



TORU TAKEMITSU

CECI C'EST LE SON DE MES RÊVES

ALUMNO: GIL MIGUEL MONTEAGUDO RUIZ

TUTOR: PEDRO MATEO GONZALEZ

CURSO ACADÉMICO: 2019-2020

1^a CONVOCATORIA

RESUMEN

Toru Takemitsu se muestra cada vez con más insistencia como un compositor fundamental de la segunda mitad del siglo veinte. En este trabajo trataremos de mostrar todo o, al menos, una gran parte de su rico mundo simbólico y sensible; así como ver qué relaciones se establecen de forma clara y precisa entre ese simbolismo y su manufactura musical, utilizando para ello, a modo de ejemplo, su obra para guitarra *In the Woods*, compuesta en 1995. En este *camino* nos acompañaremos de amigos suyos como Morton Feldman o de intelectuales de la talla de Claude Lévi-Strauss o Ivanka Stoianova; derivando de estas grandes personalidades de la cultura y el arte de los siglos veinte y veintiuno perspectivas y reflexiones francamente interesantes y novedosas.

Así pues, esperamos que este trabajo sea provechoso y útil a todo aquel que desee adentrarse en el mundo simbólico y sonoro de este gran compositor japonés.

ÍNDICE

1. Objetivo y finalidad del TFT.....	9
2. Mundo Simbólico.....	11
2.1 De la naturaleza. Claude Debussy.....	11
2.2 Sobre el jardín japonés.....	14
2.3 <i>L'autre face de la lune</i>	18
2.4 Stoianova y las posibilidades infinitas.....	25
3. Tiempo Psicológico.....	31
3.1 Diferencia entre mostrarse y dejarse llevar...	32
3.2 <i>El tiempo del intérprete</i>	33
4. Destellos del jardín y del mar.....	39
4.1 Visión global.....	39
4.2 Caminando entre bosques.....	40
4.2.1 Relaciones en el 1er Movimiento.....	42
4.2.2 Relaciones en el 2º Movimiento.....	44
4.2.3 Relaciones en el 3er Movimiento.....	45
4.2.4 Relaciones entre el 1er movimiento y el 2º.....	46
4.2.5 Relaciones entre el 2º movimiento y el 3º.....	48

4.2.6 Relaciones entre el 1er movimiento y el 3°	49
4.2.7 Relaciones entre los tres movimientos.....	50
4.2.8 Conclusiones y reflexiones finales sobre <i>In the Woods</i>	51
5. Conclusiones.....	55
6. Bibliografía.....	61

Halléme en un lugar favorecido de naturaleza por el sosiego amable, [...], platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas; tal vez cantaba el pájaro, [...]. Ved cual es de peregrino nuestro deseo, que no hallé paz en nada de esto. Tendí los ojos codiciosos de ver algún camino por donde buscar compañía, y veo [...] dos sendas que nacen de un mismo lugar, y una se iba apartando de la otra, como que huyesen de acompañarse. Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, [...]. Pero noté que ninguno de los que iban por allí miraba atrás, sino todos adelante.

FRANCISCO DE QUEVEDO, *Discurso del infierno*, de *Sueños y discursos*.

1 OBJETIVO Y FINALIDAD DEL TFT

Con este trabajo, tengo el objetivo de mostrar las relaciones que se dan entre el mundo simbólico y su concreta realización sonora en la música de Toru Takemitsu. Varias serán las vías que utilizaremos, desde la relación con el pensamiento artístico de Claude Debussy, pasando por las reflexiones sobre Luigi Nono de la musicóloga Ivanka Stoïanova, así como unos pensamientos y reflexiones a partir de algunas reflexiones del libro *L'autre face de la lune* de Claude Lévi-Strauss.

Después de establecer algunos conceptos sobre el mundo simbólico de nuestro compositor, pasaremos a hablar de la importancia que el tiempo tiene en su obra, ya no desde el punto de vista compositivo ni del oyente, si no desde el punto de vista del intérprete. Para argumentar estas posiciones, nos serviremos de los conceptos propuestos en el capítulo del mundo simbólico, teniendo como principal objetivo el poner de relevancia la importancia fundamental que el entendimiento del mundo simbólico posee para una adecuada interpretación de las obras del compositor japonés.

Una vez establecido lo anterior, comprobaremos cómo estas relaciones se encuentran de forma clara y precisa en su música, utilizando como ejemplo su música para guitarra y, más concretamente, la obra *In the Woods*.

A partir de todo lo dicho anteriormente, quisiéramos proponer con este trabajo que Toru Takemitsu es un artista de un profundo simbolismo mironiano, con una sensibilidad poética muy sutil, reflexiva y amable sobre la Naturaleza. Además, tendió puentes poético-simbólicos con muchas manifestaciones artísticas de su tiempo, ya que tiene un lenguaje musical propio que le permite traducir toda esa poesía simbólica de forma precisa al mundo sonoro, siendo la demostración de la existencia del lenguaje, del canal de comunicación entre los dos mundos, la principal aportación que hacemos en este trabajo sobre la figura de Takemitsu.

Sobre la grandísima figura de Takemitsu y su inabarcable obra se ha disertado, desde hace bastante tiempo, con profusión. Aunque si bien es cierto que todo este río de tinta vertido sobre él, en especial los afluentes que se basan de manera muy insistente en la teoría de análisis del *Pitch-class*, no ha sido todo lo provechoso que se podría esperar de dicho interés. Esto es así porque se tiende a

reducir a unas asépticas tablas numéricas toda la poesía encerrada, a limitar a simple estadística procesos de una fuerte coloración simbólica, a centrarse en las notas obviando todas las consecuencias sugestivas y sensibles que desencadenan; dicho de otra forma, que se limitan a tropezar con la misma piedra con la que ya tropezaron otros a la hora de acercarse a Webern. Pero sólo una persona se dio cuenta de ese error fatal; una persona que se ha convertido en una auténtica piedra angular del arte y la estética de la segunda mitad del S XX; una persona ampliamente admirada por Takemitsu. Esta persona es, evidentemente, el gran compositor Luigi Nono, quien será una pieza clave a la hora de acercarnos al mundo artístico de Takemitsu, como ya hemos comentado con anterioridad al hablar de I. Stoianova. Así pues, la finalidad de este trabajo es facilitar la introducción al mundo sonoro de Takemitsu a aquel que lo desee, ofreciéndole las principales claves para desentrañar el simbolismo que envuelve su creación y para que se tenga claro desde un principio que no hay nada de arbitrario u ocioso en su escritura musical; sino que, por el contrario, todo está perfectamente pensado y articulado en estrecha relación con su particular y sugestivo mundo poético-simbólico.

2. EL MUNDO SIMBÓLICO

Como he afirmado en la introducción, no es posible separar la poesía de la técnica en Takemitsu. Aun así, creemos que un cierto orden de exposición es requerido, sin que ello signifique orden de prioridad. Por eso, hablaremos primero de los aspectos simbólicos y poéticos de su obra, puesto que así será más fácil descubrir la unión que subyace entre ambas categorías. Por tanto, evitaremos caer en algunas aproximaciones asépticas que, sobre el autor, se han venido realizando¹.

De esta forma, nos vamos a sumergir de lleno en la poesía de Takemitsu y, para ello, es fundamental entender – o dejarnos llevar por- su vínculo con la *naturaleza*, el mar, la vegetación, los pájaros, etc. No hay que entender esta aproximación a la *naturaleza* de ningún modo como un acercamiento matemático a las leyes físicas/naturales del sonido, como harían Rameu o Griséy. En vez de ello, hay que dejar claro que la influencia de la naturaleza le viene a Takemitsu de de una forma perceptiva mediante la contemplación de la misma sugestionándole e inspirándole a la hora de informar técnicamente sus obras.

2.1 De la Naturaleza y Debussy

La idea que me gustaría subrayar en este apartado es la de la capacidad emotiva y sugestiva que tiene la naturaleza para despertar un aura de sensibilidad poética en este autor. Soy consciente de que esta idea puede ser vista como un tanto generalista, pretenciosa y bastante simplista, ya que la idea de la influencia de la *naturaleza* en el arte es, quizás, tan vieja como el propio arte. A la última oración habría que añadirle también toda la cantidad de artistas que decían inspirarse en la *naturaleza* pero, realmente, no llegaban a entablar unos lazos de unión verdaderos con *ella* o lo afirmaban de forma superficial y vaga, atendiendo más a las modas del momento que a sus propias convicciones internas.

¹ TAKEMITSU, TORU, *Confronting silence: selectec writings*. ed. Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Fallen Leaf Press, Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers 8, Berkeley 1995.

Precisamente por ello, propongo que, a pesar de todo lo dicho, es una idea crucial a la hora de acercarse a la música de Toru Takemitsu, ya que una característica específica de nuestro compositor es su capacidad de conseguir *recrear y recrearse*², usando un concepto de Eugenio Trías, con elementos muy conocidos, como, por ejemplo, una de las melodías de *La Mer* de Claude Debussy. *Recrearse* con el pasado para encontrar – *crear*- siempre un nuevo camino que *recorrer de la mano*, en este ejemplo, de esa melodía de Debussy tan aparentemente gastada para cuando Takemitsu empieza a utilizarla.

De esta forma, hay que ver con nitidez que, en este compositor, se establece un equilibrio - a la manera de Joan Miró, podríamos decir- entre la tradición artística y el horizonte incierto de la vanguardia. Podríamos incluso decir que Toru Takemitsu se apoya en esa rica tradición, que él mismo reconoce, para recorrer los distintos caminos de la música contemporánea; como si fuera una antorcha para discernir *los límites del camino*³ en plena noche prehistórica – nuevamente, Miró-.

Siguiendo con lo expuesto, me parece oportuno reflejar el hecho de que la admiración por Debussy de nuestro autor sea debida a la indisoluble unión entre la técnica musical y el simbolismo poético de la música del compositor francés. La razón de ello es que la parte técnica de esta música ya no es en absoluto funcional, es decir, no tiene ninguna lógica por sí misma. Es por esto por lo que para apreciar esta música en su totalidad, y poder traspasar el umbral de lo meramente bonito, debemos abrirnos y conocer a Mallarmé, la cultura helénica y cualquier cosa que se salga de la simple nota y haya inspirado a Debussy; puesto que ésta es una música que bebe directamente de la pintura, la poesía y demás disciplinas humanas. De ahí que no siga una direccionalidad clara técnicamente – desde el punto de vista de la *tradición*-, que no siga ningún esquema preestablecido, que *aparentemente* le falte rigor estructural o haya pocos desarrollos temáticos – o casi ninguno, diría yo-.

A partir de lo dicho en el párrafo anterior, debemos entender que lo importante en la música de Debussy y Takemitsu no es saber qué tipo de armonías están usando en cada momento, sino saber *por qué y para qué* están usando unos objetos sonoros concretos en ese mismo momento. Dicho de otra forma, lo que

² TRÍAS, EUGENIO. *El hilo de la verdad*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.

³ *Idem*.

estos músicos ponen de relevancia es el contexto en el que muestran los objetos sonoros. A ello es debido que, a veces, un mismo objeto sonoro recibe pequeñas modificaciones en el transcurso de una obra cada vez que vuelve a aparecer, haciendo que sea siempre el mismo objeto, pero siempre diferente con algo nuevo que ofrecer – nuevamente, *el ser del límite que se recrea*⁴.-



FIGURA N° 1

En el gráfico anterior vemos un ejemplo de lo que podría ser un pasaje de una obra cualquiera de Debussy. Hay que aclarar que no hace referencia a ninguna partitura suya en concreto, tan solo he hecho una representación general de lo que se podría encontrar en casi cualquier obra suya. De este modo, creo que se ve más claro los conceptos expresados en los párrafos precedentes, puesto que cualquier músico interesado o cercano a la música de Claude Debussy podrá reconocer en el gráfico propuesto ciertos aspectos generales propios del músico francés.

⁴ *Idem.*

Siguiendo con la exposición, vemos cómo estas modificaciones de los objetos sonoros no hay que verlas como frutos de la improvisación pianística o el descuido a la hora de editar, como algunas veces se insinúa. Por el contrario, hay que interpretarlas como cambios en el contexto sonoro de la obra que no hacen sino enriquecer el caudal sonoro con nuevos puntos de vista. Concretamente, en Takemitsu, estas variaciones están influenciadas por la idea del *jardín japonés* y su aplicación a la composición y, más particularmente, a la estructura de las obras y la interacción de los objetos sonoros en las mismas.⁵ Este concepto del *jardín japonés* será tratado en el siguiente apartado de forma más precisa.

Para concluir esta entrada, podemos decir que esta influencia de Claude Debussy va más allá de la simple cita, más allá de la utilización de motivos recurrentes, hasta llegar al punto de que Takemitsu *se acompaña de* Debussy en su tarea. Takemitsu no compone *desde* Debussy, *a partir de* Debussy o *influenciado por* Debussy, si no que *compone con* Debussy⁶. Esto implica una *philia* más allá de la admiración. Este sentimiento de respeto y amistad implica el no imponer ni tu voz ni tu criterio, sino el dejarle hablar a Debussy a partir de una lectura atenta de sus obras. Se trata de que eso que podríamos llamar *memoria del sonido* cobre vida con cada nuevo acercamiento: que con cada nueva obra se consiga rescatar a Debussy de un tiempo ya pasado para poder entablar un diálogo con él⁷.

