

CAPÍTULO 1. IDEAL SONORO Y ELEMENTOS DE SU CONSTRUCCIÓN EN LA MÚSICA DE JAPÓN. ALGUNAS REFLEXIONES

Horacio Curti

Escola Superior de Música de Catalunya

RESUMEN

Cada grupo humano crea arte a partir de sus propios cánones de belleza.

En el terreno musical, además de los instrumentos musicales y los elementos que estructurarán la forma musical, encontramos como base el elemento sonoro en sí mismo y el ideal de belleza que de él tienen sus productores. ¿Qué es lo que hace que un sonido sea considerado bello?

En nuestro contexto occidental, para la música clásica, el ideal de belleza ha sido el del sonido puro, algo que queda claro al escuchar cualquier aria operística o lied.

¿Pero qué pasa en otros contextos, en otros grupos humanos? Encontraremos que cada uno posee su ideal sonoro propio y que con él construirán sus formas musicales basándose en sus propios elementos.

Este texto reflexiona sobre el ideal sonoro de la música japonesa y algunos de los pilares sobre los que construyen sus formas musicales que podríamos denominar clásicas / tradicionales. Estos elementos no necesariamente coinciden con aquellos de la música europea y descubrirlos es esencial para lograr una mejor comprensión de sus prácticas musicales.

1. INTRODUCCIÓN Y ALGUNOS CONEPTOS GENERALES

A mitad de la década de 1960 Alan Merriam planteó la necesidad de considerar la “música en la cultura”, algo que posteriormente transformó en la “música como cultura”; resaltando así el valor que esta tenía como práctica social y no sólo como objeto sonoro. ¿Quién toca, cuándo, porque, dónde? Una serie de consideraciones que nos llevan a entender mejor el fenómeno musical y así también comprender mejor el grupo humano en cuestión.

Esta visión señala por un lado a la necesidad de comprender el contexto para poder entender correctamente una dada práctica musical y por otro, el valor que posee la adecuada comprensión de una práctica musical como aproximación a las prácticas de cualquier sociedad.

A lo largo de la historia, occidente se ha aproximado a las prácticas musicales de otras culturas con un fuerte componente etnocéntrico, lo cual ha generado dos situaciones sobre las que sería importante reflexionar aquí.

Siguiendo una concepción evolucionista se estableció una escala de valoración de las prácticas musicales que situaba en la cumbre a la música clásica occidental, llamada simplemente música clásica como si fuese la única del mundo digna de llevar esa etiqueta, quedando todas las demás siempre por debajo de ésta.

Por otro lado, los procesos de estudio de aquellas músicas se basaban en analizarlas a través de nuestros propios criterios, aquellos con los que valoramos nuestra propia música, aplicándoles nuestras normas de belleza, de armonía, de forma, etc.

Si bien puede parecer inicialmente inevitable que una persona valore y comprenda el mundo a partir de la propia experiencia, la cual ha sido configurada por la propia cultura y educación; en el intento de comprender mejor otras culturas (en nuestro caso las prácticas musicales de otros grupos humanos) es imprescindible descubrir los valores y características propios de ese grupo y trabajar desde ellos, sin intentar imponer los propios (que nunca funcionarán demasiado bien en el intento de comprensión de una práctica musical dada). Dicho de otra forma, otorgar a la visión *emic* el valor que le corresponde.

Los conceptos de *emic* y *etic* provienen de aquellos de *phonemics* y *phonetics*, acuñados por *Keneth Pike* en el contexto de la lingüística y reformulados por *Marvin* en un marco antropológico, que se vuelve central tanto en los estudios antropológicos como etnomusicológicos.

Según el musicólogo y semiólogo *Jean-Jacques Nattiez*, el enfoque *emic* sería "un análisis que refleja el punto de vista de los informantes nativos" mientras que el enfoque *etic* se refiere a "un análisis llevado a cabo mediante las herramientas metodológicas y categorías del investigador" entendiéndolo a este como un agente externo.

