

Sound Japan

Christopher Yohmei Blasdale

Traducción: Horacio Curti

Varias personas sentadas en un cuarto sencillo con piso de tatami, disfrutando de los movimientos deliberados de la ceremonia del té. Todo está en silencio excepto por el ronroneo susurrante de la tapa de hierro de la tetera a medida que el vapor se apresura a salir. Este murmullo se ve puntuado por los suaves sonidos del cepillo de bambú utilizado para mezclar el té.

Un cucharón de bambú *shishiodoshi*, ubicado en la corriente de agua de un jardín japonés tradicional, se llena suavemente con esta. A medida que la masa crítica es alcanzada, el líquido se derrama y la base del cucharón golpea la piedra al rebotar, enviando un reporte a través del jardín.

En otra parte del jardín, un jarro *suikinkutsu*, parcialmente lleno de agua, es enterrado justo por debajo del nivel del suelo. A medida que el agua gotea lentamente dentro del jarro desde arriba, sonoros *plops* escapan hacia el jardín, audible solamente para aquellos que esperan, pacientemente, cerca del jarro.

Cigarras zumban en unísono desde el lujurioso verano. Luego, a medida que la tarde se enfría hacia la noche, los sonidos estridentes de sus primos, los *higurashi*, reverberan de una parte a otra, a medida que se llaman entre sí; las mismas frases, repetidas a diferentes alturas y con diferentes ritmos.

Sonidos de una flauta shakuhachi, flotan sobre el terreno de un tranquilo templo. Los conmovedores tonos llegan directamente al corazón, como si estuviesen destinados solamente para uno mismo. Un poco más lejos, en el centro de la ciudad, las tensiones de una música de shamisen puede ser oída como un delicado contrapunto a los ruidos del tráfico.

Estas descripciones del paisaje de Japón no son inusuales aun hoy, aunque dentro de la cacofonía y el estruendo de la nación moderna uno deba hacer un esfuerzo para encontrar sonidos tan fugaces pero agradables. Este artículo intentará describir qué ha significado el sonido en un contexto artístico y religioso en Japón y esbozar brevemente la idea de “estética del timbre” en *hogaku* (música tradicional japonesa) y en su relación con la percepción cultural del sonido. También describiré como la conciencia del timbre (la superestructura tonal del sonido que le confiere a cada instrumento su sonido característico) juega un rol vital en la música tradicional japonesa y como los compositores japoneses modernos abordan el timbre en sus composiciones. Finalmente, la contradicción de cómo la tradicional receptividad al sonido contrasta con la estresante polución sonora de la sociedad japonesa moderna será discutido.

Limpieza de oídos

Antes de discutir el sonido necesitamos hablar de uno de los más básicos de todos los sentidos, el de la audición. Es a la vez más sencillo y más difícil de lo que la mayoría imagina. Por sobre todo, para la comprensión de una cultura y su música, la escucha cuidadosa y sensible es indispensable y esta escucha, debe ser un esfuerzo activo (en oposición a algo pasivo).

Describimos nuestras experiencias cotidianas con metáforas visuales y relegamos la mayoría de las percepciones sensoriales a ese terreno. Sin considerar la preponderancia de lo visual, utilizamos expresiones tales como “que has visto?” o, “echar un vistazo”. Raras veces decimos, “echar una oída” o “que has oído?”. Una innata comprensión de una situación es expresado por medio de la afirmación “ya veo”.

Sin embargo es el sentido de la audición el que nos provee de nuestras verdaderas orientaciones en el mundo. Dado que las ondas sonoras de hecho entran en nuestro cuerpo y son procesadas por órganos ubicados profundamente dentro del aparato del oído, el escuchar, así como el respirar, nos provee de un sentido de profundidad y conexión con el mundo exterior.

Nuestros oídos nunca se “apagan”. Ellos buscan en los alrededores, como diligentes detectives, recogiendo cada crujido y susurro. A diferencia de nuestros ojos, nuestros oídos no pueden ser cerrados, y por lo tanto el cerebro crea una miríada de mecanismos que funcionan como filtros para mantener fuera sonidos extraños y/o no deseados. Tales filtros son necesarios en un mundo lleno de ruidos desagradables o sin sentido, pero cuando los filtros son dejados encendidos de forma habitual, ellos crean obstáculos significativos para una escucha sensible.