2.2 Sobre el Jardín japonés

Vamos a tratar ahora de poner de relieve la importancia capital que a nuestro juicio tiene el jardín japonés sobre nuestro compositor. Nos gustaría especialmente subrayar este punto, puesto que ha sido pasado por alto o tomado como algo superficial sin otorgarle más relevancia que la de un simple cliché.

Creemos igualmente que sería muy conveniente y ricamente productivo preguntarse por los motivos de esa falta de atención y de toma en consideración

⁵ TORU TAKEMITSU (1995)

⁶ TRÍAS, EUGENIO (2014)

⁷ LLEDÓ, EMILIO. *El surco del tiempo*, Austral, Barcelona, 2016

de las propias reflexiones de Toru Takemitsu sobre la influencia del jardín japonés en su música.

Por lo tanto, nuestra reflexión sobre la relación entre el autor nipón y la idea del jardín irá *acompañada*, en todo momento, por las palabras del mismo compositor; a las cuales les dejaremos *hilvanarse*⁸ libremente las unas con las otras para poder apreciar toda la riqueza de su pensamiento sobre este tema que, para él, volvemos a repetirlo, es de una importancia trascendental.

Nos gustaría empezar dejando claro que todos los pensamientos de Takemitsu que se expondrán sobre el jardín japonés pertenecen al documental *Dream/Window*⁹, en el cual aparece nuestro compositor. Esta pieza audiovisual nos muestra la importancia y la influencia que el jardín japonés tiene para una serie de intelectuales nipones de primer orden, yendo desde un poeta a un arquitecto. Cabe destacar que, si bien hay referencias a tipos de jardines japoneses concretos, la reflexión se hace sobre el jardín japonés en sí, es decir, sobre el concepto, sobre lo que representa para los japoneses.

Dicho lo anterior, Takemitsu se acerca al jardín japonés afirmando que cuando él observa el jardín japonés, lo que ve en realidad es una *polifonía temporal* en la cual distintos elementos van cambiando a diferentes velocidades en distintos canales de tiempo y que este fenómeno tiene una aplicación directa en su música. Los elementos a los que hace referencia son los elementos típicos que se encuentran en cualquier jardín de estas características, es decir: piedra, agua, vegetación y arena. Los cambios que menciona son producidos por el paso del tiempo y por las estaciones que vienen una y otra vez. Esto provoca la caída de las hojas en otoño y la floración en primavera o la erosión inexorable de las piedras; esto es, la creación de procesos con distintas velocidades que van interactuando entre sí a lo largo del tiempo. Semejante concepción se traduce en su música en una planificación de varios canales, cada uno de ellos con un material propio que se van modificando a una velocidad concreta y única para cada uno de ellos. Aunque lo que acabamos de decir parezca muy abstracto, esto se aprecia de forma muy evidente en casi cualquier partitura de este creador; ya que se ve muy claro cómo, por ejemplo, hay motivos melódicos que varían ligerísimamente a lo largo

⁸ TRÍAS, EUGENIO (2014)

⁹ *Dream/Window: Reflections on the Japanese Garden*. [Documental] John Junkerman, Director. Estados Unidos: Smithsonian channel, 1992.

de toda la obra, cómo hay arpeggios que se repiten exactamente igual siempre que aparecen en la partitura o cómo hay arabescos que cambian de forma a una velocidad vertiginosa.

Todo esto nos lleva a proponer el concepto de *forma metafísica* o *metaforma* en la música de Toru Takemitsu para referirnos a la idea de tener una forma de organización musical general y, más o menos, inasible de la obra aparte de presentar también una estructura clara del flujo sonoro. Así pues, estamos hablando de la existencia de dos estructuras diferentes funcionando al mismo tiempo en la misma obra: una, técnica, es la estructura que se percibe con un análisis tradicional de la sustancia musical y la otra, poética, es la estructura que solo se empieza a percibir tras varias escuchas atentas y pausadas y tras un conocimiento en profundidad del mundo simbólico del compositor nipón. A veces hay una mixtura entre ambas estructuras y es por eso por lo que en esos momentos no se sabe muy bien dónde termina un gesto musical y comienza otro, y si ese gesto es estructural (técnico) o pertenece al mundo de la *metaforma*. Este hecho es debido a la maestría inequívoca de Takemitsu y su capacidad de conseguir unificar elementos absolutamente dispares e ilógicos en una sucesión que nos parezca de lo más suave e impercetible. Incluso, a veces, nos parece que no llegara a haber contraste si quiera, cuando, en realidad, la ruptura del orden lógico del discurso es una de las señas clave de nuestro autor.

En el siguiente gráfico vemos claramente la polifonía temporal y la estratificación en varios canales que ha sido comentada hasta aquí. Como en el gráfico precedente de Debussy, aquí también estamos ante un ejemplo general de la música del compositor japonés. No se trata de ningún ejemplo en particular, si no tan solo de hacer un esbozo de su forma de proceder. Como vemos, salta a la vista la gran riqueza sonora y de materiales usada por Takemitsu. También observamos un continuo trasvase de elementos de un estrato a otro, lo que provoca esas sensaciones temporales tan características de su música. De esta forma también percibimos en el gráfico la constante superposición de varios materiales desarrollándose a la vez, como vimos en el ejemplo de Debussy. Así, este gráfico nos puede servir como punto de referencia para entender en términos generales la música del compositor nipón. Podemos ver, además, una clara plasmación de los elementos que forman el jardín japonés y cómo se manifiestan a lo largo de la obra. Por ejemplo: vemos que los colchones armónicos apenas

cambian y se mantienen razonablemente estables, mientras que los arabescos aparecen en varios sitios diferentes experimentando moderadas variaciones. También nos damos cuenta de la abundancia de los arpegios y su nivel de cambio más o menos moderado. Se podría ver aquí una clara analogía con la vegetación del jardín japonés, con su lógica abundancia y también su rápido cambio debido a las estaciones, a condiciones meteorológicas extremas, etc. Como es habitual en Takemitsu, encontramos también una melodía principal, la cual podría cumplir las funciones de *guía del jardín* – este concepto será desarrollado en el capítulo tres, ahora solo es necesario darse cuenta del reparto de la melodía principal en varias partes de la obra. Esta melodía serviría de algo así como una compañía que se encuentra a nuestro lado y que nos va llamando la atención sobre los riachuelos o los árboles durante nuestro paseo por el jardín.



FIGURA N° 2

En este punto, nos gustaría hacer una indicación. Cuando nos referimos a la aplicación en su música de la polifonía temporal del jardín japonés no nos estamos refiriendo a la superposición de varias capas diferentes que caracteriza su último periodo compositivo, ya que este hecho es una influencia de Debussy y su

disposición de múltiples capas funcionando al mismo tiempo. Por el contrario, el tipo de aplicación del que hablamos es mucho más etéreo y está formado generalmente por elementos musicales a los que no se les suele prestar mucha atención, como puede ser una nota pedal en la sección de cuerdas graves, un arpeggio o un ligero trazo melódico. Aquí cabe destacar también el interés de la cultura japonesa por cosas aparentemente vacías de todo lo relacionado con la belleza y la contemplación. Este hecho se aprecia muy bien en los famosos *haikus*, los cuales tratan sobre situaciones y hechos que en occidente se verían sin ningún aprecio o valor estético. Por consiguiente, vemos cómo la cultura japonesa se filtra doblemente en esta traducción del jardín japonés por parte de Toru Takemitsu.

En este apartado, también podemos poner de manifiesto la importancia de la luz en esta música, porque, como nuestro autor afirma, cuando estás dentro del jardín, observas que la incidencia de la luz consigue resaltar unas cosas y ensombrecer otras¹⁰. Este fenómeno va cambiando con el paso del día haciendo que durante dicho transcurso vayan emergiendo unos elementos y oscureciéndose otros, provocando, en todo momento, un juego de contrastes y un cambio constante en la percepción de dicho jardín. A pesar de que no he encontrado ningún resultado realmente concreto de dicha concepción, creo, sin embargo, que este pensamiento puede estar más relacionado con la manera en la que él afronta su acercamiento al color orquestal y la instrumentación, así como los registros utilizados. En este caso, se trataría más bien de tener presente este dato como información adicional a la hora de acercarse a Takemitsu que centrarse en ver los usos concretos de este fenómeno, ya que, por el momento, no he encontrado ninguna pista clara de su utilización en sus obras.

2.3 *L'autre face de la lune*

Ahora nos centraremos en el pensamiento de Claude Lévi-Strauss en relación con la cultura nipona. Creemos que esta propuesta puede ser muy interesante porque en el libro de Lévi-Strauss que informa el título de esta sección

¹⁰ *Idem.*

aparecen reflexiones y referencias muy similares a las que hemos encontrado al acercarnos a otros pensadores japoneses como el filósofo Kitaro Nishida. Por lo tanto, en este apartado vamos a dar una perspectiva general del pensamiento, costumbres y formas de percibir del pueblo japonés con la finalidad de tener una visión más amplia y rica de la música de Toru Takemitsu.

Los puntos del libro más interesantes para nosotros son los que tratan sobre la manera de pensar, hacer o percibir, ya que en ellos veremos más claramente las relaciones que se establecen con nuestro compositor.

Así pues, comenzaremos observando que los lugares sagrados japoneses son mucho más bellos que los occidentales. Por lugares sagrados nos referimos a lugares en los cuales supuestamente se desarrollaron los eventos desencadenantes de cada una de las civilizaciones. Para ello, Lévi-Strauss habla del emplazamiento de los lugares santos de Occidente como unos lugares sin valor alguno por ellos mismos, siendo los mitos los encargados de aportarle algo a dichos lugares; pero no para hacer más bellos esos lugares, si no para hacer los mitos más reales, para dar a entender que son lugares en los que se sucedieron *realmente* dichos eventos. Por el contrario, en el país nipón estamos ante el caso opuesto, ya que en esta cultura los lugares santos son de una belleza realmente increíble, lo que provoca un enriquecimiento estético de los mitos, les aportan una dimensión concreta. Esto es, según Lévi-Strauss, porque los japoneses no tienen la necesidad de distinguir claramente entre mito e historia, dejando siempre una puerta abierta a la indeterminación cuando se mira a la historia antigua. La posible explicación de esto que propone Claude Lévi-Strauss, la relaciona con el hecho de que en Japón la historia escrita apareciera más tarde y de ahí vendría el que los japoneses tendieran a buscar el origen en los mitos¹¹.

¹¹LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *L'autre face de la lune: écrits sur le Japon*. Éditions du seuil, La librairie du XXIe siècle, Avril 2001, p 19-22.

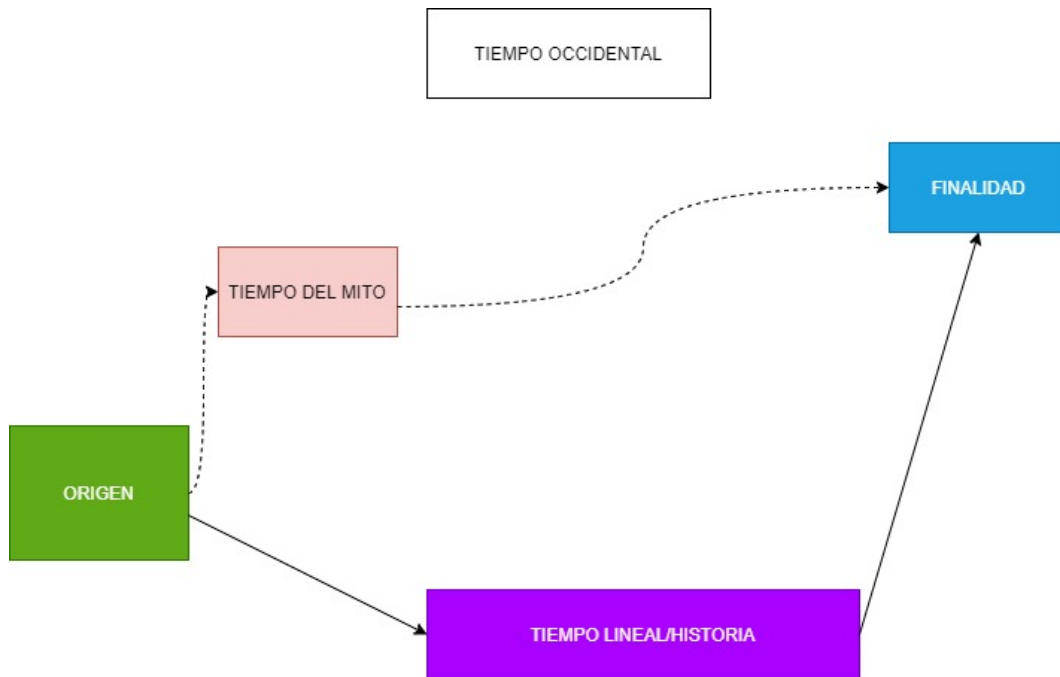


FIGURA N° 3

Como podemos ver en la imagen anterior, hemos tratado de representar cómo se experimenta en occidente el paso del tiempo. Quisiéramos dejar claro que se trata de un acercamiento general. No es nuestra intención proporcionar un modelo perfectamente estructurado. Lo único que queremos es proporcionar una idea general de un proceso mucho más complejo que nos ayude a adentrarnos más y mejor en el mundo simbólico de Toru Takemitsu.

