royan, Metz, Orleans, Estrasburgo, Aviñón, Tokio, Nueva York, Darmstadt, Berlín, Ámsterdam, Tanglewood y muchos otros

Los premios obtenidos a lo largo de su trayectoria son: *Premio Lily Boulanger* (1971); Premio de composición de la SACEM (*Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique*), en 1974; Premiación por parte de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (1982); Premio *Florent Schmidt* de la *Académie des Beaux Arts* (1985).

Su obra *Mayafue* compuesta en el año 1972 y dedicada al flautista francés Pierre-Yves Artaud, quien ha grabado muchos de sus trabajos y escrito sobre su interpretación. La composición puede tocarse con flauta alto o con flauta bajo, el instrumento se define por el intérprete: si es femenino se toca con flauta alto y masculino con flauta bajo, este hecho se debe al registro de la voz humana, recurso que se utiliza mientras se toca al mismo tiempo con la flauta en muchos lugares de la obra.

La característica del uso de la voz, el uso de los silencios, los multifónicos y sonidos airoso demuestran la influencia de elementos de la cultura oriental. Según las notas al programa de un recital ofrecido en la República Checa en el año 2014, los grandes cambios repentinos que muestra la obra hacen alusión al significado su título *Maya*, que significa

ilusión – truco; un espejismo que lleva a la convicción de que la felicidad se puede encontrar en la satisfacción de los deseos del mundo material, que es efímero y lleno de sufrimiento. Esta postura aparece reforzada en la notas del libro “La voz más allá de la canción: una ventana a las hombros” de *Danielle Cohen-Levinas*, respecto a la obra. Otra interpretación que se le da a los sonidos o gritos emitidos por la voz, es de que la obra describe de alguna manera, los sonidos de dos peleadores de sumo.

Toshio Hosokawa (1955 -)

Compositor nacido en Hiroshima. Inició sus estudios de piano y composición en Tokyo, en 1976 se trasladó a Berlín y estudió composición con Isanh Yun en la *Universität der Künste*. Continuó sus estudios con Klaus Huber en el *Hochschule für Musiken Freiburg* de 1983 a 1986. En 1980 participó por primera vez en el *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, en el que se tocaron algunas de sus composiciones; desde el año 1990 ha sido invitado como tutor en el festival. La reputación del compositor ha ido creciendo en las presentaciones internacionales de música contemporánea, ha sido comisionado numerosas veces.

Entre los años 1989 - 1998, el compositor ha sido el director artístico y el organizador de *Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar* y del *Yamagushi Festival* en donde fue co-fundador. Desde el año 2001, ha sido director artístico en el *Japanese Takefu International Music Festival* en *Fukuj*. Además ha sido profesor permanente en el *Tokyo College of Music* en el año 2004. Hosokawa vive en *Nagano*, Japón y en *Mainz*, Alemania.

Las composiciones de Hosokawa incluyen trabajos orquestales, conciertos, música de cámara y música para cine con instrumentos tradicionales de Japón. Su música contiene influencia occidental, especialmente entre los compositores de Schubert hasta Webern, así

como también la influencia japonesa, en especial en la existencia del sonido en relación del silencio, así como también en el uso de las articulaciones y las pequeñas variaciones en la afinación. Estas características, las incluyó en sus obras posterior al estudio del teatro *noh*, así como también del estudio sobre la ejecución de la flauta tradicional *shakuhachi*, en los templos budistas. Sus trabajos para instrumentos a solo, contienen además, una relación entre el individuo y la naturaleza.

Toshio Hosokawa compuso *Vertical Song I* en el año 1995, obra comisionada y dedicada al flautista y compositor italiano Roberto Fabbriciani, quien la estrenó en la Biennale di Venezia, el 14 de Julio del año de su creación. La razón para haber escrito esta pieza para flauta sola radica en el significado que Hosokawa le otorga al instrumento, para él este instrumento refleja la dimensión humana, aparte de que se asemeja mucho al *shakuhachi*.

En las notas contenidas en la grabación realizada por Fabbriciani, Hosokawa expresa acerca de *Vertical Song I*: *“Trato de hacer música en la expresión no de la capa externa de las emociones humanas, sino de sus profundidades. Creo que el lenguaje de la música no nace de un lugar superficial, sino de los lugares más profundos inadvertidos en nuestra vida diaria. Cuando voy a cantar, quiero cantar canciones que llegan verticalmente hasta esas profundidades. Quiero cantar canciones que nacen de esas profundidades y vienen elevándose verticalmente hasta el lugar de nuestro canto”*

Makoto Shinohara (1931 -)

Compositor japonés nacido en Osaka. Estudió composición con el maestro Tomokiro Ikemouchi, piano con Kazuku Yusukawa y dirección con Akeo Watanabe, en la Universidad de Artes de Tokio entre los años 1952 – 1954. En los años comprendidos entre 1954 – 1960, estudia en París con Tony Aubin, Oliver Messiaen, Simone Plé-Caussade,

Pierre Revel y Louis Forrestier. De 1962 a 1964 estudia en la Escuela de Música de Munich (*Hochschule für Musik*), y en el Estudio Electrónico de Siemens. Posteriormente continúa sus estudios con Bernd Alois Zimmermann y Gottfried Michael Koenig en *el Rheinischen Musikhochschule en Cologne*; luego, de 1964 a 1965 con Karlheinz Stockhausen.