Es necesario aprender a controlar estos filtros, limpiar los oídos, y re-evaluar los sonidos a los que escogemos prestarles atención. Tal “limpieza de oídos”, un tipo de entrenamiento de la sensibilidad del oído, fue popularizado por el compositor canadiense R. Murray Schafer (nacido en 1933) en un curso que diseñó para sus alumnos en la Universidad Simon Fraser en la década de 1960. En su artículo *Ear Cleaning*, describe el proceso: “Siento que mi principal tarea en este curso era abrir oídos. Siempre he tratado de inducir a mis estudiantes a notar los sonidos que nunca antes han realmente oído, escuchar como locos los sonidos de su propio ambiente y los que ellos mismo inyectan al ambiente.”¹

Todos –estudiantes, investigadores, turistas casuales en Japón y, más importante aun, los japoneses mismos- harían bien en seguir el consejo que aporta esta idea y prestar más atención a los sonidos, especialmente si están interesados en disfrutar y comprender la música japonesa. Para citar a Schafer nuevamente, “los oídos llevan a cabo delicadas operaciones, y por lo tanto la “limpieza de los oídos” es un pre-requisito importante tanto para toda escucha musical, como para hacer música.”²

Christopher Yohmei Blasdale, un residente de Japón desde hace 28 años, es intérprete de shakuhachi, investigador y ensayista. Su reciente discografía incluye *Zen Reveries*, para shakuhachi y sintetizador (Moonbridge, 1996), y *Heart of Bamboo* (Copper Canyon Press, 1999), un CD en colaboración con el poeta estadounidense Sam Hamill. Sus publicaciones en lengua inglesa incluyen *The Shakuhachi: A Manual for Learning* (Tokyo: Ongaku no Tomo Sha, 1988). Su libro en lengua japonesa (describiendo sus experiencias estudiando shakuhachi en Japón, el estado del Hogaku en la educación japonesa, y sus viajes como intérprete de shakuhachi alrededor del mundo) *Shakuhachi Odessei* [una Odisea de shakuhachi] (Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2000) recibió el prestigioso premio Rennyō por libro de no ficción. El enseña, graba, e interpreta shakuhachi y trabaja como asesor del programa de artes en la *international House de Japón*, en Tokio. Su sitio Web se encuentra en <<http://www2.gol.com/users/yohmei/>>.

“Los japoneses son gente que han sido dotados con una aguda receptividad hacia el timbre desde tiempos antiguos,” escribe el compositor T_ru Takemitsu (1930–96).³ De hecho, una de las crónicas de Japón más antiguas, el *Nihongi* (720), describe la creación de la tierra a través de la metáfora del ritmo de un tambor. “El ruido como el de los tambores era el sonido hecho por los dioses al construir esta isla.”⁴ Donde exactamente surge esta sensibilidad cultural hacia el timbre?

Mi sensación es que hay una conexión básica y profunda entre el sonido y el proceso espiritual / religioso de la iluminación, especialmente en el contexto del Budismo Zen.

El sonido (incluyendo todo desde canciones y tonos musicales hasta mundanales gritos de animales y sonidos accidentales de la naturaleza) se vuelven un vehículo para elevar la mente hacia niveles superiores. Como las canciones de las sirenas, un sonido cuidadosamente ubicado tiene el efecto de desorientar la mente, entre-abriendo la puerta y permitiendo que el alma se deslice a través de ella hacia un nuevo espacio. Esto puede asustar a alguien que no este preparado, pero para una persona que ha disciplinado su mente a través de una practica y entrenamiento riguroso, es una revelación.



Christopher Yohmei Blasdel

Antes de ir hacia ejemplos religiosos o musicales para comprender la importancia del sonido en el despertar espiritual, veamos primero algunos ejemplos literarios, muchos de los cuales muestran una profunda sensibilidad y una comprensión innata de la relación entre el sonido y el oyente.

Quizás el más conocido sea el famoso *haiku* 5 de la rana, del celebrado poeta *Basho* (1644-1694):

Un viejo estanque
Una rana salta
sonido de agua

La ubicación es prosaica, pero el resultado es un sobrecogimiento de los sentidos con sonido puro. Como lo explica Daisetz T. Suzuki (1870-1966), “Este sonido proveniente del viejo estanque fue escuchado por Basho como llenando totalmente el universo”.⁶ Los sonidos crescendo para llenar el mundo, la dicotomía sujeto / objeto cesa, y el estado de absoluta aniquilación de los sentidos ocurre. La rana, el estanque y Basho, todo deja de existir en el sonido del agua, no obstante ellos “son”. Todo se vuelve solamente “el sonido”, lo que es recreado para nosotros en el haiku.