Antes de seguir con la exposición, nos gustaría comentar ligeramente el gráfico. En él vemos claramente que en occidente se tiene muy claro dónde termina el mito y dónde empieza la historia. Sabemos que hay una frontera que separa a las dos categorías de forma tajante. Pero de alguna forma, dado a la influencia del cristianismo, tendemos a pensar en la historia como una suerte de evolución; en la vida como un camino ascendente. Pensamos en el origen como algo no muy claro; sabemos que puede tener explicación científica, pero hay algo a su alrededor que le da un cierto toque místico. Esto le hace estar situado jerárquicamente un poco por encima del tiempo lineal/historia. Así, se entiende la vida como el camino de ascensión y preparación anteriormente comentando hacia tierras mejores, hacia la realización final del ser humano. Lo que es importante retener aquí es que en occidente las personas se realizan de forma lineal, teniendo

esto como consecuencia la sensación de evolución, de cambio con respecto al tiempo.

Continuando con el tema de esta sección, observamos que la propuesta de Lévi-Strauss sobre los lugares sagrados japoneses es realmente provechosa, puesto que nos plantea, de forma muy clara, la predisposición de esta cultura a la sugestión, despertando una suerte de simbolismo, de aura poética que les hace ser más sensibles a determinadas percepciones como la contemplación de la Naturaleza. Esta no-necesidad de separar o tener que decidir entre mito y realidad puede inducirnos a una suerte de duermevela que provoque el desvanecimiento del transcurso del tiempo lineal tal y como sucede en la realidad y pasemos a otro estadio diferente de temporalidad. En este nuevo estadio, el tiempo no es experimentado de una sola forma, sino que, por el contrario, percibimos una mixtura de la temporalidad del mito y del tiempo lineal. Estamos ante una fluctuación temporal en la que los eventos que percibimos aparecen dispuestos sin lógica aparente, ya que en este nuevo escenario no tiene ya validez la segunda ley de la termodinámica. Se aplican, por lo tanto, las lógicas físicas de un espacio irreal, de aquí que a tanta gente le parezca que la estructura en Takemitsu es débil o que no tiene importancia y demás pensamientos peyorativos. Esto es porque intentan acercarse a Takemitsu solamente desde la realidad, faltándoles todo el contexto estético y cultural de Japón y, sobre todo, el conocimiento del espacio creado por la mezcla de la historia/tiempo lineal y el mito.

No hay que entender este concepto de mito solamente como una historia figurada para explicar la realidad al estilo de los antiguos griegos; debemos ir más allá y abrir esta palabra a todo el espacio simbólico de la cultura nipona. Y es que es precisamente este simbolismo la piedra angular de toda creación artística japonesa. Este simbolismo se ve potenciado por la mezcla de realidad y leyenda que envuelve su pensamiento. Y todo esto, a su vez, está reforzado por las doctrinas del budismo y del confucianismo.

Todo lo anterior se ve reforzado por una reflexión de Claude Lévi-Strauss, de la cual nos quisiéramos hacer eco también. Para comenzar, podríamos decir que esa vaguedad estructural en Toru Takemitsu, casi improvisada que tiene su música para algunos, no sería otra cosa que el reflejo del espíritu de la época Jômon, al cual se le puede atribuir el origen de la rapidez y seguridad de la realización de la obra en la estética japonesa. En este hecho no solo se ve la

destreza técnica del artista, si no que también resuena el largo tiempo de meditación antes de realizar la obra. Esta es una de las razones por las que en cuanto escuchamos una obra de Takemitsu varias veces, empezamos a percibir algunos detalles, algunos elementos colocados en posiciones clave y otros que reaparecen en según qué sitios. Es decir, lo que en un principio pareciera una improvisación, vemos como poco a poco va mostrando todo ese periodo de reflexión y meditación antes de comenzar la obra.¹²

En el siguiente gráfico, podemos ver una representación general de cómo es percibido el paso del tiempo en la sociedad japonesa. Lo primero que quisiéramos reflejar es el marcado carácter cíclico que tienen sobre el tiempo; lo segundo, las relaciones que hay entre la historia y el mito. Creemos que no es necesario añadir mucho más sobre este esquema, ya que se puede explicar casi en su totalidad por contraposición al gráfico del tiempo occidental. Únicamente quisiéramos dejar constancia de que es ese intercambio entre el mito y la historia lo que provoca esa sensibilidad estética tan particular de este pueblo, puesto que cualquier objeto de la realidad lo pueden conectar de inmediato con el tiempo simbólico para dotarlo de nuevas y ricas percepciones estéticas.

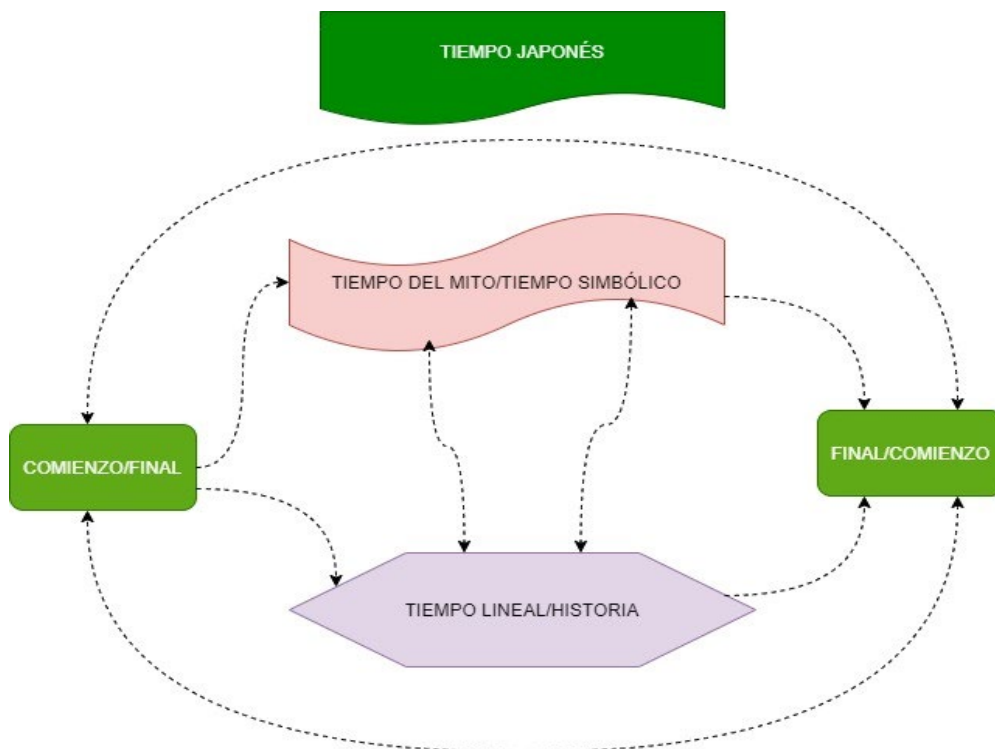


FIGURA N° 4

¹² *Idem.* p 33

Todo lo anterior consigue crear una nebulosa poética de algo tan sencillo como el vuelo de una mariposa o el florecimiento de un cerezo. Lo que para nosotros los occidentales sería un simple hecho cotidiano, para esta cultura es todo un espectáculo poético digno de la máxima admiración y contemplación estética, ya que los japoneses prefieren las cosas en su estado puro para disfrutar de ellas tal cual, y centrarse en los múltiples significados que esconden, en las variadas posibilidades de lectura, en los infinitos matices de colores que son capaces de irradiar una vez que son despojadas de todo hecho figurativo y ornamental. Estamos ante una suerte de *dejar hablar*¹³ al material puro, dejarle que sea él el que nos guíe, cederle el control del hecho artístico.¹⁴

Lo mencionado en el párrafo anterior es de una importancia verdaderamente capital para entender la profundidad estética que emana de esta forma de afrontar el arte. Realmente estamos ante un concepto clave que en los años venideros, según mi forma de pensar, devendrá en la herramienta clave para acercarse a Takemitsu, a Nono, a Andrei Tarkovsky, a Morton Feldman, a Joan Miró. Convendría remarcar que no creemos que sea casualidad el hecho de que todos ellos sintieran una gran admiración por el trabajo de los otros – menos de las relaciones entre Feldman-Tarkovsky y Miró-Tarkovsky de las cuales que no he encontrado ningún documento.

Es sumamente significativo el hecho de que esos cinco creadores redujesen tantísimo las opciones y los materiales y únicamente utilizaran muy pocos objetos durante una extensión temporal francamente considerable. Verdaderamente sorprendente hallamos la capacidad de invención mostrada por estos artistas disponiendo a propósito – y esto es lo crucial- de una increíblemente limitada paleta de materiales. Unos ejemplos de lo dicho serían los últimos cuadros de Miró, la obra *Caminantes... Ayacucho* de Nono o la película *The sacrifice* de Tarkovsky.

Como conclusión a este punto, podemos traer a colación unas impresiones de Lévi-Strauss sobre lo comentado en estos últimos párrafos. Nos parece que

¹³ TRÍAS, EUGENIO (2014)

¹⁴ *Idem.* p 70

puede ser de interés y que extrañamente casa fácilmente con el pensamiento y formas de proceder de los artistas anteriormente mencionados.

La primera reflexión de Claude Lévi-Strauss es sobre el arte Sengaï, en el cual no solo era importante la pintura si no también la inscripción, casi siempre en forma de poema, que la acompañaba. Pero no era la inscripción importante por que aportara sentido a la hora, si no también por la cuestión de la caligrafía, eso era lo realmente fundamental. Así bien, cuando estos artistas pintaban cualquier objeto en el cuadro, este no tenía solamente el componente visual, si no que estaba cargado también de un fuerte componente simbólico-filosófico. Este último componente hacía crucial la colocación y la forma en que el objeto era dibujado, ya que, de estas dos características, el objeto adquiriría un significado u otro, más allá de la mera representación visual.¹⁵

La segunda reflexión, sobre los reducidos medios creativos de estos artistas. Esta reflexión la expondremos con mayor detalle en el apartado siguiente, valiéndonos de las reflexiones de la musicóloga Ivanka Stoïanova. Solamente en este párrafo expondremos brevemente unas palabras de Lévi-Strauss que creemos interesantes.

Claude Lévi-Strauss, al hablar de la comparación entre Francia y Japón, dice que mientras que Francia ha sido el país donde el análisis y la crítica en el campo de las ideas y del pensamiento ha tenido un mayor peso y trascendencia que en cualquier otro país; Japón, por su parte, es el país en el que el análisis y la facultad crítica en los terrenos del sentimiento y de la sensibilidad se ha llevado más lejos que en cualquier otro lugar del mundo. Y añade que no importa en qué faceta de la vida o del arte, el gusto de los japoneses por una gran economía de medios implica de forma efectiva que cada elemento de las creaciones está sujeto a varias significaciones¹⁶ (en el caso de Stoïanova, como se verá en el siguiente punto, estas varias significaciones tienen lugar al mismo tiempo).

¹⁵ *Ídem.* p 110

¹⁶ *Ídem.* p 46

2.4 Stoïanova y las posibilidades infinitas

En este apartado, quisiéramos proponer una explicación más detallada de la concepción estética brevemente esbozada al final del punto anterior. Para ello, me nutriré de las reflexiones de la eminente musicóloga Ivanka Stoïanova escritas en su artículo de la revista *Contre-Champs* en el número especial de 1987 dedicado a Luigi Nono¹⁷.

Empezaremos nuestra explicación afirmando que, al despojar a un objeto de toda capa ornamental, de cualquier adorno, de cualquier superficialidad, obtenemos la forma pura de dicho objeto. Por consiguiente, al no tener más material que el *objeto-en-sí*, nos vemos abocados a centrarnos única y exclusivamente en la forma pura del objeto. Con paciencia y concentración en la contemplación, empezaremos a notar pequeñas fluctuaciones en dicha forma pura, las cuales antes pasaban totalmente desapercibidas ante la gran cantidad de información ornamental o secundaria que debíamos procesar. De esta forma, al liberar al objeto de dicho lastre, le permitimos manifestarse tal y como es. Este hecho, unido a las fluctuaciones ahora visibles, nos sitúan en un nivel de creación y observación totalmente diferente y nuevo a cuanto ha sido percibido hasta este momento. Una vez seamos capaces de adentrarnos en este nuevo estadio de percepción, comprenderemos entonces lo enriquecedoras y sustanciales que son las aparentemente ínfimas fluctuaciones de estos *objetos-en-sí*. Esta definición podríamos decir que es englobada por Stoïanova en el concepto de *proxémisation*.

En esta nueva forma de percibir, podemos observar cómo y de qué forma estas ligerísimas variaciones van tejiendo relaciones entre ellas, enriqueciendo con cada nuevo enfoque el nuevo discurso artístico. No se trata de hacerlo más complejo conforme avanza la obra, sino de ir mostrando sus múltiples posibles realizaciones sin que la siguiente haya de ser más compleja que la anterior. Dicho planteamiento rompe de forma tajante con, al menos, el pensamiento artístico occidental, en el cual la obra tiende a complejizarse conforme va transcurriendo la misma.

¹⁷STOÏANOVA, IVANKA. Texte-musique-sens des oeuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60, en *Luigi Nono: Revue Contrechamps/Numéro spécial*. Revue Contrechamps, Éditions Contrechamps et Festival d'Automne à Paris, Paris, 1987, p 75-93.