Presentaremos aquí un acercamiento a la música japonesa evitando voluntariamente el estudio del objeto sonoro (en cuanto a estructura y forma de las piezas musicales por ejemplo) para centrarlo en el marco estético sonoro y como este configura las formas e instrumentos musicales. A través de un recorrido por algunos instrumentos (el *shakubachi*, el *nobkan* y el *biwa*) y formas musicales japonesas (el *honkyoku*, la interpretación del *satsuma biwa* y su emisión vocal y la emisión vocal en el *nob*) se presentarán características particulares de este contexto sonoro y se reflexionará sobre la forma en la que el marco japonés ha ido configurándolas para responder a estos ideales.

2. EL VALOR DEL TIMBRE

Si bien las diferentes formas musicales existentes en el mundo se estructuran sobre diferentes elementos que a su vez van cambiando a lo largo

del tiempo, podríamos decir que históricamente la música clásica occidental ha basado gran parte de su desarrollo en los tres pilares de ritmo, armonía y melodía. No hay duda de que otros elementos han sido considerados y que con el tiempo estos han ido creciendo en importancia haciendo que probablemente ya no sean estos los pilares fundamentales de las expresiones de la música clásica contemporánea occidental.

En otros contextos culturales, otros valores han estructurado los modelos de belleza y en el caso de Japón, el ideal de belleza sonora no pasa por la pureza sino por la búsqueda de un sonido “no-puro”. Para comprender mejor este ideal sonoro será necesario considerar la importancia del concepto del obstáculo como un elemento deseable, como un recurso utilizado para lograr el sonido deseado, por ejemplo en la construcción de un instrumento musical, y será también esencial comprender que uno de los valores más importantes en todos los contextos musicales clásicos / tradicionales japoneses será el del timbre, 音色 *neiro*, del sonido. Entendiendo por timbre aquellas características de un sonido que lo diferencian de otro (aún de aquellos de igual altura), algo a lo que a veces nos referimos como “color” del sonido, y que se relaciona con las características físicas de los armónicos que componen a cada sonido.

“ El repertorio de colores sonoros en los tambores utilizados en el ensamble del *hayashi* del *nob* y en otras situaciones, muestra el desarrollo del timbre desde algo meramente estético a algo estructural...”

Moqueen Tokita, a. y Hughes, d. (eds.)

3. TOCANDO CON AIRE

El *shakuhachi*, 尺八, es una flauta de bambú vertical con cinco orificios para su digitación que se originó a partir de un ancestro chino y que es utilizada en varias formas musicales.

Hacia el siglo XVI, un grupo de monjes budistas *Zen* denominados *komuso*, 虛無僧, monjes de la nada y el vacío, desarrollaron una práctica de meditación sonora que denominaron *suizen*, 吹禪, una práctica individual consistente en meditar mientras se soplaban ciertos sonidos (no improvisados) en un *shakuhachi*.

La importancia del sonido para estos monjes queda explicitada en su lema central *ichi on jobutsu*, 一音成佛, alcanzar la iluminación a través de un sonido. Lo sonoro adquiriría aquí el carácter de “vía”, un elemento esencial a una práctica que escapaba a apreciaciones estéticas y apuntaba a la iluminación, *satori* en japonés.

Según registros escritos de aquella época, el *shakuhachi* no era entonces considerado un instrumento musical, *gakeki*, 樂器, sino uno de práctica religiosa budista, *booki*, 法器, y estos monjes detentaban su uso exclusivo.

Cuando en 1871 este grupo de monjes es proscrito, el sonido involucrado en estas prácticas es recuperado y comienza a ser transmitido como música con el nombre de *honkyoku*, 本曲, música original (puede escucharse un fragmento en el ejemplo sonoro 5)¹¹.

En la ejecución de esta forma musical, quizás debido al valor que el sonido poseía del sonido en la práctica que la originó, podemos observar de forma especialmente clara el modelo de ideal sonoro japonés; un ideal de sonido “no-puro”, que en este caso se expresa en la natural presencia del aire en el sonido producido con la flauta.

Es también este un espacio sonoro interesante para observar el valor del timbre, lo que se explicita en la existencia de varios sonidos con igual altura pero nombres diferentes. Si entendemos que el hecho de otorgar nombres diferentes a dos elementos es un signo claro de que “*emicamente*” estos elementos son considerados como cosas diferentes, entonces estamos frente a una información valiosa a la que podremos acceder si identificamos que es lo que diferencia a estos dos sonidos.