Una sensibilidad cultural hacia el sonido

Otros ejemplos de *haikus* de Basho, que suenan en nuestros oídos incluyen:

Un cuclillo canta,
Y a través de una mata de bambú
brilla la luna tardía

Despertado a media noche
Por el sonido del jarro de agua
Rompiéndose por el hielo

Y mi favorito:

solitario silencio
el canto de una única chicharra
hundiéndose en la piedra

El pintor y poeta Buson (1716-1783) también era aficionado a utilizar sonido en su escritura. Sus sonidos tienden hacia lo dramático; ellos saltan y golpean al lector como una vara *keisaku* utilizada en los novicios en la meditación Zen para mantenerlos despiertos:

brilla un relámpago
sonido de gotas de agua
Cayendo a través del bambú

El cuervo del final de la tarde
Añorante de otoño profundo
canta abruptamente

El *thwack* de un hacha
En el corazón del mato—
Y los *tat-tats* de un pájaro carpintero

La poesía e historias dejadas por monjes budistas también contienen una cantidad de sonido. La experiencia de *kensho*, o instantánea percepción de la verdadera naturaleza de las cosas, de los monjes Zen se vio a menudo instigada por algún tipo de sonido. Dogen (1200-1253), el fundador de la secta Soto Zen, obtuvo, según se dice, la iluminación al escuchar el canto de un ruiseñor y el sonido del bambú rompiéndose. Sonidos tanto musicales como no musicales, fueron también vitales en las experiencias del famoso monje Zen Ikkyu (1394-1481). A lo largo del *Kyounshu* [Antología de nube loca] de Ikkyu, una colección de poesía en estilo chino, hay muchas referencias tanto a la música como al sonido como vehículos para la iluminación. Lo más revelador es su descripción de su propio momento de *kensho*, ocasionado por el canto de un cuervo que Ikkyu escuchó mientras meditaba en un pequeño bote en el lago Biwa.

Ahora, como hace diez años,
una mente unida a la arrogancia y la ira
pero con la carcajada del cuervo
como adepto del polvo se levanta
y una cara iluminada canta
al sol de la mañana.⁷

En el Sutra Surangama, el bodhisatva Avalokiteshvara, conocido en Japón como Kannon (versión japonesa del sánscrito original que significa “viendo / oyendo”) da un prolongado discurso al entrar al reino supersensible o *samadi*; a través del órgano de la audición. El truco para tal auto-cultura es el darse cuenta de la dualidad de la naturaleza y al conseguir esto, alcanzar un estado trascendente que abarca los opuestos. Una tarea nada

fácil, seguramente, pero Kannon dice que una escucha correcta es lo más apropiado para tal ejercicio. A través de la concentración en el sonido externo, se crea una distinción entre el oyente y la fuente sonora. Una meditación más profunda sobre el sonido sin embargo, lleva a un territorio en donde no hay distinción entre el oyente y lo oído, entre la acción y el acto, entre vida y muerte. Esto, subraya Kannon, es el verdadero camino para controlar la mente y ver dentro de la esencia de la naturaleza. Es más bien como escuchar una rana saltando dentro del sonido del agua. Los Mantras en el Yoga –la entonación de ciertas sílabas sagradas, usualmente consistentes del nombre del buda histórico- eran extensamente utilizadas como forma de obtener la iluminación. Tal “Yoga sonoro” es un pilar del budismo. Es mucho más sencillo recitar un mantra que concentrarse en la respiración o visualizar varios mandala, ya que cualquiera, sin importar su formación, puede recitar plegarias o entonar mantras. No es para sorprenderse que varias sectas budistas populares en la actualidad, enfatizan el canto como un medio para la salvación.

Alcanzando la iluminación a través de un tono

El shakuhachi, de todos los instrumentos musicales japoneses (además de la voz en sí misma) posee la conexión más larga con la búsqueda espiritual.⁸ Un dicho popular entre los intérpretes de shakuhachi, *Ichi on jobutsu* (Alcanzando la iluminación a través de un tono), sugiere la profundidad que puede ser alcanzada a través de la sola práctica y concentrándose en un único tono.

La idea de tono como salvación espiritual es tema central en el *Kyotaku Denki Kokuji Kai*, documento relacionado con el shakuhachi publicado en Edo (actualmente Tokio) a finales del siglo XVIII. Este documento señala el supuesto origen de la secta Fuke de shakuhachi, la cual floreció durante el periodo Edo (1603–1868).

El documento comienza con la historia de un monje Zen de la vida real, Fuke, que vivió en China en el siglo VII. El excéntrico Fuke se paseaba, haciendo sonar su campana y diciendo frases tan desconcertantes como “si me atacan desde la luz, contra-atacaré en luz, si me atacan desde la oscuridad, contra-atacaré en la oscuridad, si me atacan desde los cuatro lados, contra-atacaré como un torbellino. si me atacan desde el vacío, seré un latigazo cual mayal.”

El propósito de las crípticas palabras de Fuke, junto al sonido de la campana, es bastante similar al de la utilización de los koan en la meditación Zen, en el cual una serie de sonidos e ideas no-lógicas actúan para sacudir la conciencia cotidiana lo suficiente como para que ingrese una realidad de una dimensión más espiritual.

El documento continúa con la historia del monje novicio Chohaku, quien intentó persuadir a su maestro Fuke a enseñarle los secretos del toque de campana. Fuke se rehusó, entonces Chohaku desarrolló una flauta y la denominó *Kyotaku* (literalmente, “aquella que no es una campana”). Su idea era imitar el sonido de la campana con la flauta. Varias piezas de shakuhachi que se encuentran hoy en día con el nombre de “*Kyorei*” o “*Reibo*” sugieren la imitación de la campana de Fuke con el shakuhachi.