La progresiva complejidad que ha de mostrar la obra de arte, en el pensamiento europeo, en su devenir sonoro, viene fuertemente marcada por el peso puesto en la idea de desarrollo, lo cual brinda un cierto halo de intelectualidad a dicho arte. Este planteamiento se puede comprobar claramente en los géneros musicales de la fuga, la sonata, la sinfonía. En estos géneros, lo que realmente importa no es el material de partida: no importa que sea bonito, que sea interesante, que sea cualquier cosa por él mismo. Lo único importante es que se pueda trabajar con él desde el punto de vista de la combinatoria, que lo podamos dividir en partes para desarrollarlas, que podamos hacer progresiones, que podamos hacer contrapunto con sus partes, etc. Así, la belleza es valorada según la capacidad para desarrollar y construir a partir del objeto inicial mostrada por el artista en cuestión. Dicho de otra forma, la belleza se valora según el nivel de intelectualidad mostrado por el artista en la obra en cuestión.

En el gráfico que aparece a continuación tenemos una representación de una sucesión lineal de los eventos. Se puede ver fácilmente que este esquema general podría corresponder fácilmente con la estructura de una novela clásica o una forma clásica de la música, como la sonata – la sonata entendida como un regreso a casa tras un viaje (desarrollo); aún así, conforme fue evolucionando esta forma tan característica de la música europea, hubo autores que empezaron a variar también la recapitulación.

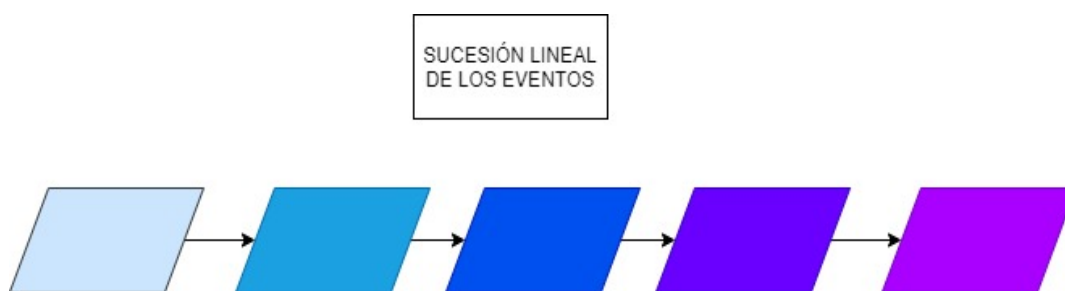


FIGURA N° 5

Por el contrario, en la forma de concebir el arte definida por el concepto de *proxémisation*, lo que verdaderamente tiene valor estético es la sensibilidad

perceptiva que muestra el artista para conseguir que afloren las diferentes fluctuaciones que emanan de la forma pura del objeto, del *objeto-en-sí*. Es por esto por lo que conceptos como desarrollo, como planificación, como esquema, no tienen apenas sentido en esta vertiente de creación, ya que de lo que aquí se trata es de *dejar hablar*¹⁸ al material. No se puede organizar una estructura de antemano si esa estructura va a depender de las variaciones casi imperceptibles de un material desprovisto de todo adorno superficial, por lo que primero hay que *dejar hablar* a dicho material y posteriormente buscar un encuadre que sea propicio para él. Es por este hecho por lo que parece que las obras y autores que siguen esta corriente estética usan lo que I. Stoïanova llama “*estructuras débiles*”¹⁹. Cabe aclarar que ella lo usa para referirse a las obras indeterminadas de Karlheinz Stockhausen, pero, sin embargo, mucha gente usa ese concepto o un discurso influenciado, consciente o inconscientemente, por dicho término para referirse a la estructura en Nono, Takemitsu o Feldman.

Después de lo dicho anteriormente, podría resultar curioso a la hora de acercarse a nuestro compositor el hecho de que la mayor parte de su música esté entre los diez y los quince minutos de duración, y que utilice muchos estratos de sonido diferentes a la vez. Pero ello no es sorprendente ni mucho menos contradictorio; algunas de esas características ya han sido expuestas y explicadas. Lo que habría que tratar ahora sería esa gran cantidad de capas operando a la vez que se dan en su música; hemos esperado hasta este punto para exponerlo porque el concepto de *proxémisation* es clave para entender el porqué de este hecho.

En la imagen siguiente tenemos una aplicación del concepto de *proxémisation* al gráfico precedente. Podemos corroborar que el discurso se ha hecho más complejo y más ambiguo. La percepción clara y lineal ha sido completamente borrada, dejando paso a un mar de relaciones sutiles y variadas. Ahora ya no hace falta que hagamos una transición en orden, si no que podemos ir directamente desde la primera casilla hasta la cuarta obviando la segunda y la tercera; mientras que las demás voces siguen otros caminos diferentes. Lo sustancial y verdaderamente importante en esta propuesta es el hecho de que cada

¹⁸ TRÍAS, EUGENIO (2014)

¹⁹ STOÏANOVA, IVANKA, *Karlheinz Stockhausen: Je suis les sons...*, Beauchesne, Paris, 2014. p 39

parte se mueve de una forma independiente respecto a las demás, es por ello por lo que surgen relaciones tan complejas y sutiles.

Creemos necesario remarcar que un compositor que utilizó y desarrolló muchísimo esta forma de proceder fue Luigi Nono. El cual fue amigo de Takemitsu y realmente apreciado por el compositor nipón. Este hecho podría parecer francamente llamativo y chocante, ya que ambos compositores siguieron caminos sonoros muy diferentes. Pero, sin embargo, al acercarnos a las músicas de uno y de otro en mayor profundidad vemos cómo, en su esencia, hay procedimientos y pensamientos compartidos como es el caso del concepto de proxémisation. Esto no hace si no poner de manifiesto la gran capacidad de estos dos magníficos compositores para comprender los significados profundos más allá de modas, sonoridades o gustos particulares.

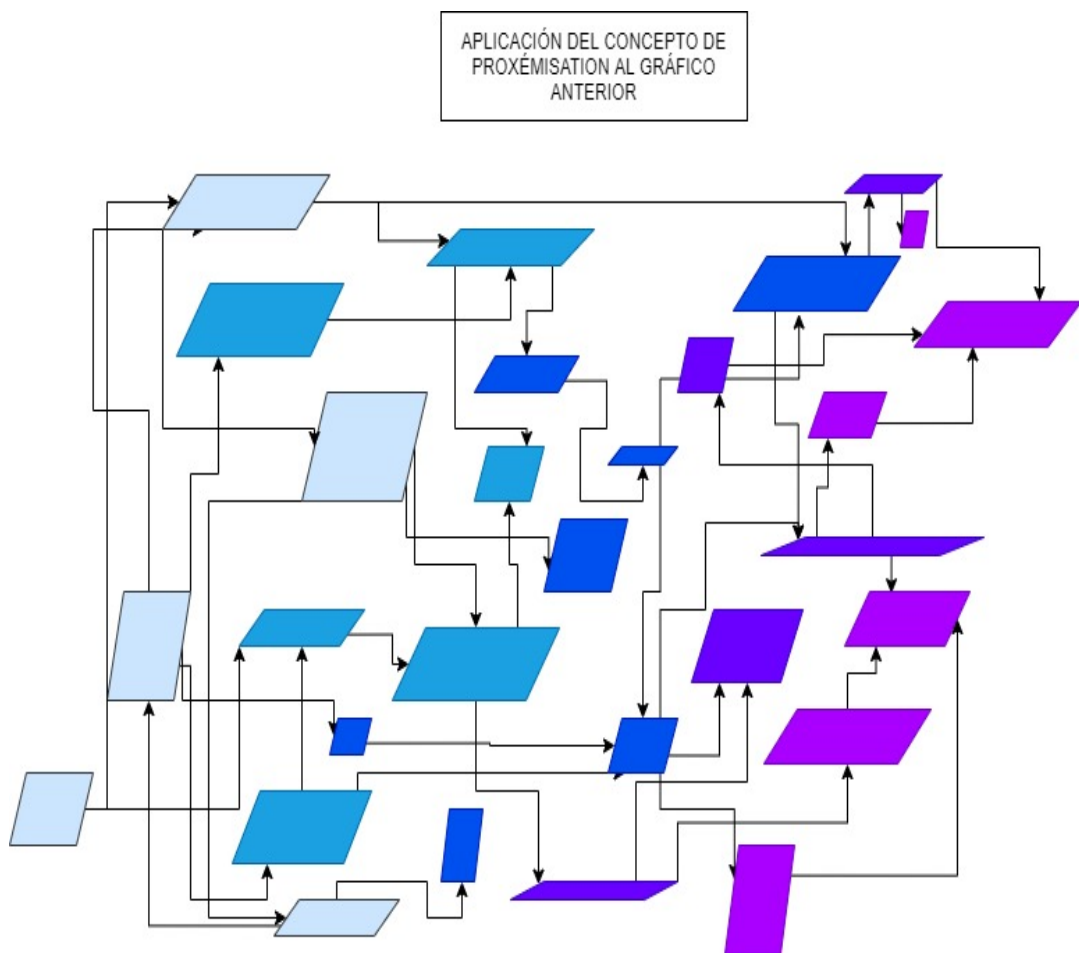


FIGURA N° 6

Nos gustaría comenzar diciendo que lo verdaderamente interesante de estos estratos se da cuando se consigue que éstos interactúen entre ellos. Según nuestro punto de vista, no hay que contentarse con separar o diferenciar solamente melodía de acompañamiento/armonía, ya que esta categorización es en muchos casos, y especialmente en sus obras orquestales, bastante difusa, puesto que Takemitsu utiliza muchos arpeggios y arabescos de una forma muy cantáble. Por eso, hay que tratar de crear las condiciones óptimas para que fluyan claramente todos los estratos; para conseguir que cada uno manifieste sus peculiaridades y diferencias respecto a los demás.

Y para todo esto se necesita *tiempo*. Y dada la profundidad y particularidad de este *tiempo*, hemos de darle voz en el apartado siguiente. Tenemos que dejarle un espacio propio ante el calado fundamental que en esta música tiene.

3. EL TIEMPO PSICOLÓGICO

En este nuevo apartado vamos a estudiar con mayor profusión el concepto de *tiempo* y cómo este es un concepto clave a la hora de afrontar la interpretación de una de las obras de nuestro compositor. Como se podrá comprobar, ya vamos saliendo poco a poco del mundo teórico para dirigirnos hacia la práctica interpretativa y veremos cómo en un autor con una escritura que se podría clasificar de tradicional o convencional en su práctica totalidad, genera una suerte de dificultades y contradicciones bastante obtusas y difíciles de solventar si no se conoce con rotunda seguridad y franca claridad el terreno por el que se camina.

Para conseguir tamaña empresa, propondremos en el segundo apartado un concepto de tiempo ligado a la interpretación. Es por este hecho por el que hemos decidido titular a este apartado *Tiempo psicológico*, ya que depende en gran medida de la percepción de cada ejecutante. Bajo esta categoría podríamos englobar también al público, puesto que él también experimenta toda la temporalidad de una forma muy diferente de la del ejecutante; pero, en cierta forma, esta temporalidad del público, que podríamos llamar *temporalidad auditiva/temporalidad de la escucha*, ya ha sido esbozada en el capítulo precedente a la hora de hablar de cómo se manifiesta la temporalidad y la estructura del jardín japonés en la música de T. Takemitsu o cómo fluyen los diferentes estratos temporales de Debussy por ella. Aún así, creemos que sería interesante tratar el tema de la *temporalidad de la escucha* en Takemitsu desde el punto de vista puramente perceptivo para explorar y ver qué relaciones temporales y estructurales son percibidas por el oyente en la escucha y cómo son interpretadas por él. Pero siendo razonables, un trabajo de esas características se distancia considerablemente de nuestra exposición sobre el mundo simbólico de nuestro autor y cómo este mundo y de qué manera influencia decisivamente su mundo sonoro.

Antes de comenzar a exponer el punto dedicado al concepto de *tiempo* en la interpretación, creemos muy conveniente dedicar antes un pequeño punto a la diferencia entre ejecutante e intérprete, los cuales, pareciendo a primera vista una y la misma cosa, tienen, como veremos en el siguiente punto, una diferencia muy

sutil pero importantísima a la hora de tratar la interpretación en la música del compositor japonés.

3.1 Diferencia entre mostrarse y dejarse llevar

En este breve punto trataremos de dejar clara la relación entre ejecutante e intérprete, con el fin de facilitar la tarea a la hora de enfrentarse al punto siguiente.

Podemos partir de la base de que en la historia de la música ha habido diversos periodos con diferentes prácticas musicales en las cuáles el papel de los músicos ha sido muy variado. Hoy en día, cuando un músico quiere especializarse en hacer música, ha de optar por el itinerario de interpretación. Por lo que ya, desde el comienzo, se le centra en unas ideas fijas y una serie de conocimientos, tareas y modos de afrontar una obra muy concretos. Al músico se le suele hablar de la expresión, de dar vida a las obras, de la inmortalidad de las interpretaciones y toda una serie de condicionantes por el estilo -no estamos presuponiendo ni afirmando que dichas formas de proceder sean negativas o insuficientes, únicamente nos estamos haciendo eco de la realidad de nuestra época. Todo ello le hace encarar una nueva obra con la idea de que ha de dejar su impronta en ella, ha de otorgarle su sello personal e inconfundible con el fin de lograr una interpretación que satisfaga gratamente por su marcado carácter personal.

