

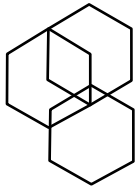
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN INSTRUMENTISTA - VIOLA
FACULTAD DE MÚSICA

Conservación y Preservación de la Estética Nacional en Japón

Análisis de 5 compositoras japonesas
(1952-2017)

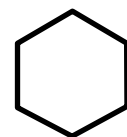
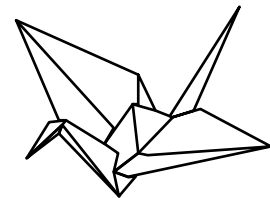
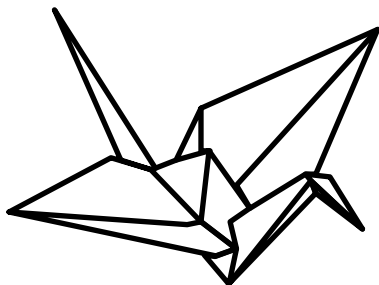
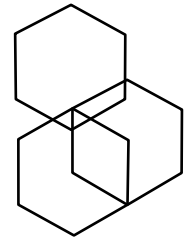
Tesis que para optar por el grado de
Licenciatura
Música - Instrumentista Viola
presenta:

ERIC ALAN GÓMEZ GUTIÉRREZ



Asesora de Tesis:
Mtra. Berencie Guadalupe Caro Cocotle

Asesora de Técnica y Repertorio
Mtra. Felisa Hernández Salmerón





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

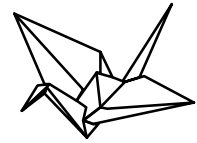


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



AGRADECIMIENTOS

A mi familia; mi madre Rosario, mi padre José, a mis hermanos, a mi tía Dolores, mi tío Paz y a mis primos por su incondicional apoyo, sustento y calidez.

A mis amistades dentro y fuera de la música; Abraham, Laura, Gloria, Lucila, Daniel, Paloma, Daniela, Marco, Juan, Sonia, Paty, Alejandra, Gabriela, María -por ser mi guía en este viaje llamada titulación-, Emma, etc. Y, especialmente, a quienes forman parte del Ensamble Sawari: Marco y Daniela, sin su amor incondicional, creatividad y soporte no podría haber logrado llegar aquí.

A la Mtra. Felisa Hernández por haberme ayudado a encontrar mi lugar dentro de la música cuando sentía que nadie más quería hacerlo.

A la Mtra. Guadalupe Caro Cocotle por su guía en la formación de un pensamiento crítico dentro de la música.

Al Dr. Francisco Cortés por su acompañamiento e interés en abordar la música desde la otredad

A las Mtras. Marusia Pola y Maby Muñoz por enseñarme sobre las distintas maneras de entender la música desde el cuerpo.

A Casa Errante y les Errantes por enseñarme otras maneras de dialogar en la música desde el cuerpo. A aceptar el arte desde el amor y la comprensión.

A la Universidad de Guadalajara, la Universidad de las Américas Puebla, a la ENALLT de la UNAM y a la Fundación Japón en México, por su apoyo institucional para la difusión de la cultura japonesa a través de la música de concierto en México y América.

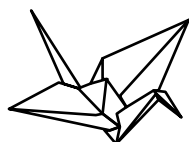
Y, un agradecimiento especial a la compositora Akiko Yamane y al compositor Masatora Goya por compartirme su música, experiencia y conocimiento para hacer este sueño posible.

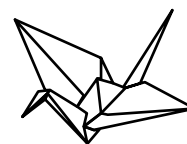




Índice General

Abstract	1
Introducción	2
• Marco Teórico y Objetivos de la Investigación	3
• Importancia de la Investigación	7
• Limitaciones de la Investigación	8
• Criterios para la Selección de Obras	8
• Organización para la Investigación	10
Capítulo 1. Japón y su Estética Nacional	11
• Elementos de la Estética Nacional: Sawari y Ma	12
• El Teatro Noh y sus Particularidades	17
• Mono No Aware: Una Empatía Hacia las Cosas	25
Capítulo 2. Japón Durante la Posguerra	30
• Cultura en el Japón de la Ocupación (1945-1952)	31
• Las Vanguardias de la Posguerra en Japón: Jikken Kobo, Gutai Bijutsu Kyokai y Kyushu-Ha	37
• El Jikken Kobo: Análisis de A String Around Autumn de Toru Takemitsu y Locus de Joji Yuasa	44





Capítulo 3. Postmodernismo Japonés	71
• La Japonización del Postmodernismo	72
• Música Japonesa Postmoderna: Análisis de obras de Toshio Hosokawa y Akira Nishimura	80
• Ser Compositora Postmoderna en Japón: Akiko Yamane	100
Conclusiones	115
• Conclusión General	115
• Conclusiones del Uso de Elementos Extramusicales y del Lenguaje en el Análisis de Forma	116
• Aportes Sobre el Estilo de Música Japonesa y su Acto Performativo	117
• Posibles Trabajos Futuros	119
Índice de Imágenes	120
Índice de Diagramas y Ejemplo	123
Anexos	126
Bibliografía	136
Bibliografía Citada	136
Partituras Citadas	149
Bibliografía Consultada	150

Sinodales:

Francisco Cortés Álvarez
Marusia Pola Mayorga
Maby Muñoz Hénonin



Contacto:

Instagram: @Eri.vlt
Twitter: @Eri.vlt
Correo: alan.gtz.vla@gmail.com

“Conservación y Preservación de la Estética Nacional en Japón”

Análisis de 5 compositoras japonesas (1952-2017)

1. Japón y su estética nacional
2. Japón durante la Posguerra
3. Postmodernismo Japonés

Abstract

Durante la segunda mitad del siglo XX, Japón tuvo movimientos artísticos vanguardistas que lo consolidaron como una de las naciones más importantes para el mundo del arte. Pasó por una serie de políticas sociales que influyeron directamente en la creación artística y cultural de sus artistas, quienes pudieron representar ciertos elementos de su estética nacional en la música para viola solo a través de su lenguaje musical. Las obras seleccionadas para este trabajo (A string around autumn - Toru Takemitsu, Locus - Joji Yuasa, A threnody to the victims of Tohoku Earthquake 3.11, Fantasia on song of the birds - Akira Nishimura, Curiouser and Curiouser - Akiko Yamane) son representantes de tres diferentes generaciones de compositoras, siendo la última, la única mujer presente en este trabajo y que es muestra de la actualidad japonesa.

La pregunta central de esta tesis es: “¿cómo lograron conservar y reinterpretar distintos elementos de la estética nacional en sus obras para Viola Solo?”. Este trabajo toma en cuenta las particularidades que requiere al analizar música influenciada por una estética no occidental: la forma, estilo, lenguaje o estructura presente en estas obras.

Keywords

Japan; Japanese postmodernism; Japanese Modernism; Contemporary Japanese Music; Viola Solo; Mono No Aware; Ma; Sawari; Japanese Women Composers; Jikken Kobo; Noh Theatre; Post-war; Embodiment; Gesture; Musical Gesture; Toru Takemitsu; Musical Performance; Joji Yuasa; Akira Nishimura; Toshio Hosokawa; Akiko Yamane.

Introducción

Sucedieron diversos eventos para que decidiese realizar esta investigación para mi título de licenciatura en instrumentista con especialidad en Viola. El primero de ellos, durante mi aprendizaje de lenguas asiáticas en la ENALLT de la UNAM, en donde conocí a personas como Ricardo Cornejo y Satomi Miura (jefa del Colegio de México en el Centro de estudios de Asia y África), personas me acercaron al arte tradicional asiático y, en especial, al arte tradicional japonés, a su estética y cómo se puede encontrar en acciones cotidianas japonesas como la manera saludar a otra persona o en la interpretación de la música popular y folclórica. Gracias a ellos, se realizó el primer recital de música contemporánea japonesa del Ensamble Sawari del cual formo parte, mismo que recibió el apoyo de artistas japonesas vivas como Masatora Goya, Masao Endo y Akiko Yamane.

En los últimos semestres de la clase de Teoría y Análisis de la Música en la Facultad de Música de la UNAM impartida por Dr. Francisco Cortés, hizo un esfuerzo por acercarnos a la música compuesta más allá del cánón tradicional de música académica europeo. Uno de los compositores que llamó mi atención fue Akira Ifukube, su sonata para violín y piano, obra que poseía una cantidad inmensa de colores, detalles y manejos de texturas sonoras que resultaban increíbles para mí y para la clase. Esta música no es algo que se enseñe en la educación musical superior.

Me sorprendió que el desconocimiento de este tipo de obras resultó ser mayor, pues al platicar con distintas organizaciones y universidades mexicanas especializadas en cultura de Japón, descubrí que este tema no era usual ó abiertamente había un desconocimiento sobre ello. Estos fueron los puntos que me llevaron a realizar esta investigación que sirva como un primer acercamiento para muchas personas a la música contemporánea japonesa y las particularidades que posee.

Marco Teórico y Objetivos de la Investigación

El análisis de la obra musical japonesa contemporánea ha sido abordado con el análisis realizado por distintas personas como Peter Burt, Luciana Galliano, Ohtake, Koozin, por mencionar algunas. Las metodologías que han usado para poder entender las particularidades que posee esta música son completamente variadas, al igual que sus críticas y conclusiones. Como ejemplo, se puede hablar sobre las investigaciones de Burt que señala en su tesis doctoral de la universidad de Durham que las investigaciones realizadas por Koozin como las de Ohtake al analizar la obra de Toru Takemitsu utilizan un análisis schenkeriano para revelar -en palabras de estos autores- valores artísticos que el compositor no era consciente que estaba utilizando.¹ A pesar de que este tipo de análisis que valoran las distancias entre notas en una partitura fueron diseñados para música occidental europea, por lo que Burt concluye que este tipo de análisis en obras con elementos estéticos no occidentales pueden llegar al “final de las tierras fértiles” (sic), los análisis diseñados para una música específica tienen un alcance muy corto para poder acercarse a otra que puede contener valores muy distintos a los empleados en occidente dentro del análisis de la música. Razón por la cual, Burt plantea utilizar una visión más descriptiva sobre los tópicos principales que utiliza Toru Takemitsu, tales como “la utilización de alturas”, “el tiempo y el espacio”, “timbre”, “textura” y, por razones meramente arbitrarias, “la organización estructural desde un punto de vista macroscópico”.² Este tipo de análisis permite observar a la obra musical contemporánea japonesa desde la visión creativa del compositor y así obtener un resultado más cercano con respecto a las ideas estéticas que la obra posee.

Otras investigaciones como la de Wu Tze-Ying se acercan a este tipo de obras, empezando por el background que utilizó Toru Takemitsu para escribir *A String Around Autumn* (1991) para Nobuko Imai, Wu explica que para esta obra reinterpreta el poema

¹ Peter Burt. *The Music of Tōru Takemitsu*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press, 2001, P. 54

² *Ibidem*. P.5

del mismo nombre de la escritora Makoto Ooka.³ Luego de ello, hace un análisis sobre la estructura de la pieza, sus eventos, melodías y diferentes secciones, en él utiliza un diagrama que él mismo ilustra y explica brevemente cómo leerlo.⁴ La ventaja de este tipo de análisis es que permiten contextualizar a la obra antes de abordarla, además de poder entenderla por sus particularidades estructurales generales.

Una autora que se separa del trabajo descriptivo ó del análisis formal schenkeriano es Mari Kushida, ella analiza cuatro obras de Joji Yuasa, *Cosmo Haptic* (1957), *Projection Topologic* (1959), *On the Keyboard* (1972) y *Cosmo Haptic II* (1986), en su investigación, plantea que en estas obras el compositor ya ha establecido su propio lenguaje musical, por lo que éste puede ser analizado propiamente bajo las influencias directas que él mismo compositor declara usar.⁵ Esta investigadora toma en consideración la estética del Teatro *Noh* como una parte fundamental de la música de Yuasa, empezando por el manejo del tiempo, el espacio y las estructuras rítmicas que esta música tradicional ofrece, así mismo, analiza cómo estos conceptos pueden encontrarse dentro de la forma general de estas obras para piano.⁶ Kushida concluye en su análisis que la influencia de este arte tradicional japonés puede verse tanto de manera técnica (en el manejo del sonido, la continuidad y discontinuidad del tiempo) como de manera metafórica (al agregar cualidades estéticas y espirituales propias del teatro) en las obras del compositor japonés que analizó.⁷

Mari Kushida no es la única autora que prefiere un análisis sobre los aspectos estéticos tradicionales utilizados por estos compositores para entender su música, Jonathan Lee Chenette es un autor que utiliza esta aproximación. Él señala que sin una aproximación a la estética tradicional japonesa es imposible poder entender su música contemporánea, Chenette plantea discutir primeramente los significados que puede tener el concepto de *Ma* y cómo es que es expresado en la música del compositor Toru

³ Wu Tze-Ying. "The general background of A String Around Autumn". *An Analytical Study of a String Around Autumn by Toru Takemitsu*. Estados Unidos: Indiana University, 2016. P. 12

⁴ Wu Tze-Ying, Op. Cit., P. 14-15

⁵ Mari Kushida. "Abstract". *Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa*. Estados Unidos: University of Cincinnati, 1993, P. iii

⁶ Idem

⁷ Ibídem, P. 53

Takemitsu a través de la forma y organización sonora que tiene.⁸ El autor concluye su trabajo diciendo que Takemitsu, a diferencia de Cage, puede utilizar el concepto de *Ma* sin dejar ningún elemento aleatorio en su música, escribiendo cada uno de los sonidos en la partitura, logrando así aprovechar la naturaleza que este concepto posee. La música de este compositor, en ojos de Johnathan, representa la música japonesa en su totalidad.⁹ Esta manera de escribir de Takemitsu se debe en mayor o menor medida a las dificultades para expresar *Ma* a instrumentistas no japonesas, el compositor Masatora Goya señala que esta es una problemática generalizada.¹⁰

El escritor Yu-Hsin Chang es otro autor que prefiere analizar la reinterpretación de los aspectos estéticos tradicionales en la obra de Toshio Hosokawa. Chang retoma la explicación sobre la poesía, la caligrafía japonesa y la utilización del *Ma*, haciendo un fuerte énfasis en las diversas maneras del compositor de presentarlos en sus obras.¹¹ Este autor concluye que estos elementos son rastreables en la forma y estructura general de la pieza musical que analizó, además de poder ser encontrados en objetos simbólicos de la vida diaria japonesa con un gran peso (el loto, la luna y el estanque) para darle una utilización técnica en su obra.¹²

Las investigaciones hechas por Mari Kushida, Yu-Hsin Chang y Jonathan Lee Chenette son categóricas al concluir que estos tres hombres compositores (Joji Yuasa, Toru Takemitsu y Toshio Hosokawa) analizaron elementos estéticos del arte tradicional japonés para reinterpretarlos en sus piezas musicales. Para llegar a estas conclusiones, tuvieron que explicar previamente los aspectos estéticos que ellos consideraron que podían ser encontrados, ya sea porque quien compone la obra lo mencionó de manera explícita o porque se encuentra dentro de sus intereses personales e intuyeron la posibilidad de que pudiesen estar presentes en las obras, después tras haberlos contextualizado (tanto estos elementos como a quienes las crean dentro de su contexto

⁸ Jonathan Lee Chenete. "The Concept of Ma", *The Concept of Ma in Takemitsu*. Estados Unidos: Grinnell College, 1985, P. 1

⁹ Jonathan Lee Chenette, Op. Cit.. Pp. 29-30

¹⁰ Ver Anexo Número 3

¹¹ Yu-Hsin Chang. "Chapter One: Not Merely a Border-crosser". *An analysis of toshio hosokawa: Lotus under the moonlight for piano and orchestra*. Taiwan: National Taiwan Normal University, 2014., P. 1-2

¹² *Ibidem*. Pp.47-48

social), estos autores señalan que los elementos más comunes y posibles de encontrar son: el *Ma* y las particularidades que ofrece el teatro *Noh*, a partir de este punto, los tres investigadores coinciden en abordar la búsqueda de estos en las obras musicales a través de un análisis de forma y estructura de la obra. Razón por la cual, este trabajo se abocará en este mismo proceso para analizar distintas piezas musicales para viola solo o viola con acompañamiento de distintas compositoras japonesas contemporáneas de diferentes generaciones para poder comprobar la presencia de elementos estéticos tradicionales reinterpretados en ellas. Primero, se contextualiza a las distintas compositoras dentro de la realidad artística japonesa que vivieron, para después hacer un trabajo analítico para encontrar las diversas formas en que se presenta el *Mono No Aware*, el *Sawari*, el *Ma* y en las particularidades del teatro *Noh*, tomando en cuenta la posibilidad explícita o implícita expresada por la compositora sobre ello.

Esta investigación usa como eje las siguientes preguntas: “¿cómo es que estas compositoras lograron conservar y reinterpretar distintos elementos de su estética nacional en sus obras para viola solo?”. Para resolver esto, se aborda el análisis como una búsqueda de alguno de estos elementos en cada una de las piezas musicales contemporáneas japonesas seleccionadas:

- Se presentará brevemente qué son y qué importancia tienen dentro de la cultura japonesa los elementos tradicionales japoneses siguientes: *Mono No Aware*, el *Sawari*, el *Ma* y las particularidades que ofrece el teatro *Noh*.
- Se contextualizan a Toru Takemitsu, Joji Yuasa, Toshio Hosokawa, Akira Nishimura y Akiko Yamani dentro de su época a través del análisis de eventos históricos relevantes para su vida artística.
- Se realizará un análisis de las obras y una posterior conclusión acerca del estado de los elementos estéticos tradicionales japoneses antes mencionados en estas piezas musicales para viola sola o con acompañamiento compuestas por estas compositoras.

Importancia de la Investigación

La escasa difusión de la música contemporánea japonesa para viola solo da como resultado que esta sea la primera investigación en español sobre ella y, en algunos casos, es la primera vez que se analizará su música. Por lo que este trabajo también busca difundir esta música al público en general, a intérpretes, compositoras e investigadoras para su valorización y apreciación.

A su vez, este trabajo será útil para acercarse a una comprensión y entendimiento de la cultura, estética y de la creación artística contemporánea de Japón para el público de habla hispana que carece de textos de análisis en su idioma. Pues, esta falta de textos e información en su idioma, ha generado un desconocimiento palpable, incluso entre centros educativos superiores y medio superiores de música de la Ciudad de México como lo demuestran las entrevistas realizadas a diferentes estudiantes durante el 2019.¹³

De igual manera, la importancia de este trabajo radica en el valor que estos elementos estéticos pueden ofrecer por sí solos a quien se interese por este tema. Acercarse a la manera en que algunos elementos estéticos tradicionales japoneses pueden ser interpretados en la obra musical de una persona japonesa o en cómo estos elementos influyen en la vida cotidiana pueden resultar valiosos para su revalorización.

¹³ La realización de 28 encuestas a alumnos de nivel superior y medio superior en la carrera de Instrumentista y de Composición en la Universidad Panamericana Ciudad de México y en la Facultad de Música de la UNAM se realizaron con el apoyo del maestro Francisco Cortés Álvarez, profesor en ambas instituciones. Ver Anexo Número 1

Limitaciones de la Investigación

Esta investigación retoma aspectos estéticos tradicionales japoneses y analiza su presencia dentro de las piezas seleccionadas; a través de un análisis de forma, estructura o de algún aspecto que considere relevante de ellas para ofrecer algunas conclusiones, además de utilizar los testimonios vivenciales del público y las experiencias corporales personales para corroborar algunas de ellas. Por lo que este trabajo no es un estudio comparativo exhaustivo entre la estética de la música clásica occidental y la estética japonesa, de su música pop, académica o folclórica, solamente retoma algunos aspectos estéticos japoneses que considera pertinentes en la obra musical seleccionada. Este trabajo no es un análisis filosófico sobre las bases del arte musical tradicional japonés ni presenta una crítica al arte occidental o japonés ni a sus teorías estéticas tanto clásicas como contemporáneas.

Para la realización de esta investigación, fue imposible conseguir en formato físico algunos de los libros que previamente han analizado algunas de las obras seleccionadas dentro de esta investigación (como es el caso de aquellos escritos sobre Joji Yuasa por Luciana Galliano). La mayoría de los textos utilizados fueron electrónicos o de la biblioteca de la Facultad de Música y, en el caso de la compositora Akiko Yamane y de Masatora Goya de una entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de esta investigación.

Criterios para la Selección de Obras

De las obras seleccionadas en esta investigación son reconocidas tanto dentro como fuera de Japón y son presentadas debido a la importancia histórica que estas tienen. Por ejemplo; el concierto para viola y orquesta de Toru Takemitsu que como lo

demuestra la encuesta que se realizó a estudiantes de música de nivel superior y medio superior, es una obra que pertenece al cánón de la música contemporánea académica.¹⁴

Otro criterio para la selección de obras a analizar fue la época en que se realizaron, esto para tener una visión cronológica de la música contemporánea japonesa. Escogí aquellas que por su temporalidad e intereses creativos de la persona que las compuso, podrían presentar algunos elementos estéticos tradicionales japoneses. Por ejemplo; una primera generación que viene de la época de la posguerra, Joji Yuasa y Toru Takemitsu que explícitamente han mencionado en distintas entrevistas el uso de distintas características de la estética y el folclor tradicional japonés en su música, estos elementos van desde la interpretación de las particularidades musicales y situacionales que se pueden encontrar en el Teatro *Noh* hasta obras como *A flock descends into the Pentagonal Garden* en la que el autor retoma conceptos tradicionales japoneses como el jardín japonés para poder expresar su idea musical, luego está una segunda generación más cercana a los movimientos postmodernos, Toshio Hosokawa y Akira Nishimura que explícitamente han hecho referencia al uso de elementos estéticos tradicionales japoneses como fuente de inspiración para su creación artística como es el uso de la caligrafía japonesa (en el caso de Hosokawa) o de las enseñanzas del budismo zen (en el caso de Nishimura), en una última generación se encuentra la única mujer compositora dentro de este trabajo, Akiko Yamane que, a diferencia del resto, ha mencionado al autor de esta investigación que no ha utilizado de manera explícita elementos estéticos tradicionales japoneses en su música.

Los últimos dos criterios para la selección de la música fueron la accesibilidad para obtener las partituras y los retos técnicos que estas piezas tienen. Todas las obras que se han seleccionado para esta investigación fueron adquiridas en menos de un año, permitiendo así tener suficiente tiempo entre su recepción en México y su posterior análisis final. Con respecto al último criterio, se buscó una diversidad de estilos y técnicas extendidas específicas para cada obra, en el caso de las obras de Akiko Yamane, Joji Yuasa y Toshio Hosokawa las más exigentes en lo que a ello respecta.

¹⁴ Ver Anexo Número 1.

Organización de la Investigación

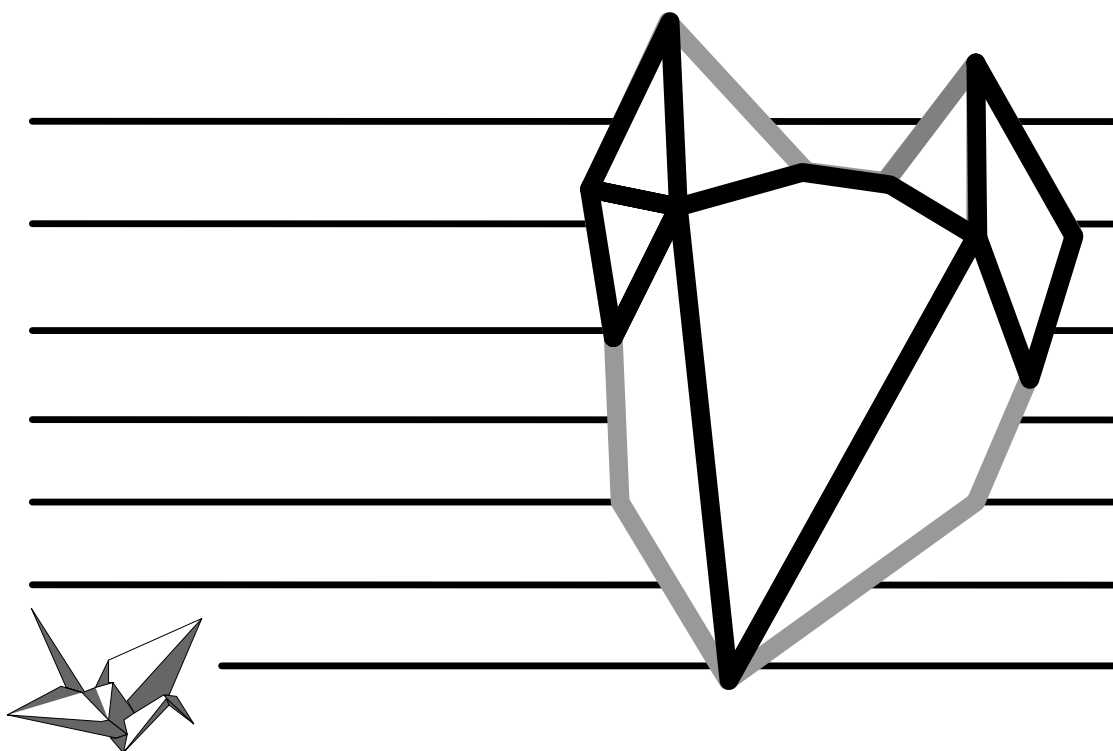
Esta investigación se organizó considerando el uso del lenguaje escrito, pues éste condiciona la manera en que organizamos y entendemos el mundo. Se implementó la forma en que están escritas estas palabras japonesas en su primera aparición en el texto: la escritura en itálicas de la palabra en japonés usando la transliteración más común al español utilizada en los textos de investigación revisados por la autora, seguido de la escritura en lengua japonesa entre paréntesis y, por último, la traducción más usual en lengua española o una breve explicación que ayude a entender esa palabra (*Genji Monogatari* (源氏物語) “La aventura de Genji”) para aprovechar la información que ofrece la escritura original con respecto a algunas traducciones y pueda haber una mejor comprensión. Los nombres en japonés se muestran en su forma transliterada más comúnmente utilizada, seguida de su escritura en japonés (Murasaki Shikibu (式部紫)).

Por otra parte, el uso del femenino como preponderante, tanto al pluralizar como al usarlo como género neutro para referirse a cargos, profesiones o a quien lee este texto para de esta manera visibilizar dentro del lenguaje escrito en español.¹⁵ El uso de plural masculino se usará cuando sea explícito y absolutamente necesario.

Estos cambios no modifican el cuerpo del texto ni su contenido, pero sí a quienes nombra y la manera en que se les valora. En el cuerpo del texto, se inicia en el primer capítulo con una explicación sobre los elementos estéticos tradicionales japoneses. En el segundo y tercer capítulo, de manera cronológica, se contextualiza a las obras a analizar para después ejemplificar algún elemento estético de los antes mencionados en ella y, por último, se presentan las conclusiones con respecto al análisis realizado. sus diferencias y cómo es que cada una los presenta en su música de diversas maneras.

¹⁵ Mercedes Bengoechea et al. “El Proceso de transformación de la lengua”. *Efectos de las políticas lingüísticas antisexistas y feminización del lenguaje*, España: Universidad de Alcalá, 2009. Pp 19, 28

JAPÓN
Y SU
ESTÉTICA
NACIONAL



Capítulo 1. Japón y su Estética Nacional

Para poder hablar de la música clásica compuesta en Japón y la importancia de esta en la actualidad, es preciso dividir la gran variedad de música que se produce en él. Por ejemplo; David W. Hughes, la separa en tres principales vertientes; por un lado, está la música clásica occidental japonesa, seguida de la música popular (tanto occidental como japonesa) y, por último, el *hogaku* (邦楽) que engloba a toda la música tradicional japonesa de manera general.¹⁶ Pero, aclara que estas no son independientes una de la otra, sino que han interactuado entre sí durante bastante tiempo y en distintas ocasiones, teniendo como ejemplo a Minoru Miki (三木稔) o Toru Takemitsu (武満徹), dos importantes figuras de la música clásica occidental japonesa contemporánea que han retomado elementos estéticos de la *hogaku* para varias de sus obras.¹⁷

¹⁶ David W. Hughes. "Instruments and instrumental genres, Japan". Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335#omo-9781561592630-e-0000043335-div1-0000043335.9>>

¹⁷ Idem

1.1 Elementos de la Estética Nacional: Sawari y Ma

Dentro de la música clásica occidental japonesa, hay elementos que no son endémicos del país que vale la pena analizar; como diría Yayoi Uno Everett, son elementos de origen extranjero que han sido importados de otras latitudes como Corea, China o Persia, pero que han sufrido un proceso de cambios y de reinterpretación que el escritor nombra como *Japonización*, lo que les da una identidad como elementos propios de Japón.¹⁸ Por ejemplo; hay dos instrumentos típicos japoneses que son utilizados para la música tipo *hogaku*, la biwa japonesa y el *shamisen* (三味線) (ver Imagen 1.1), ambos provienen del laúd persa, pero como Yayoi señala, la gran diferencia entre estos dos y su ancestro original es la *japonización* que sufrieron gracias a la apreciación de un elemento estético y técnico en su interpretación llamado *sawari* (触り).



(Imagen 1.1) Puesta en Escena de una obra de Bunraku con el narrador y el músico de shamisen en la parte derecha del escenario.¹⁹

¹⁸ Yayoi Uno Everett, Frederick Lau. "Toru Takemitsu on Sawari". *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2004. P. 200

¹⁹ Agency for Cultural Affairs. "El teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku - patrimonio inmaterial - Sector de Cultura - Unesco". Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-de-marionetas-ningyo-johruri-bunraku-00064>>

El término *sawari* como Yayoi comenta es un elemento estético que no es único de la cultura japonesa y es posible encontrarlo en otras culturas como es el caso de la India, la diferencia es que en Japón se le dio un término específico para poder identificarlo y estudiarlo.²⁰ Dentro de la cultura japonesa tiene varios significados; en la técnica del shamisen, puede interpretarse como el zumbido de la cuerda tras su contacto con el plectro al chocar con alguna parte del instrumento o el producido por un mecanismo que se encuentra en la parte superior del instrumento en la cuerda más grave y que genera una serie de armónicos no mesurados,²¹ pero no sólo se limita a esto, pues también engloba a todos los sonidos no temperados que pueden apreciarse durante la interpretación musical del instrumento.

El shamisen tiene una gran utilidad en el arte teatral japonés, en especial en el *Bunraku* (文楽) “Presentación del teatro de marionetas” (Ver 1.1), en ella es fácil de apreciar la utilización del *Sawari* como elemento estético y narrativo, el músico Seiji Tsurusawa (鶴澤清治) lo expresa de la siguiente manera: “[el shamisen] es usado para representar distintas emociones humanas como el llanto de un samurai o el lamento de una viuda [...]”,²² estas emociones son expresadas a través de melodías rítmicas y repetitivas con el *sawari* como parte de ellas. Esta sencillez es importante para poder entender su apreciación por parte del público, Tsurusawa considera que es gracias a la gran expresividad que esta posee que se pueden representar elementos típicos de la naturaleza o de los sonidos que hay en ella.²³

El siguiente elemento de la música japonesa a explicar es el *Ma* (間), este término puede traducirse como espacio, intervalo, pausa, descanso, etc., pero estas traducciones no representan la totalidad de su significado, el actor de teatro *Noh* (能), Kunio Komparu lo explica así: “Entender *Ma* como tiempo y espacio es correcto [...], pero realmente es una interpretación vaga. Pues, la multiplicidad de significados y, al mismo tiempo, lo conciso

²⁰Yayoi Uno Everett, Op. Cit., P. 200-201

²¹ Hitoshi Nishiyama. “BEGIN Japanology - Shamisen”. *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=108d4KnZPxo> .

²² Idem

²³ Yayoi Uno Everett, Loc. Cit.

de este término es lo que lo hace un concepto sin parangón”.²⁴ La importancia que tiene radica en cómo la cultura japonesa lo ha adoptado en su vida cotidiana, conceptualizando el valor y calidad de estos “vacíos” que puede haber tanto de tiempo como de espacio. Se puede apreciar en ejemplos como la “reverencia” utilizada al saludar a otra persona, valorándose en medida de la “calidad” de pausa entre el descender y el ascender, o incluso se pueden valorar los espacios usados al hablar y expresar ideas, tanto en las pausas entre palabras y frases como el dejar “espacio” en una idea para que el escucha la complete con su imaginación.²⁵

De igual manera como señala el escritor Jonathan Lee Chenette, en las artes escénicas se puede valorar el *ma* como un “intervalo” temporal, espacial o argumental que puede haber entre dos espacios distintos, dos escenas, dos momentos distintos o dos acciones diferentes dentro de la misma escena que sirven como una invitación al público para llenar de significado y emoción a la obra artística a través de su propia imaginación, memoria o experiencia personal.²⁶ Sobre esto último, Jonathan hace referencia a que en una arte escénica japonesa no siempre se mostrará un argumento o un acto de manera explícita de un personaje, este “intervalo” sirve para que el público pueda completar la escena con su imaginación o lo que conoce de la obra de antemano.

La compositora japonesa de la prefectura de Osaka, Akiko Yamane (山根明子) explica la dificultad para poder explicar y conceptualizar a personas occidentales el significado de conceptos como *Ma* y *Sawari* que están inmersos dentro del pensamiento típico de la población japonesa:

“Es muy difícil definirlos en palabras. (Ma) es un concepto sensorial que me hace sentir que miento tan pronto lo pongo en palabras. *Ma* es el aire que existe (atmósfera o espacio, por ejemplo). *Sawari* es el ruido generado por un obstáculo. El ruido es una frecuencia irregular que no puede ser medida.”²⁷

²⁴ Kunio Komparu. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, Estados Unidos: Floating World Press, 1983, P. 70 (traducción realizada por la autora de este trabajo).

²⁵ Unique Japan, “Ma”. Revisado el 19 de Abril de 2019 <www.new.uniquejapan.com/ikebana/ma/>

²⁶ Jonathan Lee Chenete. Op. Cit., P. 3

²⁷ Entrevista realizada por la autora el 22 de Agosto de 2019 a la compositora japonesa Akiko Yamane a través de su cuenta de correo (akikoyamane235@gmail.com) y respondida el día 26 de Agosto de 2019. Ver Anexo Número 2. [Traducción realizada por la autora].

A partir de la anterior afirmación, se puede ver que es un concepto estético ambiguo de comprender para las propias personas japonesas, pero intrínseco a su cultura, a su manera de percibir e interpretar el mundo. Masatora Goya (小屋政虎), compositor de la prefectura de Kobe radicado en California señala que la sensibilidad para actuar acorde al *Ma* dentro de la vida cotidiana es parte de la quintaesencia de la cultura japonesa y de lo que significa crecer en Japón. él hace hincapié en que este elemento de la estética japonesa se puede encontrar en las pequeñas pausas que se realizan en acciones de la vida diaria como en la manera de saludar a la gente, la forma de entrar o salir a un lugar, la manera de hablar, etc., en todas estas se espera, se detiene o se da espacio a la apreciación.²⁸

Al utilizar este concepto en términos musicales, Masatora aclara que es más complicado explicarlo a una instrumentista occidental o a alguna persona educada en la tradición occidental, pues no es un silencio métricamente medible, sino una pausa más cercana a la que se tiene entre los intervalos de las respiraciones y más alejada a la que usa una persona por un metrónomo dentro de una partitura escrita de manera tradicional. Él mismo explica: “Las personas en Estados Unidos (y en Europa) quieren la notación exacta de manera escrita para saber cuánto tienen que esperar entre nota y nota, ya sea en silencios métricos escritos o en segundos exactos a contar, pero en Japón suelen entenderlo sin la necesidad de escribirlo. Como compositor, esto puede ser problemático”.²⁹ Para el compositor, esta habilidad de saber interpretar apropiadamente los silencios no metrómicamente medidos y las pausas naturales en la música es algo más propio de la cultura japonesa, tanto musical como cotidiana, pues en sus propias palabras “es parte de su quintaesencia”. En términos performáticos, el compositor señala que la habilidad de percibir el *Ma* de manera correcta, se basa en saber escuchar y darle el mismo nivel de importancia al silencio como al sonido dentro de una presentación musical.

²⁸Entrevista realizada por la autora el 22 de Agosto de 2019 al compositor japonés Masatora Goya a través de su cuenta de correo (masatoragoya@gmail.com) y respondida el día 23 de Agosto de 2019. Ver Anexo Número 3.[Traducción realizada por la autora].

²⁹ Ídem

Retomando la cita de la compositora Yamane, el *Sawari* es simple y llanamente el ruido que se genera al entrar en contacto con un obstáculo, mismo que no puede ser medido de manera perfecta, para ella, este ruido es algo irregular dentro de la música académica. Masatora considera que este concepto es algo que sucede entre el ruido puro y el sonido musical, es un elemento dentro de la naturaleza que los japoneses han intentado imitar dentro de su arte sonoro. Para él, al igual que el *Ma*, es otro de los elementos estéticos que son parte de la vida típica japonesa: “Se encuentra dentro de la sangre a nivel del ADN del japonés, sin éste siquiera saberlo”.³⁰ Esto lo explica de la siguiente manera: “La gente japonesa tiene cierta predilección a aceptar los “ruidos” dentro de la música porque las artes y la estética tradicional japonesa buscan recrear a la naturaleza y a los elementos que posee como es el ruido”.