El *Kyotaku Denki* también describe el origen de los monjes peregrinos llamados Komuso. Los Komuso eran un elemento común en el paisaje del periodo Edo. Vistiendo unos “sombreros” en forma de profunda cesta, estos monjes caminaban por el interior de Japón, visitando varios templos Fuke y tocando el

shakuhachi. Su finalidad era la iluminación espiritual a través del sonido, una práctica que ellos denominaban *suizen*, “Zen soplado” (en oposición al *sazen*, “Zen sentado”). Ellos disfrutaban de una considerable protección y apoyo de parte del gobierno y, en una época donde el viajar dentro de Japón era estrictamente controlado, a ellos se les permitía moverse libremente. Los Komuso estaban también muy visibles en la literatura, el teatro y los grabados de la época. En la obra de Kabuki *Sukeroku*, el héroe epónimo protagonista, es un Komuso dandi, que empuña el shakuhachi.

Aunque las referencias históricas en el *Kyotaku Denki* eran engañosas y los Komuso se habían vuelto bastante decadentes para el final del periodo Edo, sus motivos originales eran puros. Ellos utilizaban el shakuhachi como una disciplina para la iluminación y soplaban sus flautas con la idea de que un solo tono tiene el poder de producir la budeidad.

Estética del Hogaku

Mucha de la música japonesa, especialmente del periodo Edo, no era de naturaleza religiosa. Sin embargo, estaba influenciada por el budismo y la percepción del sonido como una experiencia holística. La estética y gustos japoneses, por supuesto han variado de acuerdo a los periodos históricos, pero el amor por el timbre parece trascender todas las épocas, continuando hasta el presente. Una altamente desarrollada sensibilidad hacia el timbre y su utilización, es por lo tanto, un aspecto definitivo de la música tradicional japonesa. Tanto la música como los instrumentos están estructurados de una manera que requiere del intérprete una manipulación consciente del color del sonido para poder lograr el efecto total de la música. Y el poder apreciar la variedad de timbres es una de las claves para poder comprender la música. También es clave para comprender mucha de la música japonesa contemporánea.

Nuevamente la literatura nos provee un ejemplo de la antigua sensibilidad hacia el sonido. Un importante sub-tema en el *Genji Monogatari* [historia de Genji], novela que describe la vida de la corte japonesa del fin del siglo X y principios del XI, son las opiniones y los sentimientos provocados por los timbres de varios de los instrumentos del Hogaku, como el *biwa* –laud-, el *shakuhachi* –flauta vertical de bambú-, el *fue* –flauta travesera de bambú-, el *koto* –cítara de 13 cuerdas-, el *sho* –órgano de boca de bambú y el *hichiriki* –flauta vertical de doble caña-. Muchos de los personajes en el *Genji* tocan estos instrumentos, los cuales eran utilizados en la orquesta clásica de la corte de esos tiempos.

Los timbres individuales de cada uno de los instrumentos mencionados difieren entre sí de acuerdo a las propiedades sonoras únicas a cada construcción y a sus técnicas de interpretación, pero unos pocos puntos estéticos son evidentes. Uno de estos es la idea de los tonos que se apagan. Es más importante el tono que permanece y se dilata hasta desvanecerse, que el comienzo o el tono incipiente; y muchas técnicas como *hiki-iro*, *oshide*, *ato-oshi*, *tsuki-iro*, y *yuri-iro*, ejecutadas sobre los tonos que se desvanecen del *koto*, son empleadas para alterar y ornamentar estos tonos que se apagan.

Otro punto estético destacado, común a todos los instrumentos, es la utilización de sonidos “no musicales”. En las orquestas Occidentales del siglo XIX, estamos muy acostumbrados a oír sonidos puros, que no contengan el rasguño de las cuerdas o la respiración en los instrumentos de viento. De hecho,



Un grupo de Komuso modernos en el Festival Internacional de Shakuhachi, 1998, en Boulder, Colorado, USA.

tales sonidos extraños, sugerirían incompetencia por parte de los músicos. No es así en la música tradicional japonesa. Raspaduras a las cuerdas del koto, sonidos con aire en el shakuhachi, y las alturas de los sonidos del *kotsuzumi* –tambor que se sostiene en la mano-, son altamente apreciados como la cúspide del arte. Especialmente interesante es el ganguero *sawari* del shamisen, un laúd de tres cuerdas que se toca con una técnica de punteado y que, introducido a Japón procedente de China y Okinawa en el siglo XVI se transformo rápidamente en el instrumento mas ampliamente utilizado en Japón. De alguna manera reminiscente del ganguero del sitar Indio, el *sawari* es creado al permitir que las cuerdas del instrumento se pongan en un sutil contacto con la madera dura del puente del mismo. El resultado es una resonancia levemente impura del sonido que permanece y crece en intensidad luego de que la cuerda es punteada. Los timbres de los instrumentos japoneses se encuentran altamente influenciados por una imitación de sonidos naturales; viento en los pinos, cantos de insectos, olas, etc. De hecho muchos estudiosos de la música japonesa han sugerido que el japonés pre-moderno no hacia diferencias estrictas entre los sonidos de la naturaleza y aquellos de la música ("art music").