Pero, sin embargo, como es bien sabido hoy en día, esto no fue lo común en todas las épocas. Hubo épocas donde esta individualidad de la interpretación fue llevada a sus extremos; hubo también periodos en los que los músicos eran meros trabajadores que elaboraban un producto como cualquier otro trabajador; hubo otro periodo en el que el concepto ya no de intérprete si no de ejecutante ni si quiera existía, teniendo esos músicos un papel meramente funcional. En todos estos periodos, a saber, Romanticismo, Barroco y Edad Media, el papel de los músicos que hacían música experimentó giros absolutamente radicales. A partir de ellos vamos a definir el papel de ejecutante y de intérprete.

El ejecutante sería el músico que no interviene prácticamente en la realización sonora de la obra; no da muestras de su personalidad ni tampoco siente la necesidad de modificar algún elemento de la partitura o del pensamiento

estético del compositor. El ejecutante tiende a dejarse llevar por el flujo musical más que a intervenir decisivamente en la evolución de su caudal. Este caso, llevado a extremos, lo encontraríamos en el canto gregoriano. Allí, únicamente existe el canto en tanto que medio para expresar mejor el contenido dramático de los textos de las liturgias, sin llegar nunca a permitirse el lucimiento individual o el canto por sí mismo en tanto que melodías bellas y agradables sin nada que decir sobre los textos litúrgicos.

El intérprete, obviamente, estaría situado en el extremo opuesto, ya que a él sí que le gusta mostrarse en la obra que toca; le gusta dejarse influir por la obra para hacerla suya y conseguir darle ese toque único que hace que sea reconocible por todos como de su autoría a la primera escucha. No necesariamente este acercamiento ha de estar en contradicción con los principios estéticos del compositor ni tampoco tiene por qué traicionar el contexto sonoro de la obra; hay grandísimos intérpretes que logran un acercamiento individual a la vez que mantienen un cierto grado de compromiso estético, estilístico, etc.

Así pues, después de todo lo expresado en este punto, creemos que ha quedado, la relación entre ambos conceptos, lo suficientemente clara como para pasar al punto siguiente. Quisiéramos decir, antes de terminar por completo este punto, que somos plenamente conscientes de que el acercamiento y definición que hemos hecho de ambas categorías ha sido muy general y liviano. Nuestra intención no era hacer un gran análisis sobre la interpretación musical y sus distintas vertientes; si no, tan solo, teníamos por intención esbozar las líneas generales de las dos vertientes más claras y preponderantes con el fin de utilizar dichas categorías en las subsiguientes partes del trabajo a partir de las definiciones dadas en este punto.

3.2 El tiempo del intérprete

En este nuevo punto nos alejamos un poco de la conceptualización y la abstracción que ha sobrevolado nuestra investigación hasta ahora para adentrarnos en un terreno más personal e íntimo, más fugaz y único, esto es: el ámbito de la interpretación. Aquí veremos cómo se manifiesta la obra a través del intérprete y

cómo *fluye el tiempo a través de él*. Y pondremos en primer plano el papel decisivo del intérprete en la música de nuestro compositor. Para todo ello, proponemos el concepto de *tiempo interpretativo o tiempo del intérprete*, el cual será explicado a continuación.

Antes que nada, nos gustaría poner de manifiesto que estamos ante otro de los conceptos capitales en Takemitsu: *el tiempo interpretativo*. Quisiéramos remarcar que este concepto es, si cabe, aún mucho más importante y crucial que todos los demás, puesto que la interpretación, la correcta elección del tiempo y su correcto entendimiento, así como el conocimiento y manejo de sus fluctuaciones, es determinante para garantizar una buena interpretación de las obras de nuestro autor; ya que *el tiempo* elegido será el que al final permita o no aflorar todo lo comentado hasta ahora.

Siguiendo con la exposición, podemos decir que este *tiempo* hace referencia a cómo se manifiesta el sonido a la hora de interpretar las obras. Aunque pudiera parecer un tema común a todos o casi todos los compositores y músicas, en Toru Takemitsu se vuelve importantísimo este *tiempo del intérprete* puesto que es él, el intérprete, el que a la hora de tocar ha de representar y dejar que se manifieste todo el simbolismo inherente a la obra en cuestión. El intérprete en esta música es algo así como un guía que nos va conduciendo a través de un jardín, del cual no sabemos nada de antemano y tampoco disponemos de mapa o recorrido a realizar. Tan solo, como *visitantes*, nos dedicamos a dejarnos llevar por el *guía* que nos va mostrando los lugares del jardín que más le agradan y nos invita a quedarnos un *tiempo* en cada sitio sin necesidad alguna de mirar el reloj (tiempo metronómico/tiempo físico). De aquí se entiende el hecho de que a Takemitsu le maravillaran las interpretaciones radicalmente personales e íntimas de sus obras, así como el hecho de que siempre pidiera a los intérpretes que bajaran mucho el tempo escogido, aún cuando ese tempo era el mismo que él personalmente había marcado. Estos últimos dos datos los conocí a través de Norio Sato, gran guitarrista japonés e íntimo amigo de Toru Takemitsu.

Un hecho bastante curioso quisiéramos dejar por escrito en estas líneas en referencia a lo comentado en este punto en relación al intérprete. Tras ver, escuchar y analizar unas cuantas obras de este compositor, nos parece sorprendente que la inmensa mayoría de interpretaciones, principalmente de obras orquestales, difieren en cuanto a la duración propuesta por Takemitsu en sus

partituras. Este hecho, a simple vista, podría parecer bastante banal y no tener más importancia más allá de la mera anécdota o de la simple y llana curiosidad. Es más, podría incluso haber quien alegara que eso es lo que le permite a la música y a los músicos expresarse con toda libertad, conmover de verdad a las audiencias, utilizando argumentos basados en la subjetividad de la interpretación, la partitura como guía de instrucciones para la interpretación, el redescubrimiento de la obra cada vez que sea tocada; podría incluso ir todavía más lejos en su argumentación diciendo que interpretaciones de referencia de una misma sinfonía de Beethoven tienen duraciones distintas o que Bernstein y Abbado tenían unas interpretaciones radicalmente distintas de las sinfonías de Mahler aún cuando ambos son reconocidos por la crítica musical como referencias absolutas en el terreno mahleriano. Se podría argumentar todo esto a favor de la diferencia de duración a la que aludimos al principio del párrafo y se podría estar en lo cierto, si no fuera por un ligero matiz, que es el siguiente: todas las grabaciones que difieren de las duraciones establecidas por Takemitsu tienen una duración menor de la indicada por el compositor, llegando a ser dicha diferencia de hasta cinco minutos menos.

Este hecho nos debería hacer reflexionar sobre el correcto acercamiento a la música de Toru Takemitsu; nos debería hacer replantearnos cuáles son los parámetros a los que hay que prestarle una mayor atención y que hay que poner en primer plano para lograr una interpretación que esté, en la medida de lo posible, en comunión con las preferencias del compositor y los gustos del intérprete. Si hiciera falta un ejemplo para tener más claro lo expuesto, podríamos hablar de la interpretación en Igor Stravinsky o Leo Brouwer. Estos son dos autores en los que los conceptos de proporción y división métrica son francamente esenciales para que sus obras posean todo el sentido y energía. Así, de este modo, no sería muy recomendable acercarse a estas músicas siguiendo el camino del rubato, puesto que entonces no conseguiríamos comprender con rotunda claridad las células métricas, los patrones rítmicos y las polirritmias tan características de estos autores. Por el contrario, si optáramos por seguir la senda de la precisión temporal, la articulación y la comprensión rítmica, estaríamos ante unas obras que nos mostrarían gran parte de su belleza, una belleza que sólo mediante este acercamiento en concreto conseguiría aflorar.

No pretendemos, ni es nuestra voluntad, dar lecciones de ningún tipo o indicar negro sobre blanco cómo funciona cada cosa; ni tampoco pretendemos

dictar leyes inquebrantables de interpretación musical de tal forma que si una persona quisiera interpretar una obra de un compositor en particular, solo tendría cabida una interpretación correcta dentro de los rígidos e inflexibles cánones supuestamente por nosotros dictados. Como repetimos, no es nuestra voluntad, ni tampoco lo pretendemos, el dictar leyes inamovibles en cuanto a la interpretación de las obras. Muy al contrario, únicamente nos gustaría comentar que, según nuestro criterio, hay modos de acercarse a unos compositores y a unas obras que juzgamos más eficaces que otros.

En el caso de Takemitsu, el acercamiento que creemos idóneo, después de todo lo expuesto hasta aquí, es el de *dejar hablar al sonido* para conseguir que se manifieste el *propio sonido, liberado de esquemas y grilletes a priori*, para poder llegar así a un nuevo estado de *belleza* – Celibidache, en vez de *belleza*, hablaría de *verdad*; hecho que creemos curioso dado que él, en la última etapa de su vida, estuvo muy influenciado por el budismo. Es decir, que estamos ante una música que esencialmente necesita *tiempo* para mostrarse y desenvolver sus varios estratos temporales que se suceden a la vez. Ahí es donde reside la verdadera mágica y unicidad de esta música tan particular de la segunda mitad del siglo veinte. Es por ello por lo que no hay que contenerse o cohibirse en cuanto a la dilatación del tempo; no hay que tener reparos en deleitarse tranquilamente con los sutiles colores y aromas de un pasaje en concreto, puesto que es verdaderamente en ese tipo de situaciones en el que toma forma la música de Toru Takemitsu.

Trayendo nuevamente a colación a Sergiu Celibidache, nos podemos hacer eco de sus famosas palabras en cuanto a la interpretación, resumiéndolas de la siguiente manera: cuanto más denso y complejo sea un pasaje, cuanta más información esté involucrada en él, menor habrá de ser el tempo elegido para permitir una correcta percepción y un buen entendimiento del pasaje por parte del *oyente*. De esta forma, queda, según nuestro punto de vista, bastante claro que un buen acercamiento a Takemitsu sería a través de una elección temporal lenta, tranquila, relajada, sin prisa alguna, puesto que de este modo conseguiremos adentrarnos en la esencia de su obra para contemplar su verdadera *belleza*. No debemos entender esto último como un alegato incondicional en favor de los tempi lentos, si no, más bien, como una forma de remarcar el carácter reflexivo, sugestivo y etéreo que tiene posee esta música.

Como ya hemos dicho anteriormente, no se trata de dictar leyes absolutas e inamovibles, únicamente tenemos intención de establecer que si los tempi de Takemitsu son lentos y él pedía a los intérpretes que bajaran aún más los tempos, será tal vez porque su música empieza a tener sentido cuando se empiezan a manejar esos tempi tranquilos y relajados; sin prisa, *recreándose*²⁰ ante cada sutil armonía, ante cada enigmático acorde; con tranquilidad, como un paseo por el bosque; tan solo nos dedicamos a contemplar la vegetación que nos envuelve y a pararnos un tiempo en algunas flores que nos llaman la atención; o nos tumbamos bajo los *eucaliptos* para descansar un momento y oímos el rumor del *agua* bajando tranquila por el riachuelo. Ese es, según nuestro punto de vista, el *camino* a seguir en esta delicada música.

Nos gustaría cerrar este punto trayendo a escena unas palabras del compositor norteamericano Morton Feldman, las cuales recogen bastante bien la idea del *caminante adentrándose, paseando por lo desconocido; descubriendo, a cada paso, algo nuevo; algo diferente; un matiz distinto; otro sutil detalle que contemplar.*

Feldman, gran amigo de Takemitsu, hablaba mucho del *sonido en cuanto, y nada más que, sonido*. Era su modo de entender la música, el arte en general, derivando muchos conceptos y procedimientos de los grandes maestros de la vanguardia pictórica norteamericana; la mayoría, amigos suyos. Esta forma de entender la música era también compartida tanto por el compositor oriental como por Luigi Nono. Es decir, enfrentarse al sonido sin cuestiones a priori.

Antes de continuar con la exposición de sus reflexiones, nos gustaría decir que su pensamiento, así como su forma de entender el arte, en M. Feldman, no son complejos por ellos mismos, si no que las categorías y definiciones que utiliza son francamente difusas, ambivalentes y ambiguas; como en el caso de Toru Takemitsu. Este hecho hace que abordar parcialmente el pensamiento del compositor norteamericano sea moderadamente peliagudo, ya que se puede caer en una suerte de generalización banal o descontextualización, tanto por la parte del escritor como por la parte del lector; por ello, quisiéramos hacer hincapié en la lectura de su libro de escritos *Give my regards to eight street*, ya que esa es la mejor forma de entender el comentario siguiente de sus palabras en todo su

²⁰ TRÍAS, EUGENIO (2014)

esplendor, así como una buena forma de conseguir una panorámica mucho más global del universo del compositor japonés, puesto que muchos conceptos de Feldman *se hilvanan* perfectamente con los de T. Takemitsu.