Lo anterior no lo dice con referencia a personas educadas en alguna tradición musical (ya sea occidental u oriental), sino a cualquier escucha japonesa que dentro de los distintos géneros musicales se encuentre con este “ruido”. En palabras del compositor, al hablar en términos musicales, *Sawari* no es completamente ruido de manera aleatoria, sino un intermedio entre lo que en occidente se entiende como música y el ruido aleatorio. Es en esta diferencia donde se encuentra aquello que atrae a las compositoras japonesas contemporáneas a emplear este elemento dentro de su música.³¹ Por la misma normalización del ruido en la cultura japonesa, este compositor señala que su utilización como medio expresivo es algo que se puede encontrar en sus obras de manera recurrente, pues aunque son personas que han sido educadas en la tradición musical occidental europea y su composición ha sido mediante un proceso imitativo de las vanguardias europeas y americanas, siempre vuelven a sus raíces al buscar nuevas fuentes de inspiración, en la que encuentran su predilección a ciertos elementos estéticos tradicionales como es el *Sawari* y el *Ma*.³²

³⁰ Ver Anexo Número 3

³¹ Idem

³² Idem

1.2 El Teatro Noh y sus Particularidades

En un género artístico tradicional japonés que mejor representa los elementos estéticos tradicionales como el Sawari y el Ma es en el teatro *Noh* (能) (Ver Imagen 1.2). La palabra deriva del chino *neng* (能) que significa “tener el poder” o el “permiso” de hacer algo. Al introducir esta palabra en el japonés, adoptó los significados de habilidad o talento y esto se puede deber, en parte, al proceso de *japonización* que tuvo a través de su implementación en el teatro *Noh*. Como señala la Encyclopaedia Britannica, estas personas no actúan en un sentido europeo, son “cuentacuentos” (sic) que tienen la “habilidad” de contar la esencia de una historia a través de sus movimientos como metáforas, en vez de actuar la trama de la obra y representar una historia de manera explícita. En este sentido, el “tener el poder” para representar la esencia de la historia a través de movimientos metafóricos, esto es algo que la práctica del *Noh* permite desarrollar con el tiempo, además de que el público al conocer las historias a representar, no necesita verlas actuadas de manera explícita, pues pueden completarlas a través de su imaginación y conocimiento previo.³³

³³ The editors of Encyclopaedia Britannica. “Noh Theatre | Japanese Drama”. Revisado el 25 de Agosto de 2019, <<https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>>



(Imagen 1.2) Puesta en escena de una obra del Teatro Noh. De izquierda a derecha: El ensamble musical del Teatro Noh (Hayashi), el coro (Jutai) y, en el extremo derecho, los personajes de escena (shite) utilizando máscaras (Nohmen) con su contraparte (Waki) sin una máscara.³⁴

El teatro *Noh* está estructurado en función de canciones y danzas tradicionales japonesas que ayudan a representar la esencia de una historia en la que los *Shite* (シテ) se presentan como actores de escena principales usando una vestimenta pesada que ayuda al movimiento lento y pausado necesario para la obra (Ver Imagen 1.2), además de colocarse una máscara llamada *Noh* ó *Nohmen* (能面) o “máscara de la habilidad” (Ver Imagen 1.3), hecha de madera y que permite al cantante tener más resonancia sonora con la pequeña cámara de eco que forma, esta representa al personaje y a su estado anímico preponderante. El actor canta o declama de memoria el lenguaje poético de su papel mientras se mueve utilizando metáforas corporales para representar la esencia de la

³⁴ Japan Reference, “Noh Theater Stage | Japan Reference”. Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<https://jref.com/media/noh-theater-stage.6702/>>

historia. La música se realiza por varios ensambles musicales: el primero, conformado por tambores tradicionales con o sin una melodía hecha por una flauta de bambú; el segundo por solistas y un coro mixto que acompaña.³⁵



(Imagen 1.3) Máscaras Noh. De izquierda a derecha: Es una máscara *Rojo*, representando a una mujer de mediana edad, máscara *Namanari*, representando a una mujer que ha caído en desgracia, dos máscaras *Kishin* para representar a demonios y una máscara *Okina* para representar a un viejo.³⁶

Al igual que la interpretación del shamisen, este arte sufrió un proceso de *japonización*. En el pequeño documental “Behind the Mask of the World’s oldest Surviving Dramatic Art”, lo explica el actor y constructor de máscaras Michishige Udaka (宇高通成): el arte más comúnmente señalado como su antecedente directo es el *Sarugaku* (猿楽) o baile del mono, un arte teatral antiguo originario de China que pasó a formar parte de la

³⁵ Yoyogi Katyokai. “The Basic Knowledge to Enjoy “Noh” ❖ Japanese traditional arts ⚡ How to Japan TV”. *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=biOzH842IYg>

³⁶ Jonathan Ley. “Mirrors of the Mind: The Noh Masks of Ohtsuki Kokun - Portland Japanese Garden”. Revisado el 30 de Octubre de 2019, <<https://japanesegarden.org/2017/10/27/mirrors-mind-noh-masks-ohtsuki-kokun-2/>>

vida cultural japonesa de manera íntegra hasta que eventualmente evolucionó y se mezcló con otras artes japonesas, introduciendo el uso de máscaras de madera, la música con sus tambores tradicionales, el uso de una flauta de bambú conocida como *Fue* o *Noh-kan* (笛 ó 能管) (Ver Imagen 1.4) y el estilo de actuación típica del Noh.³⁷ Hubo dos elementos importantes en el mestizaje cultural del baile del mono para la creación de este arte: las religiones predominantes en Japón; la shintoísta y el budismo zen; de la primera se introdujo la idea de imitación con la naturaleza y de la segunda, la valorización de los movimientos pausados y expresivos con sentido religioso (Ver Imagen 1.2), así como la idea de tener que trascender como humana para poder representar a un espíritu pasado.

38

Los tipos de historias presentadas pueden definirse en seis géneros principales:³⁹

Género	Trama
Kami Mono	Historias sagradas para un templo shintoísta
Shura Mono	Historias sobre guerreros y sus aventuras
Katsura Mono	Shite y/o Waki personifican a una o varias mujeres utilizando una peluca y un vestido
Gendai Mono	Historias religiosas sobre la naturaleza
Kichiku Mono	Historias sobre seres sobrenaturales como demonios, fantasmas o espíritus
Kiojo Mono	Se representa a una mujer que ha perdido la cordura por algún acontecimiento trágico. El actor suele tener actuaciones dramáticamente diferentes antes y después del suceso. ⁴⁰

³⁷ Edwin Lee. "Behind the Mask of the World's Oldest Surviving Dramatic Art | Short film Showcase". *Youtube*, Revisado el 25 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=gsa2GpIWKKQ&t=225s>.

³⁸ Ídem

³⁹ Japan Guide, "Noh Theater". Revisado el 11 de mayo de 2019 <www.japan-guide.com/e/e2091.html>

⁴⁰ Stan Muller. "Just say Noh. But Also Kyogen: Crash Theater #11". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=J1lyUPMXwS0&t=499s>.

La música instrumental del *Noh* es interpretada por un ensamble conocido como *hayashi* (囃子) (Ver imagen 1.4). Este ensamble está formado usualmente por una flauta *Fue Noh-kan*, el tambor de hombro *Kotsuzumi* (小鼓), tambor de regazo *Otsuzumi* (大鼓) y el tambor de baqueta o *Taiko* (太鼓). Quien suele llevar la batuta de líder es la intérprete del *Taiko* o del *Otsuzumi*. Además de hacer patrones rítmicos con sus instrumentos, las percusionistas suelen usar sus voces para hacer “llamados de percusión” que son utilizados para marcar las entradas grupales o también suelen hacer pequeñas intervenciones vocales mientras tocan. Este grupo no es visto como un mero acompañamiento del *shite* o el *waki*, sino como otra voz solista que toca en igual importancia; es decir que no funcionan en un sentido occidental de la música incidental o de acompañamiento para algún arte escénica, sino que representan una parte de la esencia de la historia de manera activa con sus propias metáforas y gestos.⁴¹

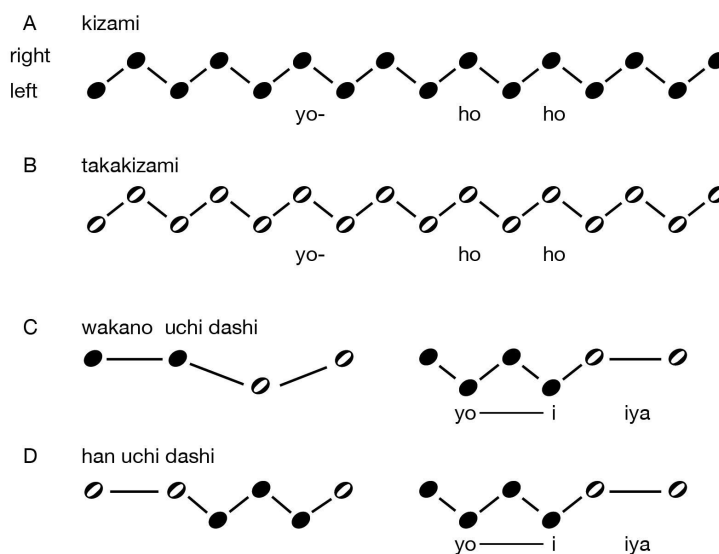


(Imagen 1.4). Foto de la agrupación de Hayashi del International Noh Project Committee de Londres. De izquierda a derecha: Yoshitani Kiyoshi (taiko), Kakihara Hiromitsu (otsuzumi) Narita Tatsushi (kotsuzumi), Yukihiro Issu (nohkan).⁴²

⁴¹ Akira Kinoshita. “Music.” Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<http://www.the-noh.com/en/world/music.html>>.

⁴² Arts Council Tokyo. “Noh Reimagined: The Contemporary Art of Classical Japanese Theatre | Second Term of fiscal year 2015 [Single Grants] |Support Program | Arts Council Tokyo”. Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/support/program/10717/>>

Los tambores son parte fundamental de la música de las distintas obras del *Noh*, razón por la cual se enseñan los distintos patrones rítmicos o *Tetsuke* (鉄系) que sirven para dar una sensación de progresión sonora y así representar las distintas esencias de una obra. Al igual que en occidente se hace uso de sonoridades verticales o figuras acordales para generar esta sensación de tensión y de distensión que ayude a representar escenas en una historia, en el *Noh*, se utilizan estas unidades horizontales rítmicas. Esto hace del ensamble *Hayashi*, una voz independiente del coro o de los solistas que actúa bajo sus propias reglas. De hecho, no siempre suele cuadrar la parte coral con la parte instrumental de la música o con el canto de las voces solistas, al ser cuerpos independientes sonoros y metafóricos.⁴³



(Imagen 1.5) Cuatro ejemplos de los patrones de *taiko* para el teatro *Noh*. Los puntos señalan los ataques al lado izquierdo y derecho, así como si el golpe es suave o fuerte. Estos patrones (*Tetsuke*) son parte de un grupo de 59 en un instructivo para el *taiko*.⁴⁴

⁴³ William P. Malm. "Kamakura, Muromachi, and Tokugawa Periods.". Revisado el 31 de Agosto de 2019 <<https://www.britannica.com/art/Japanese-music/Kamakura-Muromachi-and-Tokugawa-periods>>.

⁴⁴ The editors of Encyclopaedia Britannica, Op. Cit.

Al igual que los tambores, la *Fue Noh-kan* (Ver imagen 1.4) presenta patrones y secuencias progresivas propias, pues su función es distinta al del resto del *Hayashi*. Por su parte, puede tocar una línea melódica fluida y ligera que podría recordar a la de algún cantante, pues históricamente de ella tomaron sus cantos, aunque actualmente su función es independiente y no se corresponden, tanto en claridad melódica, tonal y rítmica o hacer una línea completamente independiente de ella.⁴⁵ Para la interpretación de la *Nohkan* es importante considerar que no es un instrumento que se interprete leyendo de una música escrita en el escenario, dada la flexibilidad rítmica, tímbrica y gestual de la música del Teatro *Noh* es necesario saber improvisar, así como haber aprendido de memoria las melodías típicas de las obras del *Noh*. Para lograrlo, primero se cantan apropiadamente los neumas de cada pieza usando un sistema de notación musical conocido como *Shoga* (書画), mientras su *Sensei* (先生) marca los patrones rítmicos típicos del *Hayashi* que se mencionó con anterioridad, este aprendizaje previo le permite al intérprete aprender a responder a los inesperados cambios y giros que puedan presentarse en la presentación del *Noh*.⁴⁶

Las voces de *shite* o *waki* como las del coro, conocido como *Jiutai* (地謡) (Ver Imagen 1.2), tienen dos formas principales de participar; la primera es conocida como la sección recitada o *Kotoba* (言葉) y la segunda es una sección melódica o *Fushi*. A su vez, las melodías pueden ser categorizadas en dos grandes grupos: el fuerte *Tsuyogin* (強銀) y el lírico *Yowagin* (弱銀), siendo la única diferencia entre estos dos estilos la manera en que colocan y adornan los tonos fundamentales de las piezas. Las melodías contienen en sí un gran número de fórmulas y ornamentaciones que provienen directamente de la tradición budista coral y los cantos seculares de la corte imperial real japonesa, aunque la manera de interpretar el texto de una misma obra dependerá de cada una de las distintas escuelas del *Noh*.⁴⁷

⁴⁵ William P. Malm, Op. Cit.

⁴⁶ Donald Paul Berger. "The Nohkan: Its construction and Music". *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3 (Sep., 1965)". Revisado el 26 de Septiembre de 2019 <<http://www.jstor.org/stable/850235>>

⁴⁷ William P. Malm, Loc. Cit.

Como se ha mencionado con anterioridad, el teatro *Noh* también es de las primeras artes teatrales que abordan la dualidad inmersa dentro de una misma persona. El actor Sato Hiroyasu señala que hay obras del teatro *Noh* que ejemplifican perfectamente esta dualidad como es el caso de *Kurozuka* (黒塚) “El Montículo negro”, en la que al inicio de la obra el *shite* principal debe interpretar a una dulce ancianita que cerca del final de la escena se transformará en un demonio temible; debe expresarse la complejidad de sentimientos de la anciana que la lleven a ese punto de inflexión, utilizando únicamente movimientos, canto y recitaciones, mientras el rostro está cubierto por la máscara (Ver imagen 1.2).⁴⁸

En su libro *El presente del Noh y el Zeami* (能、世阿弥の「現在」)⁴⁹, el actor Kunio Komparu señala que hay una fuerte relación entre el *Ma* y las raíces del Teatro *Noh* al recordar que la puesta en escena que se ha utilizado desde sus inicios tiene como finalidad el crear un constante espacio (*ma*) para transmutar y transformar las acciones, actuar en este género significa crear *ma* suficiente que se vuelva un vacío donde nada suceda, que la música exista en los silencios del sonido y el baile se convierta en la técnica del “no movimiento”.⁵⁰

De igual manera, el actor y creador de máscaras Michishige Udaka (宇高道) habla sobre la mentalidad que se tiene que alcanzar como persona ante el escenario, después de haber entendido estos y otros aspectos dentro del Teatro *Noh*: “Cuando alcanzas un nivel en el que puedes presentarte sin tener que pensar, en un estado de completa naturalidad, es que puedes experimentar un rayo de serendipia. Esa increíble y magnífica luz es la verdadera belleza del teatro *Noh* [...] Es *Yugen* (涌現).”⁵¹ El manejo del *ma* se va volviendo un elemento estético imprescindible para ser *shite* o *waki* dentro del teatro *Noh* con el cual esperan llegar a ese *Yugen*, la manera de percibir y reaccionar a los espacios que se forman entre las escenas o el escenario, las pausas entre los movimientos del

⁴⁸ William Reed. “The world of Noh theater”. *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=EWpnt_4Tk5l&t=288s

⁴⁹ Como se puede observar en el vídeo antes mencionado “Just Say Noh. But also Kyogen: Crash Theater #11”, Zeami fue un importante gobernante que impulsó al teatro *Noh*, además de cimentar las bases de la apreciación estética del *Noh*.

⁵⁰ Kunio Komparu, *Op. Cit.*, P. 70

⁵¹ Stan Muller, *Op. Cit.*

actor o los sonidos. Como señala el actor Kunio Komparu, ha sido tan importante la manera de manejar el *ma* en este género tan antiguo que influyó en otros más modernos tales como el teatro *kabuki* (歌舞伎) o la música de *koto* (琴).⁵²

1.3 Mono No Aware: Una Empatía Hacia las Cosas

En su video *The world of Noh*, el International College of Liberal Arts explica que el arte del Noh funciona como un estimulante para la audiencia, al carecer de grandes movimientos o de algún fondo teatral, el público puede acercarse a la obra de manera creativa, pues les permite tener un estado de contemplación en el que estos vacíos (Ma) son cubiertos con la imaginación, perspectiva y conocimiento que tienen (Ver Imagen 1.2). Lo anterior, propone un estado de apreciación activa ante la naturaleza misma del momento, a la cual los japoneses guardan un concepto conocido como *Mono no Aware* “El Pathos de las cosas” (物の哀れ) que también puede ser traducido como “Una empatía hacia las cosas”.

Autores como Taylor Bond señalan que este término tiene sus raíces en religiones como la budista o shintoista. A través del proceso llamado *japonización* fue que se focalizó a la profunda apreciación de la belleza y estética del cambio de las cosas, reconociendo todo aquello que existe y generando una conexión más profunda con ello.⁵³ Este término fue acuñado por el teórico literario Motoori Norinaga quien ha analizado obras como *Genji Monogatari* (源氏物語) “La aventura de Genji”, de la autora Murasaki Shikibu (式部紫) del siglo XII, en la que el tema principal es la profunda sensibilidad a la transitoriedad de las cosas que cada uno de sus personajes posee y cómo la presentan.

⁵² Richard Emmert. “No”. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335#omo-9781561592630-e-0000043335-div1-0000043335.9>>

⁵³ Taylor Bond. “Mono no Aware, the transience of Life,”. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://berkeleycenter.georgetown.edu/posts/mono-no-aware-the-transience-of-life>>

⁵⁴ Parkes menciona que esta forma de apreciación estética de la población japonesa se puede encontrar en escenas de su vida cotidiana como son los picnics que se hacen en la temporada de florecimiento de los cerezos, en ellos se toma el tiempo de apreciar los árboles de estas flores que: “no son más bellos que los árboles de pera o de manzana, pero se le dota de gran significado a lo efímero de su vida (1 semana) que son tan valiosos estos momentos”. ⁵⁵

Para poder entender el peso que tuvo esta obra y este término estético, se puede leer al escritor Chris Kincaid para entender la época en la que fue escrita, él señala que durante el *Heian Jidai* (平安時代) “Período Heian de Japón”, ⁵⁶ existieron una serie de particularidades importantes como la fascinación por la sociedad china de parte de la corte imperial japonesa hasta su emulación. Por ejemplo; en ella se esperaba que los hombres de la nobleza pudiesen leer y escribir en chino tradicional o *Hanzi* (汉字) de la misma manera que de la nobleza europea se esperaba que conocieran el latín a la perfección. Pero, a diferencia de la nobleza masculina, las mujeres tenían estrictamente prohibido aprender a comunicarse en chino, razón por la cual el *Genji Monogatari* fue la primera obra escrita en japonés, esta es una obra que sintetiza cómo estas diferencias entre la vida noble masculina y femenina transgreden en su estilo de vida; un ejemplo de ello es cómo la autora narra la manera en que podían formar lazos a través de su caligrafía desde puntos de vista diametralmente opuestos (él escribiendo en chino tradicional y ella en japonés).

Genji Monogatari fue una obra que se volvió parte importante de la educación de la nobleza japonesa femenina, pues estaba escrita en un idioma que podían leer e incluso realizar imágenes sobre madera que podían ser apreciadas como obras de arte en sí mismas. Aunque, Kincaid aclara que debajo de la fachada del amor, la elegancia y los elementos estéticos que utiliza, Murasaki escribe sobre las vicisitudes de la nobleza, la

⁵⁴ Adam Loughnane y Graham Parkes. “Mono no Aware: The Pathos of Things”. Revisado el 11 de mayo de 2019 <<https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>>

⁵⁵ Adam Loughnane y Graham Parkes, Op. Cit.

⁵⁶ Período conocido como el “fin del período clásico japonés”. Importante al ser el “pináculo” de la corte imperial”, en el que predominó la influencia cultural china a través de la literatura, la poesía, así como el budismo y el taoísmo.

historia de cómo Genji, un noble japonés pierde todos sus derechos dentro de la corte imperial por su nacimiento que va en contra de las leyes que rigen a su estrato social.⁵⁷

Genji y Lady Rokujo: "Finalmente, la noche terminó en un amanecer que parecía haber diseñado para su deleite especial. 'Triste es cualquier despedida al amanecer, pero nunca más desde que comenzó el mundo, el día brillaba tan trágicamente en el cielo otoñal' y mientras él recitaba esos versos, horrorizado de dejarla, se puso de pie de manera titubeante y acercó su mano a ella con ternura."⁵⁸

El fragmento previo de la primera parte de la novela representa una escena en la que Genji comparte un momento con Lady Rokujo, en él como diría Kincaid: "se siente que algo está mal. Toda la novela tiene una base, una oscuridad que la traspasa" (Ver imagen 1.6).⁵⁹ La esencia de la escena se convierte en un personaje más con el que interactúan y se relacionan hasta verse afectados por ella. Continúa el autor diciendo que este no es el único momento de la novela en que se tiene una escena así, pues tiene una naturaleza complicada, una que está entrelazada entre relaciones y emociones, entre situaciones y sus personajes que están completamente conscientes de ello pero que nunca logran enfrentar la realidad de las cosas.⁶⁰

Catwright menciona que al ser esta la novela más antigua de Japón, y posiblemente, del mundo, escrita por una mujer, no hay obra japonesa que pueda escapar de su influencia.⁶¹ El *Mono No Aware* que posee es algo que se puede encontrar en casi toda la obra japonesa posterior, Murasaki fue la primera autora en introducir un nuevo elemento estético a la cultura y arte japonesa gracias a su novela. La importancia de su obra fue tal que empezaron a surgir mitos repletos de *Mono No Aware* que daban explicación al surgimiento de su novela, explica Melissa McCormick, curadora de su exposición en el Museo Metropolitano de Nueva York, que se decía que ella recibió la

⁵⁷ Chris Kincaid. "The World's First Novel: The Tale of Genji." Revisado el 31 de Agosto de 2019, <<https://www.japanpowered.com/japan-culture/the-worlds-first-novel-the-tale-of-genji/>>.

⁵⁸Mark Cartwright. "Tale of Genji." Revisado el 31 de Agosto de 2019, <https://www.ancient.eu/Tale_of_Genji/> [Traducción realizada por la autora para esta investigación].

⁵⁹ Chris Kincaid, Op. Cit.

⁶⁰ Idem

⁶¹ Mark Catwright, Loc. Cit.

inspiración para escribir su obra después de ver el reflejo del brillo de la luna sobre el agua afuera de un templo budista.⁶²



(Imagen 1.6) Esta es una obra pictórica realizada entre el 1613 y el 1685 compuesta por seis paneles de papiro con tinta, oro y chapa de oro para representar escenas de los 54 capítulos del *Genji Monogatari* de derecha a izquierda y de arriba a abajo de manera que atraviesa cambios de tiempo, época y lugares. Algunos de los lugares icónicos que se pueden ver son el puente del Río Uji (en la parte superior izquierda) y el sur de Kyoto.⁶³

McCormick señala que el número de obras que han sido inspiradas por la novela y las pinturas que dejó Murasaki sobre ella sólo podría competir con las obras inspiradas por la biblia, estas van desde ropa y accesorios a muebles, juegos de cartas y productos eróticos (Ver Imagen 1.6).⁶⁴ Es entonces que el *Mono no Aware* permea en gran medida a la cultura popular, alta y tradicional de Japón, a sus artistas y a sus obras creativas.

Masatora Goya es un compositor japonés que señala que a pesar de la importancia histórica que estas expresiones artísticas japonesas representan, existe una problemática que limita el uso de estos elementos estéticos tradicionales en el proceso

⁶² Raquel Laneri. "Romantic Japanese Opus 'Genji' has inspired over 1,000 years". Revisado el 15 de Octubre de 2019

<<https://nypost.com/2019/03/09/romantic-japanese-opus-genji-has-inspired-for-1000-years/>>

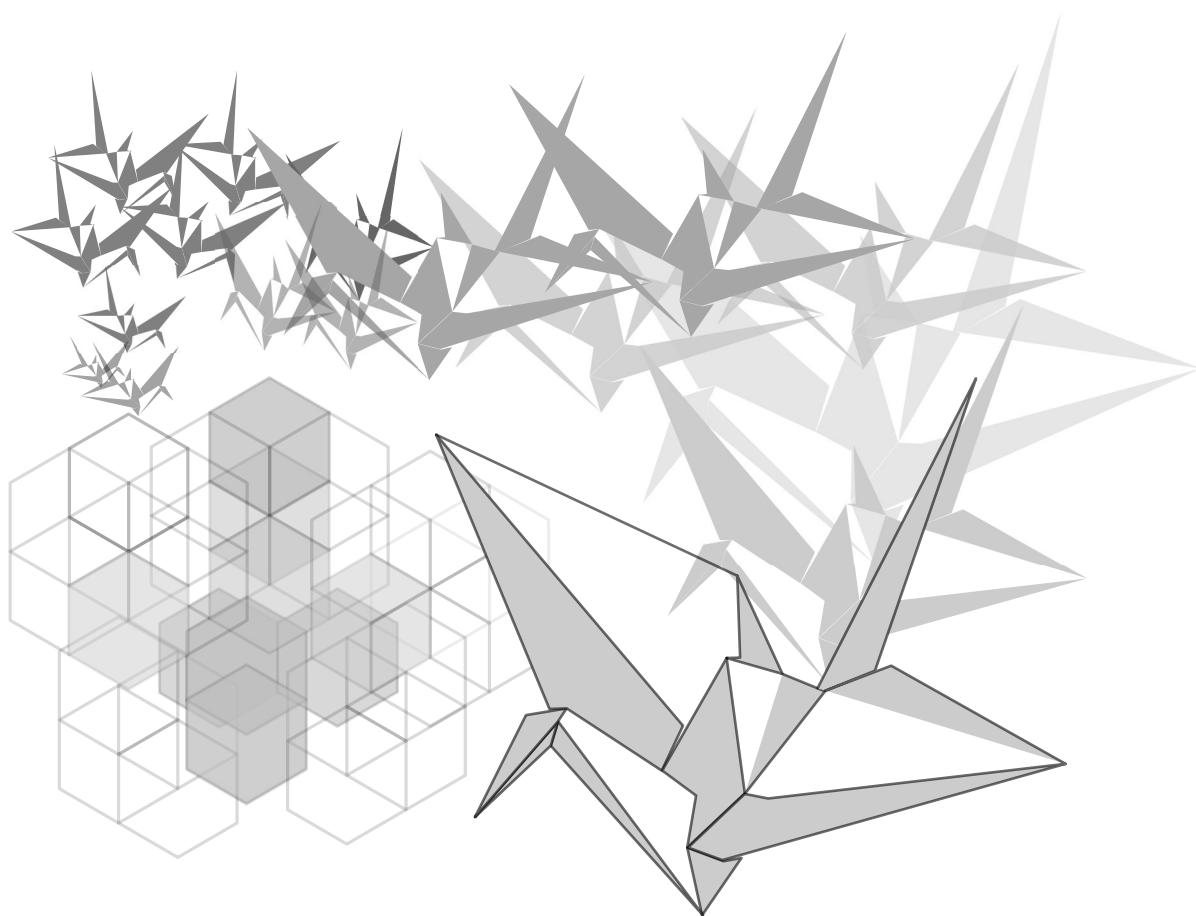
⁶³ Mary Griggs Burke Collection, Gift of the Mary and Jackson Burke Foundation. "Fifty-Four Scenes from The Tale of Genji (Genji monogatari zu byōbu) | Japan | Edo Period (1615-1868) | The Met". Revisado el 15 de Octubre de 2019 <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671027>>

⁶⁴ Raquel Laneri, Op. Cit.

creativo, tanto él como la mayoría de artistas estudiaron durante su etapa básica en Japón en la que las artes tradicionales, sus estéticas y su importancia son algo que usualmente se marginalizó, idea que se reforzó en países occidentales. Sin embargo, él mismo señala que muchas de estas artistas acaban siendo alcanzadas por la pregunta “¿Qué es lo original de tu propia música japonesa?”. Como él concluye, la música y las artes “tradicionales” fueron y siguen siendo una gran fuente de inspiración por ser tan diferente a la tradición musical y a la estética del arte europea.

Esta problemática generada por la educación recibida es algo que se presenta en mayor o menor medida en distintas artistas. Por ejemplo; Akiko es otra compositora japonesa contemporánea que da testimonio sobre su desconocimiento de la estética japonesa durante gran parte de su vida hasta que tuvo la necesidad de hacer uso de ella para fines creativos. Ella misma explica que un concepto como el *Ma*, es difícil de conceptualizar, pues la manera en que estos elementos son más sensitivos que objetivos genera una barrera cultural, pues como dice Masatora son elementos que están inmersos dentro del “ADN japonés”, pero no son usados de manera consciente en el arte japonés.

JAPÓN DURANTE LA POSGUERRA



Capítulo 2. Japón Durante la Posguerra

Japón tuvo un *hiatus* en la manifestación de estas expresiones estéticas tradicionales durante el llamado “Japón de la ocupación” (1945-1952): Michael Maher menciona que durante esta época el gobierno estadounidense de ocupación mantenía una campaña de propaganda, en especial en la producción cinematográfica en Japón. Se instalaron centros de educación con bibliotecas, archivos sonoros, centros de arte, cines y más de 600 películas fueron distribuidas durante esta época bajo la autorización de este gobierno, cuya meta era mostrar a Estados Unidos como un modelo a seguir para la población japonesa y, a su vez, negar las virtudes de la tradición japonesa, pues se le consideraba “feudalista”.⁶⁵

⁶⁵ Michael Maher. “Japan's Influence on Cinema After WWII.”. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://premiumbeat.com/blog/japans-influence-on-cinema-after-wwii/>>

2.1 Cultura en el Japón de la Ocupación (1945-1952)

El ambiente que se generó durante la ocupación de Japón permitió la divulgación de las ideas propias del movimiento Modernista Artístico Occidental en Japón dentro de su proyecto educativo y cultural. Pues como señala Partha Mitter: “Los modelos de desarrollo basados en una definición Occidental de bienestar son presentados como la panacea a cualquier nación, sin importar los valores y necesidades de cada región”.⁶⁶ De este modo, el “universalizar” el arte en naciones no occidentales se realizó a través de la aceptación del canon Artístico Occidental y, de este modo, “modernizar” el arte creado fuera de Europa y Estados Unidos, ignorando sistemáticamente las variables de identidad de género, nacionalidad, clase económica o social y preferencia sexual.⁶⁷

Es entonces que este ideal artístico universalista se enraizó en Japón bajo la enseñanza del “buen gusto” bajo estándares clásicos canónicos occidentales. Esto permitió a esta nación adoptar una tradición de valores estéticos diferentes a sus órdenes canónicos tradicionales locales. Sin embargo como nación no occidental también tenía sus propias particularidades que le permitían hacer una propuesta autónoma dentro de las vanguardias que descentralizaron a la creación artística de Europa y Estados Unidos.⁶⁸ Esto forma parte de los esfuerzos de investigaciones con perspectiva postcolonialista como la de Partha Mitter para valorar la riqueza de la poderosa diversidad del arte contemporáneo realizado desde las periferias culturales y, de este modo, enriquecer la historia del arte nuevo, tras cuestionar la “pureza” del canon modernista occidental. Para lograr este objetivo es importante entender el contexto como nación colonizada que vivió Japón por parte de Estados Unidos y Europa como parte del Gobierno de la Ocupación.

El gobierno de la ocupación limitó y envileció la imagen de toda expresión cultural que consideraba como “feudalista”, “imperialista” o de carácter tradicional japonés como fue el teatro *kabuki* (歌舞伎) u obras literarias como *Shi-jū Shichi-shi* (四十七士) “La

⁶⁶ Partha Mitter. “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery.” *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 4, 2008. Estados Unidos: College Art Association. Pp. 532

⁶⁷ Ídem

⁶⁸ *Ibidem.*, P. 540

leyenda de los 47 ronin (samuráis)” en la que se ensalzan los valores nacionalistas japoneses como el respeto a la autoridad, el honor militar o la obediencia al jefe militar. Además de la censura a estas obras, se censuraba el uso de símbolos y monumentos que el SCAP consideraba negativos como fue el Monte Fuji en producciones fílmicas.⁶⁹

Escritores como Ishida Takeo señalan que esta campaña de propaganda fue tan fuerte para la población que les creó una imagen estigmatizada de su propia cultura tradicional, misma que no se limitaba a expresiones culturales, sino inclusive el uso de su propia lengua en algunos medios de información como el periódico.⁷⁰ Esto tuvo efectos a largo plazo en la población japonesa como demuestran las entrevistas con compositoras contemporáneas como Masatora Goya o Akiko Yamane quienes narran que durante mucho tiempo tuvieron la imagen de que Japón (como país y como fuente de cultura) había sido una nación imperialista y depredadora, tanto militar como culturalmente. De hecho, al hablar sobre la educación musical que recibieron en su etapa formativa, afirman que esta fue completamente occidental europea con una imagen negativa hacia su propia cultura musical japonesa.⁷¹

Douglas McArthur fue el comandante supremo de las fuerzas de ocupación estadounidense en Japón (SCAP por sus siglas en inglés) desde el inicio de sus operaciones era el principal responsable de esta serie de políticas. El 5 de Mayo de 1951, dio su informe sobre la situación militar que se vivía en el Este de Asia y los resultados que estaba teniendo frente al senado. El investigador Hiroshi Kitamura (北村広), cuenta cómo McArthur es bastante positivo al hablar de los resultados de la SCAP, remarca lo efectivas que son las políticas culturales y de censura tomadas, la sociedad japonesa empezaba a aspirar al *American way of Life*, a una libertad y dignidad individual, este cambio de

⁶⁹ Richie Donald. “Notes for a study on Shohei Imamura”, *Shohei Imamura*, Toronto, Canada: Toronto International Film Group, 1997, P 12.

⁷⁰ Takeo Ishida. *Historias de personas derrotadas: cuarenta años vistos por periodistas literarios* (敗戦国民の精神史—文芸記者の眼で見た四十年), Japón: Fujiwara Shoten, 1998, Pp 88-95

⁷¹ Ver Anexo 2 y Anexo 3

mentalidad en los japoneses lo compara con lo logrado a través de la Revolución francesa y la Carta Magna en su país.⁷²



(Imagen 2.1) Afiche oficial del filme *Sergeant York* (1941) del director Howard Hawks, publicada por Warner Bros. en Estados Unidos y distribuida por el MPEA en los países ocupados por las fuerzas aliadas como Japón, Corea y Alemania. En el afiche aparecen (de izquierda a derecha): Joan Leslie, Gary Cooper y Walter Brennan con la bandera estadounidense de fondo.⁷³

Al mismo tiempo, como señala Kitamura, McArthur llevó a cabo esfuerzos por “democratizar” a Japón a través de una serie de incentivos para la creación de sindicatos, sufragio efectivo y activismo político. Uno de sus brazos más fuertes para llevar a cabo sus fines democratizadores fue el de la esfera cultural: El Gobierno de la Ocupación Estadounidense en Japón a través de su Departamento para la Educación e Información Civil (CIE por sus siglas en inglés), generaba reformas en el área de la educación, religión e información pública para la población japonesa acorde a la visión estadounidense. De acuerdo a Kitamura, fue a través de este organismo que las creadoras de productos culturales (cineastas, dibujantes, intérpretes musicales, etc.) fueron “instruidas” en formas

⁷² Hiroshi Kitamura. “America’s Racial Limits: U.S. Cinema and the Occupation of Japan, *The Japanese Journal of American Studies*, No. 23 (2012)”. Revisado el 15 de Octubre de 2019, <http://www.jaas.gr.jp/jjas/PDF/2012/07_139-162.pdf>

⁷³ Ted Baehr. “Sergeant York | Movieguide | Movie Reviews for Christians”. Revisado el 16 de Octubre de 2019, <<https://www.movieguide.org/reviews/sergeant-york.html>>

más “apropiadas” de contenido como fue el caso del cineasta Akira Kurosawa (黒澤 明).⁷⁴ Igualmente, en Hollywood con el apoyo del gobierno se crea la Asociación para la Exportación de Películas (MPEA por sus siglas en inglés), parte del estado estadounidense encargado de la distribución de películas a los territorios ocupados (Alemania, Austria, Corea y Japón). Debido a su poder fue conocido en Japón como “el pequeño departamento de estado” cuya misión era traer una inmensa cantidad de cine estadounidense de la mano de Hollywood, mismo que debiese servir a los anhelos democráticos del SCAP.⁷⁵

Es así que el CIE y el MPEA se convirtieron en una fuerza “pedagógica” que funcionase como una guía de la cultura estadounidense, al traer *best-sellers*, obras de teatro, ciencia, música, deportes e historia americana al país asiático. Pero como Daniel Bernardi menciona, este impulso pedagógico tuvo un gran impacto racista en la cosmovisión japonesa porque: “El cine estadounidense se ha construido sobre el privilegio de la gente blanca, la representación y narrativa de ellos como vencedores en toda situación y, en la que las “otras” (asiáticas, africanas, latinas, etc.) deben caer” (ver imagen 2.1).⁷⁶

Kitamura señala ejemplos de estas películas en las que se celebra a la imagen estadounidense blanca, honesta, benevolente y de buen corazón como en la película *Young, Mr. Lincoln* (1939), filme que narra la vida del expresidente empezando su trayectoria como un abogado que funge como héroe defensor de una familia blanca estadounidense por un cargo de homicidio falso, lo mismo se puede mencionar de otra como *Pride of the Yankees* (1943) que celebraba al beisbolista blanco estadounidense como un ser sincero, cálido y héroe de su comunidad o *Sergeant York* (1941) (ver imagen 2.1), llena de *hymns*, liturgias y cantos cristianos que narraba la historia de un pequeño granjero que tras convertirse al cristianismo a través de las enseñanzas de su pastor, logra convertirse en un héroe en contra de los enemigos de la Primera Guerra Mundial. En estas

⁷⁴ Por más apropiada, se entendía la promoción de los valores occidentales, eliminando cualquier símbolo que pudiese denominarse como “feudalismo japonés” u oriental.