Un tercer punto estético –cercanamente relacionado con los otros- es el hecho de que la música tradicional japonesa es extremadamente económica y usa una variedad muy limitada de materiales para crear el máximo efecto, algo señalado a menudo en las conferencias y escritos del estudioso de la música japonesa Dr. William Malm.

La simpleza puede observarse, principalmente, en la construcción de los instrumentos mismos. Por ejemplo, el shakuhachi es básicamente un trozo de 54 cm de largo de bambú ahuecado, con cinco orificios y una simple pieza insertada en el extremo como embocadura. Sin embargo presenta incontables posibilidades para producir una variedad de timbres. De similar manera, las tres cuerdas del shamisen, son capaces de manejar líneas melódicas extremadamente complejas que a menudo sufren rápidas modulaciones. Es debido a estas limitaciones estructurales y sonoras, inherentes a los instrumentos y la música, que cada tono en si mismo y su timbre cobra tal importancia. Cada tono y su riqueza tímbrica crea un microcosmos de total expresión estética, bastante a la manera en que las escasas líneas de un Haiku sugieren imágenes que alcanzan mucho mas allá que las palabras en si mismas.

Cualquier discusión seria de música tradicional japonesa y estética, debe incluir la rica tradición vocal.



Ensemble Sankyoku de shakuhachi. De izquierda a derecha: Mariko Yamamoto en koto, Satomi Fukami en shamisen, Christopher Yohmei Blasdale en Shakuhachi.

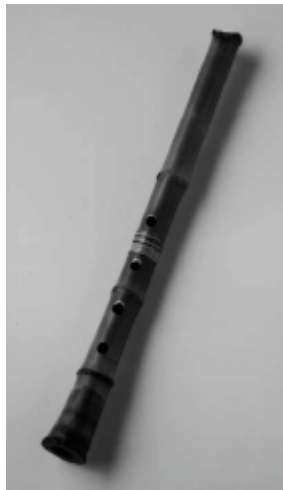
Desde el canto budista Shomyo a las dramáticas canciones y recitativos del *gidayu* en el teatro de títeres Bunraku. La canción representa mas del ochenta por ciento de toda la música japonesa, y el timbre en la voz es tan importante como lo es en la música instrumental. Limitaciones de espacio nos impiden realizar un análisis mas detallado de estos puntos estéticos, pero creo que cualquier oyente con un oído sensible puede oírlos y responder a ellos. Tener conciencia de esta estética transforma una tradición formidable y hasta ahora distante en algo comprensible y accesible. Es también la clave para comprender el proceso por el cual encarar su trabajo muchos compositores japoneses contemporáneos exitosos.

El Timbre en composiciones contemporáneas

Al hablar de los compositores japoneses contemporáneos, es de gran ayuda tener presente que hasta hace relativamente poco tiempo, ha habido una distinción entre aquellos compositores formados en técnicas de composición Occidentales, –con influencia principalmente de compositores alemanes, franceses y mas recientemente estado-unidenses - y aquellos compositores cuyas influencias provenían de asociación con, e inmersión en, la música japonesa. Los compositores formados en Occidente, trabajaron para asimilar principalmente una orquestación y sensibilidad musical de estilo europeo, mientras que los compositores de hogaku, quienes además eran en general también interpretes, trabajaron hacia la expansión de los limites de su tradición. Es relativamente reciente el hecho de que los compositores de formación occidental han comenzado a entrecruzar y experimentar con instrumentos japoneses en sus composiciones. Quizás el ejemplo mas temprano y famoso sea la obra de 1964, de Toru Takemitsu, November Steps; la cual combina de forma exitosa el shakuhachi y el biwa con una orquesta occidental.