Retomando sus palabras sobre *el sonido en tanto que sonido*, podemos profundizar en ellas y ver que el tener *el sonido en su estado puro* nos genera una *nueva serie de ideas* que necesitan *nuevas definiciones*; que necesitan *ser exploradas*: necesitan *una nueva forma de pensar*. Todo esto nos conduce hacia *un mundo nuevo*, un mundo vivo (*living world*). Es precisamente por esto por lo que tenemos que *estar expectantes: porque no sabemos qué nos vamos a encontrar*, no conocemos el lugar, lo tenemos que explorar, no controlamos la nueva situación. Hay que *entrar* en el nuevo lugar (*environment*), en nuestro caso *jardín*, completamente solo, *sin nada*, para conseguir llegar y contemplar este lugar novedoso en su *estado puro* sin corromperlo con nuestro conocimiento y nuestra forma de percibir, de enfrentarnos al mundo, predeterminados por nuestra cultura²¹.

Se observa, creemos, claramente el claro paralelismo que hay entre Morton Feldman y su pensamiento sobre el sonido y Toru Takemitsu y su forma de entender la composición.

En el siguiente capítulo veremos una aplicación de todo lo expuesto en el trabajo hasta ahora en la obra para guitarra *In the Woods*, compuesta en 1995, un año antes de su muerte.

²¹ FELDMAN, MORTON. *Give my regards to eighth street: Collected writings of Morton Feldman*, edited by B. H. Friedman, Exact Change, Cambridge, 2000. p 60.

4 DESTELLOS DEL JARDÍN Y DEL MAR

En este capítulo, cuyo título hace referencia a la última obra orquestal de Messiaen, veremos cómo se manifiestan de una forma más o menos clara los conceptos tratados hasta ahora. Para ello, hemos elegido la obra *In the Woods*, para guitarra sola, compuesta en 1995.

Se trata de una de sus últimas obras y en ella se recoge una suerte de compendio sobre su técnica y su estilo. Podemos entender esta obra como una suerte de *Técnica de mi lenguaje musical* a la manera de Olivier Messiaen, ya que encontramos desde fragmentos con un fuerte color de música de jazz y popular, hasta modos de elaboración hartamente sutiles, pasando por las difuminadas relaciones derivadas del jardín japonés.

Con todo esto, queremos dejar constancia de que no es nuestro interés hacer un análisis exhaustivo y detallado nota por nota; más bien al contrario, nos dedicaremos a poner de manifiesto las relaciones y modos de proceder anteriormente comentados con el fin de proponer un acercamiento desde el plano simbólico que, como ya hemos aclarado en capítulos anteriores, creemos de mayor utilidad y certeza que el análisis tradicional.

4.1 Visión global

Lo que primero nos llama la atención es la particularidad de las obras de guitarra de nuestro autor, ya que de las cuatro que escribió para guitarra sola (obviando los doce arreglos de música popular y la obra en conmemoración del sexagésimo aniversario de Sylvano Bussotti) nos encontramos con que tres de ellas tienen tres o cuatro movimientos cada una (*Folios*, *All in Twilight* y *In the Woods*) y la restante, un único movimiento (*Equinox*). Si miramos su producción a solo para otros instrumentos como es el caso del piano, nos encontramos con que la única obra que posee más de un movimiento, dos en este caso, es *Litany*. Con lo cual podemos decir que si hablamos de la relación entre Toru Takemitsu y la guitarra estamos ante un caso bastante especial.

Una vez dicho lo anterior, quisiéramos poner el foco de atención sobre el hecho de que es en la música para guitarra donde encontramos una verdadera mezcla de todas las inquietudes de Takemitsu. Antes de pasar a hablar de los conceptos más simbólicos, nos gustaría resaltar que tanto *All in Twilight* como *In the Woods* hacen clara referencia al jazz y a la música ligera que tanto gustaba al compositor nipón. Este hecho se ve en el cuarto movimiento de *All in Twilight* y en la segunda página del primer movimiento de *In the Woods*. Así, vemos como Toru Takemitsu se acerca a la guitarra sin ninguna atadura, permitiendo que afloren en ella todos sus gustos musicales.

4.2 Caminando entre bosques

Centrándonos ya en la obra en cuestión, vamos a hablar de las relaciones que se dan entre los movimientos y en cada uno de ellos. Quisiéramos dejar constancia que vamos a prescindir de hacer un análisis formal o de hablar de las estampas de bosques que dan título a cada uno de los movimientos puesto que dichas informaciones son hartamente conocidas por la mayoría de los guitarristas.

Empezaremos por hablar de los elementos que forman este *jardín* a nivel global. Para ello, nos serviremos del gráfico siguiente en el que nos dedicamos a indicar cuáles son estos elementos y qué color se les ha sido asignado de cara a análisis o, mejor dicho, a las relaciones que expondremos seguidamente. Ante todo nos gustaría dejar constancia de que en este análisis trataremos el nivel de la *metaforma* en esta obra, concepto planteado anteriormente en este trabajo y que veremos cómo tiene una verdadera solidez y validez en la música de este compositor.

Como podemos comprobar, este *jardín* está formado por ocho elementos que aparecen en los tres movimientos de forma o bien *exacta* o bien *modificada*. Los demás elementos que no se muestran en los demás movimientos pueden ser interpretados como vegetación, plantas, etc. Es decir, como algo suficientemente abundante en un *jardín* como para recibir una mención especial, por expresarlo de alguna forma. Esta propuesta la refuerza el hecho de que todas las demás armonías son muy parecidas y también muy explotadas por Takemitsu en estos

últimos años de su vida; hablamos de acordes de quinta rebajada, semidisminuidos, disminuidos; en fin, acordes bastante comunes, como la misma hierba del *jardín*, como para tener una luz destacada en esta *metaforma*. En todo caso, sirven como colchón, como telón de fondo sobre el que se asientan los árboles, los pájaros, el agua, las piedras, la arena, etc.

2º MOV

3er MOV

1er y 3er MOV 2º MOV

1er MOV 2º MOV

1er MOV 3er MOV

1er y 3er MOV 2º MOV 3er MOV

* Los acordes en blancas indican en la 1ª blanca la forma en la que aparecen en la partitura y en la 2ª blanca la enarmonización que hemos realizado

* se indica solamente el acorde que aparece en una disposición distinta

1er MOV 2º MOV

2º MOV 3er MOV

1er MOV 2º MOV 3er MOV

FIGURA N° 7

A partir del gráfico anterior, es nuestra intención dejar claro que, en ningún caso, ninguno de esos ocho elementos son elementos estructurales de la *forma*, es decir, no son frases, ni semifrases, ni nada que se pudiera calificar como *estructural* según un análisis de la forma al uso. Más bien al contrario, vemos cómo estos elementos son acordes sin importancia, que parecen más fruto de la pura casualidad e improvisación que de la reflexión; son elementos que al escuchar o tocar la obra podemos reparar en ellos o simplemente pasar de largo, pero que, sin embargo, como mostraremos a continuación, son constituyentes de una verdadera red de conexiones y relaciones; balances y equilibrio; numerología y simbolismo bastante interesante y compleja, tanto que realmente llama la atención que se pueda escuchar o tocar muy bien esta obra sin reparar en estas relaciones.

Quizás es lo que tengan en común Toru Takemitsu y su gran amigo Leo Brouwer: ser capaces de hacer una música que sea realmente atractiva para todos y que, sin embargo, muestre en sus profundidades un fuerte sentido del *balance* y del *equilibrio*, permitiendo de esta forma una escucha por capas en la que es el oyente el que decide en qué plano de la obra se sitúa, yendo desde la pura melodía hasta calculadas relaciones numerológicas.

4.2.1 Relaciones en el 1er Movimiento

Una vez expuestos los ocho elementos, pasaremos a comentar las relaciones de estos objetos en el 1er movimiento.

Pronto observamos que solo aparecen seis objetos en el primer movimiento. Vemos que la cantidad de veces que aparecen el elemento azul, rosa y lila está regida por la serie de Fibonacci, mientras que los otros tres elementos guardan una relación curiosa que procedemos a comentar. De los números de los elementos que no siguen la serie de Fibonacci, vemos que, al descomponerlos según las veces que aparecen las distintas variaciones de un elemento, solamente están fuera de esta serie los números 4, 4, 6 y 6. Ahora bien, si sumamos estos elementos entre sí, según la fórmula de $4 + 6$, obtendremos dos veces la cifra 10, que corresponde con un número de la serie de números triangulares. Quedando, de

esta forma, todas las tensiones numéricas, provocadas por la incongruencia de algunas cifras con la serie de Fibonacci, resueltas satisfactoriamente de una manera bastante peculiar y original.

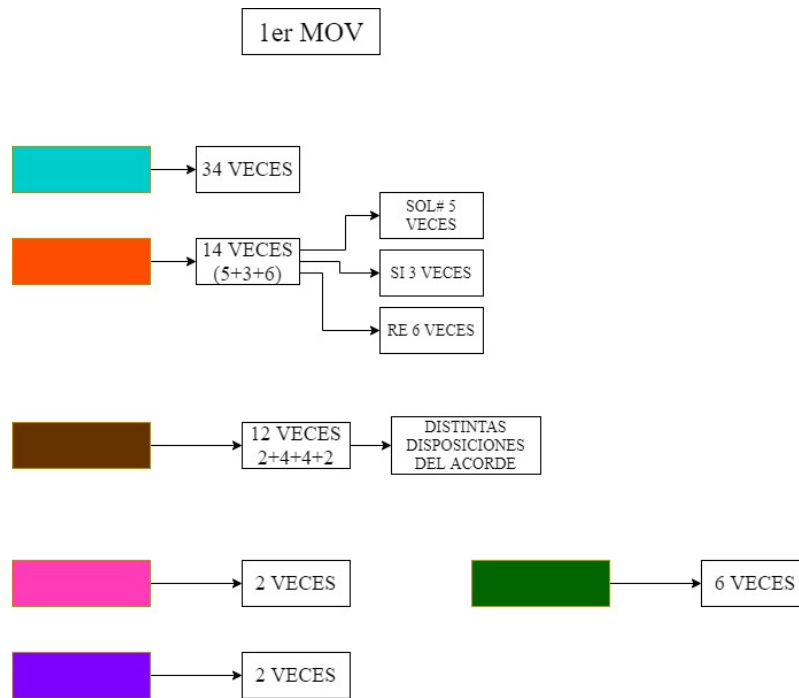


FIGURA N° 8

Para garantizar la solidez de lo expuesto en el párrafo anterior sobre la serie de números triangulares, quisiéramos remarcar que estas dos series, la de Fibonacci y la de números triangulares, tienen varias cifras comunes, como, por ejemplo: 1, 3, 21, 55. Con lo cual vemos que estas dos series tienen puntos sólidos de encuentro entre ambas, como dos organismos que de vez en cuando se acercan entre sí, o, como preferiría Takemitsu, como dos costas, Oriente y Occidente, Fibonacci y números triangulares, bañando un océano común sin frontera alguna. También nos gustaría remarcar que Leo Brouwer, en su obra para guitarra *Canticum*, de 1968, utilizó un sistema numerológico parecido, aunando en el mismo ambas series.

4.2.2 Relaciones en el 2º Movimiento

A continuación, expondremos las relaciones que se dan en el segundo movimiento con ayuda del gráfico que se muestra abajo.

En este movimiento, aparecen siete objetos del total de ocho, y vemos que, a diferencia del primer y tercer movimiento, todos los objetos están en plena consonancia con las cifras que se dan en la serie de Fibonacci.

Toda esta perfecta armonía numerológica, sin embargo, no refleja la realidad musical, ya que este movimiento es el único de los tres en el que todos los elementos que aparecen en él lo hacen de forma totalmente *variada*, no hay tan solo ni una sola repetición *exacta* de algún elemento como las que encontramos en los movimientos primero y tercero.

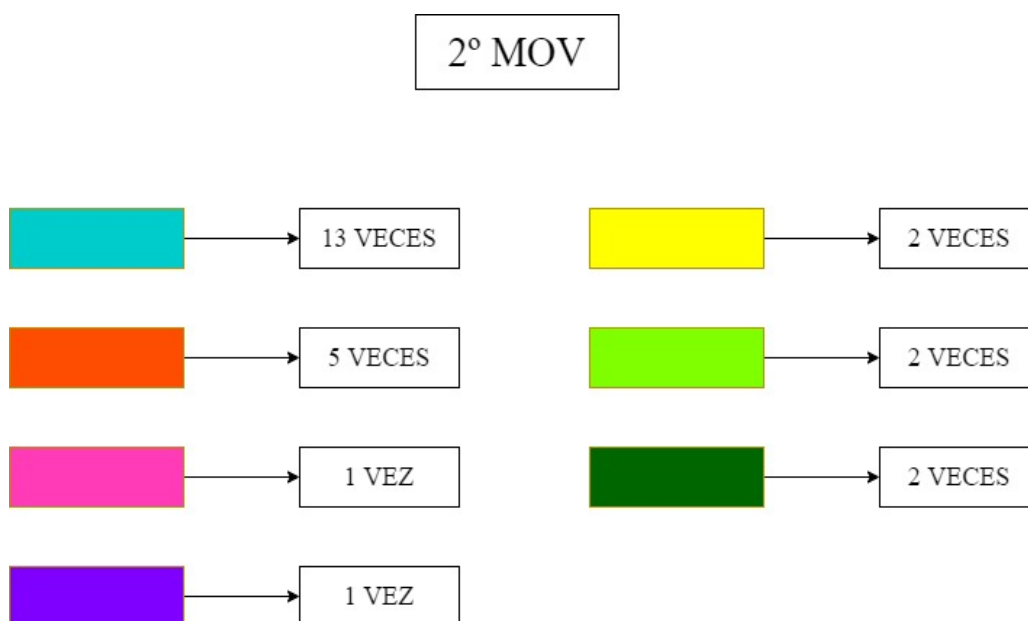


FIGURA N° 9

Esto es una clara muestra del saber hacer del compositor japonés y de esa inclinación por el *arte de la imperfección*²² (que será comentado con más detalle en la conclusión final del trabajo) que muestra la sociedad nipona, ya que esta

²² LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2011). p 113-114

claridad numerológica choca contra la cambiante música que en este movimiento tiene lugar, provocando una suerte de tensión subyacente durante todo el movimiento entre las dos caras de un mismo fenómeno: los elementos que aparecen siguen rígidamente la serie de Fibonacci, pero, a su vez, estos mismo elementos están totalmente *variados* respecto a los movimientos primero y tercero.