⁷⁵ Hiroshi Kitamura, Op. Cit.

⁷⁶ Daniel Bernardi. “Introduction: Race and the Emergence of U.S. Cinema,”. *The Birth of Whiteness*. Estados Unidos: Rutgers University Press, 1996. P. 5

mismas películas, señala Kitamura, se trataba de eliminar o marginalizar a “las otras razas” (no blancas como afroamericanas, nativo-americanas y personas asiáticas). Esta narrativa no fue limitante a obras grandes como éstas, activamente el SCAP mantenía este discurso racial a través de los periódicos y otros medios impresos en lengua japonesa que influyeron en el gusto público y de su perspectiva de país ante el mundo.⁷⁷

Hiroshi en su análisis sobre el cine durante la ocupación de las fuerzas aliadas en Japón, señala que el tiempo que duró esta época fue un momento en que se permeó el pensamiento racial de los Estados Unidos en nombre de políticas por la democratización y la desmilitarización: “La población japonesa reconfiguró su visión del mundo después de la guerra al aceptar una inferioridad respecto a Occidente (Europa y Estados Unidos), pero una superioridad sobre sus vecinos asiáticos y otras minorías étnicas.”⁷⁸

A pesar del éxito que tuvo la implementación de la mentalidad del modernismo occidental meta aspiracionista de la vanguardia japonesa, Teruko Minowa señala que una de las diferencias que tuvo el movimiento modernista para la generación japonesa a diferencia del mundo occidental es que mientras en Europa y América se buscaba romper con la tradición (romántica y postromántica) existente de manera tajante, Japón no lo hizo, pues se enfrentaba a una problemática distinta debido a su reciente apertura ante el mundo, debido a ella se vio obligado a generar una imagen de “país moderno”. Esta misma imagen derivó en un conflicto identitario que se puede resumir en una pregunta: “¿Cómo se puede ser moderna (abierta a Occidente) y al mismo tiempo seguir siendo Japonesa (tradicional e identitariamente)?”.⁷⁹

El escritor Tetsuo Najita señala que durante esta época el país seguía en una dinámica convulsa: entre tecnología y cultura, una identidad histórica (tradición) y una universal moderna (la globalización), el mundo exterior y el mundo japonés.⁸⁰ Esta

⁷⁷ Hiroshi Kitamura, Op. Cit.

⁷⁸ Idem

⁷⁹ Teruko Minowa. “Introduction”, *The creativity of Contemporary artists within the text of Japanese Japanese and Western aesthetics*. Estados Unidos: New York University, 2005, P. 36

⁸⁰ David Pollack. “Modernism Minceur, or is Japan Postmodern?. *Monumenta Nipponica*, Vol. 44, No. 1(Spring, 1989)”. Revisado el 3 de Octubre de 2019 <<http://www.jstor.org/stable/2384699>>

problemática identitaria se presentará a diferentes niveles como es la vanguardia estética y cultural, el escritor responde a esta cuestión identitaria con su propia respuesta a esta incógnita en el *Nihonjinron* (日本人論) o “la teoría de la persona japonesa” (David Pollack la traduce como “*The discourse of sameness*”). De acuerdo al autor, Japón se ha mantenido siempre con una postura sobre la tecnología exterior como “una intromisión del exterior” (usando de ejemplo al Shogunato de Tokugawa en el que dejó el flujo marítimo en declive o cómo durante la época previa a la restauración Meiji, se veía con recelo el uso de la tecnología occidental en comparación a la japonesa) y que el japonés siempre vuelve a mirar a su propia cultura en búsqueda de respuestas a esa intromisión, este mismo autor recuerda la protesta del escritor Yukio Mishima que a través de sus personajes dolientes de crisis por desgaste físico, mental y espiritual, habla sobre los efectos que tiene el exceso de la tecnología (occidental) en la vida del japonés y su falta de espiritualidad. En estos casos, la actitud de la persona japonesa es la de mirar al *Nihonjinron* en búsqueda de respuesta a estas problemáticas.

Menciona Pollack que para autores como Karatani Konji, Japón ya había vivido una crisis de identidad parecida a la que plantea acerca de las instituciones y estructuras en el 1880, época previa a la apertura japonesa durante la restauración Meiji, en la que una de las principales cuestiones era la de eliminar el uso de *Kanji* (漢字) de su escritura, es decir todos los trazos provenientes del idioma chino que conforman junto al sistema *hiragana* y el *katakana* el idioma japonés escrito, esto para poder encontrar un sistema de escritura japonés más sencillo que pudiese servir para comunicarse en un mundo globalizado. El mismo autor continúa al decir que en la posguerra, Japón revive esta misma y patológica problemática con el mundo globalizado, su idioma y sus modos de comunicación, mismas cuestiones que lo llevan a mirarse a sí mismo y su identidad cultural única para cuestionarse si es necesario o no cambiar la manera que utilizan para comunicarse o si el idioma no se vuelve un impedimento para la transmisión de ideas.⁸¹

Algunas de las obras modernistas japonesas que se crearon en este período incluso hicieron una crítica abierta al fracaso que supuso el Gobierno Estadounidense de

⁸¹ Ídem

la Ocupación en Japón. Estas obras poseían una perspectiva sobre las necesidades e intereses particulares que tenía este país. Michael Maher señala que las películas realizadas inmediatamente después del término del SCAP por el estudio japonés *Toho* (東方), bajo la dirección de Ishiro Honda (本多猪四郎) como es el filme *Gojira* (ゴジラ), que utilizaba a un gran monstruo que arrasaba a la población japonesa como alegoría al devastador ataque de las bombas atómicas y la incapacidad del gobierno japonés de responder a la crisis que de ella surgió, hablando sobre los efectos de la caída de las bombas atómicas, las tormentas radioactivas que llegaban a las costas japonesas o los efectos en la población japonesa de las pruebas nucleares que se estaban haciendo en el país.⁸²

2.2 Las Vanguardias de la Posguerra en Japón: Jikken Kobo, Gutai Bijutsu Kyokai y Kyushu-Ha

El cine no fue la única muestra artística que poseía las particularidades del modernismo japonés, mismas que fueron fruto de la combinación de las necesidades locales y de los esfuerzos modernistas para la cultivación de la cultura de una gran parte de la población, pues las fuerzas occidentales de la ocupación buscaron ofrecer música, libros, revistas, etc., de manera gratuita a la población japonesa. Este acceso a la información, educación y cultura (tanto occidental como oriental) fue para mucha gente su primer acercamiento, lo que propició la creación de movimientos modernistas japoneses de autodidactas.⁸³ Toru Takemitsu (武満 徹) es un ejemplo de esa generación como lo señala su entrevista con Tania Cronin y Hilary Tann en 1988:

“El gobierno americano estableció un centro de información y educación (CIE por sus siglas en inglés) en el centro de Tokio con una gran biblioteca pública. Fui todos los días a revisar partituras de música -americana, ninguna europea-. Soy un autodidacta, un compositor auto formado.”⁸⁴

⁸² Michael Maher, Op. Cit.

⁸³ Miwako Tezuka y Doryun Chong. “Mining the Postwar Japanese Vanguard: Miwako Tezuka Speaks with Doryun Chong”. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://artjournal.collegeart.org/?p=2394>>

⁸⁴ Toru Takemitsu, et al. “Afterword.” *Perspectives of New Music*, vol. 27, no. 2, (Verano 1989). Estados Unidos: Perspectives of New Music. P. 207. [Traducción realizada por la autora].

Toru Takemitsu pertenece a esa generación de Japón con ese gran sentimiento anti nacionalista influida por el gobierno en turno (SCAP), además como declarase el historiador Tom Service, él se alejó de las tradiciones de su país para no reavivar las memorias de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁵ Por lo que su estilo musical prescindió de las estéticas tradicionales japonesas como las vistas en este trabajo. De hecho como afirma Peter Burt esta lejanía se puede encontrar en obras como *Romance for Piano* (1948-1949) y *Lento in Due Movimenti for Piano* (1950) en las que muestra sus más grandes y principales como Alban Berg, Claude Debussy u Olivier Messiaen.⁸⁶

Durante este período, hubo otras autodidactas que también aprovecharon la oportunidad que ofrecía tanto la oferta cultural del SCAP como la efervescencia del contacto con el exterior durante la posguerra para la creación artística, entre algunas de ellas formaron uno de los primeros grupos de Vanguardia Japonesa conocido como *Jikken Kobo* (実験工房) “El Taller Experimental”, conformado con: los pintores Kitadai Shozo (1923-2001), Fukushima Hideko (1927–1997) y Yamaguchi Katsuhiro (1928); el diseñador Komai Tetsurō (1920–1976), los compositores Fukushima Kazuo (1930), Satō Keijirō (1927–2009), Suzuki Hiroyoshi (1931–2006), Takemitsu Tōru (1930–1996) y Yuasa Jōji (1927), la crítica y poeta Akiyama Kuniharu (1929–1996), el fotógrafo Ōtsuji Kiyoji (1923–2001); el diseñador de iluminación Imai Naoji (1928); la pianista Sonoda Takahiro (1928–2004); y el ingeniero mecánico Yamazaki Hideo (1920–1979) (Ver Imagen 2.2).⁸⁷

⁸⁵ Tom Service. “A guide to Toru Takemitsu’s music | Music | The Guardian, The Guardian”. Revisado el 16 de Mayo de 2019, <<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>>

⁸⁶ Peter Burt. Op. Cit., P. 26.

⁸⁷ Miwako Tezuka y Doryun Chong, Op. Cit.



(Imagen 2.2) Fotografía grupal del Jikken Kobo en Octubre de 1954 por parte de Kitadai Shozo, acervo del Museo de Arte de Kawasaki. De izquierda a Derecha: Ōtsuji Kiyoji, Takiguchi Shūzō, Akiyama Kuniharu, Mrs. Sonoda Takahiro, Yamaguchi Katsuhiro, Sonoda Takahiro, Komai Tetsurō, Fukushima Hideko, Fukushima Kazuo, Takemitsu Tōru, Imai Naoji, Yuasa Jōji, Suzuki Hiroyoshi y Satō Keijirō.⁸⁸

Este grupo modernista tuvo una gran influencia de la vanguardia occidental, la investigadora Miwako Tezuka (手塚美和子) lo corrobora con su análisis de la primera obra que presentó este grupo, una comisión hecha por el periódico japonés *Yomiuri Shimbun* (読売新聞). En el año 1951, este medio de comunicación organizó una exhibición sobre el trabajo de Pablo Picasso y comisionó al *Jikken Kobo* para realizar una obra, con lo que lograron presentar la puesta en escena *Ikiru yorokobi* (生きる喜び) “El Gozo de la vida”,⁸⁹ obra multidisciplinaria en la cual se celebra la vida del pintor español.

Tezuka menciona que esta obra no sólo sirvió como un esfuerzo para iniciar una nueva época cultural post-ocupación militar, sino que valió como su manifiesto que ellos mismos explicaron en la exhibición: “El propósito de tener esta exhibición es de combinar las varias manifestaciones artísticas (como un taller experimental) para lograr una

⁸⁸ Miwako Tezuka. *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<http://artjournal.collegeart.org/?p=2349>>

⁸⁹ Idem

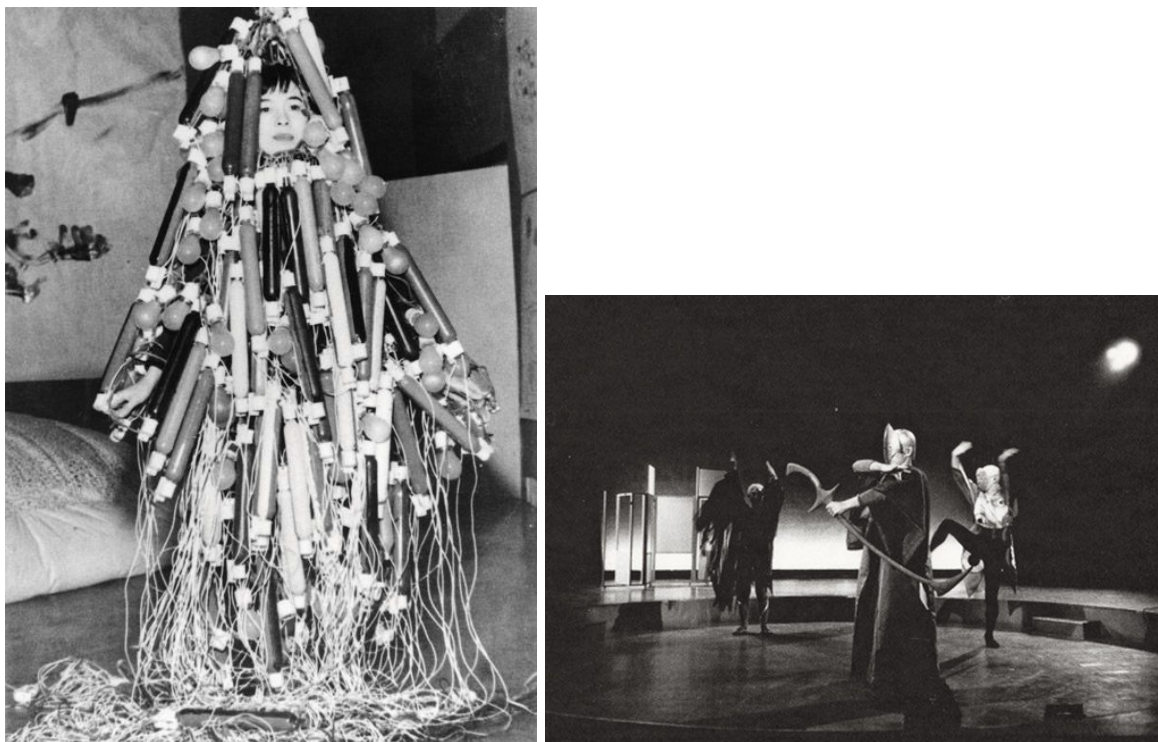
combinación orgánica dentro de la galería y así crear un nuevo estilo artístico con una relevancia social con la que podamos relacionarnos todos los días”.⁹⁰

Esta fue presentada el 16 de Noviembre de 1951 en la sala pública Hibiya en el centro de Tokio, junto a los cuarteles generales de las fuerzas Aliadas (SCAP) con un lleno total con una audiencia hambrienta de cultura después de años de privación.⁹¹ Miwako Tezuka señala que el éxito de este primer trabajo sería un aliciente para mantener activo el proyecto con más labor interdisciplinario como *Future Eve* en 1955, con la colaboración del dramaturgo Kawaji Akira y la compañía de Ballet Matsuo Akemi, esta obra fue basada en *L'Ève Future* de Auguste Villiers y presentada del 29-31 de Marzo de ese año o el *Pierrot Lunaire* (Ver imagen 2.3) del año 1955 que retoma la música del compositor alemán Arnold Schoenberg mezclada con elementos estéticos y narrativos típicos del teatro *Noh*.⁹²

⁹⁰Lewis Cook, Stanley N. Anderson y Tom Spilliaert. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō/Experimental Workshop /The Eleventh Exhibition Homage to Shuzo Takiguchi*, Tokio: Satani Gallery, 1991, P. 102. [Traducción realizada por la autora].

⁹¹Miwako Tezuka, Op. Cit.

⁹²Ídem.



(Imagen 2.3) Del lado izquierdo: Atsuko Tanaka *Denkifuku* [Electric Dress] (1956) en la segunda Gutai Art Exhibition en Ohara Kaikan, Tokyo, Octubre de 1956. ⁹³Del lado derecho: *Pierrot Lunaire* del Jikken Kobo, presentada en 1955, de izquierda a derecha: Columbine (Hamada Yōko), Pierrot (Nomura Mansaku) y Harlequin (Kanze Hisao). ⁹⁴

Tezuka es firme al decir que debido a la perspectiva europea de las innovaciones y propuestas que estas obras presentaban, este grupo recibiría una opinión negativa de parte de los críticos de su época como se podía ver en periódicos, estas decían: “(El Jikken Kobo) carecía de raíces u originalidad japonesa o de (alguna conexión con) la realidad de Japón”. ⁹⁵ Cabe mencionar que este grupo guardaba singularidades que lo alejaban de otros movimientos culturales modernistas japoneses que tuvieron gran importancia dentro de la década de los 50’s y 60’s como es el *Gutai Bijutsu Kyokai* (具体美

⁹³Monoskop. “Gutai Art Association - Monoskop”. Revisado el 17 de Octubre de 2019, <https://monoskop.org/Gutai_Art_Association>

⁹⁴Miwako Tezuka, Op. Cit.

⁹⁵Miwako Tezuka. “Chapter One: Introduction to Jikken Kobo (Experimental Workshop)”, *Jikken Kobo (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950’s*. Estados Unidos: Columbia University, 2005 Pp 7-8

術協会) “La asociación artística de Gutai” (1952 – 1957) o *Kyushu-Ha* (九州派) “La Escuela de Kyushu” (1957 – 1970), grupos como estos y sus creaciones artísticas recibieron el sobrenombre de *Han-geijutsu* (反芸術) “Anti-arte”, término acuñado por el crítico de arte Yoshiaki Tono (義明東濃) quien señalaba la realización de crítica social al gobierno estadounidense de estos grupos a través de puestas en escena usando cualquier material (en especial aquel denominado como basura) y una fuerte relación con la estética nacional japonesa (Ver Imagen 2.3).⁹⁶

El grupo Gutai fue uno de los primeros proyectos plásticos del siglo XX, este empezó bajo la dirección de Jirō Yoshihara (吉原 治良) y Shōzō Shimamoto (嶋本 昭三), en el pueblo cosmopolitano de Ashiya, cerca de Osaka, al oeste de Japón y su lema de grupo era: "Haz algo que nadie jamás haya hecho antes."⁹⁷ Este grupo fue enteramente conformado por expertas artistas plásticas alejadas de las grandes capitales culturales como Tokyo o Kyoto, eran originarias de la región de Kansai, que corresponde al suroeste de Japón, a unos 500 kilómetros de la capital, la forma en que se acercaron a la producción artística fue diferente a la que el *Jikken Kobo* tuvo por varias razones; el grupo *Gutai* logró centrar la selección de materiales y texturas tomando como base la tradición japonesa de la composición de texturas, para convertir esto en un recurso expresivo para sus pinturas y esculturas, algunas de las técnicas que usaban se alejaban de los movimientos vanguardistas que sucedían en el continente americano y europeo, esta asociación trataba de responder las dudas de la identidad japonesa de su época, un Japón que se enfrentaba a la globalización y a las vanguardias que ella aportaba (Ver Imagen 2.3).⁹⁸

Por su parte, el *Kyushu-Ha* fue un grupo que surgió en una región todavía más lejana de las capitales culturales: la isla japonesa de Kyushu, a 1200 kilómetros de la capital japonesa, de hecho, la única ciudad cercana de esta isla era Fukuoka, lugar

⁹⁶ Midori Yoshimoto. “Off Museum! Performance Art That Turned the Street into ‘Theatre,’ Circa 1964 Tokyo”. Revisado el 17 de Octubre de 2019, <<http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2007/06/9yoshimoto.pdf>>

⁹⁷ Monoskop, Op. Cit..

⁹⁸ Natsu Oyobe. “Chapter One: Introduction”, *Human subjectivity and confrontation with materials in Japanese art: Yoshihara Jirō and early years of the Gutai Art Association, 1947–1958*, Estados Unidos: University of Michigan, 2005, Pp. 1-5

cercano a donde había sucedido la tragedia del bombardeo de Nagasaki por parte de Estados Unidos. El equipo de más de 20 artistas del *Kyushu-ha* no eran expertos técnicos ni autodidactas de la creación artística, ya sea plástica, musical o de actuación, muchos de ellos, eran trabajadores de clase baja y media baja de tiempo completo que trabajaban en las recién fundadas empresas industriales metalúrgicas; en el poco tiempo libre que tenían estos trabajadores se reunían para proponer puestas en escena sobre las cuales trabajar, teniendo como principal influencia a la tradición teatral del *Noh*, con la que trataban de hablar de forma clara de la problemática política y social que sufrían las clases trabajadoras bajas de la región, así como ser de los pocos grupos que señalaban los problemas en los que la ocupación de los países aliados había tenido sobre la vida diaria japonesa a través de las presentaciones que tuvieron.⁹⁹

Sin embargo, estos dos grupos se disolvieron poco tiempo después, aunque como señala Midori Yoshimoto, su influencia para los movimientos de vanguardia postmodernos posteriores sería notoria en producciones como *Some Young People* que reúne varias actividades de la vanguardia japonesa en un vídeo o incluso en grupos japoneses enteros de *Happening* como *Zero Jigen* (ゼロ次元) “Dimensión Cero” que continuaban con la crítica social a la sociedad japonesa a través de la utilización de basura como objeto creativo en Japón a través de sus obras artísticas que escandalizaban a la población como al gobierno (Ver imagen 2.4).¹⁰⁰

⁹⁹ Justin Jesty. “Chapter Four: Kyushu-Ha Tartare: Anti-art Between Raw and Haute”, *Arts of Engagement: Art and Social Movements in Japan’s early Postwar*, Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago, 2010, Pp. 266-270

¹⁰⁰ Midori Yoshimoto, Op. Cit.



(Imagen 2.4) *Ritual del Futón en Ginza*.¹⁰¹ Obra realizada por el grupo Zero Jigen. Al frente de la foto: Kato Yoshihiro e Iwata Shinichi sosteniendo un futón. En ella se puede ver el nombre del grupo con cintas en la cabeza y sus banderines. La reacción de la gente se puede ver a los laterales de la fotografía. Fotografía de Kitade Yukio del Museo de Arte de la Prefectura de Aichi.¹⁰²

2.3 El Jikken Kobo: Análisis de A String Around Autumn Toru Takemitsu y Locus de Joji Yuasa

Mientras tanto, la vanguardia japonesa modernista representada en el Jikken Kobo, continuaría por un tiempo más largo, uno de los eventos que marcaría su rumbo sucedió en el año 1962, John Cage y David Tudor visitaron el Centro de Artes de Sogetsu (SAC), en donde dieron una presentación programada dentro de una serie de siete conciertos en

¹⁰¹El término *Happening* o *Performance* no era usual en el lenguaje japonés. Artistas japoneses usualmente utilizaban la palabra *Gishiki* (儀式) “Ritual” para describir expresiones artísticas sin guión, no teatrales que involucren al cuerpo. KuroDalaiJee. “Art and action in Post-war Japan: From Reportage Painting to the Expo Destruction Group | Art Critique of Taiwan”. Revisado el 18 de Octubre de 2019, <http://act.tnnua.edu.tw/?p=6716?to_id=6716&from_id=6861>

¹⁰² Idem

distintas ciudades japonesas como Tokyo, Kyoto, Osaka y Sapporo. La importancia y efecto de estos conciertos en la vanguardia japonesa es algo que autores como You Nakai nombran el “*Cage Shock*”.¹⁰³

Tozawa concuerdan en que este evento tuvo un gran impacto en la sociedad cultural japonesa, él hace hincapié en el caso de la obra musical del Jikken Kobo, pues como se dijo, este grupo se había estado enfrascando en la utilización y aprendizaje de la tradición artística occidental, por lo que escuchar una pieza como 0’00’’ (1962) de John Cage en el centro de Artes de Sogetsu que apostaba por una estética distinta a esos cánones, resultaba una propuesta abismalmente diferente a la que habían estado aprendiendo y utilizando.¹⁰⁴ Esta pieza está compuesta sobre una serie de instrucciones muy sencillas que el artista debe seguir: “En un ambiente con una amplificación máxima (sin feedback), realizar una acción de manera disciplinada”. En este caso, fue Cage solo con un escritorio en el escenario el que realizó una serie de acciones simples como escribir sobre una hoja o fumar por un lapso de cerca de 40 minutos utilizando amplificación.¹⁰⁵

Mikiko Sakamoto en su libro *Takemitsu and the Influence of "Cage Shock"* explica que tanto Takemitsu como todas las personas de esta generación se vieron fuertemente influenciados por John Cage, quien les enseñaría el “lado positivo” de la cultura y estética japonesa, misma de la que habían negado.¹⁰⁶ De acuerdo a Tomoko Deguchi, una de las obras del compositor Toru Takemitsu en las que más se puede notar esta revalorización de la cultura japonesa fue *November steps* (1967) (Ver imagen 2.5), pieza comisionada por la Filarmónica de Nueva York y una de sus primeras obras en las que conjunta una orquesta instrumental occidental con una orquesta de corte japonés usada para la música

¹⁰³ You Nakai. “*Of Stone and Sand: John Cage and David Tudor in Japan, 1962* | *Post*, MoMA: Post, notes on modern & contemporary art around the globe”. Revisado el 11 de Mayo de 2019 <https://post.at.moma.org/content_items/562-of-stone-and-sand-john-cage-and-david-tudor-in-japan-1962>

¹⁰⁴ Satomi Tozawa. “Chapter 3: John Cage and Japan”, *Japanese Anti-Art: Japanese Society and Influence from the West*, Estados Unidos: University of Alberta, 2011 . P. 18

¹⁰⁵ *Ibidem*. P. 25

¹⁰⁶ Mikiko Sakamoto. “Chapter 2: Emergence of Western Music in Japan”, *Takemitsu and the Influence of "Cage Shock": Transforming the japanese ideology into music*, Estados Unidos: The University of Nebraska, 2010. P. 13

conocida como *gagaku* (雅楽) “Música de la corte imperial japonesa”.¹⁰⁷ En esta obra se puede apreciar la primera problemática que el compositor tuvo, la diferencia de escucha cultural que existe en las naciones occidentales en contraposición a la escucha japonesa. Él mismo lo explica en su libro *Confronting Silence*:

En contraste al “ruido” (En Occidente), el sonido musical es usualmente condicionado psicológicamente y se encuentra bajo ciertos estándares sonoros específicos. ¿Otras músicas con delicados matices fuera de este sistema controlado pueden ser escuchados por oídos occidentales como “ruido”? Porque cuando estamos en un ambiente natural, tanto “los ruidos extraños” que escuchamos como el canto de las aves parecen tener el mismo valor, en la naturaleza estos “ruidos naturales” no interfieren con la escucha [...] Existen diferentes tradiciones musicales fuera de Europa que aprovechan esta condición dentro de la naturaleza. Por ejemplo; en la música Japonesa, pequeños fragmentos sonoros están completos por sí solos. Esos eventos sonoros se relacionan con el silencio creando así una armonía de sucesos.¹⁰⁸

Takemitsu continúa en su libro, hablando sobre sus dudas acerca de los valores tradicionales japoneses, así como de la música japonesa con respecto a la tradición musical occidental que había estudiado. Pero como él mismo menciona, es gracias a una presentación de teatro de muñecos tradicionales japoneses que él se replantea sus valores estéticos, tras escuchar la intensidad de las melodías y rítmicas del *shamisen* (Ver Imagen 1.1), él llega a ser consciente de este mundo musical completamente diferente.¹⁰⁹ En sus propias palabras: “El mundo sonoro creado por el *futozao* (*shamisen*)¹¹⁰ no era menos impresionante que el creado por una Orquesta Occidental con centenares de distintos instrumentos musicales. Para mí, era incluso más rico.”¹¹¹

¹⁰⁷ Tomoko Deguchi, “Chapter 1: Concepts of Temporality and form in the analysis of Takemitsu’s music”, *Forms of temporal experience in the music of toru takemitsu*, Estados Unidos: State University of New York, 2005, P. 13

¹⁰⁸ Toru Takemitsu, et al. “Notes on November Steps”, *Confronting Silence: Selected Writings*. California, United States of America: Fallen Leaf Press, 1995, Pp. 152

¹⁰⁹ Toru Takemitsu, Op. Cit., 1995, P. 119 [Traducción realizada por la autora de esta investigación].

¹¹⁰ El *futozao-shamisen* o *futoza* es una variante más grave del *shamisen* japonés utilizado en el teatro de marionetas *bunraku*. NHK World-Japan, “Futozao-Shamisen - Blends -TV | NHK World-Japan Live & Programs”. Revisado el 19 de octubre de 2019, <<https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/tv/blends/20180721/6020022/>>

¹¹¹ Toru Takemitsu, Loc. Cit. [Traducción realizada por la autora]

Aunado a este evento, tras escuchar otros instrumentos tradicionales japoneses como la *biwa* (琵琶) (ver imagen 2.5) o el *shakuhachi* (尺八), con los que tuvo contacto para la realización de *November Steps*, Takemitsu empezó a interesarse sobre conceptos estéticos como el *ma*.¹¹² Para él, es gracias a la sensibilidad del escucha japonés que la idea del *ma* puede tener un significado profundo, poderoso y tan rico que puede ser igualmente importante que el sonido mismo, es gracias a este “silencio poderoso” que el sonido puede cobrar vida, llegando a su máxima expresión.¹¹³



(Imagen 2.5) De izquierda a derecha: Toru Takemitsu y el músico Kinshi Tsuruta interpretando la biwa. Fotografía tomada en 1967, previo al estreno de *November Steps* con la Filarmónica de Nueva York.¹¹⁴

Takemitsu mantuvo su interés por la estética japonesa desde su encuentro con John Cage hasta el final de sus días como él mismo reconoce, la música japonesa tradicional atrapó su interés compositivo y lo ayudó a desarrollar su propio estilo de

¹¹² Toru Takemitsu, Op. Cit., P. 93

¹¹³ *Ibidem*, P. 94

¹¹⁴ Asaka Takemitsu. *A memoir of Toru Takemitsu*, Estados Unidos: Indiana University, 2010. P. 89

música.¹¹⁵ En su libro sobre el análisis de la obra musical de Toru Takemitsu y la implementación del *ma*, el escritor Jonathan Lee Chenette documenta el interés de Takemitsu por la estética tradicional japonesa que puede encontrarse en distintas obras de su música como en *Stanza II* (1971) para arpa y cinta en la que convergen sonidos electrónicos con grabaciones hechas al canto de las aves y de un cuarto repleto de actividad humana junto a las cuerdas del instrumento musical, indica en su texto que Takemitsu separa los elementos sonoros de la obra por pequeños *ma* espaciales y deja al escucha libre de discernir entre las distintas fuentes sonoras;¹¹⁶ esta situación de apreciación y contemplación recuerda al elemento estético del cual se ha hablado en un inicio, el *Mono No Aware*.¹¹⁷

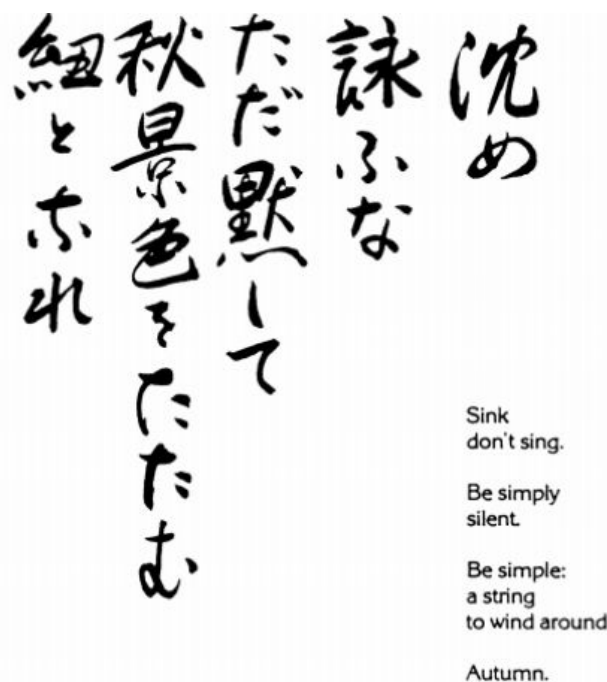
A string around Autumn es una pieza para viola solista y orquesta que sintetiza perfectamente el estilo logrado hasta ese momento por el compositor Toru Takemitsu. Esta pieza fue comisionada por el *Festival d'Automne à Paris* “El Festival de Otoño en París” en el año 1989 para celebrar el bicentenario de la Revolución Francesa, estrenada por la violista Nobuko Imai (今井信子) y con la Orquesta de París bajo la dirección de Kent George Nagano.¹¹⁸ Takemitsu tomó el título de un poema corto de Makoto Ooka (大可坂本) titulado *Aki o tatamu hiro* (秋をたたむ紐) “*A String Around Autumn*” (Ver Imagen 2.6), esto en relación a la comisión para este festival de otoño: originalmente hecha para que fuese una pieza para instrumento de cuerda solo (el título traducido de la obra significa: “Una cuerda que envuelve a la vista otoñal”. Sin embargo, la traducción al inglés del título (como la oficial del poema completo) no representa la totalidad del texto original y lo cambia de sentido de manera flagrante, razón por la cual, las traducciones se harán directamente del japonés para no alterar de esa manera al producto creativo original.

¹¹⁵ Toru Takemitsu, Op. Cit.

¹¹⁶ Jonathan Lee Chenette, Op. Cit. P. 12

¹¹⁷ Una interpretación de esta obra por Ursula Holliger se puede escuchar en: Heinz Holliger, Aurele Nicolet y Ursula Holliger. “Stanza II”. *Takemitsu: Garden Rain*, Paris: DG, 2005

¹¹⁸ Jeff Counts. “Takemitsu - A String Around Autumn: A Viola Concerto - Utah Symphony”. Revisado el 19 de Octubre de 2019, <<https://utahsymphony.org/explore/2012/02/takemitsu-a-string-around-autumn-viol-a-concerto/>>



(Imagen 2.6) Poema de Makoto Ooka: “Húndete / No recites / Guarda Silencio / Conviértete en una cuerda / que envuelve la vista otoñal”.¹¹⁹

Esta pieza es considerada por orquestas como la Utah Symphony como un “concierto” en un sentido occidental de la palabra, aunque Takemitsu prefiere catalogarla como un *Imaginary Landscape* “paisaje imaginario”. En él; la viola solista es una humana observadora y la orquesta es una increíble “escena otoñal”, ella va transmitiendo al público las sensaciones que va teniendo a través de su instrumento (Ver Diagrama 2.1).¹²⁰ En una entrevista del año 2019, la violista Isabel Villanueva menciona que para ella esta pieza representa un bosquejo paisajista, es un cuadro impresionista pincelado por fórmulas de crescendos y desvanecimientos que le dan forma. Para lograr que el público comprenda esta obra, la música sugiere hacer cambios extremos entre matices y elementos temáticos, involucrando no solamente el sonido, sino al cuerpo de manera gestual.¹²¹

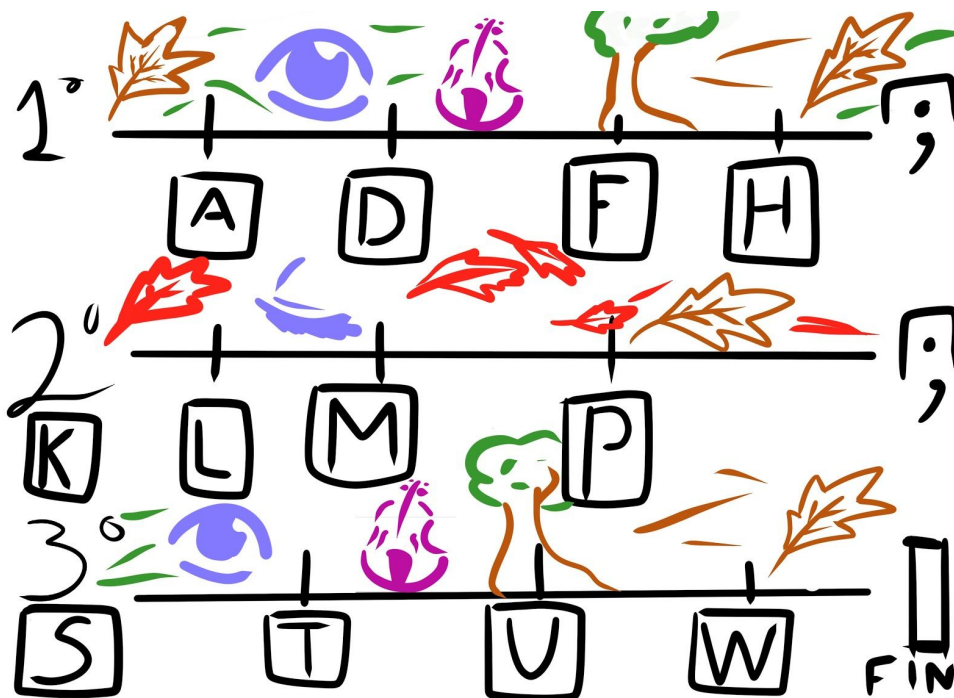
¹¹⁹ Ōoka Makoto, Takako Lento y Onuma Tadayoshi. “A String Around Autumn: Selected Poems, 1952-1980. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 18, No. 2 (Nov., 1983)”, Revisado el 18 de Octubre de 2019, <<http://www.jstor.org/stable/489119>> [Traducción al español, realizada por Arantxa Irlanda Tzeitel De Haro López y la autora de esta tesis].