En su propio pensamiento, la mayoría de los japoneses mantienen una división consciente entre hogaku y música occidental, debida a un sistema educativo con clara orientación hacia la música occidental, y a una estructura de tipo feudal extendida en el mundo del hogaku. Takemitsu no fue una excepción. Fue siguiendo una sugerencia de John Cage, que él comenzó a utilizar el shakuhachi para su composición. Debido a la naturaleza misma de los instrumentos de hogaku, es fácil asegurar una estética tradicional en composiciones contemporáneas que utilizan estos instrumentos –de hecho esta es la razón por la cual muchos compositores escriben para estos instrumentos-. Lo que deseo señalar aquí es como las técnicas y sutilezas del hogaku son trasladadas a

instrumentos musicales occidentales para obtener un efecto similar. En esto Takemitsu era un maestro. Su estilo, caracterizado por frases largas y hábilmente articuladas que cobran movimiento a través del tiempo, parecen rendir algún tipo de homenaje a la estética tradicional del timbre. "El sentido del timbre no es otra cosa que la percepción de la sucesión de movimiento dentro del sonido."⁹



Shakuhachi

El timbre en hogaku cumple también un muy importante rol espacial. Mientras que en la música clásica occidental el sistema armónico altamente desarrollado confiere un sentido de expansión espacial y estructura, el color del tono individual y sus diminutas variaciones logran lo mismo en la música tradicional japonesa. Takemitsu une los aspectos espacial y temporal mientras crea timbres fascinantes que se metamorfosean a través del tiempo. Para él, el cambio del sonido "esta simbolizado por la palabra *sawati* (que también posee el significado de tocar algo suavemente), algo de un estado dinámico."¹⁰ Takemitsu también permite que varios sonidos "no musicales" estructuren su trabajo; una apreciación de los sonidos naturales con reminiscencias del hogaku. Esta utilización de cacofonía en música temperada puede ser oído en sus composiciones de música concreta, como *Ki* (árbol, para campanas de templo, piano preparado e instrumentos de madera) y *Yuki* (nieve, para shakuhachi e instrumentos de piedra). Esta última pieza, ayudada por la habilidad consumada del shakuhachi para alterar los colores tonales, celebra el timbre tanto a través del tiempo como el espacio.

Ry_hei Hirose (nacido en 1930) es contemporáneo de Takemitsu y también fue formado en técnicas de composición occidentales. Si bien la mayoría de los trabajos de Hirose son para orquestas de instrumentos occidentales, él escribe mucho más extensamente para instrumentos musicales japoneses de lo que lo hizo Takemitsu. Sin embargo, las piezas de Hirose para instrumentos occidentales demuestran una aproximación similar a la importancia del timbre como elemento proveedor de profundidad espacial y temporal.

Especialmente importante para el desarrollo de la estética del timbre de Hirose es el shakuhachi. "Para mejor o peor, el tono del shakuhachi es el alma de los japoneses."¹¹

El control total de la respiración, el gran rango de dinámicas, y las sutiles posibilidades de variación en el ritmo y melisma (la prolongación de sonidos de una

vocal cantada), eran aspectos de este instrumento que Hirose pudo incorporar en su música.

La lista de composiciones que Hirose escribió para shakuhachi solo o en dúo desde el inicio de los 1970 a lo largo de los 80 es bastante impresionante, ¹² Pero igualmente interesante son los trabajos para solo o pequeño ensamble de instrumentos occidentales de viento, que están claramente influenciados por técnicas de shakuhachi. Quizás los mejores ejemplos sean la serie de composiciones que escribió luego de varios viajes a India en los 70's.

Kalavinka (1973), para flauta dulce, oboe, cuerdas y percusión, tiene por tema el mítico pájaro que lleva el mismo nombre, que vive en el paraíso occidental del buda Amida (Amitabha o Amitayus). El oboe canta de aquí para allá (reminiscencia de cantos de aves) con la flauta en una técnica de llamada y respuesta, *kakeai*, que se encuentra en la música de koto y shamisen del periodo Edo. *Pippala* (1973) presenta un fagot tocando delicados portamentos, micro-tonos y sonidos "no musicales" ("overblowing" y dobles tonos) en frase largas muy meditativas (el nombre del título significa el árbol de Bodhi bajo el cual el buda histórico alcanzó la iluminación). El fagot sugiere claramente el timbre de un shakuhachi y el arpa puntea estos tonos con cortos acordes arpegiados, sonidos bastante similares a las técnicas del koto que alteran los tonos que se desvanecen.

De esta serie, sin embargo, la composición quizás más significativa es *Patamita* (1973), para flauta alto sola. Las técnicas de interpretación de la flauta siguen un patrón muy cercano al del shakuhachi. Estas técnicas incluyen un "overblowing" dinámico del sonido, que produce una precipitación explosiva de aire (*muraiki* en el shakuhachi), un delicado portamento y una caída en la altura de los sonidos (*nayashi*), trinos de dedos (*korokoro*), y los tonos meditativos y prolongados que son la marca distintiva del shakuhachi.

Finalmente, echemos un vistazo a un compositor japonés de la generación de la posguerra. Somei Satoh, nacido en 1947, combina en su música un alto grado de sensibilidad al timbre tradicional con el poderoso expresionismo del romanticismo del siglo XIX y la inteligencia de la electrónica.