4.2.3 Relaciones en el 3er Movimiento

Una vez establecida la *metaforma* en los dos primeros movimientos, vamos a adentrarnos en el tercer movimiento para comprender las relaciones que se dan en él.

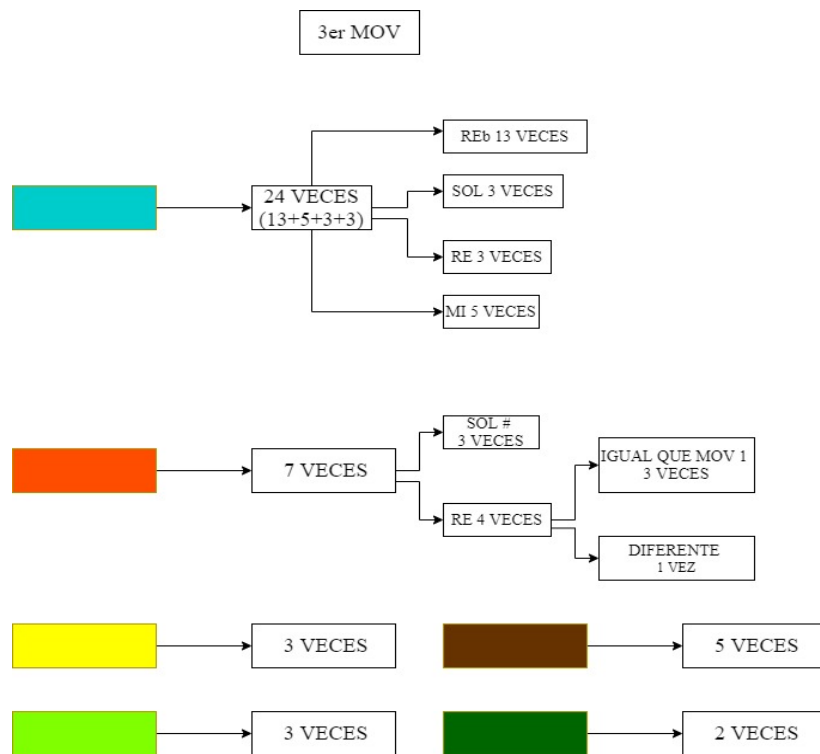


FIGURA N° 10

Como ya comentamos en líneas anteriores, los movimientos primero y tercero presentan relaciones numerológicas más complejas y sutiles que el

segundo, pero estos dos movimientos son los que comparten entre sí una relación de objetos *exacta*, que se expondrá más adelante.

Ahora vamos a comentar esta numerología tan peculiar. Para empezar, percibimos que los objetos de color amarillo, verde claro, verde oscuro y marrón, siguen perfectamente la serie de Fibonacci. Por el contrario, los dos colores preponderantes, el azul y el naranja, se alejan por un poco de sus correspondientes números de la serie: el 8 en el caso del naranja y el 21 en el caso del azul. Sin embargo, al descomponer estas cifras en la cantidad de veces que aparece cada *variación del elemento* dentro de este movimiento, observamos cómo, de forma un tanto sorprendente, las cifras individuales se encuentran en perfecta consonancia con los números de la serie de Fibonacci.

Hartos son los ejemplos de esta forma de proceder tanto en su otro gran amigo Morton Feldman, como en su admirado Luigi Nono, como en la cultura nipona. Al final se trata de *querer ir un poco más allá*, es decir, que *la suma de las partes no corresponda al todo*.

4.2.4 Relaciones entre el 1er movimiento y el 2º

Una vez comentados los tres movimientos de manera particular, vamos a tratar sobre las relaciones existentes entre los movimientos, agrupándolos de dos en dos. Así, empezaremos por hacer este comentario sobre los movimientos primero y segundo.

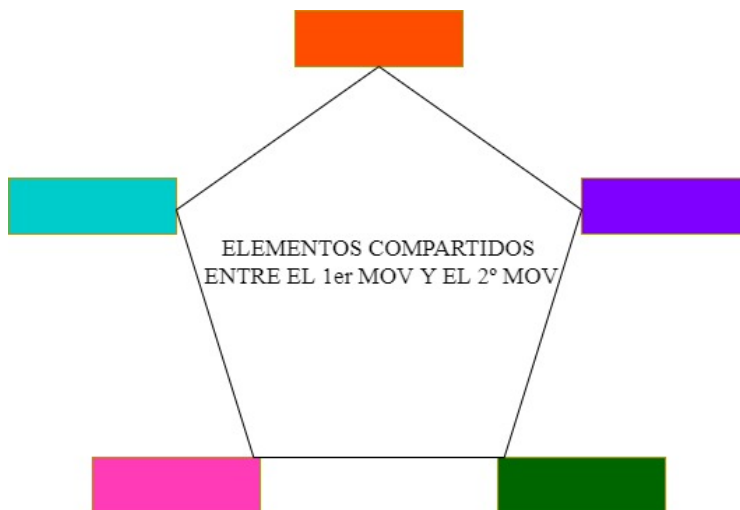


FIGURA N° 11

En el gráfico están perfectamente representados los *elementos compartidos* por estos dos movimientos. El hecho de colocarlos en una disposición de pentágono regular, no es, ni mucho menos, un capricho nuestro. Es fácilmente constatable el interés de Takemitsu por el pentágono, ya no solo desde el punto de vista estructural, como en su obra *A Flock descends into the Pentagonal Garden*, aunque hay que indicar que este concepto estructural está basado en los mundos de los sueños y los números; si no también desde el punto de vista simbólico, como en su otra obra *From me flows what you call time*, compuesta para orquesta y cinco percussionistas solistas vestidos cada uno con uno de los cinco colores que forman parte del Budismo.

Aparte de todo esto, hay unas relaciones numerológicas que quisiéramos comentar. Si solamente nos fijamos en los *objetos compartidos exclusivamente* por estos dos movimientos, es decir, los *objetos* de color rosa y lila, vemos que la suma de la cantidad de veces que aparece cada objeto en cada uno de estos dos movimientos nos proporciona otra cifra de Fibonacci. Ejemplo: la cantidad de veces que aparece el objeto rosa en el primer movimiento (2) más la cantidad de veces que aparece en el segundo (1) es igual a 3.

Esta relación solo se da entre estos dos movimientos y los movimientos segundo y tercero, como más tarde se verá. Este hecho no hace si no reforzar la concepción del segundo movimiento como punto de encuentro entre dos mares distintos. Las relaciones numerológicas más fuertes se observan aquí

precisamente, lo que hace que el gran océano (2º movimiento) esté fuertemente atado por la izquierda (1er movimiento) y por la derecha (3er movimiento), provocando el discurrir de las corrientes de las dos alejadas y distantes orillas (débil relación numerológica entre el primer y tercer movimiento) hacia mares comunes donde confluyen ambas corrientes.

4.2.5 Relaciones entre el 2º movimiento y el 3º

Esta relación funciona de manera semejante a la comentada en el epígrafe anterior, por lo que solamente nos dedicaremos a compartir un gráfico y a añadir unas pequeñas notas por si hubiera alguna duda a la hora de interpretarlo.

Como se comprueba, volvemos a tener un pentágono, esto es, tenemos 5 *elementos comunes* entre estos dos movimientos.

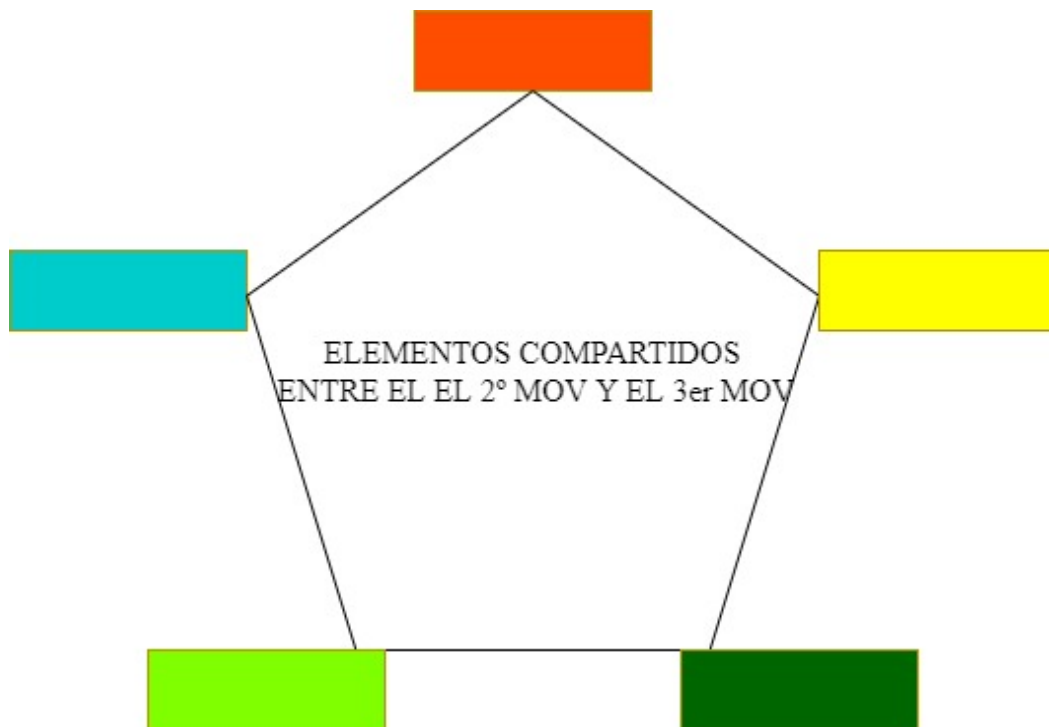


FIGURA N° 12

Como sucedía con el pentágono anterior, si en éste nos fijamos solamente en los *objetos que aparecen exclusivamente*, en este caso; los *objetos* de color

amarillo y verde claro, en estos dos movimientos, obtendremos también cifras correspondientes a la serie de Fibonacci al realizar las debidas sumas.

4.2.6 Relaciones entre el 1er movimiento y el 3º

Aquí, entre estos dos movimientos, se da una nueva relación entre los *objetos compartidos*. Esta relación se basa en el cuadrado, ya que son cuatro los elementos que se repiten.

Si nos fijamos en las cifras, vemos que ninguna de ellas, mediante sumas, alcanza ninguna cifra de la serie de Fibonacci, a excepción de las cifras del *objeto* de color verde oscuro, que dan el número 8. Ni siquiera las cifras del *único objeto en común* entre estos movimientos, el *objeto* de color marrón, obtienen números de la serie de Fibonacci al sumarlas entre ellas.

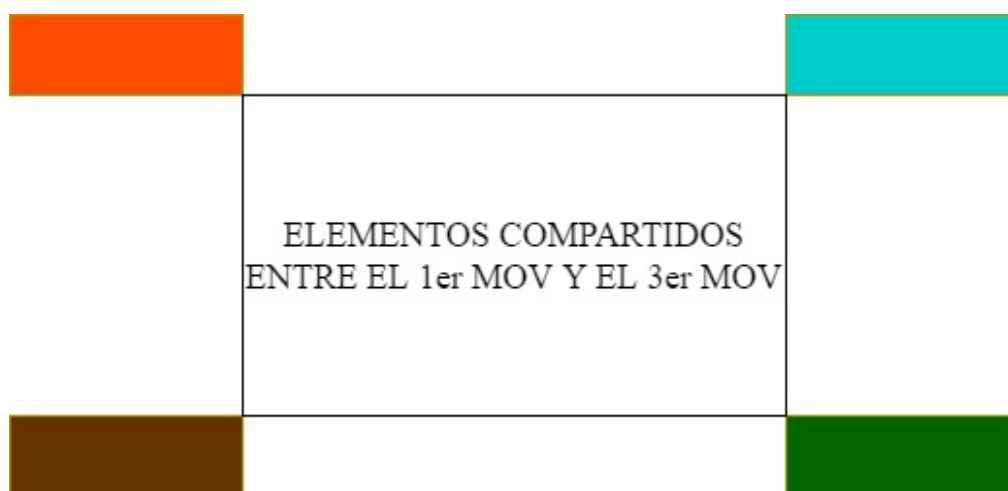


FIGURA N° 13

Para terminar este epígrafe, nos gustaría comentar que, nuevamente, la representación del esquema siguiente según la forma de un cuadrilátero no es arbitraria, puesto que el número cuatro para Toru Takemitsu era un número bastante importante y que le tenía un especial aprecio, como lo demuestra una obra suya como *Quatrain*. Si bien no hemos encontrado el por qué de esta predilección por este número, quizás una de las pistas pueda estar en que una de las obras de Olivier Messiaen que más admiraba T. Takemitsu era, precisamente,

el *Quatour pour la fin du temps*. De hecho, la obra de Takemitsu *Quatrain* comparte los mismos instrumentos solistas que esta obra de Messiaen.