¹²⁰ Ídem

¹²¹ Entrevista realizada el 22 de Noviembre de 2019 en la Ciudad de México a la violista Isabel Villanueva para esta investigación Ver Anexo 5.

Para el análisis de la estructura de *A String Around Autumn*, esta obra se analiza en tres movimientos utilizando la división que hace el mismo compositor a través del uso de las fermatas sobre las comas de respiración entre algunos compases en este concierto en un movimiento. La importancia del uso del *Ma* para esta pieza representando silencios y separaciones para crear su estructura general:

1. “Primer Movimiento”: Del primer compás al 61 que abarca desde la presentación de los temas a utilizar (del inicio a la letra de ensayo D) a una pequeña Kadenza de la viola solista con acompañamiento orquestal (letra de ensayo F) y una coda (letra de ensayo H al compás 61)
2. “Segundo Movimiento”: Del compás número 62 al número 112 que introduce nuevos elementos temáticos (letra de ensayo K), una cadenza orquestal (Letra de ensayo M a letra de ensayo P) hasta una Coda (Letra de Ensayo Q al compás 112)
3. “Tercer Movimiento”: Del compás 113 al final y que introduce una segunda Kadenza para la viola solista (Letra de ensayo T), a la Coda final (Letra de ensayo W al final de la pieza).



(Diagrama 2.1) Estructura general de los tres Movimientos de *A String Around Autumn* para Viola y Orquesta de Toru Takemitsu.

En el primer movimiento, se pueden encontrar tres motivos temáticos que generan el “ambiente otoñal” interpretados por la orquesta que la viola solista retoma como solista en la letra de Ensayo A, en una clara referencia a las intenciones del compositor de que “la observante” pueda verse influida por esta naturaleza que le habla y la trata de imitar al sentir la empatía de sus emociones (Ver Ejemplo 2.1). Takemitsu utiliza los diferentes recursos tímbricos tanto de la orquesta como de la solista para hacer este diálogo más complejo e imitativo y ofrece pocas entradas de la solista sin acompañamiento (compás 8 y 17).

Por ejemplo; mientras el centro tonal de la orquesta del segundo material temático se encuentra en Sol con el arpa y la flauta tocando al unísono, la viola solista empieza su centro Tonal en La junto al xilófono (mismo instrumento que introdujo ese material temático con anterioridad) y continúa con una sugerencia al tercer material temático, evitando así una copia textual. Además de ello, añade colores nuevos junto a la orquesta como en el compás número 10 (Ver ejemplo 2.1) se usa un armónico natural de Lab que concuerda con la altura de un Lab escrito inmediatamente después de este y que es conectada por la misma nota interpretada por la flauta o en el compás 9 (Ver Ejemplo 2.1) en donde completa la línea melódica con un armónico natural de Re sobre la cuerda de Sol para combinar el sonido tan distintivo que genera esta nota al suprimir ciertos armónicos paralelos que se concuerdan con el xilófono, este es un recurso del compositor de aprovechar las distintas formas de escribir un mismo sonido con diferentes valores tímbricos.

Estas dos técnicas en las que aprovecha las virtudes sonoras que ofrece el instrumento solista con la orquesta se pueden encontrar a lo largo de la pieza como en los compases 10-11 en donde la viola solista usa el armónico natural de Mi y completa su línea con el armónico artificial de Sib con el xilófono; en el compás 19 en donde tras retomar el tempo original con la flauta y el xilófono, se completa a línea melódica usando el armónico de La o en el compás 20 donde emplea distintos armónicos naturales para crear la misma nota Mi. Esto se repite a lo largo de todo el primer movimiento.

The image shows a musical score for Piano, divided into three sections: Tema A, Tema B, and Tema C. Each section is accompanied by a pink, blue, and green line respectively, with corresponding instrument icons above the staff. The score includes dynamic markings (pp, mp, mf, p), tempo changes (poco accel., Tempo I°, poco riten.), and various musical notations like triplets and rests. A legend on the right side of the page lists the instruments: Clarinete, Trombón, Corno Francés, Flauta, Xilófono, Sección de Cuerdas, and Arpa.

Tema A (Pink line): Starts at measure 1. Dynamics: *pp*, *mp*, *mf*, *p*. Includes a triplet of sixteenth notes at measure 6.

Tema B (Blue line): Starts at measure 4. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*. Includes a triplet of eighth notes at measure 5 and a 4/4 time signature change at measure 6. Tempo markings: *poco accel.*, *Tempo I°*, *poco riten.*

Tema C (Green line): Starts at measure 7. Dynamics: *p*, *pp*. Includes triplets of eighth notes at measures 8, 9, and 10. Time signatures: 3/4 and 5/4.

Legend:

- Clarinete
- Trombón
- Corno Francés
- Flauta
- Xilófono
- Sección de Cuerdas
- Arpa

Tema A

Tema B

Tema C

Clarinete Flauta Arpa Cambio De Color

Trombón Xilófono Cambio de Tempo

Corno Francés Cuerdas Armonicos Entrada Solo

(Ejemplo 2.1) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 1-21. ¹²²

¹²² Toru Takemitsu. "Piano". *A String Around Autumn*. Japón: Schott Music Japan co. Ltd, 2007, Pp. 1-2

Con respecto al Segundo Movimiento, se puede ver en la estructura general de la obra (Ver Diagrama 2.1) que durante la letra de Ensayo K, la orquesta posee una presencia preponderante (misma que se repite en las secciones de las letras de ensayo M y P), al punto que no hay una sola entrada de la viola sin acompañamiento en todo este movimiento. Esta importancia orquestal se presenta en el diagrama de la parte superior como unas hojas de otoño color rojo intenso, pues la manera en la que conectan estas secciones con las intervenciones de la solista que acompañan o responden a la orquesta son muy similares e inseparables.

En este movimiento, hay dos temas melódicos que han tomado elementos de los anteriores: El Tema D toma influencia directamente del tema A en la viola en su manejo direccional melódica y que se viene transformando a este desde la letra de ensayo J, pero este empieza con una primera sección con un dueto de la solista con la sección de cuerdas seguida con la flauta, arpa y las secciones completas de maderas y metales, este tema aprovecha los trémolos, armónicos naturales y artificiales tanto de la orquesta como de la viola para generar una imagen sonora colorida y diversa en un espacio de pocos compases; en contraposición, el tema E toma del tema C de orquesta con una pequeña caída en segunda menor y un ascenso posterior, C empieza con un solo de oboe (mismo que se repetirá en la letra N por la viola solista) acompañado por unos pocos metales, para después llegar al clímax con un tutti antes de la letra N.

Y, en la letra N, el material temático del primer movimiento se presenta de manera casi textual, aunque con sus propias particularidades como la utilización de los metales para iniciar este material temático y la escala del clarinete es interpretado por el arpa, para jugar con los timbres orquestales que estos recursos ofrecen (esta misma escala se repite previo a la letra P y la melodía diferida en la Letra Q). Además de eso, es interesante la utilización del silencio para delimitar secciones diferentes del movimiento. A veces como en la letra M este manejo no es un “silencio” escrito en la partitura, sino en el manejo de las dinámicas que llega a ser casi inaudible. Además de esto, también se presentan cambios como “Nearly Tempo II”, “poco riten” o “in tempo” para apoyar la estructura general de la obra(Ver ejemplo 2.2)

Legend:

- Maderas
- Metales
- Flauta
- Xilófono
- Cuerdas
- Arpa

Annotations:

- Tema D:** Purple box, associated with strings and harp.
- Tema E:** Cyan box, associated with woodwinds and xylophone.
- Tema A:** Pink box, associated with brass and woodwinds.

Score Details:

- Measures 78-81: 6/4 time signature, dynamics p, mf, pp.
- Measure 82: 4/4 time signature, dynamics mf, p, pp.
- Measures 83-85: 5/4 time signature, dynamics mf, pp.
- Measures 86-89: 7/4 time signature, dynamics mf, mp, mp.
- Measure 90: Tempo I°.
- Measures 91-93: 4/4 time signature, dynamics mf, ppp, mf, pp.

(Ejemplo 2.2) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 78-93. ¹²³

¹²³ Toru Takemitsu. "Piano". *A String Around Autumn*. Japón: Schott Music Japan co. Ltd, 2007, Pp. 16-17

Acorde a la estructura general de la pieza, se puede ver cómo este “ambiente otoñal” no se desvanece a lo largo de la obra. Pues, de manera consistente se regresa siempre a la utilización de estos tres materiales melódicos por parte de la solista (como en las secciones A, L o S), ella y la orquesta (como en las secciones F-H y U-W) o la orquesta sola (como en H-K y W al Final). Esto se puede deber también a su forma de “concierto en un movimiento” que esta obra tiene y que se puede corroborar en varios elementos: parentesco entre el primer y tercer movimiento, remite a un estilo de concierto solista tradicional europeo en el que estos dos movimientos tienen una gran relación y parentesco entre sí, en este caso, llegando a tener secciones enteras idénticas previas a la Coda (Letra de ensayo F a H en el primer movimiento y letra de ensayo U a W en el tercer movimiento).

En el tercer movimiento, hay una cadenza solista (Desde el Tempo 1° del compás 120 a el compás 128) que combina los materiales temáticos y utiliza sus recursos tímbricos para nutrirla (armónicos naturales, artificiales, *sul ponticelli*, trémolo, o acordes completos, etc.). Sin embargo, la manera en que trabaja el material temático no es de una manera tradicionalmente occidental. Por ejemplo; el segundo material temático presentado en el compás 4 por la orquesta (Ver Ejemplo 2.1), es el primero que se puede encontrar en la cadenza solista (Ver Ejemplo 2.3), pero este está alterado tanto sus alturas como en sus ritmos, únicamente guardando su esencia en las alturas usadas en ella; después presenta el tema D y al tema A con dos formas modificadas tanto en el color como en el tempo y utilizando al tema B como puente; luego se presentan varias formas del tema C de la Viola antes de concluir con el tema C de la orquesta y el tema E, las variaciones del tema C se acortan y se interrumpen, ya sea saltos de una octava o más o volviendo a empezarlos, para culminar en una fermata sobre un silencio en el compás 128.

117 $\frac{4}{4}$ Tempo I° *< senza sord. > freely* (s.p.) III

118 Tema B

119 Tema D

120 Tema B

121 Tema A

122 Tema C

123 Tempo II° Tempo I°

124 Tema C

126 Tema E

127 Tema C

128

(Ejemplo 2.3) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 117-128. ¹²⁴

¹²⁴ Toru Takemitsu. "Piano". *A String Around Autumn*. Japón: Schott Music Japan co. Ltd, 2007, P. 19

La manera en que Takemitsu busca reinterpretar a la naturaleza (orquesta) por la observadora (viola solista) ofrece un momento de apreciación como el que sugieren autoras como Murasaki Shikibu en su novela. Este *imaginary landscape* de Toru Takemitsu lleva a un estado que se puede denominar *Mono No Aware*, en el que se mezcla una escucha activa hacia el presente dentro de un paisaje otoñal y que nos permite mantener una atención a las distintas variaciones de un mismo tema o a la reutilización de los mismos con un recurso tímbrico diferente. Sería imposible negar la tendencia modernista de Takemitsu por utilizar un formato de concierto típicamente occidental en ella, pero lo utiliza como un cuadro sobre el cual va a colocar y a unir con pequeños gestos musicales compositivos como es el caso del compás 17 con la entrada en seisillos de la viola que no representa un tema relevante o un puente por sí solo, pero que sin él, no habría una conexión sonora entre ambos eventos musicales que lo rodean. Esta manera de conectar eventos musicales a través de gestos se encuentra también en la cadenza del concierto en donde tras la entrada del arpa en la letra U, hay una intervención gestual de la orquesta antes de que la viola vuelva a presentar el tema C.

Takemitsu retoma entonces la forma tradicional de un concierto en tres movimientos para convertirlo en un *Imaginary Landscape* de un solo movimiento, aprovechando las cualidades que posee el orden de un concierto con la libertad gestual que ofrece una escena otoñal.

Takemitsu no fue la única persona que resultó impactada de esta manera por la visita de John Cage. En su libro *The Music of Joji Yuasa*, la escritora Luciana Galliano señala que la presentación de 0'00'' de John Cage le enseñó a Joji Yuasa (湯浅譲二) (Ver Imagen 2.3) la virtud de apreciar el sonido por el sonido mismo, a través de la utilización de micrófonos de contacto con los que se volvían perceptibles todas las acciones que hacía en el escenario.¹²⁵ A raíz del impacto que le causó la obra de Cage a Yuasa, creó varias obras en las que le rendiría tributo directamente a Cage utilizando este aprendizaje

¹²⁵ Luciana Galliano. "Chapter Four: Voice and Language", *The music of Joji Yuasa*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2012.. Pp. 90-91

como en *Interpretation I* y *Interpretation II* (1963), obras para dos flautas compuestas en el mismo año.

Pero, a diferencia de Takemitsu, Yuasa explica que para él no había necesidad de separar entre occidente y oriente, él mismo explica que no tuvo el mismo conflicto sobre su identidad musical nacional en contraposición con la occidental, situación que sucedió dentro del *Jikken Kobo* tras la visita de John Cage:

“Desde el inicio, era claro que dentro de mí existía un mundo musical japonés junto al mundo musical global (occidental), ambos los compartía con una generación de la que me sentía apartado. Era extraño para mí pensar que estuvieran separados, debido a esa sensación llegué a la conclusión de que debía enfrentar este problema conscientemente. Mi trasfondo personal y consciencia, junto a mi ideología se dirigían hacia la tradición (japonesa), pero mi identidad personal era construída sobre las bases de mis intereses propios”.¹²⁶

Como él mismo escribe en su ensayo del año 1993 publicado en la revista *Perspectives of New Music*, uno de sus primeros intereses importantes nace del teatro *Noh*, pues desde su niñez siempre sintió fascinación por esta expresión tradicional japonesa y sus particularidades estéticas,¹²⁷ en este texto, menciona cómo se impresionó sobre la relación que había entre las melodías de la flauta *Nohkan* y del canto que había bajo la máscara, pues cada una de estas tenían su propia temporalidad, línea y desarrollo que parecían no tener ninguna relación entre sí. Luciana Galliano indica que, derivado de esto, uno de los pilares que se formó en la obra de Yuasa del Teatro *Noh* fue la escucha activa, el mismo compositor lo definía como: “mantener una percepción activa para apreciar todos los sonidos que puedan generarse de manera aleatoria como determinada”.¹²⁸ En *The World of Noh as I Perceive it* indica que algunas obras en las que plasmó directamente estas influencias como es *Projection for Seven Players* (1998) en la que, menciona haber retomado tanto las figuras gestuales típicas del teatro *Noh* como el manejo de la temporalidad.¹²⁹

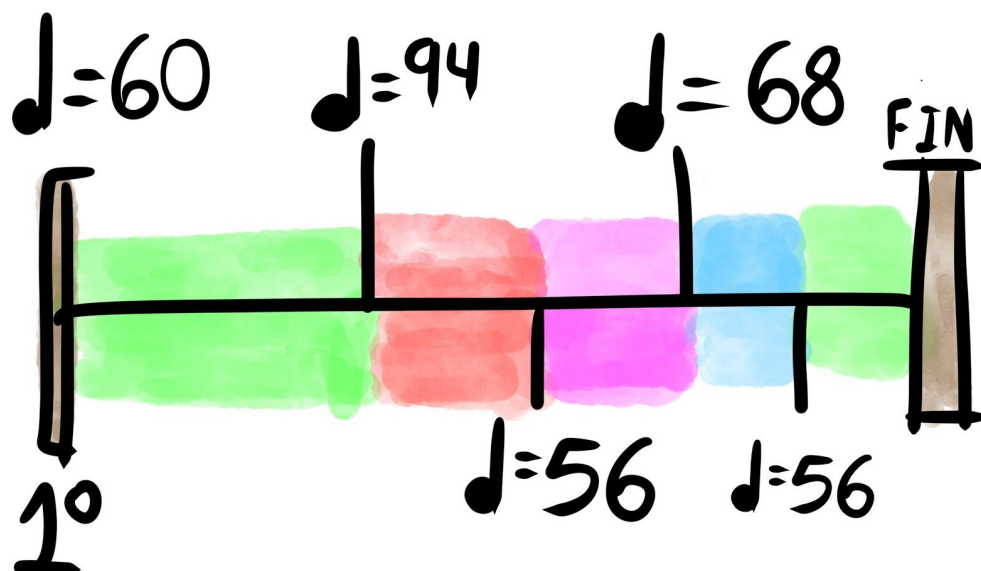
¹²⁶ Ibidem, P. 6 [Traducción realizada por la autora de esta investigación].

¹²⁷ Joji Yuasa. “The world of No as I Perceive it”, Estados Unidos: *Perspectives on New Music* XXXI/2 (Verano 1993). P. 219

¹²⁸ Ibidem. P. XVII

¹²⁹ Ibidem, P. 220

Una de las obras en las que este compositor demuestra el conocimiento que obtuvo del teatro *Noh* es en la obra para viola solo *Viola Locus*, estrenada el 25 de Noviembre de 1995 por Thomas Kakuska en el *Sainokuni Saitama Geijutsu Gekijo* (彩の国さいたま芸術劇場) “Teatro de Artes de Saitama”.¹³⁰ En esta pieza explora los recursos tímbricos del instrumento dentro de cuatro secciones divididas por distintas marcas de tiempo que el compositor escribe en la partitura, cada uno de ellos con su propio carácter (Ver Diagrama 2.2):



(Diagrama 2.2) Línea temporal de la estructura de *Viola Locus* de Joji Yuasa. Se divide con un color verde del compás 1 al 102, de color rojo del 103 al 127, de violeta del 128 al 157, de azul del 158 al 164 y de color verde opaco del 165 al final.

En el primer capítulo de esta investigación, se explicó que en el Teatro *Noh* cada uno de los personajes de la obra (*Hayashi*, *Nohkan*, *Jutai*, *Shite* y *Waki*) lleva sus propios patrones rítmicos y melódicos, a pesar de compartir el mismo estilo teatral y pertenecer a la misma obra, estos logran coexistir dentro de la misma esencia de la obra expresada de diversas maneras. En el caso de *Viola Locus*, se puede encontrar esta esencia en el tempo general de la obra que se mantiene en distintos ejemplos (Ver Ej. 2.4, 2.5 y 2.6).

¹³⁰ Joji Yuasa. “Introduction”. *Viola Locus for Viola Solo*, Japón: Schott Japan Company Ltd., 1995 P. 3

Sobre el tiempo, también se puede hablar de un elemento importante que nos ayuda a entender la música de Yuasa: Politemporalidad

La politemporalidad es la percepción de que haya más de un tiempo perceptible sonando en una pieza musical, a través de la utilización de polirítmica (diferentes ritmos simultáneos), politempo (varias marcas de tempo sonando al mismo tiempo) o la polimetría que es la utilización de la notación musical occidental para colocar diferentes marcas métricas que suenen al mismo tiempo.¹³¹ Sin embargo, en esta obra solista, no se pueden presentar estos recursos de “manera simultánea”, sino de manera secuencial logrando así la misma sensación de politemporalidad.

Por ejemplo; en el compás 93-104 esta sensación de politemporalidad se da en un corto período de tiempo con una diversidad métrica, rítmica y de tempo:

1. En el Primer compás, hay un metro de 4/4 con un tresillo y tres cuartos ligados a 60=BPM el cuarto.
2. En el siguiente compás, continúa en 4/4, con la diferencia de que éste empieza en el segundo tiempo y se acentúan los octavos de manera que se percibe un metro 6/8 a 40=BPM el cuarto.
3. En el compás 95, el metro cambia a 2/4, pero la sensación del tempo se modifica, por la agrupación de los dieciseisávos en tresillo (acentuando cada dos), se siente como dos compases con un metro de 3/8 a 90=BPM el cuarto con punto.
4. Después en el compás 97 hay un cambio de velocidad con un *accelerando* y se modifica la acentuación rítmica por cada dos a cada tres dieciseisávos, dando la sensación de un metro de 6/8 a 90-100=BPM el cuarto con punto.
5. En el compás 103, al inicio (94=BPM el cuarto) es parecido con el tempo de la sección anterior (90=BPM el cuarto),
6. Pero en el tercer y cuarto tiempo, la acentuación rítmica cambia para acentuar cada tres dieciseisávos de tresillo y da la sensación de un compás de 9/16 a 147=BPM el octavo con punto.

¹³¹ Kurt Mikolajczyk. “Introduction”. *Dynamic Polytemporality*. Australia: The University of Sidney, 2019. Pp.14-15

Marca de Tempo ♩-ca. 60

Ritmo

Metro

Tempo ♩-ca. 60

♩-ca. 60

♩-ca. 90

♩-ca. 60

♩-ca. 90

♩-ca. 90-100

♩-ca. 60

♩-ca. 90-100

♩-ca. 60

♩-ca. 94

♩-ca. 147

♩-ca. 94

♩-ca. 147

103

ppp

pp

leggiero

9:8

9:8

9:8

9:8

(Ejemplo 2.4) Locus Viola de Joji Yuasa, compases 93-104. ¹³²

¹³² Joji Yuasa, Op. Cit, 1995, Pp. 7-8

Estas sensaciones de politemporalidad usando una misma línea en la viola a través de distintos ritmos, tempos y metros, se presenta a lo largo de las diferentes secciones de la obra como se muestra en la siguiente tabla:

Compás	Figura rítmica	Acentuación rítmica	Tempo Escrito (BPM)	Metro	Sensación de Tempo
2-3	Mitades de unidad	Cada Cuarto	60 Cuarto	5/4	60 Cuarto
94	dieciseisávós	Cada dos dieciseisávós	60 Cuarto	6/8	40 Cuarto con Punto
95-97	dieciseisávós en tresillo	Cada dos dieciseisávós	60 Cuarto	3/8	90 Cuarto con Punto
98-102	dieciseisávós en tresillo	Cada tres Dieciseisávós	60 Cuarto	6/8	90-100 Cuarto con Punto
103-114	dieciseisávós en nonillo	Cada tres Dieciseisávós	94 Cuarto	9/16	147 Octavo con Punto
116-120	dieciseisávós de Cuarto	Cada cuatro dieciseisávós	48 Cuarto	2/4	48 Cuarto
121-127	dieciseisávós en Seisillo	Cada Seis dieciseisávós	48 Cuarto	6/8	48 Cuarto con Punto
128-137	dieciseisávós en tresillo	Cada tres dieciseisávós	56 Cuarto	3/8	56 Cuarto con Punto
138-148	Treintaidosávós de Cuarto	Cada tres treintaidosávós	56 Cuarto	8/8 (3+2+3)	150 dieciseisávo con Punto
158-163	dieciseisávós en Quintillo	Cada cinco dieciseisávós	68 Cuarto	2/4	68 Cuarto
165, 167 y 168	Mitades con punto	Cada mitad con punto	56 Cuarto	3/4	56 Cuarto

Dentro de la primera sección de la pieza, se puede encontrar dos subsecciones marcadas por distintos elementos rítmico melódicos, la primera sección corresponde del compás 1 al 22 y la segunda sección del compás 44 al 93. Ambas secciones poseen elementos que se alteran y presentan de distintas formas. En la primera subsección, se encuentran dos patrones rítmico melódicos preponderantes que presenta en los primeros dos compases (Ver Ejemplo 2.5): el primero se encuentra en el primer compás, el segundo se encuentra en el segundo compás de la pieza, estos dos patrones rítmicos pueden ser expresados de la siguiente manera:

Del primer compás:

- 1) Dualidad de *pizz* y *arco*
- 2) Duración más larga sobre la nota Re

Del segundo material:

- 1) Distancia de Séptima mayor entre las primeras dos notas
- 2) Utilización de cuarto de tono posterior al Re
- 3) Terminar la frase con un silencio de dieciseisavo

Elementos únicos del nuevo material (tercer compás):

- 1) Acento en la segunda nota
- 2) Utilización de cuarto de tono previo al Re
- 3) *Dim.* al final de la frase

Estos dos elementos de la subsección se pueden encontrar combinados como en el tercer compás o de manera independiente y sin alteraciones en distintas secciones entre el compás 1-22. Pero, no son exclusivas de esta primera subsección, también se pueden encontrar en otras secciones como en: el compás 173 y 174 (Acorde Re-Mib) , compás 8 (Lab-Sol), compás 18 y 19 (Sol-Lab), compás 22 (Mib-Re), compás 79 (Do-Fa#), compás 151 (Fa#-Sol); con preponderancia del segundo patrón: compás 15 (Fa#-Sol), compás 16 (Sib-Do#); compás 18 (Mib-Do#), compás 150 (Do-Do#). Sin embargo, únicamente en la primera subsección se encuentran de manera serial e interconectados por gestos musicales compositivos.

ARCO PIANO **OCTAVA TONAL** **EJEMPLOS**

PIZZ. FORTE **CUARTA AUMENTADA LIGADA**

The top section features a central box labeled 'EJEMPLOS' in a grey rounded rectangle. To its left are two boxes: 'ARCO PIANO' in a light blue rounded rectangle and 'OCTAVA TONAL' in a pink rounded rectangle. Below these are two musical staves. The first staff has a circled '1' and shows a sequence of notes with 'p arco' and 'pizz.' markings. The second staff has a circled '2' and shows a sequence of notes with 'ff pizz.' and 'arco' markings. To the right of the 'EJEMPLOS' box are four musical staves. The first two staves show notes with 'ff pizz.' and 'ord. arco sul C' markings. The last two staves show notes with 'arco' and 'ff sempre' markings. Below the 'EJEMPLOS' box is a thick black horizontal bar.

PIANO CRESC. **DISONANCIA DE 7ª CUARTOS DE TONO** **EJEMPLOS**

ACENTO SFPIANO **NOTA BREVE NO LIGADA**

The bottom section features a central box labeled 'EJEMPLOS' in a grey rounded rectangle. To its left are two boxes: 'PIANO CRESC.' in a light blue rounded rectangle and 'DISONANCIA DE 7ª CUARTOS DE TONO' in a pink rounded rectangle. Below these are two musical staves. The first staff has a circled '3' and shows a sequence of notes with 'fp' and 'f' markings. The second staff has a circled '4' and shows a sequence of notes with 'ff mp' and 'ff' markings. To the right of the 'EJEMPLOS' box are two musical staves. The first staff shows notes with 'port.' and 'ord.' markings. The second staff shows notes with 'ff mp' and 'ff' markings.

(Ejemplo 2.5) Viola Locus de Joji Yuasa, compases 1-3, 8, 11, 15-19 Y 22.¹³³

¹³³ Joji Yuasa, Op. Cit, 1995, P. 4


Del mismo modo, dentro de la segunda subsección de esta, se puede encontrar un patrón melódico distinto al que se ha mencionado con anterioridad. La primera vez que se presenta este material (Ver ejemplo 2.6), se pueden ver dos líneas diferentes; una línea que se mueve por grados conjuntos y una segunda línea que la acompaña de manera no sincronizada. Este tipo de movimientos, puede recordar al manejo de las melodías del *Shite* con respecto al *Fue-Nohkan* que aunque sean parecidas y suenen al mismo tiempo, tienen una independencia rítmica y de dirección melódica notable.

Al igual que sucede con los patrones rítmicos de la primera sección, este patrón se modifica tímbricamente (o incluso se modifica guardando únicamente esencias del material original) como sucede con el compás 78 en la que la línea melódica por grados conjuntos desciende usando *pizzicato bartók* (Do-Re-Re#-Mi), mientras la línea secundaria se mueve por grados conjuntos menos perceptibles entre el grupo de notas que tiene (Fa-Sol-Sol#, Sib-Si-do#-Re); o en el compás 80-82, donde las dos melodías se cruzan y hacen menos claras sus líneas, además de moverse de manera asíncrona, la primera es una línea que empieza en un armónico que salta a una octava superior para continuar su movimiento por grado conjunto (Sol-Sol#-La-Sib) y la segunda es una línea que se separa por un silencio de dieciseisavo (Re-Re#-Mib-Fa-Fa#-Sol-Sol#-La); otro ejemplo puede ser el compás 86-88 en que se añaden las técnicas de *sul ponticello* y del *glissando* al material original, a pesar de ello las líneas son claras (Re-Do-Sib-Lab-Solb; Si-Lab-Solb-Fab-Re). A lo largo de la obra, se pueden encontrar ejemplos parecidos a estos variantes como en la sección de compases 48-61, 84-86, 153-157, 171-172.

En la estructura general (Diagrama 2.2), la segunda y tercera sección de la pieza tiene una ausencia general de los patrones rítmicos o melódicos de la sección anterior, esto porque funcionan para mantener la escucha activa para volver a ellos. A pesar de ello, estas secciones enteras poseen cierta conexión con ellos como se puede observar en la sección dos (Ver Ejemplo 2.6), el movimiento por grados conjuntos entre compases

con su primera nota, recuerda al patrón melódico anterior, mismo patrón que conecta con la aparición de una variación del primer patrón rítmico.

1A VOZ

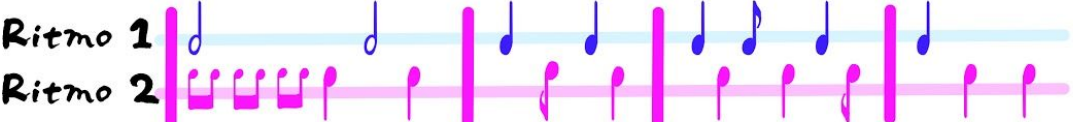


2A VOZ

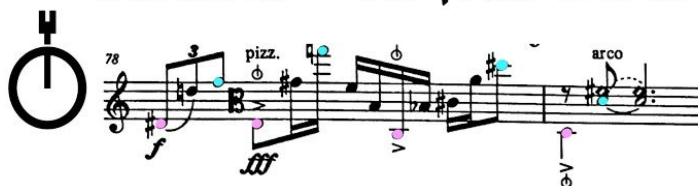
RITMO ARMÓNICO

Ritmo 1

Ritmo 2



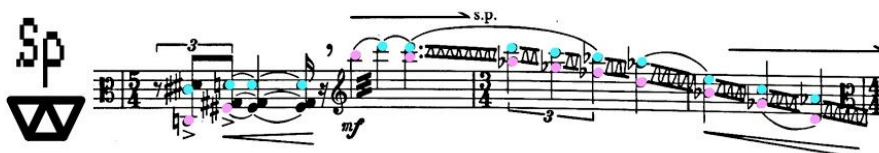
Variante con pizz. Bartók



Variante con cruzamiento de voces Y armónico artificial



Variante con sul ponticello Y glissando



(Ejemplo 2.6) Viola Locus de Joji Yuasa, compases 44-47, 78-79, 81-84 y 86-87.¹³⁴

¹³⁴ Joji Yuasa, Op. Cit, 1995, Pp. 5 y 7

Esta música tiene reminiscencias al teatro Noh, en su uso de metáforas gestuales para contar una historia, estas son notables en las maneras en que sugiere gestos como metáforas corporales se presenta a lo largo de la obra. Para ello, es necesario hablar sobre metáforas gestuales en la música, desde el punto de vista de la instrumentista y no desde el punto de vista de la música escrita, en *Feminine Endings: Music, gender & Sexuality*, Susan McClary explica que uno de los aspectos más difíciles de explicar dentro de la musicología es este, porque la manera en que los cuerpos experimentan la música, sus gestos y ritmos tiene una conexión directa con su contexto, su historia personal y su experiencia performática de la instrumentista. De este modo, es que se pueden ver reminiscencias de los movimientos lentos, limitados, pausados y meditativos del Teatro Noh o de sus propuestas performativas a lo largo de la obra. Estos movimientos físicos van más allá que la información que se obtiene al leer la música de forma literal.¹³⁵

Esto se puede ver en la primera sección de *Locus* en las que el movimiento corporal de la intérprete se ve limitado a través de gestos cortos, dramáticos o de inmovilidad como es algo típico en la interpretación de los *shite* o *waki* en el *Noh*. Al inicio de la obra, hay tres compases en los que el *pizzicato* en *forte* o *fortissimo* se ve contrastado por el uso del arco en *piano* o *pianissimo* (Ver Ejemplo 2.7). Este cambio rápido entre *pizzicato* y arco obliga a mantener el movimiento corporal al mínimo, pues alejarse (físicamente del instrumento) entre una y otra nota, no permitiría lograr el resultado esperado por el compositor. A su vez, la dinámica de la segunda nota impide que el arco pueda moverse libremente a través de un *sfp* o un *piano* durante más de tres segundos y, en el caso del segundo compás, el *crescendo* de la nota hacia el *forte*, se ve detenido por un silencio para volver a la dinámica binaria *pizzicato-arco* que se repite en el tercer compás. Esta limitante de movimiento se puede encontrar a lo largo de los primeros 40 compases de la obra, en donde se introduce en repetidas ocasiones este gesto musical

¹³⁵ Susan McClary. "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle". *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality*. Estados Unidos: University of Minnesota Press. Pp. 23-24

que subordina al gesto corporal para hacer evidentes las intenciones del compositor en esta obra.

Las maneras en que en esta obra se presentan gestos musicales escritos que no representan motivos musicales, pero sí un vasto significado que la instrumentista debe interpretar y personificar es clave en esta obra (Ejemplo 2.6). En *Embodiment and Gesture in Performance*, Catherine Laws introduce su tema mencionando que: “El cuerpo del instrumentista es un vehículo para las intenciones musicales”.¹³⁶ En este mismo apartado señala que estas intenciones musicales en el movimiento corporal pueden ser parte de un proceso más grande de interiorización de la realidad en la que se habita, una manera de expresar la manera en que construimos el mundo. Ella especifica que en el caso del gesto corporal (*gesture*) asociado a la música, entendido no como un gesto escrito en la partitura sino como un movimiento físico interpretativo cargado de expresividad, emocionalidad y significado por su contexto, interpretación e historia personal, no es sólo un acto para llevar a cabo un sonido musical, sino que es el lugar en el que fluctúan la energía del movimiento corporal, la intención musical (como aquella que se interpreta) y la representación de un sistema de comunicación no verbal.¹³⁷ Del mismo modo, ella aclara que este tipo de gestos puedan operar de acuerdo a una partitura gráfica o musical o cualquier otro sistema de notación que permita crear música.¹³⁸

De hecho, la utilización de notas con cuartos de tono o tres cuartos de tono en la obra es un elemento distintivo y contextual japonés. En *The aesthetics of notation in Japanese Electroacoustic Music*, para ejemplificar esta importancia, se compara al estilo de escalas occidentales por tonos y semitonos temperados con su contraparte japonesa en la que cada nota varía su altura, dependiendo del contexto y la situación en que suene.¹³⁹ Para Yuasa, estos detalles tímbricos y de microtonalidad reflejan la diferencia de la música clásica occidental y la música japonesa. El temperamento en la música occidental

¹³⁶ Catherine Laws. “Embodiment and Gesture in Performance”. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* Ed. Darla Crispin, Bob Gilmore. Bélgica: Leuven University Press, 2014. P. 131

¹³⁷ *Ibidém*, Pp. 131-133

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Razón por la cual, la música tradicional japonesa debe ser escrita con estos detalles microtonales para ser lo más fiel posible a la original si se escribe en notación musical occidental.

ha sido normalizado mientras en la música tradicional japonesa es siempre vibrante y cambiante.¹⁴⁰

De este modo, desde un punto de vista interpretativo, se puede entender la partitura de Joji Yuasa como una aproximación a un lenguaje musical que se nutre de la tradición del teatro Noh, del cual ha afirmado recibir una gran influencia para su creación musical, que aprovecha la politemporalidad y la reinterpretación de diferentes caracteres en un espacio de tiempo breve.

Como se puede ver, una constante en las obras de este compositor es la frecuente incorporación de elementos de su propia estética, consiguiendo resultados satisfactorios. Esto ha quedado demostrado con los premios que han recibido sus obras como el *Otaka Prize* por su concierto para Violín *In Memory of Toru Takemitsu* (1996) y su *Cosmos Haptics* (2003) en la que además reúne melodías del baile *Bon Odori*, de su ciudad natal de la Prefectura de Fukushima.¹⁴¹

¹⁴⁰ Mikako Mizuni. "Discussions among composers". *The aesthetics of notation in Japanese Electroacoustic Music*. Japón: Nagoya City University, 2019. Pp.111-112

¹⁴¹ Tai Kawabata. "Composer Joji Yuasa awarded Otaka Prize | Japan Times". Revisado el 16 de Mayo de 2019
<<https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/02/19/music/composer-joji-yuasa-awarded-otaka-prize/#.XN8XD45KjIV>>

POST MODERNISMO JAPONÉS



3. Postmodernismo Japonés

Como señala Stephen Long, el impacto de los movimientos modernistas japoneses permeó en futuras generaciones. Por ejemplo; el *Jikken Kobo*, a través de la obra de Yuasa y Takemitsu, tuvo un vaso comunicante en la siguiente generación con Toshio Hosokawa (細川 俊夫) (1955) y Akira Nishimura (西村 朗) (1953), quienes continuaron el la integración de elementos de su estética nacional japonesa a su creación musical, además de sus propios intereses personales y los del movimiento postmodernista japonés en el que crecieron artísticamente.¹⁴²

¹⁴² Stephen Long, "Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation". *Tempo*, Vol. 58, No. 228 (Abril 2004). Inglaterra: Cambridge University Press, 2004. P. 15

3.1 La Japonización del Postmodernismo

Las conexiones y lazos que tuvieron el movimiento modernista y el postmodernista en Japón se debieron a una serie de factores locales que definieron la manera en que se desarrollaron de formas completamente diferentes a sus contrapartes europeas. Muchas de estas concordancias se deben a la difícil tarea de resolver la identidad japonesa posterior a la segunda guerra mundial. Por ejemplo; en el capítulo anterior se explicó que compositores modernistas como Joji Yuasa o Toru Takemitsu pudieron reinterpretar algunos de los aspectos de su estética nacional e introducirla en su creación musical contemporánea como demuestran obras como *A string around autumn for Viola and Orchestra* o *Locus for Viola solo*. Sin embargo, la forma en que los compositores postmodernistas abordan esta problemática será ligeramente diferente.