Sus sonoridades y la sensación de pulso en su música -casi como las vibraciones melismáticas del *kobushi* vocal, encontrado en toda la música vocal japonesa- crea, como en las obras de Takemitsu, una sensación de que los tonos existen solamente para sí mismos y en la cual el tiempo parece encontrarse atrapado en un limbo rítmico. En las propias palabras de Satoh, "mi música esta limitada a ciertos elementos de sonido y posee muchas calmadas repeticiones. También posee muchas prolongaciones de un único sonido. Creo que el silencio y la prolongación del sonido [son] la misma cosa en términos de espacio". ¹³

La pieza del título del CD de Satoh *Litania* esta compuesta para dos pianos con delay digital. La pieza utiliza los aspectos reverberativos del piano (ayudados por el delay electrónico), con el cual un tremolo básico es repetido, siempre ondulante en intensidad y volumen. "Esto crea una interferencia sonora que resulta en una textura armónica extremadamente rica, que se ve reforzada por la superposición de un segundo o tercer piano."¹⁴

Sumado a la intensa concentración de las sonoridades de los tonos, en esta obra podemos encontrar otro aspecto que es común al hogaku, la de crear el máximo efecto con el mínimo material. Aunque comparado con instrumentos tradicionales japoneses, no hay nada mínimo en el piano, Satoh es capaz de

crear en el un efecto de gran economía y, entre el tapiz de rápidos trémolos y reverberaciones pianísticas masivas, uno comienza a oír zumbidos que sugieren la lúcida intensidad de un único tono.

Insensibilidad moderna al sonido?

Ahora que hemos observado como la conciencia de la belleza del timbre y del tono "único" informa y enriquece la religión, poesía y música japonesa, volvamos al terreno sonoro elegíaco evocado al inicio de este ensayo. Estos hacen que Japón parezca el sitio mas sonoramente placentero en la tierra; una nación de silencio puntuado solamente por los sonidos mas delicados y sublimes.

De hecho, lo opuesto es mas cercano a la verdad. Como todos los espacios urbanos, las ciudades japonesas están llenas de molestos sonidos de trenes, coches y aviones que bombardean los oídos desde todas las direcciones. Los interiores de edificios, aceras y calles comerciales, que podrían escapar a los ruidos de la ciudad, están al contrario llenos con anuncios e incesante música funcional.

Súbbase a cualquier escalera mecánica en Japón y se le recordara, por medio de ocultos altavoces, mantener cogida la baranda y la mano de sus niños y permanecer de pie en el centro. Los viajes en autobús están puntuados con voces estridentes anunciando las paradas entre anuncios comerciales y avisos de que el conductor puede necesitar frenar bruscamente y que debe cogerse firmemente. Mientras uno hace una fila para una exhibición en un museo, jóvenes con intimidantes altavoces le ordenan mantenerse en la fila y tener listas sus entradas. Entre fuertes campanas y tontas melodías anunciando que las puertas del tren se cerraran, los empleados de la estación en la plataforma chillan a los pasajeros a través de altavoces, ordenándoles que dejen de correr para coger el tren. Uno podría pensar que en el campo se esta mejor, pero de hecho es peor allí. Un sistema de altavoces instalado a lo largo y ancho del pueblo informa a los residentes, minuto a minuto, de cada encuentro y actividad del pueblo. Escapar a las montañas o playas tampoco ofrece un alivio. Los sonidos del viento a través de los pinos y los *swish-swish* de esquís alisando nieve fresca en las laderas de esquí, se ven ahora reemplazada por altavoces desparramando estrepitosamente música popular a través de las montañas. En las playas, altavoces constantemente exhortan a los bañistas a andar entre las bollas, a ejercitarse antes de entrar al agua, no beber demasiado alcohol, y a ser cuidadosos con las mareas, la arena caliente, los carteristas y el ingerir comida en mal estado. Donde han quedado los sanadores sonidos de las olas y el agua?

Parte de la cacofonía moderna, especialmente el uso de altavoces, puede ser explicado en términos de poder ("power"). Expresado de forma simple, cuanto mas grande sea el equipo de sonido que uno posee, mayor es el poder de control que se puede ejercer sobre los oyentes.

El reinado supremo del volumen. Esa es una razón para los omnipresentes altavoces montados en los camiones de los políticos y grupos derechistas en Japón, retórica estrepitosa en mega decibeles. El contenido del mensaje es secundario, lo importante es la arrolladora violencia del sonido en si mismo. Aun anuncios bien intencionados en sitios públicos pueden ser desagradables. por ejemplo, avisos periódicos en el tren pidiendo a los pasajeros que no utilicen los teléfonos celulares. Tales anuncios tienden a causar mas molestias que los teléfonos celulares

misimos. Mi ejemplo favorito de anuncios irritantes que "prestan un servicio" es la grabación que se repite una y otra vez, en el famoso jardín e rocas en el templo Ryoan-ji en Kyoto, "explicando" a los visitantes como disfrutar la paz y quietud de los alrededores.