4.2.7 Relaciones entre los tres movimientos

Vamos a terminar esta serie de relaciones comentando las mismas que se dan entre los *objetos* existentes en los tres movimientos de la obra.

Como observamos fácilmente, ninguna suma de las cifras de cada uno de los *objetos* que aparecen en todos los movimientos de la obra nos proporciona números de la serie de Fibonacci. La explicación a este hecho ya ha sido comentada con anterioridad, aludiendo a prácticas similares en sus coetáneos o a la misma cultura nipona; lo que consigue reforzar nuestra propuesta de que, a nivel global y entre los movimientos extremos, las relaciones numerológicas son débiles o difusas; hecho que le permite a Takemitsu canalizar estas energías hacia el movimiento central, provocando así una suerte de flujo constante de ambas distantes orillas hacia un horizonte común en el que no hay separación o diferencia alguna; en el que no hay Oriente ni Occidente.



FIGURA N° 14

Reiterando lo dicho anteriormente, esta propuesta de representación en forma de triángulo no es en absoluto caprichosa. Más bien al contrario, el triángulo, el número 3, es a la vez un número en la serie de Fibonacci, un número en la serie de números triangulares y tiene la particularidad de que sus tres vértices están absolutamente conectados entre sí; todos tienen conexiones con todos, haciendo referencia, de esta forma, a los tres *objetos* que aparecen en los tres movimientos de la obra. Así, evidentemente, proponemos que no es, ni mucho menos, casualidad el hecho de que la cantidad total de *objetos* que aparecen en los 3 movimientos de la obra sea, precisamente, 3. Esto nos habla, nuevamente, de un concepto del *equilibrio* y del *balance* bastante refinado y sutil a la percepción, tal como se puede observar en Luigi Nono o en Joan Miró.

4.2.8 Conclusiones y reflexiones finales sobre *In the Woods*

Como conclusión general a todas estas relaciones entre movimientos solamente queremos señalar el hecho de que aparezcan los números más apreciados por Takemitsu, esto es, el 5 y el 4. También queremos destacar el hecho de que el número 5 lo encontramos en el 2º movimiento en relación con los otros dos y el número 4 lo encontramos en la relación en el 1er y 3er movimiento, lo que añade mayor peso a nuestra propuesta de tener el segundo movimiento como piedra angular de esta obra y en la que los movimientos de los extremos se dedican a fluir hacia este océano común, para compartir sus cualidades sin más pretensiones que las de dejarse llevar por las corrientes marinas. Por otro lado, el hecho de que entre los tres movimientos el número de *objetos* que se repiten sea el tres, no hace sino añadir *equilibrio* global a la obra.

Aparte de la interpretación sobre los mares y océanos que se ha hecho durante la exposición de las relaciones, creemos que también hay cabida para entender esta obra desde el *jardín*.

A esta otra posible interpretación, ayuda el hecho de que en el segundo movimiento aparezca el mayor número de *elementos*, que, como hemos indicado más arriba, en el *jardín* indicaría una mayor exuberancia y un lugar más

importante del mismo. Respaldaría, también, esta propuesta la cuestión de que, de los cuatro *elementos comunes* entre los movimientos extremos, solamente apenas dos de ellos, los *elementos* de color azul y naranja (este último solo en parte), aparezcan *sin modificación* alguna. Esto haría referencia a que después de nuestro paseo por el jardín, cuando *regresamos* y pasamos por las *mismas zonas*, ya no las contemplamos de la misma forma, pues nuestra *percepción* ha sido completamente *modificada* por nuestra experiencia sensible *durante* el paseo por el jardín y a lo *ya-recorrido* le conseguimos sacar unos *matices distintos* de los observados anteriormente.²³

Parécenos interesante apoyar estas interpretaciones y las desviaciones numerológicas vistas, trayendo a colación a un compositor ampliamente admirado por Takemitsu, esto es, de nuevo, Luigi Nono. Para nutrir nuestras argumentaciones y razones sobre estas formas de proceder, nos haremos eco de su obra *A carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili*, de la cual Nicolaus Huber²⁴ hace un magnífico análisis poniendo de relieve toda la numerológica tras la obra, así como los delicados y extremadamente sutiles equilibrios que consigue el veneciano. Nos parece realmente digno de señalar que ambas obras, *A Carlo Scarpa* y *In the Woods*, se basen en la serie de Fibonacci y se observen equilibrios entre partes que no casan a primera vista con la famosa serie numérica. Hasta qué punto esto es simple coincidencia o profundo conocimiento por parte de Toru Takemitsu de la obra de uno de sus más admirados amigos, creemos que es algo difícil de constatar. Aún así, hemos querido dejar constancia simplemente del hecho que Luigi Nono utilizó un sistema razonablemente parecido en la obra *A Carlo Scarpa* al que utilizó Takemitsu al componer *In the Woods*.

No quisiéramos finalizar este capítulo sin poner de relieve que todo este análisis se ha llevado a cabo sin hacer ninguna referencia a acordes mayores, acordes menores; sin hablar de modos, de escalas sintéticas; de tonalidades, centros tonales; de clasificación, según el método de *Pitch-class*, de acordes, gestos melódicos o acordes. No se ha hecho en ningún momento un análisis en esos términos, si no que hemos optado por poner en primer plano la eficacia de nuestra propuesta sobre la forma de acercarnos a Takemitsu.

²³ *Dream/Window: Reflections on the Japanese Garden*. (1992)

²⁴ A. HUBER, NICOLAUS. Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra a microintervalli, en *Contemporary Music Review*. Overseas Publishers Association, 1999, Vol 18, Part 2, p iii, p 19.

Hemos visto cómo la *metaforma* existe de verdad, de forma clara, en su música y no tan solo como mero constructo abstracto/intelectual; hemos observado cómo el simbolismo de los números y del jardín son aplicados de manera prístina; hemos comprobado cómo estas relaciones no se dan solo en movimientos o lugares estancos, si no que se extienden a toda la obra; hemos corroborado que lo importante y capital en la música del compositor japonés no es saber si un acorde está formado por una escala pentatónica con novena bemol añadida, si no saber cuáles son los *objetos*, los *elementos* subyacentes a toda la obra y que sustentan y alimentan este *jardín del mar*, este *mar de jardín* que Toru Takemitsu consiguió elevar a las más altas cotas de *belleza y equilibrio*.

5 CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo sobre Takemitsu, solo quisiéramos pedir a los interesados en este gran compositor que sean curiosos, que exploren, que descubran por ellos mismo, que se adentren en caminos desconocidos, que no tengan miedo a confrontarse con lo incierto. Es en estas situaciones donde aflorará esa sensibilidad hacia lo sutil, hacia lo esencial. Lo que nos permitirá *caminar* hacia delante.

Que mantengan despierta su curiosidad por las ganas de conocer, como Toru Takemitsu la mantuvo; que no tengan reparo en interesarse por lo distante, por lo diferente. Muchas cosas que nos cambian por completo vienen por esas vías inciertas que creemos lejanas y, por ello, falsamente provechosas o ricas.

Para realizarnos por completo, todo suma. Si aparte de escuchar música del Barroco escuchamos los últimos estrenos que tienen lugar en París o Berlín, mejor; si aparte de leer las novelas de la magnífica escritora Soledad Puértolas leemos la *Edda*, mucho mejor. Con esto, solo pretendemos poner de relevancia la importancia fundamental de la apertura de nuestros horizontes, con el fin de ir ganando poco a poco un *rico* sedimento humanístico que nos hará afrontar la realidad partiendo ya de una gran y sólida base para interpretarla y relacionarnos con ella y con lo que nos rodea. Takemitsu, como se puede comprobar fácilmente, absorbió y tejió *ricas* redes con las más variadas disciplinas, relacionándose frecuentemente con los más prestigiosos y relevantes escritores, cineastas, escultores, músicos populares, etc. Todo ello no hace si no aumentar y *enriquecer* el proponer artístico de este compositor. La *riqueza humanística* que nos proporcionan las obras de Toru Takemitsu y Luigi Nono, son como una delgada y etérea aura que nos da, que comparte algo más que las sonoridades propuestas en las partituras. Estos autores comparten con el que así lo quiera el *rico* sedimento que durante tantos años fueron depositando lenta y tenazmente, para al fin entregarnos, junto con los sonidos, la *philia*²⁵. Esa extraña vibración que nos reconforta y nos acompaña durante la escucha de sus obras y que una vez acabadas estas, sentimos cómo, de alguna forma, se queda con nosotros como

²⁵ LLEDÓ, EMILIO. (2016)

indicación de una puerta más, como un *camino* más que recorrer, pero para ser recorridos, traspasados siempre *en compañía*²⁶.

Nos gustaría terminar nuestro trabajo proponiendo, a quien estuviera realmente interesado en Takemitsu o el arte y cultura nipones, la lectura del libro de Claude Lévi-Strauss *L'autre face de la lune*, ya que en él encontramos un verdadero y sustancial reflejo de todo lo que guarda un país como Japón. Si no nos hemos servido de él en mayor cantidad durante la realización del trabajo, ha sido tan solo porque la forma y los temas de los cuales hablaba eran demasiado particulares y característicos para tener cabida aquí. Sin embargo, esos temas muestran una forma de proceder y de pensar que nos brindan un halo de conocimiento sobre esta cultura que resultaría muy difícil de obtener por la mera reproducción de lo escrito sin el contexto en el que esas palabras tienen lugar.

Aún así, creemos que hay un pasaje del dicho libro francamente revelador y sugestivo y que serviría para ponerle el broche a este trabajo como no podría ser de otra forma: dejando siempre puertas abiertas a la incertidumbre para conseguir avanzar.

En el pasaje en cuestión, Lévi-Strauss nos habla del *arte de la imperfección* de los maestros de té japoneses en el siglo XVI, los cuales preferían los utensilios banales y rudimentarios, sin ningún trazo de habilidad manual en su fabricación o pretensión estética. De este modo nació el gusto por las texturas rugosas, las asimetrías, lo irregular, *lo imperfecto*.

Esta noción, Occidente la descubre mucho más tarde, ya entrado el siglo XX, al volcarse los artistas en torno al arte popular, africano, etc.

Ante todo esto cabe destacar una diferencia, que es la clave de todo, ya que si bien los occidentales empezaron a practicar un arte con estas características, lo hacían para romper con reglas preestablecidas, para salirse de los academicismos, para liberar sus energías de forma libre; por el contrario, los maestros de té no buscaban ninguna de estas cosas, si no más bien lo que pretendían era alejarse de todo dualismo para llegar a un estado donde la distinción entre lo bello y lo feo no tuviera, de esta forma, sentido alguno. Dicho de otra forma: no hay lugar alguno a la elección²⁷. (Cabe destacar, a modo de anécdota, que esta última frase, ya muy

²⁶ TRÍAS, EUGENIO (2014)

²⁷ LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2011). p 113-114

influencia por la doctrina budista, será la que utilice Morton Feldman para hacer una crítica a John Cage en su libro).²⁸

No creemos que haya una mejor forma de finalizar este recorrido por la gran figura de Toru Takemitsu que la de terminar con un poema que pensamos recoge, como pocos, el pensamiento de este maestro nipón del sonido, así como aunar, a la vez, las esencias de la mayoría de intelectuales, amigos, artistas, que lo acompañaron durante toda su vida. Así pues, nos despedimos; le ponemos punto y final a este trabajo con los versos de Antonio Machado.

²⁸ FELDMAN, MORTON (2000) p 30

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

ANTONIO MACHADO, *Proverbios y cantares (XXIX)*, de *Campos de Castilla*

6 BIBLIOGRAFÍA

LIBROS :

TAKEMITSU, TORU. *Confronting silence: selectec writings*. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley, California. Fallen Leaf Press, 1995. Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *L'autre face de la lune: écrits sur le Japon*. Éditions du seuil, La librairie du XXIe siècle, Avril 2001.

STOĀANOVA, IVANKA, *Karlheinz Stockhausen: Je suis les sons...*, Beauchesne, Paris, 2014.

TRÍAS, EUGENIO. *El hilo de la verdad*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014

LLEDÓ, EMILIO. *El surco del tiempo*, Austral, Barcelona, 2016

FELDMAN, MORTON. *Give my regards to eighth street: Collected writings of Morton Feldman*, edited by B. H. Friedman, Exact Change, Cambridge, 2000.

ARTÍCULOS:

¹STOĀANOVA, IVANKA. Texte-musique-sens des oeuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60, en *Luigi Nono: Revue Contrechamps/Numéro spécial*. Revue Contrechamps, Éditions Contrechamps et Festival d'Automne à Paris, Paris, 1987, p 75-93.

¹ A. HUBER, NICOLAUS. Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* per orchestra a microintervalli, en *Contemporary Music Review*. Overseas Publishers Association, 1999, Vol 18, Part 2, p iii, p 19.

DOCUMENTALES:

Dream/Window: Reflections on the Japanese Garden. [Documental] John Junkerman, Director. Estados Unidos: Smithsonian channel, 1992.