En Europa y América, como señala Frédéric Jameson en *Postmodernism and Consumer Society*, la atención se centraba en oponerse a las formas y estructuras elitistas establecidas (academias, museos, narrativas, etc.) a través de cuestionamientos y deconstrucciones sobre su legitimidad. Una de las principales cuestiones que este movimiento abordó fue la división del arte en “alto arte” y el “bajo arte”. Constantemente las artistas postmodernistas europeas y estadounidenses buscaban la progresiva erradicación de esta diferenciación entre sus esferas culturales, transformando así objetos cotidianos como latas de sopa o botellas de refresco en legítimos objetos de interés estético sin una sátira o algún símbolo de broma hacia esta transformación del objeto.¹⁴³ El posmodernismo europeo y americano se convirtieron en un constante acto de rebeldía a la élite establecida de la generación anterior.

Entender su surgimiento como una respuesta ante el modernismo y no como un período histórico es clave para repensar la música postmoderna: al igual que se modifica la práctica compositiva, también lo hará la manera en que escuchamos y entendemos la música. Mientras el modernismo enfatiza la homogeneidad, el postmodernismo la

¹⁴³ Frederic Jameson. “Postmodernism and consumer Society”. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Estados Unidos: Bay Press, 1983. Pp. 11-125

heterogeneidad; el modernismo prefiere estilos y sistemas herméticos de análisis, el postmodernismo busca una apertura al conocimiento.¹⁴⁴ Sin embargo, cabe aclarar que la relación entre modernismo y postmodernismo es un diálogo y no una oposición tajante entre ambos que funciona como un intercambio de posturas e ideas para generar una propuesta nueva. Esta apertura permite que se pueda dar espacio a creaciones artísticas y análisis con una visión interseccional en la que pueda hablarse sobre racialidad, etnicidad, clase social, identidad de género, orientación sexual, problemas de la globalización, etc. Es decir; el aceptar la diversidad dentro del arte.¹⁴⁵

Razón por la cual, en Japón se vivió ese cambio generacional más como un diálogo y menos como una ruptura de oposiciones, ya que existió un deseo real de continuidad con los artistas de la élite establecida: elementos como la apreciación del objeto cotidiano elevado en calidad de arte se puede encontrar en el *Mono No Aware* retomado por el modernismo japonés, del que se habló en el capítulo anterior, o como se mencionó en el principio de este capítulo, la relación con la generación anterior no fue de un fuerte conflicto como es el caso de algunos de los pensamientos del *Jikken Kobo* sobre la reinterpretación de elementos estéticos nacionales posterior al *Cage Shock* o el impacto que tuvieron los movimientos modernistas japoneses *Kyushu-Ha* y el *Gutai Bijutsu Kyokai* con el movimiento postmodernista japonés del happening (ritual) como *Zero Jigen* (Ver Imagen 2.4). Midori Yoshimoto señala que esto se debe en gran medida a las similitudes sociales que ambos movimientos tuvieron. Por ejemplo, ambas generaciones fueron parte del proceso de recuperación del que todavía era parte Japón. El autor Tetsuo Najita llama al momento histórico del postmodernismo japonés como la época de la “post posguerra” (sic) debido a la suma de situaciones y problemáticas de este momento que se venían arrastrando desde la ocupación del gobierno estadounidense en Japón.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Jonathan D. Kramer. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Estados Unidos: Boonin Publishing Inc, 2016. Pp. 6, 9-10

¹⁴⁵ Judith Brown. “Geographies of Gender and Modernism”. *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, No. 3 (Spring 2010). Estados Unidos: Indiana University Press, 2007. Pp. 142-143

¹⁴⁶ David Pollack, Op. Cit.



(Imagen 3.1) Vista aérea de la obra *Ex It* de la artista Yoko Ono expuesta dentro de la Colección de Arte Moderno de Estambul.¹⁴⁷

Artistas postmodernistas japonesas que enmarcan perfectamente la visión postmodernista sobre la incógnita identitaria son, a consideración de Teruko Minowa, personas como Yoko Ono que desdibujan las diferencias entre una sociedad occidental y otra japonesa al nutrirse de ambas para su creación artística. Por ejemplo; en su *Ex It* del año 1997, instalación en la que dispone una réplica del mapa de Jerusalén hecha con féretros de madera con árboles nacientes de olivo creciendo sobre sus raíces dentro de ellos, mientras suenan grabaciones de sonidos de aves de manera aleatoria. De esta manera, combina elementos básicos de la estética proveniente del budismo zen como es la representación de la reencarnación y la vida, junto a la recurrente crítica social y política de la artista Ono sobre la guerra y la división en Israel y Palestina, haciendo un énfasis

¹⁴⁷ Istanbul Modern, “A Selection from the Collection | Istanbul Modern”. Revisado el 18 de Octubre de 2019, <<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1042>>

sobre la visión globalizada sobre el amor espiritual, la paz y la armonía con elementos de la estética tradicional japonesa (Ver imagen 3.1).¹⁴⁸

Ono no ha sido la única artista que ha visto esta pregunta y cuestionamiento como una ventana de creación. Artistas como Yayoi Kusama retoman el miedo acerca de la sexualidad en la cultura japonesa o como ella misma afirma: “Mi miedo (sobre el sexo) fue escondido en el clóset. Fui educada para aprender que el sexo era sucio, era algo embarazoso que esconder. [...] esto era completamente opuesto al amor romántico (de occidente)”. Ella representa este elemento cultural japonés esculpiendo bajo técnicas occidentales símbolos fálicos sexuales que comparte a través de redes sociales como Instagram o twitter (ejemplos de otras de sus obras que aprovechan esta manera globalizada de comunicación se pueden encontrar en los apiladores de búsquedas como #YayoiKusama).¹⁴⁹ De esta manera, aprovecha las posibilidades creativas del ser japonesa, su lengua, estética, tradiciones y costumbres dentro de un mundo globalizado dominado por Occidente y sus maneras de comunicación.

Estas artistas plásticas son una pequeña muestra del labor interpretativo que se ejerció dentro del postmodernismo japonés. El arte plástico no fue el único que logró expresarse de manera satisfactoria ante la cuestión del ser japonés y el ser moderno. Rodica Frentiu nombra a escritores como Haruki Murakami o Yasunari Kawabata como ejemplos que muestran cómo esta generación confronta a la problemática identitaria del postmodernismo japonés a través de la literatura, lengua e idioma. Kawabata en su libro *Snow Country* hace converger conceptos como el sentimiento estético de la belleza típica japonesa¹⁵⁰ (parecido al elemento *Mono no Aware* del que se ha hablado con anterioridad), la manera de cómo comunicar sus ideas hasta la manera de narrar la

¹⁴⁸ Istanbul Modern, O. Cit.

¹⁴⁹ Tim Addams. “Yayoi Kusama: the world’s favourite artist?”. Revisado el 4 de Octubre de 2019 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition>>

¹⁵⁰ Rodica Frentiu. “Contemporary Japanese Literature and Its Transition Towards the New Postmodern Humanism: Haruki Murakami. Department of Asian Languages, Faculty of Letters, Babes-Bolyai University, Romania.” Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://revije.ff.uni-lj.si/as/article/download/2887/2525/>>

esencia de las situaciones junto a otros conceptos occidentales en el argumento de la historia como es el del Anhelado (*Will*) y el de la verdad (*Truth*).¹⁵¹

Rodica, al hablar de Murakami, lo denomina como otro escritor dentro del postmodernismo literario, pero no dentro de la misma oleada que Kawabata. Para él, Murakami trata temáticas dentro del postmodernismo como los procesos de fragmentación y deconstrucción de los pilares de la sociedad moderna (en específico, la sociedad enclavada en las grandes ciudades niponas como Kyoto o Tokyo), pero con una perspectiva propiamente japonesa, elevando eventos cotidianos a la categoría de eventos trascendentales e inevitables.¹⁵² La forma de Murakami de tratar este tipo de problemáticas de la vida cotidiana resulta ser una llena de *Mono No Aware*, cuando describe escenarios como el que plantea en su novela *Sputnik, my love* en la que el par de personajes principales logran su desarrollo personal a través de la apreciación del ahora, de los objetos y de su situación.

Con respecto al arte sonoro, las maneras en que las artistas han sido parte del posmodernismo japonés para la creación artística han resultado diversas en los distintos ámbitos de la música japonesa como es la música clásica occidental japonesa, la música popular japonesa de estilo occidental y el *hogaku* que engloba a toda la música que, desde un punto de vista occidental, se puede denominar tradición folclórica japonesa.

Jonathan Kramer propone una serie de elementos o características que pueden estar presentes, en mayor o menor medida, dentro de alguna pieza postmoderna de música. Él mismo aclara en su libro *Postmodern Music, Postmodern Listening* que esta lista no representa toda la diversidad dentro de la música postmoderna y, por lo mismo, no todos los elementos podrían estar presentes en ella.¹⁵³

¹⁵¹ Como se mencionó, vale la pena recordar que el concepto de “verdad” japonés es muy diferente que el concepto occidental. En Japón como se explicó, el análisis de la obra de Yuasa, puede ser entendida como la conjunción de los opuestos. Para ellos, no existe una verdad absoluta bajo ningún término.

¹⁵² Rodica Frentiu, Op. Cit.

¹⁵³ Jonathan D. Kramer, Op. Cit.

- No repudia o continúa el modernismo, pero puede tener aspectos de ruptura y extensión.
- En cierta medida, puede ser irónica.
- No respeta los límites entre las sonoridades y procesos del pasado con el presente y, de hecho, a veces puede cuestionar esta división de pasado y presente.
- Cuestiona las barreras entre “bajo” y “alto” estilo, a veces resultando en música que puede cuestionarse de “gusto cuestionable”.
- Cuestiona los valores de elitista y popular en la música.
- Incluye citas o referencias a música de diversas tradiciones y culturas, de hecho, esto puede llevarse a un extremo referencial que haga cuestionar la validez de la originalidad artística.
- Apoya el pluralismo y el eclecticismo.
- Abraza las contradicciones.
- Deslegitima la lucha de oposiciones binarias.
- Puede incluir fragmentaciones, incongruencias, discontinuidades o indeterminaciones.
- Muestra desdén sobre el valor incuestionable del valor de la unidad estructural.
- Evade el uso de estructuras absolutas (una pieza no siempre será tonal, serial u obedecerá a una estructura formal prediseñada).
- Presenta múltiples significados y temporalidades.
- Considera a la tecnología no sólo como un medio para preservar y transmitir la música, sino como elemento inseparable de la producción y la esencia musical.
- No considera que la música sea independiente de las situaciones y su contexto cultural, social y económico.
- Coloca el significado de la música y la estructura en la escucha más que en la partitura, la interpretación o la compositora.

Esta predilección hacia la utilización de estos elementos se pueden encontrar en el arte pop japonés postmoderno como es el movimiento conocido como *Japanoise* *japanoizu* (ジャパノイズ) “ruido japonés” . En su texto “*The sounds of Japanese Noise:*

First generation of Japanese noise-artists”, la investigadora Ana María Alarcón Jiménez indica que este movimiento nació entre la década de 1970 y de 1980 con pioneras que hacían manipulaciones a partir de grabaciones sonoras caseras que hacían, para después sintetizarlas, organizarlas y alterarlas y convertirlas en “*pure harsh noise*” como si se tratase de un material maleable plástico.¹⁵⁴ Haciendo de la tecnología parte inseparable de su propuesta musical.

Al igual que el compositor Masatora Goya, Ana María concuerda que esta predilección japonesa hacia el ruido se encuentra dentro de sí por la herencia cultural a la que han pertenecido, razón por la cual la autora señala que esta primera generación de *Japanese noisicians* llegaron a producir estas obras musicales sobre el ruido sin que tuvieran contacto o interacción entre sí (o con otros movimientos *noisicians*). Estas personas únicamente compartían sus producciones entre su público y sus amistades a través de casetes grabados de manera casera. Debido a este aislacionismo, las diferencias entre cada uno de ellos para el uso del ruido en su música se volvieron evidentes. Akita Masami (秋田 昌美), también conocido como Merzbow *Merustubau* (メルツバウ), ve su utilización como el de las tintas coloridas de un ilustrador, mientras que Nakajima Akifumi (赤島 明史) ve al ruido como un objeto en sí mismo, con su propia física, imagen y tacto que no puede desapegarse de su fuente de origen.¹⁵⁵

El investigador y músico David Novak concuerda en que esta predilección hacia el ruido no fue un caso aislado. Menciona cómo el público que venía a las presentaciones que estos *noisicians* tenían y participaba activamente en la experiencia musical, en la que llegaban a tirarse al suelo cerca de los altavoces y reaccionaban como si estuvieran teniendo un ataque epiléptico, a lo que incluso le dieron un nombre: *got into it*.¹⁵⁶ El arraigo que se tiene a este género musical japonés, que surge de la apreciación del ruido (o *Sawari*) como parte intrínseca de ella, continúa siendo activo aún en nuestros días

¹⁵⁴ Ana María Alarcón Jiménez. "The Sounds of Japanese Noise: First Generation of Japanese Noise-Artists, Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal: Vol. 7 , Article 7." Revisado el 25 de Septiembre de 2019. <<http://scholarworks.uark.edu/inquiry/vol7/iss1/7>>

¹⁵⁵ Idem

¹⁵⁶ David Novak. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Duke University Press, 2013: United Kingdom. Pp. 45-46

como señala este mismo autor. El *Japanoise* no es algo estático sino algo que se ha adaptado constantemente, reestructurado y regenerado gracias a la gente que tiene o tuvo contacto con él.¹⁵⁷



(Imagen 3.2) Fotografía del líder de la banda Hanatrash del género Japanoise en un concierto en 1985 dentro del Tokyo Super Loft. Se puede ver en la esquina superior izquierda al público del concierto y al líder de la banda Eye Yamatsuka acostado en un bulldozer, después de haber utilizado esta maquinaria durante el concierto.¹⁵⁸

La utilización del ruido como motor creativo, elemento sonoro y narrativo fue algo común en las grandes ciudades japonesas como Kyoto o Tokyo, pero no fue el único movimiento de ese momento que se vio envuelto en el postmodernismo japonés y el llamado milagro económico de la posguerra. En su artículo *Top 20 Japanese Albums of All Time*, Sam Tosean abre con el disco *Camera Talk* de *Flipper's Guitar*, mismo que forma parte del movimiento en los 80's conocido como *Shibuya-kei* (渋谷系) "Estilo de Shibuya" ó *Shibuya-saundo* (渋谷系サウンド) "Sonido de Shibuya", género musical que toma su nombre por el distrito japonés de Shibuya en el centro de Tokyo, movimiento que se

¹⁵⁷ *Ibidem*, Pp. 232

¹⁵⁸ Mapping Japanese Noise, "Bulldozer Incident | Mapping Japanese Noise". Revisado el 18 de Octubre de 2019, <<http://www.johnaulich.co.uk/japanesenoise/?tag=bulldozer-incident>>

cuestionaba lo que significaba ser una persona japonesa dentro de una cultura occidental y multicultural que empezaba a establecerse en el país. La música de este género resultaba de la combinación de estilos tan distintos como el noise, jazz, bossa nova, funk, pop psicodélico o el Ye-Ye francés con toques de la identidad típica japonesa que, en palabras de Sam, resumen el carnívoro postmodernismo cultural japonés del que formaban parte.¹⁵⁹ Barry Walters, columnista en Red Bull Music Academy, señala que en una entrevista con el músico Yasuharu Konishi, líder de la banda de *Pizzicato Five*, del género *Shibuya-kei*, él compara a Shibuya en esa época con Haight-Ashbury en los sesentas por el gran flujo de información que tenía en esa época, Barry menciona que personas como Yasuharu crecieron dentro del ambiente “underground” japonés que resultaba completamente opuesto al monolítico movimiento británico y americano, pues mientras estos buscaban un estilo singular de expresión musical, el underground japonés no tenía esa necesidad, simplemente tomaba aspectos de los demás estilos musicales y se apropiaba de ellos.¹⁶⁰

3.2 Música Japonesa Postmoderna: Análisis de Obras de Toshio Hosokawa y Akira Nishimura

La música contemporánea japonesa tuvo su propia vertiente dentro del postmodernismo. El escritor Patrick Müller señala que quien tendría una relación más directa con los compositores de la generación pasada sería Toshio Hosokawa, debido a que tuvo un encuentro directo con la música de Takemitsu desde los 15 años, tras haber escuchado una transmisión de la obra *November Steps* (1971). El compositor cuenta que

¹⁵⁹ Sam Tosean. “Top 20 Japanese Albums of All Time”. Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://www.google.com.mx/amp/s/overblown.co.uk/top-20-japanese-albums-of-all-time/amp/>>

¹⁶⁰ Barry Walters. “The roots of Shibuya-kei | Red Bull Music Academy”. Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/japan-top-ten-roots-of-shibuya-kei>>

generó una gran fascinación por la creación artística de Toru T., de la música que él podía componer y del camino que habría de recorrer para alcanzarle.¹⁶¹ De hecho, Takemitsu mismo fue quien un año después de este evento, le ayudó a conocer a la casa de ediciones musicales conocida como *Schott Japan* para que pudieran obtener un contrato por medio del cual obtendría una remuneración por las obras que él compondría. Durante esta época, *Schott Japan* fue una de las casas editoriales más grandes de Japón y por mucho tiempo fue la única que exportaba música al extranjero. Tener una conexión con ella significaba un futuro prometedor para Hosokawa y su música.¹⁶²

Como señala el escritor Wade, durante los siguientes años, la producción musical de Hosokawa sería una de las más prolíficas de su generación, razón por la cual en los años 80's, él ya había compuesto obras como *Melodía I* (1977), *Winter Bird* (1978) y *Melodía II* (1979) que le habían significado un reconocimiento por parte de los compositores de la época y para el inicio de la década, aprovechó el auge de sus obras, así como las políticas de internacionalización del gobierno japonés conocidas como *kokusai* (国際) "Internacionalista". Concluye el mismo autor que para poder promover la imagen de Japón como un país desarrollado y a sus compositores japoneses como muestra de ello ante algunos de los países de occidente, se creó el Akiyoshidai International Contemporary Seminar and Festival (1989-1999), el festival de arte contemporáneo más importante de Japón en su momento, del cual Hosokawa fue parte importante como fundador. Este festival representaba dos de las políticas que promovía el *kokusai*:

- 1) Volver a Japón un estado moderno y progresivo a los estándares internacionales.
- 2) Insertar a Japón en la globalización al exportar su cultura y terminar con la política de una sola vía.

¹⁶¹ Patrick Muller. "Our Audience Consists of All People," *Roche Commissions: Toshio Hosokawa*, ed. (2010), Basel: Roche. P. 47.

¹⁶² Bonnie C. Wade. "Through a Japanese who is well connected abroad". *Composing Japanese Musical Modernity*. Estados Unidos: University of Chicago Press, 2014, P. 88

Así que, la intención del festival Akiyoshidai guiados por el compositor permitían que no solamente llegasen compositores y músicos importantes occidentales a su país, sino dar a conocer la nueva música que se componía en Japón al mundo occidental y a su intelectualidad.¹⁶³

Durante los años 1980-1983, Hosokawa recibió clases de composición del compositor coreano Isang Yun en Alemania.¹⁶⁴ Como señala Yu-Hsin Chang, el interés del compositor de estudiar con él surge de su fascinación por los elementos de la música tradicional coreana que utiliza ese compositor y la amplia trayectoria que tenía. Hosokawa como otros compositores de la generación anterior (Takemitsu y Yuasa), empieza a buscar nuevos elementos dentro de su cultura japonesa no occidental y así implementarlos en su música.¹⁶⁵ En su análisis, Chang menciona que en el año 1985, Hosokawa decide tomar el consejo de su maestro en turno, Klaus Huber, para acercarse al arte tradicional japonés, siendo su principal objetivo la caligrafía, la pintura, el ensamble para *Gagaku*, los cantos religiosos y el budismo zen.¹⁶⁶ Stephen Long resalta que de estos objetivos es que se desarrolla su relación entre el silencio y el sonido.¹⁶⁷ Hosokawa mismo explica esto como si hablase de la caligrafía tradicional japonesa: “Mi música es caligrafía, pintada en el límite entre el tiempo y el espacio. Cada nota tiene su propia forma individual como la línea o el punto hecho con una brocha. Estas líneas están pintadas sobre un lienzo que es el silencio.” (Ver ejemplo 3.1).¹⁶⁸ El escritor Reinhart Meyer-Kalkus nombra a este estilo como “caligrafía sonora” y lo explica de la siguiente manera:

“Hosokawa busca hacer que el sonido audible individual sea como un rastro de un cuerpo energético, un gesto físico que resuena contra la resistencia del material. Una pincelada, no solo una línea hecha con un bolígrafo. Pero, constantemente sus gestos caligráficos apuntan hacia un regreso a lo incorpóreo e invisible. También, el oyente debe poder escuchar el silencio que se encuentra debajo de ellos.”¹⁶⁹

¹⁶³ Bonnie C.. Wade, Op. Cit.

¹⁶⁴ Yu-Hsin Chang. Op. Cit., Pp. 3-4

¹⁶⁵ Ídem

¹⁶⁶ *Ibidem*, Pp. 4-5

¹⁶⁷ Stephen Long, Op. cit. P. 18

¹⁶⁸ Douglas Khan. “John Cage: Silence and Silencing”. *The Musical Quarterly* 81, no.4 (Invierno 1997) Pp.556-598. [Traducción realizada por la autora de esta investigación].

¹⁶⁹ Reinhart Meyer-Kalkus. “Breath Crystals”. *Roche Commissions: Toshio Hosokawa* (2010). P. 25. [Traducción realizada por la autora de esta investigación.]

Como bien señala Chang, para Hosokawa el “silencio” (entendido como *ma*) se maneja a través de procesos graduales. Él lo nombra como “caligrafía sonora”: “la energía del sonido empieza antes que la brocha y dura hasta que el trazo es completado, gradualmente la brocha dejará de tener contacto con el papel.”¹⁷⁰ De tal manera, el silencio cubre al sonido y el sonido cubre al silencio. Para el autor, el silencio dentro de su catálogo puede manifestarse en una cantidad infinita de unidades musicales sonoras bajo este principio.¹⁷¹

En el año 2011, Hosokawa mantuvo una entrevista con Carme Miró para Sonograma en la que habló sobre su música y sus principales objetos de inspiración para componer. El primer punto del que habla es la naturaleza, la manera en cómo la cultura japonesa la busca en todas sus formas y en las distintas relaciones que guarda con el ser humano y como él mismo busca representar la armonía que hay en esta relación.¹⁷² Luego, retoma la importancia del silencio en la tradición musical japonesa en la que el silencio intensifica al sonido y tiene el mismo nivel de importancia. Él señala que el *Ma* se puede encontrar tanto en la vida común japonesa como en la manera de utilizar el silencio en su música, tanto en el espacio que hay entre sonido y sonido como en la interacción que tienen, así como se puede apreciar entre los cambios de temporadas del año.¹⁷³ El compositor resume la diferencia de perspectivas estéticas entre Europa y Japón con la siguiente comparativa: “En Europa, se puede encontrar la belleza en algo como una gran catedral que puede parecer eterna, mientras en Japón, puede estar en el florecimiento de los cerezos, momento que dura muy poco tiempo y no vuelve a suceder sino hasta el próximo año”.¹⁷⁴

Una de las obras del compositor que ejemplifica esto es *Threnody - to the victims of Tohoku Earthquake 3.11* un trenodio para viola solo,¹⁷⁵ obra comisionada por la

¹⁷⁰ Yu-Hsin Chang, Op. Cit. P. 32

¹⁷¹ Ídem

¹⁷² Carmen Miró “Interview with Toshio Hosokawa | Revista Sonograma Magazine”. Revisado el 18 de Mayo de 2019

<<http://sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa/>>

¹⁷³ Idem

¹⁷⁴ Carmen Miró, Op. Cit.

¹⁷⁵ El trenodio es una oda, canción o poema intensa para honrar a quienes han fallecido.

Segunda Competición Internacional para Viola de Tokio en su edición del 26 de Mayo al 3 de Junio de 2012.¹⁷⁶ Antes de analizar la obra, cabe señalar que al igual que en *A String Around Autumn* de Takemitsu, la traducción del texto sufrió cambios que no son correspondientes al texto original o hubo una flagrante decisión de cambio de intencionalidad. En este caso, la línea traducida como “*with deepest regret*” nos aporta información interpretativa musical errada, pues esto en español se traduciría como “con profundo remordimiento”, pero el texto original en japonés 祈りの心をもって no habla de remordimiento o *regrets*, sino una oración realizada desde el corazón. Esta aclaración es importante porque la información configura la interpretación musical y sus intenciones.¹⁷⁷

Con una oración Desde el corazón ↔ **MUSHIN**

[1] ca. 42 祈りの心をもって (with deepest regret)
 s.t. con sord. N.V. dolce C.V. N.V.
 pppp mp

Sonido

Silencio Interno

Flujo De la Brocha

Flujo De la Tinta

Flujo De la Brocha

Silencio Interno

(Ejemplo 3.1) Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compás 1-3.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Ibidem*, P. 3

¹⁷⁷ Mercedes Bengoechea et al., *Op. Cit.*

¹⁷⁸ Toshio Hosokawa. “Introductions”. *Threnody - to the victims of Tohoku Earthquake 3.11*. Japón: Schott Music Co. Ltd., 2017

Es una obra que desde su primera frase muestra el manejo de su llamada “caligrafía sonora”, bajo la marca de interpretación “con una oración desde el corazón”,¹⁷⁹ esta empieza de la siguiente manera (Ver Ejemplo 3.1):

- 1) Un silencio de corchea con sordina.
- 2) Seguido de un sol casi imperceptible en sul tasto en *pppp* sin vibrato.
- 3) La nota en *dolce*, con un aumento de su matiz sonoro.
- 4) Esta nota con vibrato llegando a una marca de *mp*.
- 5) La nota sin vibrato que lentamente desaparecerá hasta volver al silencio.
- 6) El silencio con una fermata.

Estos pasos, recuerdan a los elementos necesarios para llegar a dominar la caligrafía japonesa o *Shodo* (書道),¹⁸⁰ Rie Takeda señala de la siguiente manera:¹⁸¹

- 1) Silencio interno (espacial).
- 2) Flujo de la brocha.
- 3) Flujo de la Tinta.
- 4) *Mushin* 無心: el estado sin pensamientos, un estado de espiritualidad con el corazón libre de perturbaciones.¹⁸²

¹⁷⁹ [Traducción realizada por la autora], la versión original se puede leer en el ej. 3.1

¹⁸⁰ Shodo proviene de los kanjis de Escritura (書) y del Camino al TAO (道), usualmente se traduce como “la manera artística de la escritura”

¹⁸¹ Rie Takeda. “What is Shodo?! - School of Shodo - The Art of Traditional Japanese Calligraphy”. Revisado el 22 de Octubre de 2019, <<https://www.shodocalligraphy.com/what-is-shodo.html>>

¹⁸² Ídem

En ambos casos, el *Ma* funciona como punto importante para generar la forma tanto de la frase musical como el trazo de caligrafía. Esta relación se puede mostrar de la siguiente manera:

Presencia de <i>Ma</i>	Pieza musical	Caligrafía japonesa
	“con una oración desde el corazón”	<i>Mushin</i>
	Silencio de corchea con sordina	Silencio interno (espacial)
	Sol imperceptible en <i>pppp</i>	Flujo de la brocha
	Sol en dulce sin vibrato	Flujo de la tinta
	Sol en <i>mp</i> con vibrato	Flujo de la tinta
	La nota sin vibrato hasta llegar a desaparecer	Flujo de la brocha
	Silencio con Fermata	Silencio interno (espacial)

Este mismo tratamiento para la creación de una sola nota se mantiene a lo largo de la pieza como lo demuestran pasajes como el del compás 64 y 65, 87 y 88 o 92 al 95 con el Mib; 70 y 71 o 83 y 84 con el Sol; 89 y 90 con el Mi. No es la única manera en que el compositor explora el manejo del *Ma*, pues como dice Reinhart, hay veces en que el compositor no hace un espacio (silencio musical escrito), sino un gesto relativo al silencio. El primer ejemplo de ello se puede ver en el pasaje que va del compás 40 al compás 46 (Ver ejemplo 3.2) en donde el silencio se ve suplido por un *ppp* que da una sensación cercana al silencio, así como la utilización de *sul ponticello* que modifica el sonido de la nota al eliminar ciertos armónicos.

(Ejemplo 3.2) Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compáses 40-46.¹⁸³

En estos casos, es el cambio del color del sonido de la nota a través de *sul ponticello* a *posizione ordinaria*, lo que genera este *Ma* entre las notas:

- 1) El unísono de Mi empieza con un *ppp*.
- 2) Lleg a un forte que rápidamente deviene en un *diminuendo*.
- 3) El Mi en *sul ponticello* empieza en un trémolo *ppp*.
- 4) La nota aumenta en su matiz hasta un *ff*.
- 5) Quintillo sobre la cuarta aumentada de Sib - Mi.
- 6) La cuarta aumenta de Sib - Mi continua en un trémolo con fermata.
- 7) El trémolo con fermata mantiene el color del *sul ponticello*, disminuye a *ppp*.
- 8) La nota sib con fermata crece en volumen hasta un *p*.
- 9) El nonillo siguiente se mantiene en *p*.
- 10) El trémolo sobre La del compás 44 disminuye hasta un *ppp*.
- 11) La nota en *ppp* vuelve al punto ordinario.
- 12) La nota se hace presente con un vibrato hasta llegar a un *f*.
- 13) La nota desciende en volumen hasta un *ppp* y desaparece el vibrato.
- 14) Se añade el vibrato y el volumen asciende a un *ff*.

¹⁸³ Toshio Hosokawa, Op. Cit., Pp. 4-5

Este ejemplo del uso del *Ma* por parte del compositor con *sul ponticello*, *sultasto* o cambios en el volumen de la nota y que es similar a otras secciones de la pieza como en los compases 4-14, 16-28, 60-63 o 75 a 83, que puede ser expresado de la siguiente manera:

Presencia de <i>Ma</i>	Pieza musical	Caligrafía japonesa
	Unísono de Mi en <i>ppp</i>	Silencio interno (espacial)
	Mi <i>cresc</i> a <i>f</i>	Flujo de la brocha
	Mi en <i>dim.</i>	Flujo de la tinta
	Mi en <i>ppp</i> , trémolo y <i>s.p.</i>	Silencio interno (espacial)
	Mi en <i>cresc</i> , trémolo y <i>s.p.</i>	Flujo de la brocha
	Quintillo de Sib-Mi	Flujo de la tinta
	trémolo de Sib-Mi en <i>dim.</i> Y <i>s.p.</i>	Flujo de la brocha
	trémolo de Sib-Mi sobre fermata en <i>dim.</i> Y <i>s.p.</i>	Silencio interno (espacial)
	Fermata sobre Sib en <i>ppp</i>	Silencio interno (espacial)
	<i>Cresc.</i> De Sib hasta un <i>p</i>	Flujo de la tinta
	Nonillo en <i>p</i>	Flujo de la tinta
	trémolo sobre La en <i>dim.</i>	Silencio interno (espacial)
	La en <i>ppp</i> y <i>p.o.</i>	Flujo de la brocha
	La <i>C.V.</i> y <i>cresc.</i> A <i>f</i>	Flujo de la tinta
	<i>Dim.</i> a <i>ppp</i> y <i>N.V.</i>	Silencio interno (espacial)
	<i>C.V.</i> y <i>cresc.</i> A <i>f</i>	Flujo de la brocha

La cantidad de información musical que utiliza Hosokawa para hacer lo más fiel posible a su manera de utilizar al *Ma* podría tener relación con la dificultad de poder acercar este elemento estético a músicos occidentales formados en una tradición

centroeuropea de concierto,¹⁸⁴ razón por la cual hay secciones de la pieza en la que hay notas hasta con siete acotaciones en una sola nota (Ver ej. 3.3).

Esto sirve para que el músico occidental pueda romper la barrera cultural que este elemento estético puede tener. Un ejemplo de ello, lo se puede encontrar en los compases 20-23, puede ser expresado de la siguiente manera:

	Sib-La	Sib-sib	Reb-Sib	Dob-Sib	Sib-Sib	Sib-Lab	Sib-La	Sib-Sib	Sib-Sib
Gliss.									
Acento									
Ligadura									
Dim.									
Cresc.									
Pp									
P									
F									
sF									
sFF									
C.V. independiente									
S.P.									
P.O.									



(Ejemplo 3.3) Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compases 20-23. ¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ver Anexo Número 3

¹⁸⁵ Toshio Hosokawa, Op. Cit., P. 3

El nivel de detalle de la escritura musical de Toshio Hosokawa es una respuesta a la misma problemática que se han enfrentado otros compositores contemporáneos japoneses: la complejidad de hacer entendible el concepto de *Ma* para los músicos de tradición occidental.¹⁸⁶ Hacer comprensibles los espacios y pausas necesarias de nota a nota, de silencio a silencio o de sección a sección para la lectura de un occidental a través del lenguaje musical tradicional es un trabajo que Hosokawa logra a través de este esfuerzo detallista.

Como en la obra de Joji Yuasa, es posible hacer del gesto (*gesture*) parte de las intenciones musicales del compositor a través de la interpretación de la partitura, esto podría también ser posible en la música de Toshio Hosokawa, específicamente en su *Threnody for Viola Solo* que se ha analizado. En este caso, es posible que el *Ma* como un gesto pausado, un silencio corporal que se deriva del saber escuchar, esperar y reaccionar a esa espera, pueda encontrarse en esta pieza.¹⁸⁷ Volviendo a los primeros tres compases, se puede interpretar esa marca dinámica que dura aproximadamente 5 segundos como una inacción del cuerpo para después entra en acción para un *crescendo* que irá descendiendo su volumen hasta regresar al silencio y la inacción (Ver Ejemplo 3.1). Antes de volver a reanudar la acción, el compositor coloca una fermata sobre el silencio que se puede interpretar como ese “saber escuchar” del que habla Masatora Goya en su entrevista. Esto subordina a la intérprete a lo que puede escuchar al momento de detener su movimiento, para que al reanudar el sonido, éste no sea contrario a la intención musical de Hosokawa que es hacer presente al *Ma*, de tal manera que ésta debe partir del silencio, con un movimiento muy lento del arco, mientras utiliza las técnicas de *sultasto* y la *sordina* que pide el compositor para hacer posible esto.

Masatora aclara que la presencia del *Ma* no siempre es explícita dentro de la partitura.¹⁸⁸ Se pueden abordar los compases 40-46 (Ver Ejemplo 3.2) como muestras de esta posibilidad, en la que no se llega a la inacción corporal con un silencio escrito, sino que es a través de *diminuendo* que disminuyen el volumen de la música hasta acercarse a

¹⁸⁶ Ver Anexo 2

¹⁸⁷ Ver Anexo 3

¹⁸⁸ Idem

un silencio. La intérprete se ve obligada a disminuir y limitar su movimiento para llegar a esta dinámica, en la que permanecerá por un promedio de 1 o 2 segundos, mismos en los que su velocidad deberá ser medida y controlada para hacer audible la intención musical de ese silencio no escrito, de esa pausa que existe únicamente durante la presentación musical, de este modo pueda reanudar la acción corporal de acuerdo a la dinámica que sucederá de manera posterior.