Fue becado por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (*Deutschen Akademischen Austauschdienstes*), en los años 1966 a 1967, luego ganó una beca del gobierno italiano en 1969. En 1971, obtuvo el premio *Rockefeller Prize* del Columbia Princeton Electronic Music Center.

Makoto Shinohara trabajó con música electrónica en el Instituto de Sonología en Utrecht y el en estudio de electrónica de la Universidad Técnica de Berlín. En el Columbia Princeton Electronic Music Center en Nueva York entre los años 1971–1972 y en el estudio NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*) en Tokyo. In 1978 Shinohara es un profesor de composición invitado en la Universidad de McGill en Montreal, Canada (Rea 2008).

Kassouga fue compuesta en 1990, obra para flauta y piano, dedicada al flautista Hirihiko Kato. La primera sección que conforma la obra es de carácter lento y expresivo, con una cadenza para la flauta, las melodías están basadas en la escala pentatónica, razón por la que suena muy melódica y tradicional, también porque no contiene técnicas extendidas para la flauta. La segunda sección es contrastante, muy rápida, energética, y rítmica; la obra termina con una cadenza de flauta basada en la escala pentatónica.

BIBLIOGRAFIA

- Arizumi, Koji. 1995. "Asimilation of Western and Japanese Musical Aesthetics and Contemporary Flute Music and Japanese Composers." Tesis doctoral. Tuscaloosa.
- Burges III, Jesse Hugh. 2007. "The Aesthetic Qualities of Zen Haiku in Music." Tesis doctoral. California.
- Chayama, Yuri. 2013. "The influence of modern art on Toru Takemitsu's works for piano." Tesis doctoral. Universidad de Arizona. 180.
- Dick, Robert. 1986. *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica.
- Fukushima, Kazuo. 1968. "Mei." Milano: Suvini Zerboni.
- Harich-Schneider, Eta. 1957. "Review." *Monumenta Nipponica*. 324-329.
- Harich-Schneider, Eta. 1959. "Roei. The Medieval Court Songs of Japan." Vol. 14, No. ¾. *Monumenta Nipponica*.
- Harich-Sneider, Eta. 1953. "The Present Condition of Japanese Court Music." Vol. 39, No. 1. *The Musical Quarterly*. 49-74
- Hay, Katherine. 1980. "East Asian Influence on the Composition and Performance of Contemporary Flute Music." Tesis doctoral en música. Nueva York.
- Hee Jang, Seon. 2007. "Interpretation of Extended Techniques in Unaccompanied Flute Works by East-Asian Composers: Isang Yun, Toru Takemitsu, and Kazuo Fukushima." Tesis de Doctorado. Universidad de Cincinnati.
- Heifetz, Robin J. 1984. "East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970." *The Journal of Musicology* III, nº 4. 1-7.
- Herd, Judith Ann. 1989. "Origins of Japanese contemporary music." *Perspectives of new music* Vol. 27, nº 2. 118-163.
- In-Sung, Kim. 2004. "Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wen-Chung, Isang Yun, and Toru Takemitsu." Tesis de Doctorado. Universidad de Los Angeles.
- Jang, Seon Hee. 2010. "Interpretation of extended Techniques in Unaccompanied flute Works by East - Asian Composers: Isan Yung, Toru Takemitsu and Kazuo Fukushima." Tesis de Doctorado Universidad de Cincinnati.
- Kushida, Mari. 1998. "Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa." Tesis de Doctorado. Universidad de Cincinnati.

- Lee, Chung-Lin. 2010. "Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music." Tesis de Doctorado. Universidad de Washington.
- Lependorf, Jeffrey. 1989. "Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers." *Perspectives of New Music*. Vol. 27, No. 2. 232-251.
- Minagawa, Tatsuo. 1957. "Japanese Noh Music." *Journal of the American Musicological Society*.
- Robinson, Elizabeth A. 2011. "Voice, Itinerant and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu." Tesis de Doctorado. Indiana.
- Rubin, Anna. 1984. "Japanese Composers at the Holland Festival, 1983." *Perspectives of New Music* vol. 22, n° 1. 502-509.
- Stratto Garriazo, Mariana. 2005. "Argentine music for flute with the employment of extended techniques: an analysis of selected works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo." Tesis de Doctorado. Universidad de Texas.
- Takemitsu, Toru. 1971. "Voice." París: Editions Salabert. 1-5
- Wakabayashi, Haruko. 1999. "From Conqueror of Evil to Devil King: Ryōgen and Notions of Ma in Medieval Japanese Buddhism." Vol. 54, No. 4. *Monumenta Nipponica*, 481-507.
- Yuasa, Joji. 1993. "Mind in Art." *Perspectives of New Music*. 178-185.
- Yuasa, Joji. 1989. "Music as a Reflection of a Composer's Cosmology." *Perspectives of New Music*. 176-197.
- Yuasa, Joji. 1993. "Temporality and I: From the Composer's Workshop." *Perspectives of New Music* 31, n° 2. 226-228.
- Yuasa, Joji. 1993. "The World of Nō as I Perceive It, concerning Some Problems." *Perspectives of New Music*. 186-191.
- Yuasa, Joji. 1993. "Theater as an Environmental Medium." *Perspectives of New Music* 31, n° 2.
- Yves Artaud, Pierre. 1994. *La flûte multiphonique*. París: Editions Billaudot.