La mayor parte de estos anuncios son inútiles, excepto quizás como ejemplos de como los japoneses tienden a ser empujados y controlados en sitios públicos. Lo mas inquietante de su existencia, sin embargo, es que indican una importante falta de conciencia del paisaje sonoro, por parte de los japoneses. Pocos japoneses notan cuan omnipresente se ha vuelto la polución sonora, y su stress asociado. Yoshimichi Nakajima, en su libro de 1996 *Urusai Nihon no Watashi* [El ruidoso Japón y yo], proporciona excelentes ejemplos –algunos de los cuales he utilizado aquí– del predominio del ruido en los espacios públicos y como generalmente pasa desapercibido para la población en general. EL sonido manipula, controla e ignora los derechos de aquella minoría que ama el silencio, todo en nombre de "el bien publico".

La sociedad japonesa presenta muchas contradicciones, y la actitud hacia el sonido es una de ellas. Por un lado esta la rana de Basho y en el otro esta la música funcional. Podría se fácil concluir que los japoneses han perdido su sensibilidad cultural hacia el sonido, pero no eso no es exacto. Es precisamente debido a que los japoneses eran tradicionalmente receptivos y tolerantes a todo tipo de sonidos que la sociedad actual es tan atropelladamente cacofonía. Los filtros necesitan ser reajustados para permitir una decisión consciente e inteligente acerca de qué sonidos aceptar y cuales rechazar. Junto con la modernización y sus problemas relacionados, el sonido ha cambiado y ahora tenemos a los derechistas vociferantes o las advertencias de tipo niñera en espacios públicos, por encima de los cantos de los insectos, del bambú rajándose, o de los lastimeros punteos del shamisen. Lo que se necesita, mas que nunca es conciencia y selectividad. Que la gente se de cuenta de los problemas de los sonidos negativos y destructivos en el medio ambiente y volver a ganar una apreciación de las cualidades sutiles del timbre que hacen al paisaje sonoro japonés tan espiritualmente racompensante. He encontrado el entrenamiento en Hogaku invaluable para impulsar la conciencia sobre este problema mientras se sensibilizan los oídos y la mente.

Referencias

1. R. Murray Schafer, *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course* (Don Mills, Ontario: BMI Canada, 1967), 1.
2. Schafer, 2.
3. T_ru Takemitsu, "My Perception of Time in Traditional Japanese Music," en *Contemporary Music Review* (London: Harwood Academic Publishers, 1987), 1:9.
4. W. G. Aston, trans., *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697* (1896; reprint, London: George Allen & Unwin Ltd., 1956), 2:366.
5. Todos los haiku citados están tomados de *The Sound of the Water*, traducido por Sam Hamill, ©1995 by Sam Hamill. Utilizados por acuerdo con Shambhala Publications, Inc., Boston <<http://www.shambhala.com/>>.
6. Daisetz T. Suzuki, *Zen and the Japanese Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1959; Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series, 1970), 228 (la cita de la página corresponde a la re-edición).
7. Traducción al Inglés por el autor.
8. Para más información sobre la historia del Shakuhachi, ver Christopher Yohmei Blasdel y Y_āk_Kamisang_, *The Shakuhachi: A Manual for Learning* (Tokyo: Ongaku no Tomo Sha, 1988).
9. Takemitsu, 1:9-10.
10. Takemitsu, 1:9-10.
11. Ry_hei Hirose, comentarios, *Hirose Ry_π hei no Ongaku* [Ry_hei Hirose's Music], director, Shigenobu Yamaoka, instrumentistas, K_d_ Uesugi, Y_ko Kojima, Sabur_ Ueki, y Fumiko Shinozaki (Denon, 1995), 3.
12. Algunos de estos incluyen *Concerto for Shakuhachi and Orchestra* (1976), *Aki, for Two Shakuahachi* (1969), *Chikurin, for Shakuhachi Solo* (1973), *Izayoi, for Shakuhachi and Koto* (1983), *By_π , for Shakuhachi Solo* (1972), and *Tamafuri, for Shakuhachi Solo* (1972).
13. Somei Satoh, citado en los comentarios, *Litania*, piano, Margaret Leng Tan (New Albion, 1988).
14. Margaret Leng Tan, comentarios, *Litania*. Otras dos piezas en este CD, *Incarnation II* (1977) y *A Gate into the Stars* (1982), presentan una aproximación similar.

Notas de la traducción:

- El artículo ha sido tomado de *The Japan Foundation Newsletter XXVIII/No. 1*.
- La totalidad del artículo –incluyendo las poesías– han sido traducidos desde el original, en Inglés, por el traductor.
- Horacio Curti es intérprete de shakuhachi, formado en Japón. Dedicado a la interpretación, investigación y enseñanza del shakuhachi y la música tradicional japonesa Kōten Honkyoku.