De su misma generación es Akira Nishimura, uno de los compositores más importantes de su país actualmente. El acercamiento musical de Nishimura es, al igual que en Hosokawa desde la naturaleza interpretada por la música tradicional japonesa, sus elementos religiosos y místicos.¹⁸⁹ La escritora Luciana Galliano señala que el interés de Nishimura surge después del término de sus estudios musicales primarios, al entrar en contacto con compositores de la época de la Penguerra, de los que adopta su estilo estético arraigado a la cultura pan asiática; la misma autora subraya que a pesar de lo anterior, el uso de estos elementos pan-asiáticos no se limita a una mera copia directa de ellos, sino que trata de emular su esencia para comunicar la maravilla de la naturaleza que ilumina su alma a través de la tradición sonora asiática.¹⁹⁰

Como se puede observar, algunos de estos intereses estéticos convergen con los vistos con Hosokawa, pero a diferencia de él, el estilo no europeo de Nishimura se puede encontrar desde sus primeras obras. A diferencia de otros compositores de su época, Luciana señala que Nishimura no sólo utilizó elementos propios de su estética, sino que a partir de obras como *Heterophony* (1987) para dos pianos y orquesta o *Heterophony* (1975-1987) para cuarteto de cuerdas. Él empieza a cuestionar el lenguaje europeo que había aprendido de sus maestros, por lo que empieza a emplear estructuras de ritmos superpuestos uno sobre otro que aprendió de la música Indonesa del *Gamelán* que no generan una línea polifónica como podría suceder en la tradición europea, sino una acumulación de voces en heterofonía. Este lenguaje musical no europeo empieza a mostrarse de manera más constante en obras posteriores como *Bird Heterophony* (1993)

¹⁸⁹Stephen Long, Op. Cit. P. 16

¹⁹⁰ Luciana Galliano. *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Scarecrow, 2003. Pp. 300-301

o *Mana I* (1989), creando así texturas musicales que fluctúan entre instrumentos, ritmos y pulsos.¹⁹¹

En el caso puntual de *Heterophony* (1975-1987) para cuarteto de cuerdas, se puede ver ejemplo de este manejo de voces desde el inicio de la obra: En los compases 5 y 6, se tiene un movimiento melódico heterofónico entre el segundo violín y la viola, mismo que se ve interrumpido en el compás número 7 en el que el movimiento heterofónico se constituye con el primer y segundo violín con el violonchelo, mientras la viola les acompaña con un ritmo percutido de quintillo. Este tipo de movimientos heterofónicos son interesantes, pues añaden ritmos percutivos sobrepuestos a las melodías (Ver Ejemplo 3.4).

(Ejemplo 3.4) *Heterophony* para Cuarteto de Cuerdas (1975-1987) de Akira Nishimura, compases 4-7.¹⁹²

Por otra parte, el mismo Stephen Long remarca que uno de los principales nexos que tiene este compositor con la generación anterior es el interés por la estética tradicional japonesa, haciendo un especial énfasis en el uso de micropolifonía o los ciclos repetitivos de voces en heterofonía de la música de tipo *gagaku*.¹⁹³ Galliano señala que durante esta etapa de su vida, trata de explotar el límite de las posibilidades técnicas y vocales para lograr reminiscencias a sonoridades que este compositor considera asiáticas. En obras como en *A ring of the lights* (1991). Este interés por la naturaleza le

¹⁹¹ Ídem

¹⁹² Akira Nishimura. *Heterophony for String quartet (1975-1987)*, Japón: Zen-On Music Co. Ltd, 1987. P.

1

¹⁹³ Música tradicional japonesa de la Corte imperial.

acerca a representar elementos religiosos a través de sonidos como el tono cálido y rico del oboe japonés, en el que en sus propias palabras, busca simbolizar el “poder de la vida” para llegar a un éxtasis de luz y vida a través del sonido.¹⁹⁴

Una de las piezas en que el compositor sintetiza este manejo de la esencia como motor creativo es en su obra para viola sola *Fantasia on song of the Birds*. Esta pieza fue estrenada por la violista Nobuko Imai en la Sala de conciertos Casals de la Universidad de Tokyo. Nishimura toma como base para la creación de ella a *El cant dels ocells* “El canto de las aves” de Pau Casals. El compositor explica que en esta obra no trató de hacer un arreglo sobre la pieza original, sino de capturar los sentimientos y emociones de Pau Casals al momento de interpretar su *Cant dels Ocells* ante la O.N.U. en 1971, en memoria de las atrocidades del gobierno franquista en contra de Catalunya.¹⁹⁵

El compositor retoma el material temático en la pieza de Pablo Casals, pero lo hace de la misma manera que sucedería en una obra de teatro *Noh* en la que el Shite representa la esencia de la obra y no las acciones literales de ella. En un primer vistazo a la pieza, se puede ver grandes diferencias de duración entre la pieza de Nishimura con respecto a la de Pau Casals, tanto de manera general como en los materiales temáticos presentados en ella. Algunos de los cambios que tiene esta Fantasía sobre su contraparte original, son las siguientes:

¹⁹⁴ Luciana Galliano, Op. Cit., 2003 Pp. 302-303

¹⁹⁵ Akira Nishimura. “Introduction”. *Fantasi on song of the Birds for Viola Solo*, Japón: Zen-On Music Co. Ltd, 2005,

	El Cant dels Ocells	Fantasia on song of the birds
Orquestación	Cello y piano	Viola Solo
Tonalidad	La menor	Do menor
Marca de tempo inicial	<i>Molto Lento</i> , Octavo igual a 48-60	<i>Adagio con passione e molto espressivo</i>
Técnicas extendidas utilizadas		<i>Sul ponticello, armónicos artificiales, trémolo y molto sull ponticello</i>
Duración de la introducción	5 compases	33 compases
Duración del Tema A	6 compases con 1 anacrusa	12 compases con 1 anacrusa
Repeticiones del Tema A	2 veces	3 veces
Duración del Tema B	7 compases	3 compases
Repeticiones del Tema B	2 veces	4 veces
Duración de la <i>Coda</i>	5 compases	15 compases
Duración total de la pieza	37 compases	111 compases

De manera más detallada: la introducción de la pieza de Casals empieza con un trino y trémolo sobre el acorde de La menor que parte de un *pp* para crecer y volver al mismo volumen, resolviendo a un acorde de Fa mayor, después de un silencio de corchea se repite el mismo proceso sobre el acorde de La menor que resuelve a otro acorde de La menor con un arpeggio ascendente de La menor. En términos generales; la duración, desarrollo armónico y manejo melódico contrastan con su símil de la pieza de Nishimura, pero no deja de guardar la misma esencia. Por ejemplo; en los primeros dos compases del material base, si se les compara con los primeros cuatro compases de *Fantasia on song of the birds*, se encuentran similitudes como es el uso de *diminuendo* y *crescendo*

para empezar la obra desde la nada y volver a la nada, así como en la utilización de arpeggios ascendentes para terminar esta pequeña frase con un silencio (Ver Ejemplo 3.5).

The image displays two musical excerpts with sound wave diagrams. The top excerpt is from 'Cant dels ocells' by Pau Casals, featuring a cello part (Solo Cello) and piano accompaniment (Piano). The tempo is '1 Molto lento' (ca. 48-50). A circled '4 1' indicates a four-measure section. A green line with arrows and red diamonds highlights specific melodic elements. The bottom excerpt is from 'Fantasia on song of The Birds' by Akira Nishimura, marked 'Adagio con passione e molto espressivo' and 'accel.'. It includes dynamics like *pp*, *f*, and *ppp*. A circled '4 1' indicates a four-measure section. A sound wave diagram with colored arrows (cyan, green, yellow) shows the amplitude and pitch contours of the notes.

Cant dels ocells - Pau Casals

Fantasia on song of The Birds - A. Nishimura

Nuevos elementos

Sonido

Sonido

(Ejemplo 3.5) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 1-2;¹⁹⁶ Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 1-4.¹⁹⁷

Dentro de esta misma sección de cuatro compases, se puede encontrar elementos estéticos propios japoneses que juegan sobre la esencia del material original. Esta transformación a la que se puede denominar como *japonización* hecha por Nishimura empieza por un tratamiento del silencio musical escrito para asimilarlo como *Ma* parecido

¹⁹⁶ Pablo Casals. "Piano Part". *Song of the Birds (Cant dels Ocells) for cello and orchestra*. Estados Unidos: Tetra Music Corporation, 1972. P. 2

¹⁹⁷ Akira Nishimura, Op. Cit., 2005, P. 1

al que hizo Hosokawa sobre su *Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11*; para ello se puede revisar los eventos de los primeros cuatro compases (Ver Ejemplo 3.5):

- 1) El compás empieza con un silencio.
- 2) El arpeggio de Mib menor empieza en *p* seguido de un *cresc.*
- 3) El la natural empieza en *forte* seguido de un *dim.*
- 4) El arpeggio de Mib menor empieza en *pp.*
- 5) Los dos arpeggios siguientes empiezan en *f* y *accelerando.*
- 6) Llega a un acorde de Fa# y Do# en *f* y *a tempo.*
- 7) Termina la frase con una *fermata* sobre un silencio de cuarto.

Pero, no es el único elemento de *japonización* dentro de estos cuatro compases de la introducción. Al igual que en el Teatro *Noh*, se puede encontrar en el manejo de la plasticidad del tiempo una manera gestual de la acumulación de tensión y el final de una frase. Estos dos elementos pueden expresarse de la siguiente manera:

	1	2	3	4	5	6	7
<i>Ma</i>							
<i>Noh</i>							

Esta plasticidad métrica típica de los cantos melódicos (tanto del *Shite* como del *Fue-Nohkan*) se encuentran en el Tema B original consta de siete compases, mientras que en la versión de Nishimura la forma más “inalterada” del tema es de solamente tres compases (58-60) y la siguiente sección (61-69) forma un pasaje que no mantiene un mismo tempo entre compases: *accel* del compás 60 al 36, *a tempo* del primer tiempo del compás 64, *accel* del segundo tiempo del compás 64 al 66, *rit* en el compás 66, *a tempo* del compás 67 y 68, *rit* en el compás 69, *a tempo* del compás 70-72, *accel* en 73, *rit* en el 74 y *a tempo* del compás 75. Cabe señalar que el uso del *A tempo* en esta sección, únicamente sirve para volver a presentar el Tema B antes de volver a utilizar la plasticidad del tiempo para generar gestos de tensión o distensión (Ver Ejemplo 3.6).

Como se ha establecido, en el Teatro *Noh*, el material mostrado no busca realizar una presentación 1 a 1 del material ya conocido como se puede ver en el uso del Tema B, las tres veces que se presenta a lo largo de la obra lo hace de maneras diversas: la primera vez que se presenta lo hace sobre un sol en el quinto registro y se ve interrumpido en el tercer compás antes de continuar como lo haría en el material original; en el compás 69, se presenta sobre un Re del séptimo registro que conecta al tema A con un compás de tres cuartos como sucede en la pieza de Casals, la manera de llegar a la anacrusa de este es distinta, pues utiliza una serie de segundas aumentadas conectadas por un semitono; por último, en el compás 87 empieza con un armónico artificial de Sol y que continúa de manera más fiel con el Tema B original (Ver ejemplo 3.6).

The image displays a musical score analysis for 'Tema B'. It consists of four staves of music with various annotations:

- Tema Original:** The top staff shows the original melody. A pink horizontal line is drawn across it, with several colored arrows (pink, blue, green, red, blue) pointing to specific notes or intervals.
- Tema en Viola:** The second staff shows a variation of the theme in the viola part, starting with a pink arrow pointing to the beginning of the phrase.
- Variante En Re:** The third staff shows a variation in the key of D (Re). It includes markings for 'rit.' (ritardando), 'tempo', and 'pp' (pianissimo).
- Variante En Sol:** The fourth staff shows a variation in the key of G (Sol). It includes markings for 'accel.' (accelerando), 'rit.', 'a tempo', and 'Meno mosso'.

(Ejemplo 3.6) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 17-24;¹⁹⁸ Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 58-62, 69-75 y 86-93.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Pablo Casals. "Viola Part". *Song of the Birds (Cant dels Ocells) for cello and orchestra*. Estados Unidos: Tetra Music Corporation, 1972. P. 1

¹⁹⁹ Akira Nishimura, Op. Cit. Pp. 3-4

Tema A

Tema Original

Tema en Viola

Variante Armonicos y Pedal

Segunda Variante Acordes

The image displays a musical score for 'Tema A' with several annotated sections. At the top, 'Tema A' is written in a rounded box. Below it, 'Tema Original' is shown with a musical staff starting at measure 12, marked 'mp' and 'a tempo'. A pink horizontal line is drawn across the staff, with blue double-headed arrows indicating intervals. To the right, a green arrow points to a specific interval. Below the original staff, 'Tema en Viola' is shown with a similar staff and pink line, but with blue and red downward-pointing triangles marking specific notes. Below this, 'Variante Armonicos y Pedal' is shown with a staff starting at measure 35, marked 'espr' and 'pp', with a red downward-pointing triangle above it. Below that, 'Segunda Variante Acordes' is shown with a staff starting at measure 40, marked 'mf', with blue and red downward-pointing triangles above it. The bottom section shows a staff starting at measure 50, with blue and red downward-pointing triangles above it.

(Ejemplo 3.7) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 11-17,²⁰⁰ Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 33-53.²⁰¹

²⁰⁰ Pablo Casals. Op. Cit. P. 1

²⁰¹ Akira Nishimura, Op. Cit. Pp. 2-3

El manejo del material temático A también presenta sus propias diferencias con respecto al original. A pesar de mantener una mayor fidelidad como se puede observar en su aparición entre el compás 74 al 86, en la que mantiene una relación 1 a 1 con las distancias y las equivalencias rítmicas por casi 8 compases (es decir, la mitad de su duración completa), después de los cuales, modifica las distancias entre notas originales y añade una caída que conecta con otra presentación del tema B. Al igual que en el texto musical original, hay una ocasión en la que se presenta en dos ocasiones seguidas el tema A (del compás 33-53), con sus diferencias tímbricas como es el uso de armónicos naturales y artificiales para la primera presentación y la utilización de Acordes para la segunda forma (Ver Ejemplo 3.7).

De igual manera, la Coda no es idéntica a su contraparte de la introducción; esta vez añade los siguientes elementos (Ver ejemplo 3.8):

- 1) Se añade la señalización de *Molto Sul ponticello*
- 2) El pasaje está puesto una octava menor justa
- 3) El pasaje es tocado en *trémolo*
- 4) El arpeggio de Mib menor del compás 96 comienza en *pp*
- 5) El La del acorde empieza en un *fpp* previo a crecer
- 6) El arpeggio de Mib menor empieza en *f* y se añade un Re al segundo tiempo

(Ejemplo 3.8) Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 85-98.²⁰²

²⁰² Akira Nishimura, Op. Cit. P. 4

3.3 Ser Compositora Postmoderna en Japón: Akiko Yamane

Tanto Hosokawa como Nishimura tuvieron una gran importancia en la vida cultural de la música contemporánea, ambos se nutrieron de los intereses estéticos de la generación del *Jikken Kobo* y cosecharon un éxito a nivel internacional, sin embargo no todas las personas creativas tuvieron este mismo resultado. Durante esta época, señala Stephen Long, también surgen las primeras compositoras de música contemporánea como Misato Mochizuki (望月京) o Keiko Harada (原田 敬子).²⁰³ De hecho, el artículo “From ‘Good Wife, Wise Mother’ to the Otaka Award: Japanese Women Composers 1868 to the Present”, de los escritores Teruka Nishikawa, Wesley Berg y Janice Brown, menciona que las compositoras japonesas nunca en la historia de Japón han recibido el mismo nivel de reconocimiento y análisis de sus obras que sus contrapartes masculinas.

²⁰⁴ Incluso sus pares en el ámbito de la interpretación musical, como la violinista Midori Goto (五嶋 みどり), han recibido un mayor reconocimiento en la historia.²⁰⁵ Razón por la cual encontrar disponible música compuesta por mujeres, escucharla o encontrar textos dedicados al análisis de su obra es menos frecuente que en el caso de los compositores como los antes vistos en este trabajo.

Uno de los espacios en los que se abordó esta problemática ocurrió durante el año 2018, en el primer “Congreso de mujeres compositoras” (中堅女性作曲家サミット vol. 1) en el Laboratorio de Negocios Sociales en Tokyo como parte del Project PPP Summer Composition Academy en el que ocho mujeres compositoras fueron invitadas a conversar sobre su situación actual en Japón: Noriko Koide (小出稚子), Yu Kuwabara (桑原ゆう), Tomoko Momiyama(樅山智子), Chikako Morishita (森下周子) (moderadora), Akiko Ushijima

²⁰³Stephen Long, Op. Cit. P. 19-20

²⁰⁴ Teruka Nishikawa, Wesley Berg y Janice Brown. “From ‘Good Wife, Wise Mother’ to the Otaka Award: Japanese Women Composers 1868 to the Present.” *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, no. 22(2002), P. 87

²⁰⁵ En el año 2015, fue nombrada como “la más excepcional música” por la revista TIME, debido a la calidad de las presentaciones que ha tenido con distintas orquestas, además de haberlo hecho a una edad muy temprana. Actualmente, trabaja en la University of Southern California Thornton School of Music. <<https://time.com/3935298/midori-goto/>> Revisado el 27 de Noviembre de 2019

(牛島安希子), Ai Watanabe (渡辺 愛), Yukiko Watanabe (渡辺 裕紀子) y Akiko Yamane (松本日之春).²⁰⁶

En la parte introductoria de este conversatorio se habló sobre la situación de las mujeres compositoras japonesas en su país natal: “El rico linaje de mujeres compositoras japonesas dentro del discurso nacional japonés ha recibido incluso menos atención que en Occidente”.²⁰⁷ En esta misma introducción, Yukiko Watanabe y Chikako Morishita reconocen que hay un significativo potencial en escuchar y valorar los aportes que pueden dar como mujeres compositoras japonesas. Ellas son claras al afirmar que es esencial que estas voces fuera de la perspectiva anglo-europea sean escuchadas en discusiones sobre igualdad y diversidad en la nueva música.²⁰⁸ Esta problemática se encuentra en testimonios como el que da Akiko Yamane. Ella señala que en Japón hay mucha gente que venera y valora a Beethoven más que a cualquier otra compositora viva, debido a una marginalización sistemática a las mujeres, personas de la diversidad, etc. Sin embargo, aclara que esto también puede ser una oportunidad por la diversidad de músicas que pueden crear estas personas a quienes no se les ha escuchado.²⁰⁹

En “La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología”, Laura Viñuela Suárez afirma que la invisibilización de las actividades de las mujeres es consecuencia de un sistema patriarcal que les niega el acceso a una posición activa en la producción del conocimiento. Y, aún sin el reconocimiento merecido, ha habido un número considerable de mujeres con un papel activo en la creación, interpretación y difusión musical. De hecho, es por ello que uno de los objetivos de la nueva musicología feminista (en Occidente), es de desenterrar la “voz” de ellas para poder reivindicar su papel en la historia.²¹⁰ Del mismo modo, en *Feminine Endings: Music Gender and Sexuality*, Susan McClary analiza que dentro de la música académica de concierto

²⁰⁶ Chikako Morishita. “Prologue”. *‘A silent and invisible pressure’: A panel discussion with eight japanese women composers*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. P.25

²⁰⁷ *Ibidem*, P. 26

²⁰⁸ *Idem*

²⁰⁹ Entrevista realizada para esta investigación el día 7 de Noviembre de 2019 y respondida el 19 de Noviembre de 2019 por Akiko Yamane. Ver Anexo 4

²¹⁰ Laura Viñuela Suárez. “Introducción”. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. España: KRK Ediciones, 2004. Pp. 12-13

occidental, la música compuesta por mujeres ha recibido críticas desde la perspectiva de la cultura masculina, siendo “denominada” como bonita pero trivial o agresiva y, a veces, llamada como no apropiada para una mujer. A pesar de esta estigmatización, sólo en el último siglo, diferentes compositoras han logrado componer música de primer nivel más allá de los límites hasta ese momento.²¹¹ Algunas de ellas son Joan Tower, Ellen Taaffe Zwilich, Thea Musgrave, Pauline Oliveros y Libby Arsen, pero no son las únicas. En la actualidad, ha habido una introducción de mujeres diversas de diferentes orígenes fuera de la élite centroeuropea y heteronormada: mujeres racializadas como Errollyn Wallen CBE (afroamericana, originaria de Belice), Alicia Urrieta (mexicana, pionera de la música electrónica), Chen Yi (asiática, originaria de China); o de la diversidad de género y orientación sexual como Wendy Carlos (mujer transgénero, pionera música electrónica para cine), Angélica Negrón (puertorriqueña, con integración del drag queen y la cultura queer en su música), Jennifer Higdon (mujer compositora lesbiana, emérita del I. Curtis), etc.

Sin embargo, como la misma Akiko mencionó, estos esfuerzos por valorizar a la música compuesta por mujeres en Occidente son ajenos a Japón. Por ejemplo; en el mismo conversatorio del 2018, Yukiko Watanabe menciona que mientras en Europa, se busca una paridad entre hombres y mujeres a la hora de programar su música, su presencia en conferencias, conciertos o en Festivales de Música, en Japón esto no sucede. Tanto para ella como para las demás, las compositoras han sido marginalizadas y afirma que en su país no existe ningún esfuerzo para buscar esta igualdad de oportunidades en el ámbito musical.²¹² Momiyama continúa diciendo: “La mayoría de las mujeres que conozco en Asia que se autodenominan como ‘compositoras’ o ‘artistas’ son peleadoras”.²¹³ Ella misma explica que es porque este continente posee una fuerte tradición patriarcal en que las decisiones eran tomadas por hombres ancianos, por lo que denominarse como compositora siendo una mujer asiática posee implicaciones políticas en contra de ese sistema.²¹⁴

²¹¹ Op. Cit., Susan McClary, Pp. 18-19

²¹² Op. Cit., Chikako Morishita, P. 35

²¹³ Idem

²¹⁴ Idem

En el caso particular japonés, incluso existe el término *douchou atsuryoku* (同調圧力) que habla de la invisible y silenciosa presión de que el comportamiento de una persona no incomode de alguna manera al resto de la sociedad. Esta práctica típica de Japón es la que más aqueja a las mujeres, por lo que nombrarse “compositoras” es una manera de romper con esa presión social silente del sistema patriarcal del país para nombrarse como creadoras de arte con un papel importante y crítico en la sociedad.²¹⁵

Una de las compositoras que han podido salir adelante en este ambiente adverso, ha sido la compositora japonesa Akiko Yamane (山根明季子), quien durante el año 2010 ganó el premio de composición musical Akutagawa. En esa ocasión, fue la primera vez desde la fundación del concurso en la que había tres mujeres como finalistas dentro de él generando un impacto entre el público presente, mayoritariamente conformado por hombres.²¹⁶

Akiko Yamane estudió composición en la Universidad de Artes de la Ciudad de Kyoto (京都市立芸術大学) con el maestro Hinoharu Matsumoto (松本日之春) del 2001 al 2007, de 2000 a 2006 en la Universidad de Artes de Bremen (Hochschule für Kuenste Bremen) con Youngghi Pagh-Paan y, de manera particular, con el maestro Motoharu Kawashima (川島素晴). Además ha participado en el Festival de Verano de Akiyoshidai del año 2003,²¹⁷ en el foro de composición de Tokyo en el 2004, en el Festival Internacional de Música de Takefu en el 2005 y 2007, así como en el *Royaumont Voix Nouvelles* en Francia del 2006. Ha sido ganadora de la beca Meiji Yasuda (2004), el premio de la Asociación Musical de Kyoto (2005), el premio de finalista de composición del Festival Takefu (2005), el premio Togashi para composición musical (2005), el primer premio en el concurso de Música de Japón (2006) y el Premio Akutagawa (2010). Su música ha sido interpretada en Tokyo, la ciudad de Nueva York, París, Bremen por la Orquesta Sinfónica de la NHK, la orquesta sinfónica Yomiuri Nippon, la Sinfonietta Izumi de Osaka, entre otros ensambles.²¹⁸

²¹⁵ *Ibidem*, Pp. 34-35

²¹⁶ *Idem*

²¹⁷ Este es un festival derivado del fundado por Toshio Hosokawa en el 1989.

²¹⁸ Naoyuki Miura. “Music from Japan >> Festival 2016 Participant Bios”. *Music from Japan*, Revisado el 22 de Octubre de 2019, <<http://www.musicfromjapan.org/festival-2016-participant-bios/>>



(Imagen 3.3) Akiko Yamane en la portada de la Revista Tokyo Gen'On Project Número 10 del 7 de Noviembre de 2018, revista dedicada a la promoción del arte contemporáneo japonés.²¹⁹

A pesar del éxito que estos logros podrían significar, en el conversatorio de mujeres compositoras, Yamane menciona que gran parte de su apoyo para la creación artística proviene del internet, de su página y aplicaciones como Instagram o Twitter. Usualmente, las compositoras se comunican hacia fuera de Japón para poder programar su arte, ya sea en inglés o en japonés. Pocas veces se programa o comisiona su música nacionalmente.²²⁰

En su propia página web en la que ella define el estilo de su música que es una síntesis de la actualidad postmoderna de Japón, denomina su expresión artística como “pop toxicity”. Este término para ella simboliza la actualidad de la vida citadina: la producción en masa y la sociedad japonesa de consumo. Acerca de su arte, ella lo

²¹⁹ Akiko Yamane. “Akiko Yamane”. Revisado el 22 de Octubre de 2019, <<https://akikoyamane.com>>

²²⁰ Chikako Morishita, Op. Cit. P. 38

explica de la siguiente manera: “trato de crear música usando el concepto de “sonido visual” [...] yo me esfuerzo en hacer audibles las líneas, formas, figuras, texturas y espacios a través del sonido”.²²¹

Yamane declara no sentirse identificada o atada a una estética nacional japonesa. Esto es parte de una problemática de su educación básica, menciona que al ser de la generación nacida en la década de 1980, se le enseñó únicamente la teoría y práctica musical occidental sin ninguna explicación o justificación, lejos de entender las raíces estéticas de esta tradición.²²² Ahora, su estética se centra en las diferencias tímbricas y variaciones que puede haber en un solo tono, como ella misma afirma. Esto tiene la intención de romper con esa educación básica que generó un trauma, logrando así pintar sonidos que parecen haber sido procesados digitalmente, pero con instrumentos acústicos.²²³ Ella busca transmitir las problemáticas que han surgido en el Japón moderno dentro de la sociedad de consumo a través de sus obras creativas. Incluso, en piezas como *Curiouser and Curiouser*, aclara que su “pop toxicity” se encuentra presente en elementos como el tema marcial que se encuentra a lo largo de la obra como reminiscente del control del gobierno japonés o la manera “delicada, antinatural y no tradicional” (sic) de tocar a la que la intérprete se ve forzada a utilizar en la obra.²²⁴

De tal modo que hace uso de su “sonido visual” para crear texturas sonoras en sus piezas. Algo importante para ella es valorar cada imagen sonora en la que ningún objeto (ruido o sonido) dentro de su música, sea superior o inferior entre sí.²²⁵ Para hacer que este resultado sea más efectivo, utiliza notación musical gráfica (Ver Ejemplo 3.9).

²²¹ Akiko Yamane. “Bio”. Revisado el 16 de Mayo de 2019 <<https://akikoyamane.com/post/167720200282/bio>> [Traducción hecha por la autora para este trabajo].

²²² Chikako Morishita, Op. Cit. P. 28

²²³ *Ibidem*, P. 29

²²⁴ Ver Anexo 4

²²⁵ Ver Anexo 2

as a child playfully!

arco
I, II
in highest range
relative pitch

high
widely
low
mf
(Detache)
V

(Ejemplo 3.9) *Curiouser and Curiouser* de Akiko Yamane, compases 216-221.²²⁶

En la entrevista que realicé en el mes de Agosto de 2019 por medio de comunicación electrónica, la compositora menciona otro elemento estético que ella utiliza en su música y, en su opinión, abre la posibilidad de que Occidente sea ahora la potencia que es influenciada por la cultura japonesa. En sus palabras: “una de las cualidades estéticas que este país ha provisto al mundo es la del término *Kawaii* (可愛い) que de manera literal puede entenderse como la capacidad de ser amado o ser adorable para el observante”;²²⁷ dentro de la cultura pop (J-pop, otaku, etc.) puede entenderse, en palabras de la compositora, como la valoración de la inmadurez fuera de toda connotación negativa.

El uso de este conjunto de elementos estéticos, se puede ver en su obra *Curiouser and Curiouser* (2017) para viola sola. Primeramente, ella tomó el título en referencia al libro *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll en la que sucede la lucha de dos grandes ejércitos. Para la autora, esta obra nace de su su interés en el “sonido visual”, ella trata de retratar la imagen de una niñez imprudente y juguetona cuyo chillido constante es guiado por “una marcha punk en ritmo binario”. Akiko señala que elementos de la pieza como el “noise” se vuelven ejemplos de “cosas que no deberías hacer o bromas de la niñez” (sic) y la intención de estas secciones es la de liberar a la intérprete de “tocar de manera hermosa”.²²⁸

²²⁶ Akiko Yamane. *Curiouser and Curiouser*. 2011. [Esta partitura se encuentra inédita y fue compartida por la compositora de manera directa].

²²⁷ Ver Anexo 2

²²⁸ Ver Anexo 4

La estructura general de la pieza juega con seis “escenarios” principales en los que la compositora vierte su visión artística de la siguiente manera:

Compás	Arpegio en <i>Jeté</i>	Marcha	Ruido	Interludio - Postludio	Cadence	Improvisación controlada
1-21						
22-37						
38-53						
54-100						
101-111						
112-125						
126-147						
148-163						
164-167						
169-215						
216-231						
233-245						
246-255						
256-284						
285-307						

Como se puede observar en la tabla anterior, los dos escenarios que más inciden en la pieza son los denominados como Marcha y Ruido, compaginando de esta manera con la intención de la compositora de hacer una marcha punk.

Con respecto al segundo, vale la pena señalar unas particularidades. Como se vio en el primer capítulo, términos como ruido cobran un sentido muy distinto en Occidente que en Japón, por lo que su uso puede variar. En el caso japonés, se puede hallar

presente y normalizado en palabras como *sawari* o *ma* que existen dentro de la sociedad japonesa, pero que no se confinan a conceptos fijos o estáticos. Yamane lo explica como: “son términos que desaparecen en cuanto los nombro”.²²⁹ Su uso está tan internalizado que se puede hallar en distintas esferas culturales japonesas; por un lado, se puede retomar lo visto en la interpretación del shamisen dentro de las obras teatrales (ver Subcapítulo 1.1) y, por el otro, se puede ver en expresiones pop japonesas como el *Japanoizu* o el *Shibuya-kei* (Ver Subcapítulo 3.1). En el caso de *Curiouser and Curiouser*, se puede encontrar la palabra *Noise* escrita en varias secciones de la pieza por la compositora, pero a diferencia del *Japanoizu*, ella no lo define como “*pure harsh noise*”, sino que es muy específica sobre el empleo del ruido en su música.

En contraposición con Europa, futuristas como Luigi Russolo sugieren desaparecer la división de los “sonidos puros” con el “ruido” como parte del proceso “evolutivo” de la música. Además, hace hincapié en el uso de las máquinas para este proceso de apreciación como creadoras de algunos de los “ruidos”. Esto contrasta con el concepto japonés tradicional y naturalista de *Sawari*. Pues como él señala en su manifiesto futurista, el ruido se vuelve utilitario dentro de la música.²³⁰

La compositora misma aclara que aunque su intención musical es diferente a la tradicional del *sawari*, ambas guardan un punto en común dentro de esta pieza: “la búsqueda de una textura que ame al ruido, sin que se le divida del sonido o que éste sea superior o inferior”.²³¹ Un ejemplo de esta especificidad en el manejo del ruido, puede encontrarse en los últimos dos compases de la pieza en la que tiene cerca de seis líneas de acotaciones para interpretar lo más fiel el ruido, de acuerdo a su visión sobre el ruido (Ver Ejemplo 3.10). En el compás 306, se puede leer sobre una fermata sobre Re: “...unexpectedly, not theatricaly but naturally, arco, noise (no pitch) by extra pressure” (sic), la cantidad de información que da la compositora para interpretar un solo ruido es bastante clara y habla no solamente sobre cómo interpretar la nota, sino cómo llegar a ella

²²⁹ Ver Anexo Número 2

²³⁰ Luigi Russolo. “El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista”. Revisado el 20 de Abril del 2020.

<http://cc-catalogo.org/site/pdf/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf>

²³¹ Ver Anexo 4

(...*unexpectedly not theatrically but naturally*), la manera técnica de crear este ruido (*arco noise (no pitch) by extra pressure*) e incluso añade una línea gráfica que puede ayudar a visualizar lo que la compositora está esperando que se logre. Esta escritura gráfica permite entender cómo terminar el ruido, justo antes del inicio del siguiente compás, eliminando cualquier sonido que pudiese quedar sonando.

Este no es el único lugar donde se puede encontrar esta necesidad de la autora por detallar el manejo del *Noise* sobre una nota, en el compás 164, sucede una dualidad de acotaciones: por un lado, se tienen las especificaciones textuales debajo de la nota que tendría ruido: “*make beating noises between slightly difference pitches *until being able to listen to the effect and feel it enough*” (sic) (ver ejemplo 3.11), por el otro lado, la escritura musical gráfica en la parte superior de la nota en que va señalando a qué velocidad quiere que suenen estos “batimientos” que se generan por el choque de microtonos, llegando a colocar al final el texto: “*Noise (no pitch) by extra pressure*”, igual que en el compás 306 (Ver Ejemplo 3.10).

...*unexpectedly not theatrically but naturally*
arco noise (no pitch) by extra pressure
306
f

Mischievous
Pizz. behind the bridge not too speedy, each notes are cleary
307
ff

Don't freeze the motion. Be natural during the silence, then "fine".

- 12 -

(Ejemplo 3.10) *Curiouser and Curiouser* de Akiko Yamane, compases 306-307.²³²

noise (no pitch) by extra pressure

beating slowly *beating rapid*

164
f

*make beating noise between slightly difference pitches *until being able to listen to the effect and feel it enough*

(Ejemplo 3.11) *Curiouser and Curiouser* de Akiko Yamane, compases 216-221.²³³

²³² Akiko Yamane, Op. Cit., 2011.

²³³ Idem.

El uso del ruido dentro de la pieza musical por parte de la compositora es bastante claro y objetivo. Como ella misma explica en la introducción a la obra: “las notas deben servir de la misma manera que funciona un interruptor de luz, el sonido debe apagarse con la mano para evitar que se propague”.²³⁴ Ella hace esta aclaración con las secciones en que se usa *overpressure* sobre las notas seguida de un silencio (Ver Ejemplo 3.12), pero esta misma explicación es práctica a lo largo de toda la obra en la que el límite entre ruido y sonido es muy delgado. Por ejemplo; en la misma introducción de Akiko, la nota marcada con un *overpressure* está separada de la siguiente nota por un silencio de dieciseisavo (Valor=320 bpm) (Ver ejemplo 3.12).

La importancia de mantener esta diferencia en la obra es algo en lo que ella hace hincapié en muchas secciones de la obra: en el compás 307, entre la sección de *Noise (no pitch)* y el acorde final de la obra, hay un símbolo que es empleado para apagar las vibraciones del instrumento con la mano izquierda (Ver Ejemplo 3.9) o en el compás 84, en donde detiene el tema de la “marcha” con un símbolo (v) que la compositora utiliza bajo la acotación: “a clear breath (feeling) while the upbeat” (Ver Ejemplo 3.13). En el caso de este último ejemplo el “límite” pasa de ser sonoro objetivo a ser más subjetivo para el intérprete occidental, pero como diría Masatora Goya (sobre el *Ma*), este tipo de límites naturales del silencio no dejan de ser igualmente “objetivo y claro” para un músico japonés que conoce este tipo de elementos estéticos.

²³⁴ Idem, [Traducción realizada por la autora de esta investigación]

< Kitschy March の型 >

whole
bow *almost

high press. very lightly high press. very lightly

ff

simile...

↓ の音符はアタックからリリースまで強い圧力を一定にかける。アタックとリリース時はそれぞれはっきりと、スイッチオン/オフのようなデジタル感覚で明確に聞こえるように奏する。

また、曲全体を通して情感を込めるよりは真っ直ぐ発音し、1音1音を、その空間での音の響きを集中して聴きながら音の造形をかたちづくるのが最重要事項である。

----- 全ての休符は音符と同等に扱う意識で奏する。

(Ejemplo 3.12) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, explicación introductoria. ²³⁵

a clear breath (feeling)
while the upbeat

ff

(Ejemplo 3.13) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 83-84. ²³⁶

El límite estético no se restringe únicamente a lo meramente musical, pues es una obra que se suscribe en el postmodernismo planteado por artistas como Yoko Ono o Yayoi Kusama que se nutre tanto de la cultura tradicional japonesa como la occidental globalizada. El título de esta obra proviene de una obra occidental (*Alice in Wonderland*). Se puede hablar del tratamiento que hace Akiko sobre la “marcha típica occidental”. Ella menciona que “en la marcha tradicional suele haber dos beats (uno fuerte y otro débil), pero en la *kitsch march* no debe haber una división tácita entre los dos tiempos (ver

²³⁵ Akiko Yamane, Op. Cit., 2011

²³⁶ Ídem

Ejemplo 3.13)”. Esta combinación entre visiones estéticas aparentemente opuestas, logran una comunión en escenarios como el del 216-231 (Ver Ejemplo 3.9) en donde el ritmo occidental se combina con una escritura musical gráfica que permite al ruido hacerse presente, a esta combinación entre sonido y ruido es lo que Goya podría definir como *sawari*.

ここでは行進曲セクションのような
拍子感覚、つまり強拍弱拍の2ビート感覚を排し、
テンポの正確さよりも全ての音と間（ま）の素材を
一つ一つ際立たせる。休符も、弾くかのように。

※ **Interlude**

col legno batt. *(c.l.)* *sul tasto*
p *Jete* *Pizz.*
p *p*

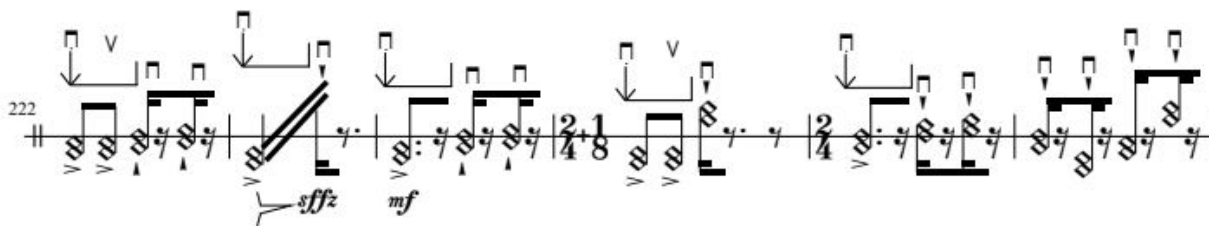
(Ejemplo 3.14) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 127-129. ²³⁷

En la tabla superior de los escenarios mostrados en esta pieza, la sección correspondiente al 216-231 es la única que combina Ruido, Marcha e Improvisación Controlada. Esta relación sintetiza parte del estilo musical de la compositora, combina tanto su idea del sonido como un objeto visual y maleable como su manera de trabajar conceptos estéticos occidentales como orientales resultando en un ejemplo de *Sawari*. Esta relación puede expresarse de la siguiente manera (Ver Ejemplo 3.14):

- 1) Marcha: Utilización del ritmo en la *kitschy march*, así como el *overpressure* para el primer tiempo de cada compás.
- 2) Ruido: El *overpressure* rompe la sonoridad típica del instrumento al impedir moverse de manera adecuada a la cuerda, además añade dirección en las alturas con acotaciones como *highest as possible* (Ver Ejemplo 3.15)
- 3) Improvisación controlada: Esta sección utiliza una clave únicamente para marcar la diferencia entre notas graves y agudas de la parte más aguda de la viola. Esta sección no es aleatoria libre, sino que está subordinada de manera gráfica a donde

²³⁷ Akiko Yamane, Op. Cit., 2011

están colocadas las notas con respecto a la línea media y, de manera temática, al material presentado por la marcha y el uso del ruido a lo largo de la obra.



(Ejemplo 3.15) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 222-227. ²³⁸

En el caso de esta obra, se puede retomar lo propuesto con las piezas de Joji Yuasa y Toshio Hosokawa con respecto al gesto corporal y musical. En los dos últimos compases de la pieza (Ejemplo 3.10), se tiene dos propuestas corporales que da la compositora; en el primero se le pide a la intérprete musical, lograr un ruido sin ninguna altura específica, un ruido (*noise*) generado por la presión únicamente, esto obliga a ejercer una presión extra sobre las cuerdas de Re y Sol (mismas que se utilizan para tocar la nota Re sobre las que se pide este gesto), esto se especifica que debe ser “natural” (sic).

Esto debe entonces permitir encontrar un equilibrio entre “ruido y música” para lograr el efecto conocido como *Sawari*. De igual manera, en el último compás, Yamane es explícita acerca de las intenciones musicales y gestuales (corporales) que pide: por un lado, busca un *pizzicato* antes del arco y éste debe sonar tras haber apagado las notas del “ruido” anterior. Por último, llama a un sentido del *Ma* de la intérprete para poder detener su gesto corporal en el momento en que el silencio se haga perfectamente presente para “naturalmente” (sic) volver a una posición de reposo para terminar la pieza.

Esta manera que tiene la compositora de utilizar el límite conceptual entre Japón y Occidente de manera puede ser en obras como *Glittering Patterns* (2015) para piano, obra en la que retrata de manera sonora la imagen visual de pequeños brillos a través de las teclas del teclado. Siendo *Curiouser and Curiouser* una muestra clara de su manejo

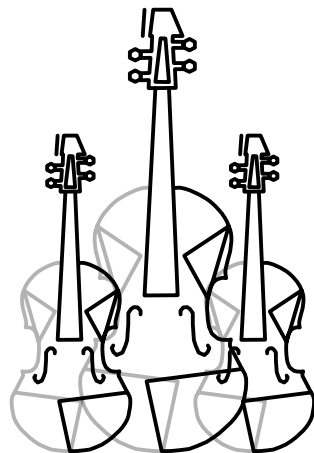
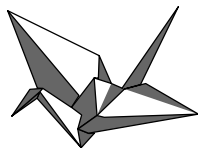
²³⁸ Akiko Yamane, 2011, Op. Cit.

técnico y estilístico postmodernista para un instrumento solista como la viola, un equilibrio técnico y gestual para ello.

Esta es una pieza que explota las capacidades tímbricas de la viola por la manera en que conjuga las intenciones musicales de la compositora con recursos técnicos atípicos que ella usa intencionalmente para liberar a la intérprete de “tocar hermoso” en términos occidentales de la música, es en esto último donde radica la importancia de voces como las de Akiko Yamane que abren la puerta a la diversidad compositiva que existe (o como ella misma diría) “la diversidad del ambiente musical más allá de Beethoven”.

El estilo musical de Akiko Yamane es la síntesis de su propia historia musical y de vida que como mujer compositora japonesa ha desarrollado sus propios intereses y puntos de vista. Por un lado, su voz es una que critica de manera abierta a la sociedad de consumo y al capitalismo tardío en la que está inmersa a través de su *pop toxicity* y, por el otro, no niega la sociedad de la que es parte, apreciando el elemento estético *kawaii* que utiliza para invitar a quien interpreta su música para romper sus propias cadenas dentro de la misma sociedad.

CONCLUSIONES



Conclusiones

Conclusión General

Si bien cada compositora presente en esta investigación tiene un lenguaje musical personal, se observó que al existir elementos estéticos tradicionales en las obras analizadas, estos pasaron por procesos de resignificación, reinterpretación y reapropiación personal. Compositoras como Akiko Yamane, Toru Takemitsu o Masatora Goya señalan que desarrollaron un interés en algún momento de su vida por ella, mismo que está presente en su creación musical.

Para corroborar la presencia de “Ma”, “Sawari”, “Mono no Aware” y la concepción del tiempo en artes tradicionales como el Teatro Noh se utilizaron las investigaciones de diferentes autoras, un análisis de las piezas contemporáneas japonesas y la experiencia sensorial del público y de la intérprete de la obra. Este proceso de comprobación permitió demostrar la presencia de alguno de estos elementos estéticos en menor y mayor medida dentro del lenguaje personal de las obras presentes en esta investigación.

Conclusiones del Uso de Elementos Extra Musicales y del Lenguaje en el Análisis de Forma

El análisis de forma se nutrió de otros elementos extramusicales para comprobar el uso de elementos estéticos tradicionales en las obras contemporáneas para viola. Uno de estos elementos extra musicales fue el texto del poema de Makoto Ooka para el análisis de *A String Around Autumn* de T. Takemitsu que sirvió para entender la forma y la idea musical que el compositor estaba buscando recrear. Otro de ellos fue la caligrafía tradicional japonesa al abordar la obra *Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11* de Toshio Hosokawa en la que se pudo entender las reglas generales de su estilo musical. En ambos casos, se utilizaron recursos gráficos para hacer evidente la presencia de estos elementos en la música (línea temporal ilustrada, en el caso del primero y, en el caso del segundo, tablas comparativas entre el texto musical, la caligrafía y el Ma).

Un elemento también importante para el análisis de forma fue el lenguaje y sus problemáticas particulares; las diferencias entre el poema de Makoto Ooka en japonés con la traducción mostrada en inglés son versiones irreconciliables con sus grandes diferencias como el inicio del poema "*Sink, don't sing*" por lo que se presentó una traducción al español realizada para esta investigación más cercana al japonés que sirvió para entender su relación con el texto musical. Lo mismo sucedió con la obra de Toshio Hosokawa, al inicio de la partitura se muestra una traducción al inglés que dista mucho del texto original y que puede generar una discrepancia interpretativa musical entre la idea de cómo el compositor sugiere abordar esta música al ejecutarla. Razón por la cual, para evitar estos problemas, muchas de las traducciones fueron realizadas para este trabajo por quien escribe esta tesis para acercar y contextualizar mejor a la lectora.

Aportes Sobre el Estilo de Música Japonesa y su Acto Performativo

Como lo demostraron las entrevistas con Masatora Goya y Akiko Yamane, buscar “un estilo japonés” dentro de la música contemporánea japonesa es presuponer que existe uno y esto no concuerda con la realidad que muestra esta investigación, pues la diversidad de estilos y lenguajes musicales en las diferentes obras analizadas es bastante notoria. Sin embargo, cada quién representa un pequeño pedazo de lo que es la diversidad de estilos compositivos dentro de un Japón inmerso en un mundo globalizado y fragmentado. Uno de esos modos es la utilización del gesto musical o corporal. El *sawari*, el *Ma*, el *Mono no Aware* y el *Noh* están presentes de uno u otro modo a través él. Por ejemplo; la manera en que la inacción funciona como *Ma* en “*Threnody to the victims...*” de T. Hosokawa que se ve influenciada por la caligrafía tradicional japonesa o el uso del silencio y la ausencia de movimiento para separar los tres diferentes “movimientos” u otras pequeñas secciones dentro del concierto “*A String around autumn*” de T. Takemitsu. Por su parte, la compositora Akiko Yamane habla sobre su preocupación estética conocida como *pop toxicity* que busca retratar la vida en la que sumerge el capitalismo e invita a romper con ello través de acciones que rompen con la cotidianidad que son más cercanos al sonido aleatorio (al que se puede llamar ruido) que hacen al público experimentar el *Sawari* como una vibración irregular. En su pieza habla de manera muy detallada en cómo hay que abordar estas secciones de “*pure harsh noise*”. De igual manera, aspectos como el *Mono no Aware* puede encontrarse de manera más sutil y, al igual que los demás elementos, el público puede experimentar su presencia de maneras únicamente auditivas a través de su performance en el escenario.²³⁹

Esto último es algo relevante dentro de esta investigación, analizar la música no sólo desde el texto, sino incluyendo una perspectiva desde el acto performático puede ayudar a entender cómo es que sucede y se entiende la música.²⁴⁰ En el caso de las

²³⁹ Ver Anexo 6

²⁴⁰ Alejandro L. Madrid. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. Revisado el 25 de Marzo del 2020.

obras de Toshio Hosokawa, Akira Nishimura y Akiko Yamane, se presentó un análisis descriptivo sobre la manera en que la instrumentista puede abordar estas obras para expresar las necesidades estéticas de las compositoras que pone al cuerpo como fuente de información primordial para la comprensión de la música japonesa contemporánea. Del mismo modo, el público da testimonio de que pueden experimentar estas sutiles presencias (del *Ma*, *Sawari*, *Mono no Aware*, etc.) al escucharles interpretarse en vivo -ya sea presencialmente o en línea- y aunado a esto,²⁴¹ se tiene el testimonio de la violista Isabel Villanueva que aborda el performance con la perspectiva instrumentista necesaria para poder transmitir al público estas intenciones musicales que tiene la partitura. De tal modo que la información que ofrece el análisis de la partitura es complementada con aquella obtenida del acto performático y que coloca a todas las personas involucradas en él como claves para la comprensión de la música en su totalidad.

Este tipo de acercamientos fueron fructíferos para esta investigación, pues ofrecieron datos que permitieron un mayor entendimiento y apreciación de la música por su calidad, intenciones musicales e intereses personales aportados por cada compositora. Pensar la performatividad musical más allá de la música y colocarla como un evento envuelto por el contexto puede aportar valiosa información a futuras discusiones.

En el caso de esta tesis, es importante recalcar que ha sido escrita en habla hispana por una instrumentista mexicana, por lo que es esta persona quien a su vez aportó una interpretación en la que involucra el gesto (como indicador de la intención expresiva de la instrumentista) para que su cuerpo funcione como vehículo comunicativo que trascienda de la partitura.²⁴² Cifres Favio en su análisis sobre cuerpo y movimiento habla sobre la reincorporación del cuerpo en la experiencia musical para romper con la idea objetivista en el análisis musical que coloca a la música como abstracción de ideas e involucrar a los cuerpos de todas las personas en el espacio de la performance.²⁴³

<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf>

²⁴¹ Ver Anexo Número 6

²⁴² Ídem

²⁴³ Favio Cifres; Alejandro Pereira Ghiena. "Cuerpo y Movimiento en el pensamiento musical". Revisado el 30 de Marzo del 2020. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9794/ev.9794.pdf>

Posibles Trabajos Futuros

Por último, esta investigación culminó en algunos resultados y aportes no esperados que pueden devenir en trabajos futuros como es el caso de la figura de la mujer japonesa compositora en la actualidad. En el subcapítulo 3.3 “Ser Compositora Postmoderna en Japón: Akiko Yamane” se presentó una problemática no prevista dentro de esta investigación: la situación que se vive en Japón con respecto a sus compositoras, su invisibilización sistemática en la escena pública musical, programación en festivales de música contemporánea en Japón y el análisis de su música. Este tema es presentado con el primer “Congreso de mujeres compositoras” con diferentes aristas como el sistema patriarcal que predomina en Asia y que orilla a la mujer a un segundo plano dentro del espacio público, el doble sesgo que reciben fuera de Japón (uno por ser mujeres y un segundo por ser mujeres racializadas), el nulo interés del gobierno japonés por esta problemática y el llamado *douchou atsuruyoku* (同調圧力). Este último, a pesar de que es un problema sistemático para evitar la crítica a las formas establecidas dentro de la sociedad japonesa, aqueja con más ahínco a las mujeres que buscan cambiar la situación en la que se ven inmersas.

El *douchou atsuruyoku* por sí solo es un tema para analizar de manera posterior. Este fenómeno obliga a las personas a entrar en un estado no crítico contra el sistema en el que viven. Sin embargo, también orilla a maneras creativas de la sociedad japonesa para liberarse de él como es el caso de la cultura compositiva o de la subcultura chicana en Japón. Esta encuentra en la imagen de México y California un representante de su anhelo de libertad e individualidad creativa, a la vez que conectan los principios y valores propios de Japón con los que sienten una gran representación.²⁴⁴

Por último, el aporte que se hace al acto performativo, gesto y *embodiment* son una interesante línea que puede abordarse de manera posterior para así ofrecer aportes más sustanciales sobre cómo y de qué manera sucede la música, además de aportar a otras ramas humanísticas de investigación.

²⁴⁴ Louis Ellison y Jacob Hodgkinson. “Chicano 子カーノ in Japan”. *Vimeo*. Revisado el 29 de Marzo del 2020 <<https://vimeo.com/200029488>>

Índice de Imágenes

Capítulo 1:

(Imagen 1.1) Puesta en escena de una obra de Bunraku con el narrador y el músico de shamisen en la parte derecha del escenario.....P. 12

(Imagen 1.2) Puesta en escena de una obra del Teatro Noh. De izquierda a derecha: El ensamble musical del Teatro Noh (Hayashi), el coro (Jutai) y, en el extremo derecho, los personajes de escena (shite) utilizando máscaras (Nohmen) con su contraparte (Waki) sin una máscara.....P. 18

(Imagen 1.3) Máscaras Noh. De izquierda a derecha: Es una máscara Rojo, representando a una mujer de mediana edad, máscara Namanari, representando a una mujer que ha caído en desgracia, dos máscaras Kishin para representar a demonios y una máscara Okina para representar a un viejo.....P. 19

(Imagen 1.4). Foto de la agrupación de Hayashi del International Noh Project Committee de Londres. De izquierda a derecha: Yoshitani Kiyoshi (taiko), Kakihara Hiromitsu (otsuzumi) Narita Tatsushi (kotsuzumi), Yukihiro Issu (nohkan).....P. 21

(Imagen 1.5) Cuatro ejemplos de los patrones de taiko para el teatro Noh. Los puntos señalan los ataques al lado izquierdo y derecho, así como si el golpe es suave o fuerte. Estos patrones (Tetsuke) son parte de un grupo de 59 en un instructivo para el taiko P. 22

(Imagen 1.6) Esta es una obra pictórica realizada entre el 1613 y el 1685 compuesta por seis paneles de papiro con tinta, oro y chapa de oro para representar escenas de los 54 capítulos del Genji Monogatari de derecha a izquierda y de arriba a abajo de manera que atraviesa cambios de tiempo, época y lugares. Algunos de los lugares icónicos que se pueden ver son el puente del Río Uji (en la parte superior izquierda) y el sur de Kyoto P. 28

Capítulo 2:

(Imagen 2.1) Afiche oficial del filme Sergeant York (1941) del director Howard Hawks, publicada por Warner Bros. en Estados Unidos y distribuida por el MPEA en los países ocupados por las fuerzas aliadas como Japón, Corea y Alemania. En el afiche aparecen (de izquierda a derecha): Joan Leslie, Gary Cooper y Walter Brennan con la bandera estadounidense de fondo.....P. 33

(Imagen 2.2) Fotografía grupal del Jikken Kobo en Octubre de 1954 por parte de Kitadai Shozo, acervo del Museo de Arte de Kawasaki. De izquierda a Derecha: Ōtsuji Kiyoji, Takiguchi Shūzō, Akiyama Kuniharu, Mrs. Sonoda Takahiro, Yamaguchi Katsuhiko, Sonoda Takahiro, Komai Tetsurō, Fukushima Hideko, Fukushima Kazuo, Takemitsu Tōru, Imai Naoji, Yuasa Jōji, Suzuki Hiroyoshi y Satō Keijirō.....P. 39

(Imagen 2.3) Del lado izquierdo: Atsuko Tanaka Denkifuku [Electric Dress] (1956) en la segunda Gutai Art Exhibition en Ohara Kaikan, Tokyo, Octubre de 1956. Del lado derecho: Pierrot Lunaire del Jikken Kobo, presentada en 1955, de izquierda a derecha: Columbine (Hamada Yōko), Pierrot (Nomura Mansaku) y Harlequin (Kanze Hisao).....P. 41

(Imagen 2.4) Ritual del Futón en Ginza. Obra realizada por el grupo Zero Jigen. Al frente de la foto: Kato Yoshihiro e Iwata Shinichi sosteniendo un futón. En ella se puede ver el nombre del grupo con cintas en la cabeza y sus banderines. La reacción de la gente se puede ver a los laterales de la fotografía. Fotografía de Kitade Yukio del Museo de Arte de la Prefectura de Aichi.....P. 44

(Imagen 2.5) De izquierda a derecha: Toru Takemitsu y el músico Kinshi Tsuruta interpretando la biwa. Fotografía tomada en 1967, previo al estreno de November Steps con la Filarmónica de Nueva York..... P.47

(Imagen 2.6) Poema de Makoto Ooka: “Húndete / No recites / Guarda Silencio / Conviértete en una cuerda / que envuelve la vista otoñal”.....P. 49

Capítulo 3:

(Imagen 3.1) Vista aérea de la obra Ex It de la artista Yoko Ono expuesta dentro de la Colección de Arte Moderno de Estambul.....P. 74

(Imagen 3.2) Fotografía del líder de la banda Hanatrash del género Japanoise en un concierto en 1985 dentro del Tokyo Super Loft. Se puede ver en la esquina superior izquierda a público del concierto y al líder de la banda Eye Yamatsuka acostado en un bulldozer, después de haber utilizado esta maquinaria durante el concierto.....P. 79

(Imagen 3.3) Akiko Yamane en la portada de la Revista Tokyo Gen'On Project Número 10 del 7 de Noviembre de 2018, revista dedicada a la promoción del arte contemporáneo japonés.....P. 103

Índice de Diagramas y Ejemplos

Capítulo 2

(Diagrama 2.1) Estructura general de los tres Movimientos de A String Around Autumn para Viola y Orquesta de Toru Takemitsu..... P. 50

(Ejemplo 2.1) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 1-21.....Pp. 52-53

(Ejemplo 2.2) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 78-93.....P. 55

(Ejemplo 2.3) A String Around Autumn de Toru Takemitsu, compases 117-128.....P. 57

(Diagrama 2.2) Línea temporal de la estructura de Viola Locus de Joji Yuasa. Se divide con un color verde del compás 1 al 102, de color rojo del 103 al 127, de violeta del 128 al 157, de azul del 158 al 164 y de color verde opaco del 165 al final.....P. 60

(Ejemplo 2.4) Viola Locus de Joji Yuasa, compases 93-104.....P. 62

(Ejemplo 2.5) Viola Locus de Joji Yuasa, compases 1-3, 8, 11, 15-19 Y 22P. 65

(Ejemplo 2.6) Viola Locus de Joji Yuasa, compases 44-47, 78-79, 81-84 y 86-87...P. 67

Capítulo 3

(Ejemplo 3.1) Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compases 1-3.....P. 84

(Ejemplo 3.2)Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compases 40-46.....P. 87

(Ejemplo 3.3) Threnody - To the Victims of Tohoku Earthquake 3.11 de Toshio Hosokawa, compases 20-23.....P. 89

(Ejemplo 3.4) Heterophony para Cuarteto de Cuerdas (1975-1987) de Akira Nishimura, compases 4-7.....P. 92

(Ejemplo 3.5) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 1-2, Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 1-4.....P. 95

(Ejemplo 3.6) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 17-24, Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 58-62, 69-75 y 86-93.....P. 97

(Ejemplo 3.7) Song of the Birds (Cant dels Ocells) for Cello and String Orchestra de Pablo Casals, compases 11-17, Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 33-53.....P. 98

(Ejemplo 3.8) Fantasia on song of the birds de Akira Nishimura, compases 85-98....P. 99

(Ejemplo 3.9) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 216-221.....P. 106

(Ejemplo 3.10) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 306-307.....P. 99

(Ejemplo 3.11) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 216-221.....P. 109

(Ejemplo 3.11) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, explicación introductoria P. 109

(Ejemplo 3.12) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 83-84.....P. 111

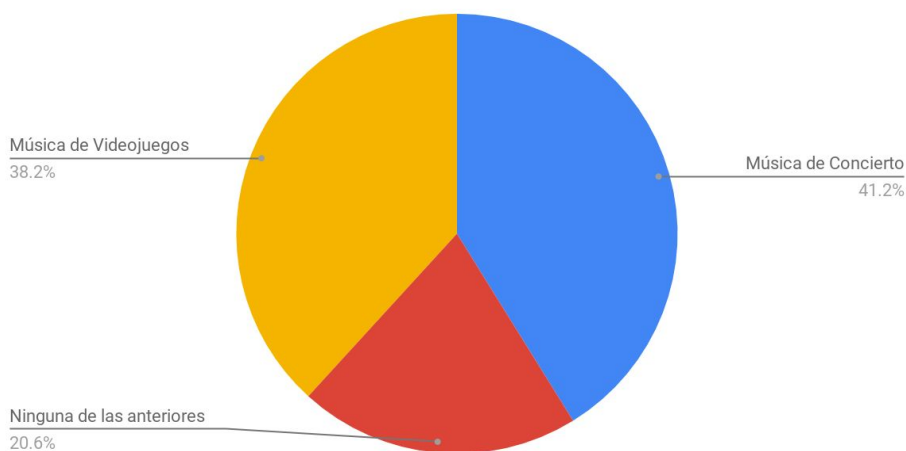
(Ejemplo 3.13) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 127-129...P. 111

(Ejemplo 3.14) Curiouser and Curiouser de Akiko Yamane, compases 222-227...P. 112

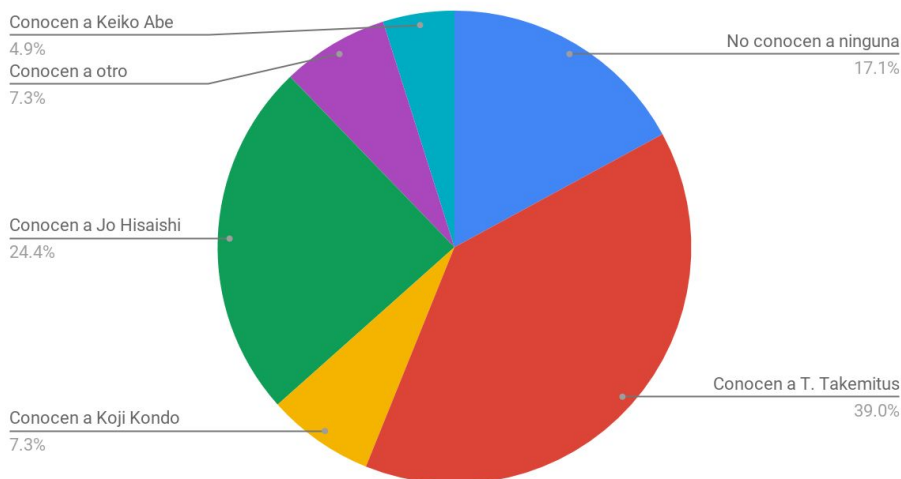
Anexos

Anexo 1. Resultados de las 28 encuestas realizadas a distintas estudiantes del nivel superior y medio superior en música en la Universidad Panamericana, la facultad de música de la UNAM y la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes con el apoyo del maestro Francisco Cortés Álvarez durante los meses de Agosto a Noviembre del año 2019.

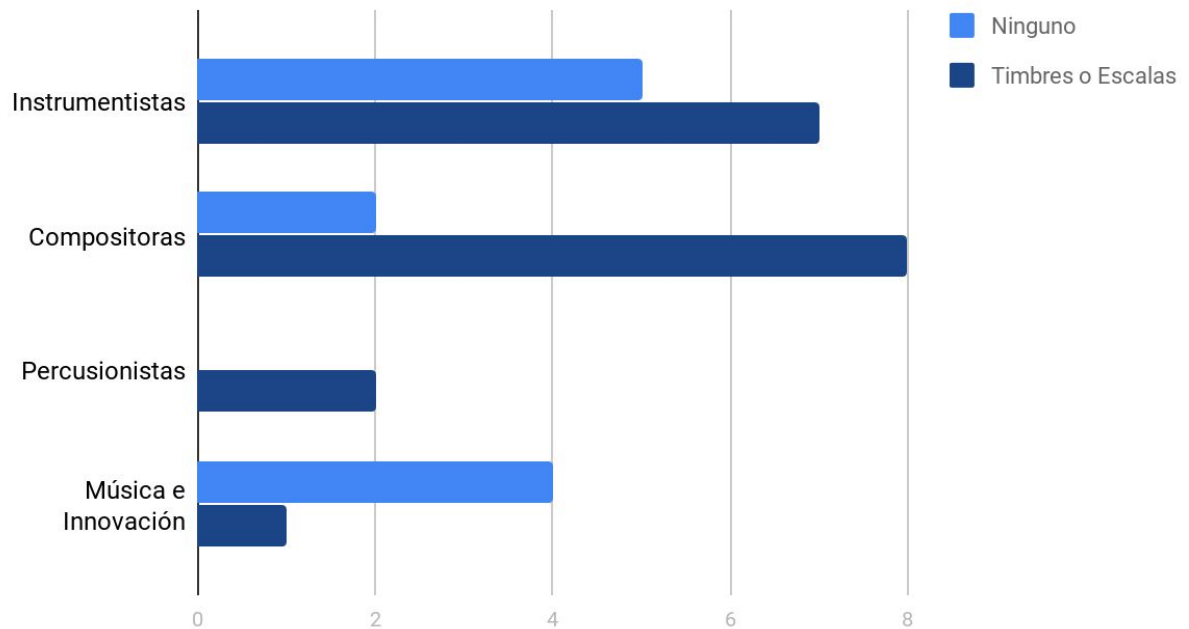
Conocimiento general sobre música japonesa de estudiantes de música



Compositoras conocidas por estudiantes de música



Elementos que consideran importantes en la música asiática



Anexo 2. Entrevista realizada por correo a la compositora Akiko Yamane y contestada el 26 de Agosto de 2019



Akiko Yamane <akikoyamane235@gmail.com>

para mí ▾

Dear Eric,

1.- Your name:
Akiko Yamane

2.- Place of birth:
Osaka, Japan

3.- Website or contact information:
<https://akikoyamane.com>

4.- What's your main influence as a composer?:
I am dealing with human desires. I convert the feelings I feel in my entire sense into a sound, centering on the excessive consumer society, efficiency, and uniformity as in Japan.

5.- How would you define your music style of composition?:
Transform the texture of the world (that feeling through my all senses) into sound. A style that opens the listener's ears by staring to the sound texture as a mass of sound or as a continuation of drone.

6.- Do you have any relevant aesthetic elements in your composition?:
There is no superiority or inferiority, only the difference in texture. Everything is diverse.

7.- In your opinion, How would you describe the styles of the contemporary Japanese composers?:

Everyone has a different perspective. It cannot be easily bundled with the country. What I can say is that during the Meiji period (1868-), Japanese people worked hard to understand Western music while holding down their own traditions. As a result, I think most people are more familiar with Western styles than Japanese traditions.

8.- Are there any relevant aesthetic elements in common between these different styles?:

It is diverse. Speaking of being tied up in the country, there is a remnant of thinking in Japanese or a sense of Japanese rhythm may be some in common. But basically diverse in aesthetic.

9.- Is traditional Japanese art (calligraphy, music or Noh theater) still a relevant source in the contemporary Japanese music? why?:

Some people and works are related, while others are completely separated. The concept of "art" itself is a Western concept since modernization.

10.- In your own perspective, how would you define the elements of Ma, Sawari and noise in Japan?:

It is very difficult to define in words. It is a sensuous concept that makes me feel like a lie as soon as I make words. Ma is air (atmosphere, space) of there. Sawari is the noise generated by the obstacle. Noise is an irregular frequency that is not trimmed.

11.- In your opinion, do you think there is any relevant aesthetic element that Japan has provided to the world? Why?:

Kawaii that values immaturity that does not threaten the opponent. And, the totalitarian mutual monitoring by reading too much air. Such things are provided to the world in J-pop, otaku culture etc. probably faster than the classical music world.

By the way, I am curious why you had an interest in Japanese contemporary music! Please point out if the answer doesn't make sense because of my English skill. I would like to thank you for playing viola piece. I hope it will be a great time.

Best Regards,
Akiko

2019年8月22日(木) 23:55 Eric Alan Gómez Gutiérrez <cire_gato@gmail.com>:

...

Anexo 3. Entrevista realizada al compositor Masatora Goya y contestada el 23 de Agosto de 2019.



MasatoraGoya . <masatoragoya@gmail.com>

para mí ▾

vie., 23 ago. 11:57 ☆ ↶ ⋮

🌐 inglés ▾ > español ▾ Traducir mensaje

Desactivar para: inglés ✕

Hi Eric,

Good to hear from you and about the concert. Good for you! The poster/program in Spanish is welcome, too.

1.- Your name:

Masatora Goya

2.- Place of birth:

Ipoh, Malaysia (grew up in Kobe, Japan after age 3)

3.- Website or contact information:

www.masatoragoya.com

4.- What's your main influence as a composer?

This seems like a multilayered question. If you are asking about the source of inspiration, I would say my own imagination. I tend to have a short imaginary scene in my head, like 2 seconds, to which I write to. I also get some inspiration from what I see, like scenery, photograph, and visual arts. Of course, sometimes from written words such as novels or poetry.

If you are asking about musical influences, my music is a mixture of what I grew up with, such as J-Pop, R&B, and Nintendo game music, and what I have come to listen to later, such as musical theater, jazz, ethnic music, and classical music. If I need to name 3 composers/group I listened to a lot as a teenager, Brahms, Pat Metheny Group, and Earth, Wind & Fire!

5.- How would you define your music style of composition?

Besides the obvious infusion of many musical styles, I still treasure the sense of melody, easy enough for listeners to wrap their minds around but unpredictable enough that they cannot see what's coming next.

6.- Do you have any relevant aesthetic elements in your composition?

I try to make it sound simple, but complex if you take a close look at it.

7.- In your opinion, How would you describe the styles of the contemporary Japanese composers?

I'm not sure if there is a "Japanese" style. The style should belong to an individual and it is what all composers are striving to create. Obviously in classical music there are a lot of composers exploring the texture of sound using extended techniques, which is the trend of contemporary classical music everywhere, of course. But I found that the recent generation of composers, regardless of Japan, cross over genres fairly easily, and those who write for other genres, or the people who mainly write for other genres actually create something unique and interesting.

8.- Are there any relevant aesthetic elements in common between these different styles?

Like the Q7 above, I'm not sure if there is a universal common thread. If I need to classify the styles into categories: Sound Conscious, Eclectic, Pop-Oriented, and Ethnic Instrument-Based.

9.- Is traditional Japanese art (calligraphy, music or Noh theater) still a relevant source in the contemporary Japanese music? why?

I believe this is more of the case lately, including mine, especially for those who studied in the West. You may know those traditional music/arts are largely marginalized in Japanese education and we do not really get much exposure to them. Japanese modern culture long imitated the trends in Western Europe, the UK, and the US while they are modified to fit into the Japanese context. Creators who work internationally sooner or later hit this realization: What is original about your music, and why you do "European" music as an Asian. Those "traditional" music/arts are still the source of inspiration to us because they are distinctively different from European music/arts. I believe Japanese creators turn to the tradition to find their own answers.

10.- In your own perspective, how would you define the elements of Ma, Sawari and noise in Japan?

The sense to Ma is quintessential in Japanese culture that we come to learn in our lives. We have abandoned many traditions, but I guess the sense of Ma still lives on in many little things, like how you greet people, how you enter a place, how you leave places, how you walk in groups, etc. I think it's more or less the synchronization of breathes, but not metered like you do in classical music. From my experience, the US musicians want the exact notation about how long they need to wait, like in the number of rests or in seconds, but Japanese musicians tend to get it without really explaining it. As a composer, this can be problematic when I want musicians to call the best timing as it can vary in each performance. In this sense, the sense of Ma may be an ability to listen to silence as music.

The sawari is so strongly associated with shamisen and biwa, and it stirs our blood at a DNA level even without really knowing much about it. It is interesting to learn the Indian javari sounds a bit more musical. The Japanese people might have more acceptance toward noise. The traditional aesthetic has been a recreation of nature so that the noise has been a part of natural soundscape. I started collaborating with shamisen player a few years ago and eventually got a shamisen. I feel the sound of sawari is something between music and noise, and it probably appeals to many of us.

<https://youtu.be/OveIN6YG0vc?t=90>

11.- In your opinion, do you think is there any relevant aesthetic element that Japan has provided to the world? Why?

It's very hard to say. As you know, during the world wars, Japan was known as a kind of subhuman devils, crazy kamikaze people. Along with the hippie and spiritual boom, Zen became popular and the culture was reintroduced to the Western world. Takemitsu became internationally famous with this movement while he remained known as a film composer in Japan. With the economic growth, Nintendo, Anime, Pockemon, Manga, Ramen, now Marie Kondo in the US, etc. So what are we offering to the world, really? I don't think any of these were conscious effort. They discovered something and the mainland Japanese had nothing to do with it. I believe it is not what we should say we did this or that, other than showing a little gratitude for the world interpreting things that way.

Masatora

Anexo 4. Segunda entrevista realizada a la compositora Akiko Yamane el 7 de Noviembre de 2019 vía correo electrónico y contestada el 19 de Noviembre de 2019.



Akiko Yamane

para mí ▾

19 nov. 2019 1:26 (hace 1 día) ☆ ↶ ⋮

Dear Eric,

About your experiences as a female japanese composer:

- How would you describe your experience in the classical music environment?

クラシック音楽の語法や技術、演奏家や聴衆とのやりとりによって、私はこの世界とコミュニケーションができるようになりました。クラシック音楽の環境は、私にとって生きるための知性の源です。

Classical music vocabulary and techniques, and interaction with the performers and audience, enabled me to communicate with this world.

The classical music environment is a source of intelligence for me to live.

- How do you feel in the classical music environment in Japan as a woman?

女性としては...画一的で偉大な作曲家像を求められることにはしっくりきません。日本では多くの人々は、生きている作曲家の誰よりも、ベートーヴェンを崇拜し、大切にしています。もっと女性やLGBTQなどの多様な作曲家が当たり前になって、多様な価値観の刺激が交差する環境になることを想像するとわくわくします。

As a woman ... It just doesn't feel right to me to be asked for a great authoritative composer image. In Japan, many people worship and value Beethoven more than any other "living" composer. It is exciting to imagine that there are more diverse composers, regardless of gender such as women and LGBTQ, and that the environment stimulates diverse values.

About your own music and your musical viola piece *Curiouser and Curiouser*.
 - Why did you choose the viola for *Curiouser and Curiouser*?

Because I had the opportunity to write new viola piece.

- Do you think this piece is related to your concept of pop toxicity somehow? how?

色々言葉にして説明できそうですが、軍隊や、日本では学校の統制、それらを想起させる行進曲という、大衆を統率する一定のビートにのせている点があります。他には不自然な（伝統的ではない）細かいアーティキュレーションの強制や、また、五線記譜で12平均律に音を分割している時点でもポップな毒々と言えると考えています。

It can be explained in various words, but there is a point that is put on a certain beat that governs the masses, military control, school control in Japan, and a marching song reminiscent of them. I think that it can be said that it is pop toxicity even the unnatural (non-traditional) and delicate playing texture is forced to the player. In addition, I think being divided into 12 equal temperaments in staff notation can be also said as pop toxicity.

- Do you think that your noise sections in *Curiouser* are *Sawari* related?

*Curiouser*でのノイズは“やっつけないこと”“子供のいたずら”で、綺麗に弾かなければいけないことから解放する意図です。なので、さわりのような洗練されたノイズ感とは厳密には違うと考えます。しかし、ノイズを扱うという大枠では関連していると言えるかもしれません。

The noise in *Curiouser* is “things you shouldn't do” and “children's pranks”, and the intention is to free you from having to play beautifully. So, I think that it is different from the sophisticated noise feeling like *SAWARI*. However, it can be said that it is related in terms of manipulating noise.

- Would you think that noise as *sawari* is present in *Curiouser* and *Curiouser*? how?

楽音とノイズの二つを優劣に分けずに、同等に、或いはそれ以上にノイズのあり方を愛で、細かく質感を追求している点では、共通点があるかもしれません。

There may be something in common in the point of pursuing a fine texture that loves the state of noise, equally or more, without dividing the sound and noise into superiority and inferiority.

These are answers for your questions, and thank you for your research!

Best,
Akiko

2019年11月8日(金) 13:06 Eric Alan Gómez Gutiérrez <cira_gato@gmail.com>:

Anexo 5. Transcripción de la entrevista realizada el día 22 de Noviembre de 2019 en Cuauhtémoc, CD.MX., México a la violista Isabel Villanueva tras escuchar este concierto.

Isabel Villanueva: “Soy Isabel Villanueva. *A String Around Autumn* es una obra muy impresionista, pero del Siglo XX. Son muy interesantes los contrastes y las fórmulas que utiliza como los *crescendos* y desvanecimientos con armónicos o de distintos efectos. Los ambientes en ella tienen que ser muy extremos, a nivel sonoro y visual, para poder aclarar y dar a entender (la intención musical) porque es muy ambiental, en realidad, está toda

llena de texturas, de colores y de formas dentro de un estilo muy impresionista que también posee sugerencias, es subjetivo y también muy étereo.

No es palpable, en cuanto quieres escucharla en la habitación, se desvanece. En resumen, es muy interesante esta obra. Incluso, con la orquesta, se tienen mucho más colores, es como un cuadro contemporáneo, minimalista y con pocas pinceladas.”

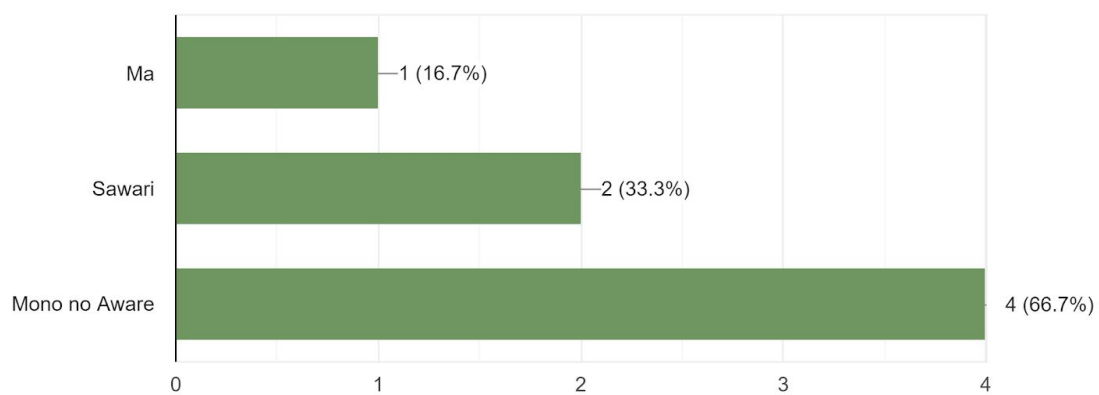
Eric G. Gutiérrez: Muchas Gracias.

Isabel Villanueva: Un placer, Eric.

Anexo 6. Resultados de las entrevistas realizadas durante el 2020 sobre la presentación y difusión de la música contemporánea japonesa por redes sociales.

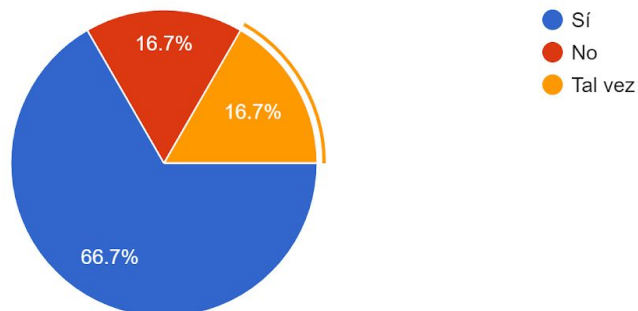
¿cuáles de estos elementos te son reconocibles después de la presentación?

6 responses

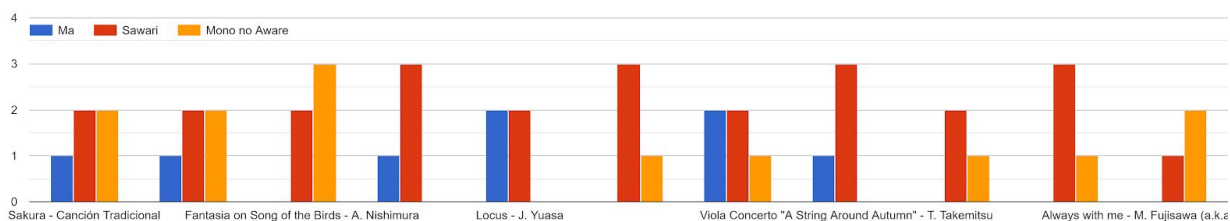


¿El uso del embodiment hizo más sencillo identificar a los elementos estéticos?

6 responses



¿A qué elemento o elementos estéticos relacionas alguna de estas piezas?



¿Podrías dar algún ejemplo en la manera en que se presente uno de esos elementos estéticos en alguna pieza?

5 responses

Ma se presenta en la pieza del terremoto, fue solo un instante, antes y después de ese instante

Tendría que volver a repasar el tema. Los otros dos no me quedaron muy claros.

El sawari es muy evidente en el mantra en la cuerda de do, por la especial cualidad timbrica que le otorga el realizarlo en esta cuerda

En la obra sobre las víctimas del terremoto, el estruendo del acontecimiento se presenta con el Ruido/Sawari

La generación del ruido, y la atención del escucha

¿Cómo describirías tu experiencia personal al escuchar esta música o atender al taller?

4 responses

Reflexiva así como reinterpretativa, tratar de entender la música desde otro punto de vista

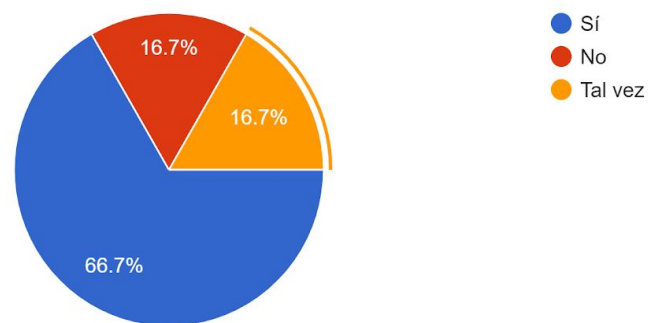
Es algo que no había pensado antes, pero que suena razonable

Refrescante por los conceptos estéticos que en el se imparten

No había tenido acercamiento a esta corriente musical y fue muy enriquecedor

¿El uso del embodiment hizo más sencillo identificar a los elementos estéticos?

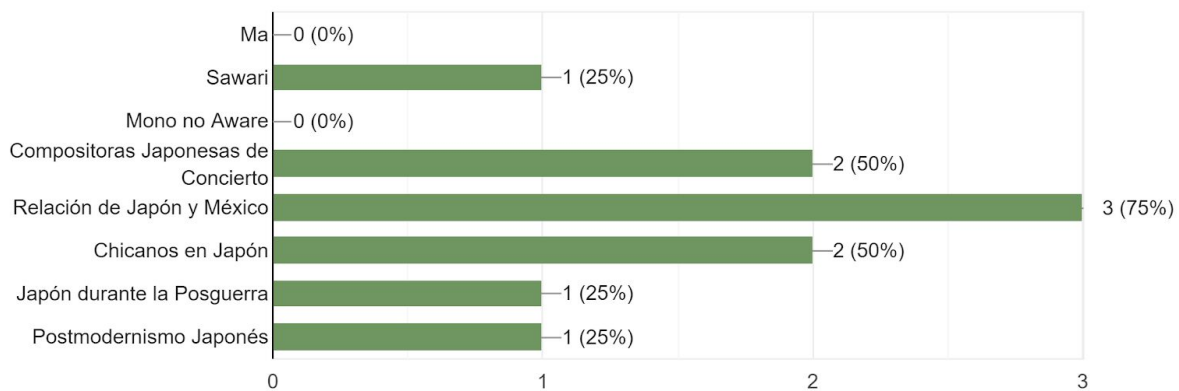
6 responses



Resultados para las encuestas por redes sociales.

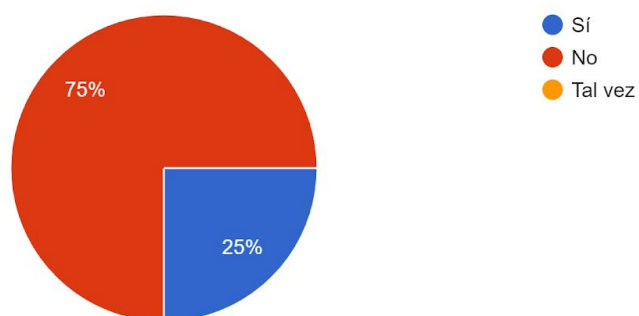
¿cuáles de estos temas te son reconocibles después de la difusión hecha de esta música?

4 responses



¿Conocías estos temas previamente?

4 responses



Bibliografía

Bibliografía Citada

Addams, Tim. "Yayoi Kusama: the world's favourite artist?". Revisado el 4 de Octubre de 2019

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition>>

Agency for Cultural Affairs. "El teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku - patrimonio inmaterial - Sector de Cultura - Unesco". Unesco, Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-de-marionetas-ningyo-johruri-bunraku-00064>>

Alarcón Jiménez, Ana María. "The Sounds of Japanese Noise: First Generation of Japanese Noise-Artists, Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal: Vol. 7 , Article 7." Revisado el 25 de Septiembre de 2019.

<<http://scholarworks.uark.edu/inquiry/vol7/iss1/7>>

Arts Council Tokyo "Noh Reimagined: The Contemporary Art of Classical Japanese Theatre | Second Term of fiscal year 2015 [Single Grants] |Support Program | Arts Council Tokyo". Revisado el 15 de Octubre de 2019,

<<https://www.artscouncil-tokyo.jp/en/what-we-do/support/program/10717/>>

Baehr, Ted. "Sergeant York |Movieguide | Movie Reviews for Christians". Revisado el 16 de Octubre de 2019, <<https://www.movieguide.org/reviews/sergeant-york.html>>

Bengoechea, Mercedes et al. "El Proceso de transformación de la lengua". Efectos de las políticas lingüísticas antisexistas y feminización del lenguaje, España: Universidad de Alcalá, 2009. Pp 19, 28

Berger, Donald Paul. "The Nohkan: Its construction and Music". *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3 (Sep., 1965)". Revisado el 26 de Septiembre de 2019

<<http://www.jstor.org/stable/850235>>

Bernardi, Daniel. "Introduction: Race and the Emergence of U.S. Cinema,". *The Birth of Whiteness*. Estados Unidos: Rutgers University Press, 1996. P. 5

Bond, Taylor. "Mono no Aware, the transience of Life". Revisado el 11 de Mayo de 2019
<<https://berkeleycenter.georgetown.edu/posts/mono-no-aware-the-transience-of-life>>

Brown, Judith. "Geographies of Gender and Modernism". *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, No. 3 (Spring 2010). Estados Unidos: Indiana University Press, 2007. Pp. 142-143

Burt, Peter. *The Music of Tōru Takemitsu* . Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press, 2001, Pp. 54, 55

Cartwright, Mark. "Tale of Genji.". Revisado el 31 de Agosto de 2019,
<https://www.ancient.eu/Tale_of_Genji/>.

Chang, Yu-Hsin. "Chapter One: Not Merely a Border-crosser". *An analysis of toshio hosokawa: Lotus under the moonlight for piano and orchestra*. Taiwan: National Taiwan Normal University, 2014., P. 1-5, 32, 47-78

Chenette, Jonathan Lee. "The Concept of Ma", *The Concept of Ma in Takemitsu*. Estados Unidos: Grinnell College, 1985, Pp. 1, 3, 12, 29-30

Cook, Lewis; Anderson, Stanley N. y Spilliaert, Tom. *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō/Experimental Workshop /The Eleventh Exhibition Homage to Shuzo Takiguchi*, Tokio: Satani Gallery, 1991, P. 102. [Traducción realizada por la autora].

Counts, Jeff. "Takemitsu - A String Around Autumn: A Viola Concerto - Utah Symphony". Revisado el 19 de Octubre de 2019, <<https://utahsymphony.org/explore/2012/02/takemitsu-a-string-around-autumn-viola-concerto/>>

Deguchi, Tomoko. "Chapter 1: Concepts of Temporality and form in the analysis of Takemitsu's music", *Forms of temporal experience in the music of toru takemitsu*, Estados Unidos: State University of New York, 2005, P. 13

Donald, Richie. "Notes for a study on Shohei Imamura", *Shohei Imamura*, Toronto, Canada: Toronto International Film Group, 1997, P 12.

Ellison, Louis y Hodgkinson, Jacob. "Chicano チカーノ in Japan". Vimeo. Revisado el 29 de Marzo del 2020 <<https://vimeo.com/200029488>>

Emmert, Richard. "No". Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335#omo-9781561592630-e-0000043335-div1-0000043335.9>>

Everett, Yayoi Uno; Lau, Frederick. "Toru Takemitsu on Sawari". *Locating East Asia in Western Art Music, Middletown*, Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2004. P. 200

Frentiu, Rodrica. "Contemporary Japanese Literature and Its Transition Towards the New Postmodern Humanism: Haruki Murakami. Department of Asian Languages, Faculty of

Letters, Babes-Bolyai University, Romania.” Revisado el 4 de Octubre de 2019,
<<https://revije.ff.uni-lj.si/as/article/download/2887/2525/>>

Galliano, Luciana. *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Scarecrow, 2003. Pp. 300-303

Galliano, Luciana. “Chapter Four: Voice and Language”, *The music of Joji Yuasa*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2012.. Pp. 6, 90-91

Hughes, David W. “Instruments and instrumental genres, Japan”. Revisado el 11 de Mayo de 2019

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335#omo-9781561592630-e-0000043335-div1-0000043335.9>>

Ishida, Takeo. *Historias de personas derrotadas: cuarenta años vistos por periodistas literarios (敗戦国民の精神史—文芸記者の眼で見た四十年)*, Japón: Fujiwara Shoten, 1998, Pp 88-95

Istanbul Modern, “A Selection from the Collection | Istanbul Modern”. Revisado el 18 de Octubre de 2019,
<<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1042>>

Jameson, Frederic. “Postmodernism and consumer Society”. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Estados Unidos: Bay Press, 1983. Pp. 11-125

Japan Guide, “Noh Theater”. Revisado el 11 de mayo de 2019
<www.japan-guide.com/e/e2091.html>

Japan Reference, "Noh Theater Stage | Japan Reference". Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<https://jref.com/media/noh-theater-stage.6702/>>

Jesty, Justin. "Chapter Four: Kyushu-Ha Tartare: Anti-art Between Raw and Haute", *Arts of Engagement: Art and Social Movements in Japan's early Postwar*, Estados Unidos: The University of Chicago, 2010, Pp. 266-270

Khan, Douglas. "John Cage: Silence and Silencing". *The Musical Quarterly* 81, no.4 (Invierno 1997).Estados Unidos : Oxford University Press Pp.556-598. [Traducción realizada por la autora de esta investigación].

Katyokai, Yoyogi. "The Basic Knowledge to Enjoy "Noh" ❖ Japanese traditional arts 🌟How to Japan TV". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=blOzH842lYg>>

Kawabata, Tai. "Composer Joji Yuasa awarded Otaka Prize | Japan Times". Revisado el 16 de Mayo de 2019 <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/02/19/music/composer-joji-yuasa-awarded-otaka-prize/#.XN8XD45KjIV>>

Kincaid, Chris. "The World's First Novel: The Tale of Genji." Revisado el 31 de Agosto de 2019, <<https://www.japanpowered.com/japan-culture/the-worlds-first-novel-the-tale-of-genji>>.

Kinoshita, Akira. "Music." Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<http://www.the-noh.com/en/world/music.html>>.

Kitamura, Hiroshi. "America's Racial Limits: U.S. Cinema and the Occupation of Japan, The Japanese Journal of American Studies, No. 23 (2012)". Revisado el 15 de Octubre de 2019, <http://www.jaas.gr.jp/jjas/PDF/2012/07_139-162.pdf>

Komparu, Kunio. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, Estados Unidos: Floating World Press, 1983, P. 70 (traducción realizada por la autora de este trabajo).

Kramer, Jonathan D.. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Estados Unidos: Boomsbury Publishing Inc, 2016. Pp. 6, 9-10

KuroDalaiJee. "Art and action in Post-war Japan: From Reportage Painting to the Expo Destruction Group | Art Critique of Taiwan". Revisado el 18 de Octubre de 2019, <http://act.tnnua.edu.tw/?p=6716?to_id=6716&from_id=6861>

Kushida, Mari. "Abstract". *Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa*. Estados Unidos: University of Cincinnati, 1993, Pp. iii, 53

Laneri, Raquel. "Romantic Japanese Opus 'Genji' has inspired over 1,000 years".

Revisado el 15 de Octubre de 2019

<<https://nypost.com/2019/03/09/romantic-japanese-opus-genji-has-inspired-for-1000-years/>>

Laws, Catherine. "Embodiment and Gesture in Performance". *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* Ed. Darla Crispin, Bob Gilmore. Bélgica: Leuven University Press, 2014. P. 131-133

Lee, Edwin. "Behind the Mask of the World's Oldest Surviving Dramatic Art | Short film Showcase". Youtube, Revisado el 25 de Agosto de 2019,
<<https://www.youtube.com/watch?v=gsa2GplWKKQ&t=225s>>

Ley, Jonathan. "Mirrors of the Mind: The Noh Masks of Ohtsuki Kokun - Portland Japanese Garden". Revisado el 30 de Octubre de 2019,
<<https://japanesegarden.org/2017/10/27/mirrors-mind-noh-masks-ohtsuki-kokun-2/>>

Long, Stephen. "Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation". *Tempo*, Vol. 58, No. 228 (Abril 2004). Inglaterra: Cambridge University Press, 2004. P. 15-16, 18-20

Loughnane, Adam y Parkes, Graham. "Mono no Aware: The Pathos of Things". Revisado el 11 de mayo de 2019 <<https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>>

Madrid, Alejandro L. . "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". Revisado el 25 de Marzo del 2020.
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf>

Maher, Michael. "Japan's Influence on Cinema After WWII.". Revisado el 11 de Mayo de 2019
<<https://premiumbeat.com/blog/japans-influence-on-cinema-after-wwii/>>

Makoto, Ooka; Lento, Takao y Tadayoshi, Onuma. "A String Around Autumn: Selected Poems, 1952-1980. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 18, No. 2 (Nov., 1983)", Revisado el 18 de Octubre de 2019,
<<http://www.jstor.org/stable/489119>> [Traducción al español realizada por la autora].

Malm, William P.. "Kamakura, Muromachi, and Tokugawa Periods.". Revisado el 31 de Agosto de 2019

<<https://www.britannica.com/art/Japanese-music/Kamakura-Muromachi-and-Tokugawa-periods>>

Mapping Japanese Noise, "Bulldozer Incident | Mapping Japanese Noise". Revisado el 18 de Octubre de 2019,

<<http://www.johnaulich.co.uk/japanesenoise/?tag=bulldozer-incident>>

Mary Griggs Burke Collection, Gift of the Mary and Jackson Burke Foundation. "Fifty-Four Scenes from The Tale of Genji (Genji monogatari zu byōbu) | Japan | Edo Period (1615-1868) | The Met". Revisado el 15 de Octubre de 2019

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671027>>

McClary, Susan. "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle". *Feminine Endings: Music Gender & Sexuality*. Estados Unidos: University of Minnesota Press. Pp. 18-19, 23-24

Meyer-Kalkus, Reinhart. "Breath Crystals". *Roche Commissions: Toshio Hosokawa* (2010). Basel: Roche P. 25. [Traducción realizada por la autora de esta investigación.]

Mikolajczyk, Kurt. "Introduction". *Dynamic Polytemporality*. Australia: The University of Sidney, 2019. Pp.14-15

Minowa, Teruko. "Introduction", *The creativity of Contemporary artists within the text of Japanese Japanese and Western aesthetics*. Estados Unidos: New York University, 2005, P. 36, 41

Miura, Naoyuki. "Music from Japan >> Festival 2016 Participant Bios". Revisado el 22 de Octubre de 2019, <<http://www.musicfromjapan.org/festival-2016-participant-bios/>>

Miró, Carmen. "Interview with Toshio Hosokawa | Revista Sonograma Magazine". Revisado el 18 de Mayo de 2019 <<http://sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa/>>

Mitter, Partha. "Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery." *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 4, 2008. Estados Unidos: Colleg Art Association. Pp. 532, 540

Mizuni, Mikako. "Discussions among composers". *The aesthetics of notation in Japanese Electroacoustic Music*. Japón: Nagoya City University, 2019. Pp.111-112

Monoskop. "Gutai Art Association - Monoskop". Revisado el 17 de Octubre de 2019, <https://monoskop.org/Gutai_Art_Association>

Morishita, Chikako. "Prologue". *'A silent and invisible pressure': A panel discussion with eight japanese women composers*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019. Pp. 25-26, 28-29, 34-35, 38

Muller, Patrick. "Our Audience Consists of All People," *Roche Commissions: Toshio Hosokawa*, ed. (2010), Basel: Roche. P. 47.

Nakai, You. "Of Stone and Sand: John Cage and David Tudor in Japan, 1962 | Post, MoMA: Post, notes on modern & contemporary art around the globe". Revisado el 11 de Mayo de 2019 <https://post.at.moma.org/content_items/562-of-stone-and-sand-john-cage-and-david-tudor-in-japan-1962>

NHK World-Japan, "Futozao-Shamisen - Blends -TV | NHK World-Japan Live & Programs". Revisado el 19 de octubre de 2019,
 <<https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/en/tv/blends/20180721/6020022/>>

Nishikawa, Teruka; Berg, Wesley y Brown, Janice. "From 'Good Wife, Wise Mother' to the Otaka Award: Japanese Women Composers 1868 to the Present." *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, no. 22(2002), Estados Unidos: University of Hawaii Press, P. 87

Novak, David. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Duke University Press, 2013: United Kingdom. Pp. 45-46, 232

Oyobe, Natsu. "Chapter One: Introduction", *Human subjectivity and confrontation with materials in Japanese art: Yoshihara Jirô and early years of the Gutai Art Association, 1947-1958*, Estados Unidos: University of Michigan, 2005, Pp. 1-5

Pollack, David. "Modernism Minceur, or is Japan Postmodern?. *Monumenta Nipponica*, Vol. 44, No. 1(Spring, 1989)". Revisado el 3 de Octubre de 2019
 <<http://www.jstor.org/stable/2384699>>

Reed, William. "The world of Noh theater". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019,
https://www.youtube.com/watch?v=EWptn_4Tk5l&t=288s-

Sakamoto, Mikiko. "Chapter 2: Emergence of Western Music in Japan", *Takemitsu and the Influence of "Cage Shock": Transforming the japanese ideology into music*, Estados Unidos: The University of Nebraska, 2010. P. 13

Service, Tom. "A guide to Toru Takemitsu's music | Music | The Guardian, The Guardian".

Revisado el 16 de Mayo de 2019,

<<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>>

Takeda, Rie. "What is Shodo?! - School of Shodo - The Art of Traditional Japanese

Calligraphy". Revisado el 22 de Octubre de 2019,

<<https://www.shodocalligraphy.com/what-is-shodo.html>>

Takemitsu, Asaka. A memoir of Toru Takemitsu, Estados Unidos: Indiana University, 2010.

P. 89

Takemitsu, Toru et al. "Afterword." Perspectives of New Music, vol. 27, no. 2, (Verano 1989). Estados Unidos: Perspectives of New Music, P. 207. [Traducción realizada para este trabajo].

Takemitsu, Toru et al. "Notes on November Steps", Confronting Silence: Selected Writings. California, United States of America: Fallen Leaf Press, 1995, Pp. 93, 94, 119 [Traducción realizada por la autora de esta investigación], 152

Tezuka, Miwako. "Chapter One: Introduction to Jikken Kobo (Experimental Workshop)", Jikken Kobo (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950's. Estados Unidos: Columbia University, 2005 Pp 7-8

Tezuka, Miwako. Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji. Revisado el 11 de Mayo de 2019

<<http://artjournal.collegeart.org/?p=2349>>

Tezuka, Miwako y Chong, Doryun. "Mining the Postwar Japanese Vanguard: Miwako Tezuka Speaks with Doryun Chong". Revisado el 11 de Mayo de 2019
<<https://artjournal.collegeart.org/?p=2394>>

The editors of Encyclopaedia Britannica. "Noh Theatre | Japanese Drama". Revisado el 25 de Agosto de 2019, <<https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>>

Tozawa, Satomi. "Chapter 3: John Cage and Japan", Japanese Anti-Art: Japanese Society and Influence from the West, Estados Unidos: University of Alberta, 2011 . P. 18

Tze-Ying, Wu. "The general background of A String Around Autumn". An Analytical Study of a String Around Autumn by Toru Takemitsu. Estados Unidos: Indiana University, 2016. Pp. 12, 14-15

Tosean, Sam. "Top 20 Japanese Albums of All Time". Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://www.google.com.mx/amp/s/overblown.co.uk/top-20-japanese-albums-of-all-time/amp/>>

Unique Japan, "Ma". Revisado el 19 de Abril de 2019, www.new.uniquejapan.com/ikebana/ma/>

Viñuela Suárez, Laura. "Introducción". La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología. España: KRK Ediciones, 2004. Pp. 12-13

Wade, Bonnie C.. "Through a Japanese who is well connected abroad". Composing Japanese Musical Modernity. Estados Unidos: University of Chicago Press, 2014, P. 88

Walters, Barry. "The roots of Shibuya-kei | Red Bull Music Academy". Revisado el 4 de Octubre de 2019,

<<https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/japan-top-ten-roots-of-shibuya-kei>>

Yamane, Akiko. "Akiko Yamane". Revisado el 22 de Octubre de 2019,

<<https://akikoyamane.com>>

Yamane, Akiko. "Bio". Revisado el 16 de Mayo de 2019

<<https://akikoyamane.com/post/167720200282/bio>> [Traducción hecha por la autora para este trabajo].

Yoshimoto, Midori. "Off Museum! Performance Art That Turned the Street into 'Theatre,' Circa 1964 Tokyo". Revisado el 17 de Octubre de 2019,

<<http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2007/06/9yoshimoto.pdf>>

Yuasa, Joji. "The world of No as I Perceive it", Estados Unidos: Perspectives on New MusicXXXI/2 (Verano 1993). P. XVII, 219-220

Partituras Citadas

Casals, Pablo. "Piano Part". Song of the Birds (Cant dell Ocells) for cello and orchestra. Estados Unidos: Tetra Music Corporation, 1972. P. 2

Hosokawa, Toshio. "Introductions". Threnody - to the victims of Tohoku Earthquake 3.11. Japón: Schott Music Co. Ltd., 2017, P. 1, 3-5

Nishimura, Akira. Heterophony for String quartet (1975-1987), Japón: Zen-On Music Co. Ltd, 1987. P. 1

Nishimura, Akira. *Fantasia on Song of the Birds*, Japan: Schott Music Japan, Ltd., 2005, P. 1, 3-4

Takemitsu, Toru. "Piano". A String Around Autumn. Japón: Schott Music Japan co. Ltd, 2007, Pp. 1-2, 16-17, 19

Yuasa, Joji. "Introduction". Viola Locus for Viola Solo, Japón: Schott Japan Company Ltd., 1995 P. 3-5, 7-10

Yamane, Akiko. *Curiouser and Curiouser*. 2011. [Esta partitura se encuentra inédita y fue compartida por la compositora de manera directa].

Bibliografía consultada

Addams, Tim. "Yayoi Kusama: the world's favourite artist?". Revisado el 4 de Octubre de 2019,

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition>>

Alarcón Jiménez, Ana María. "The Sounds of Japanese Noise: First Generation of Japanese Noise-Artists, Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal: Vol. 7 , Article 7." Revisado el 25 de Septie de 2019.

<<http://scholarworks.uark.edu/inquiry/vol7/iss1/7>>

Berger, Donald Paul. "The Nohkan: Its construction and Music. *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3 (Sep., 1965)". Revisado el 26 de Septiembre de 2019

<<http://www.jstor.org/stable/850235>>

Bond, Taylor. "Mono No Aware: The Transience of Life." *Berkley Center For Religion, Peace and World Affairs*". Revisado el 11 de Mayo de 2019.

<berkeleycenter.georgetown.edu/posts/mono-no-aware-the-transience-of-life>.

Burt, Peter. *The Music of Tōru Takemitsu* . Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press, 2001.

Chang, Yu-Hsin. (2018). *An analysis of toshio hosokawa: Lotus under the moonlight for piano and orchestra*. Taiwan: National Taiwan Normal University, 2014

Cartwright, Mark.. "Tale of Genji." *Ancient History Encyclopedia*, Ancient History Encyclopedia, Revisado el 31 de Agosto de 2019,

<https://www.ancient.eu/Tale_of_Genji/>

Chenette, Jonathan Lee. *The Concept of Ma in Takemitsu*. Estados Unidos: Grinnell College, 1985

Deguchi, Tomoko . *Forms of temporal experience in the music of toru takemitsu*, State Estados Unidos: University of New York,2005

Ellison, Louis y Hodgkinson, Jacob. "Chicano チカーノ in Japan". Vimeo. Revisado el 29 de Marzo del 2020 <<https://vimeo.com/200029488>>

Emmert, Richard. "No". Revisado el 11 de Mayo de 2019 <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335#omo-9781561592630-e-0000043335-div1-0000043335.9>>

Everett, Yayoi Uno y Lau, Frederick. "Toru Takemitsu on Sawari". *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2004

Ferranti, Hugh de; Kishibe, Shigeo; Hughes, David W. et al. "Japan", Grove Music Online, Revisado el 11 de Mayo de 2019,

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043335>>

Frentiu, Rodrica. "Contemporary Japanese Literature and Its Transition Towards the New Postmodern Humanism: Haruki Murakami. Department of Asian Languages, Faculty of Letters, Babes-Bolyai University, Romania". Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://revije.ff.uni-lj.si/as/article/download/2887/2525/>>

Galliano, Luciana. *The music of Joji Yuasa*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Kincaid, Chris. "The World's First Novel: The Tale of Genji." Revisado el 31 de Agosto de 2019,

<<https://www.japanpowered.com/japan-culture/the-worlds-first-novel-the-tale-of-genji>>

Katyokai, Yoyogi. "The Basic Knowledge to Enjoy "Noh" ❖ Japanese traditional arts ⚡ How to Japan TV". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=blOzH842IYg>

Kanazawa, Masakata. "*Takemoto Gidayū*". Revisado el 16 de Mayo de 2019 <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049943>>

Kawabata, Tai. "Composer Joji Yuasa awarded Otaka Prize | Japan Times". Revisado el 16 de Mayo de 2019

<<https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/02/19/music/composer-joji-yuasa-awarded-otaka-prize/#.XN8XD45KjIV>>

Kinoshita, Akira. "Music." Revisado el 15 de Octubre de 2019, <<http://www.the-noh.com/en/world/music.html>>.

Kushida, Mari. *Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa*. Estados Unidos: University of Cincinnati, 1993

Laneri, Raquel. "Romantic Japanese Opus 'Genji' has inspired over 1,000 years". Revisado el 15 de Octubre de 2019,

<<https://nypost.com/2019/03/09/romantic-japanese-opus-genji-has-inspired-for-1000-years/>>

Lee, Eun Mi (2016). *A comparative study: East asian traditions and styles in isang yun and toshio hosokawa's piano trios*. Estados Unidos: Florida State University - College of Music, 2006

Ley, Jonathan. "Mirrors of the Mind: The Noh Masks of Ohtsuki Kokun - Portland Japanese Garden". Revisado el 30 de Octubre de 2019,
<<https://japanesegarden.org/2017/10/27/mirrors-mind-noh-masks-ohtsuki-kokun-2/>>

Long, Stephen. "Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation". *Tempo*, Vol. 58, No. 228 (Abril 2004). Reino Unido: Cambridge University Press, Pp. 14-22

Loughnane, Adam y Parkes, Graham. "Mono no Aware: The Pathos of Things", Revisado el 11 de mayo de 2019,
<<https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>>

Madrid, Alejandro L. . "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". Revisado el 25 de Marzo del 2020.
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf>

Maher, Michael. "Japan's Influence on Cinema After WWII. *The Beat: A Blog by PremiumBeat*, Shutterstock Premium Beat", Revisado el 11 de Mayo de 2019
<<https://www.premiumbeat.com/blog/japans-influence-on-cinema-after-wwii/>>

Malm, William P.. "Kamakura, Muromachi, and Tokugawa Periods. *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.", Revisado el 31 de Agosto de 2019
<<https://www.britannica.com/art/Japanese-music/Kamakura-Muromachi-and-Tokugawa-periods>>.

Miró, Carme. "Interview with Toshio Hosokawa | Revista Sonograma Magazine". Revisado el 18 de Mayo de 2019

<<http://sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa/>>

Mitter, Partha. "Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery." *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 4, 2008. Estados Unidos: Colleg Art Association. Pp. 531-5480

Morishita, Chikako. "Prologue". *'A silent and invisible pressure': A panel discussion with eight japanese women composers*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2019

Nakai, You. *Of Stone and Sand: John Cage and David Tudor in Japan, 1962 | Post*, MoMA: Post, notes on modern & contemporary art around the globe". Revisado el 11 de Mayo de 2019,

<https://post.at.moma.org/content_items/562-of-stone-and-sand-john-cage-and-david-tudor-in-japan-1962>

Nishiyama, Hitoshi. "BEGIN Japanology - Shamisen". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=108d4KnZPxo>

Novak, David. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Duke University Press, 2013: United Kingdom

Parkes, Graham, and Loughnane, Adams. "Japanese Aesthetics", Stanford University, Revisado el 11 de Mayo de 2019

<<https://www.plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>>

Pollack, David. "Modernism Minceur, or is Japan Postmodern?. *Monumenta Nipponica*, Vol. 44, No. 1(Spring, 1989).", Revisado el 3 de Octubre de 2019, <<http://www.jstor.org/stable/2384699>>

Reed, William. " The world of Noh theater". *Youtube*, revisado el 23 de Agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=EWptn_4Tk5I&t=288s>

Sakamoto, Mikiko. *Takemitsu and the Influence of "Cage Shock": Transforming the japanese ideology into music*, Estados Unidos: The University of Nebraska, 2010

Service, Tom, *A guide to Toru Takemitsu's music | Music | The Guardian*, The Guardian". Revisado el 16 de Mayo de 2019, <<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>>

Takemitsu, Tōru, et al. "Afterword." *Perspectives of New Music*, vol. 27, no. 2 (Verano 1989). Estados Unidos: Perspectives of New Music, Pp 205-214

Takemitsu, Tōru, et al. *Confronting Silence: Selected Writings*. California, United States of America: Fallen Leaf Press, 1995

Tezuka, Miwako. *Jikken Kobo (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950's*. Estados Unidos: Columbia University, 2005

Tezuka, Miwako. *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*. Revisado el 11 de Mayo de 2019, <<http://www.artjournal.collegeart.org/?p=2349>>

Tezuka, Miwako y Chong, Doryun. "Mining the Postwar Japanese Vanguard: Miwako Tezuka Speaks with Doryun Chong". Revisado el 11 de Mayo de 2019, <<http://www.artjournal.collegeart.org/?p=2394>>

The editors of Encyclopaedia Britannica. "Noh Theatre | Japanese Drama". Encyclopaedia Britannica". Revisado el 25 de Agosto de 2019, <<https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>>

Tosean, Sam. "Top 20 Japanese Albums of All Time. *OverBlown*". Revisado el 4 de Octubre de 2019, <<https://www.google.com.mx/amp/s/overblown.co.uk/top-20-japanese-albums-of-all-time/amp/>>

Tozawa, Satomi. *Japanese Anti-Art: Japanese Society and Influence from the West*, Estados Unidos: University of Alberta, 2011

Yamane, Akiko. "Akiko Yamane | Bio" Revisado el 16 de Mayo de 2019 <<https://akikoyamane.com/post/167720200282/bio>>

Yoshimoto, Midori. "Off Museum! Performance Art That Turned the Street into 'Theatre,' Circa 1964 Tokyo". Revisado el 17 de Octubre de 2019, <<http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2007/06/9yoshimoto.pdf>>

Yuasa, Joji. *Program notes for the première of Revealed Time for viola and orchestra, in Yuasa Joji*, Japón: Catalogue of Suntory Monography, 1986

Yuasa, Joji. "*Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*". *Perspectives of New Music XXVII/2* (Verano 1993). Estados Unidos: Perspectives of New Music, Pp. 196-191

Yuasa, Joji. "Mind in Art". "The World of No as I Perceive It, Concerning some problems in Music". "Theater as Environmental Medium". "The Degeneration of Music – What Does It Mean?". "Temporality and I: From the Composer's Workshop". *Perspectives on New Music* XXXI/2 (Verano 1993). Estados Unidos: Perspectives of New Music, Pp. 178-228,

Walter, Barry. "The roots of Shibuya-kei | Red Bull Music Academy". Revisado el 4 de Octubre de 2019,

<<https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/japan-top-ten-roots-of-shibuya-kei>>

Wu, Tze-Ying. *An Analytical Study of a String Around Autumn by Toru Takemitsu*. Estados Unidos: Indiana University, 2016