Desde el punto de vista *emic* queda claro también que no estamos hablando de lo que en algunos instrumentos musicales es conocido como “digitaciones alternativas”, es decir alternativas de valor equivalente ofrecidas al intérprete para que este escoja en función de facilitar el movimiento de las manos o dedos para lograr mejores articulaciones de los sonidos.

Nos enfrentamos entonces a dos o más sonidos con igual altura pero diferente nombre y, debido a esto último, la sospecha de la existencia de alguna diferencia fundamental entre ellos. El timbre es aquello que los hace significativamente diferentes y es común que los intérpretes de *shakuhachi* se refieran a esto como una diferencia en “el espíritu” de los sonidos.

Los tres símbolos que observamos en la imagen 1 son los utilizados en el linaje *kinoko* para representar a los sonidos *re*, *ru* y *chimeri no meri* y ejemplifican esta situación de diferentes sonidos de igual afinación pero diferente nombre.

¹ Los ejemplos sonoros se encuentran referenciados al final del texto y pueden escucharse en www.shakuhachi.es/texto_ideal_sonoro_japon



Imagen 1

Dado que todos tienen la misma altura, un sol en este caso, y sin embargo son identificados con símbolos y nombres diferentes, si aceptamos que el timbre es lo que diferencia a estos sonidos y que esta diferencia es suficientemente significativa como para justificar un nombre diferente, entonces estamos frente a un buen ejemplo del valor que la variable timbre, tendrá dentro de esta forma musical, y de la música japonesa clásica/tradicional en general (estos sonidos pueden ser escuchados en el ejemplo sonoro 1)

En el caso de la imagen 2, observamos dos pasajes de afinaciones equivalentes pero de carácter significativamente diferente dentro del contexto musical del *honkyoku*. Ambas son utilizadas en esta forma musical, pero nunca de manera intercambiable. El pasaje *ba-ro*, en la izquierda de la imagen, puede escucharse en el ejemplo sonoro 2, mientras que el pasaje *ri-ro* puede escucharse en el ejemplo sonoro 3.

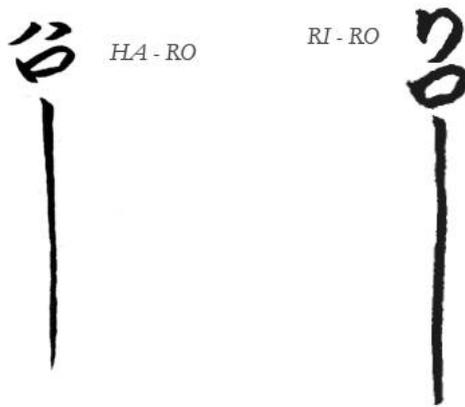


Imagen 2

En el caso de la imagen 3, la columna de la izquierda representa una frase extraída del *honkyoku shingetsu*, 心月, y que puede escucharse en el ejemplo sonoro 4. La frase de la derecha representa una alternativa idéntica en cuanto a alturas de sonidos, de mayor simplicidad de ejecución, pero que no posee valor equivalente y más aún, nunca es utilizada dentro del contexto del *honkyoku*, ejemplo sonoro 5.



Imagen 3

Dado que el *shakuhachi* es una flauta con solamente cinco orificios para la digitación, para producir muchos de los sonidos utilizados en la música de este instrumento, se requiere una combinación de coberturas parciales, cambios en la embocadura y en la emisión del aire.

Existe entonces una diferencia importante de dificultad entre aquellos sonidos producidos por la simple apertura o cobertura de un orificio con un dedo y aquellos que requerirán la combinación de las otras técnicas mencionadas. Es precisamente esto lo que genera la diferencia entre aquellos sonidos de afinación equivalente pero distintos en cuanto a timbre (figura 1 y ejemplo sonoro 1), la diferencia tímbrica se origina en las diferencias en cuanto a estas técnicas de producción sonora.

La dificultad de una frase pasará por cuanto deba el intérprete recurrir a estas técnicas que van más allá de la simple apertura o cierre de orificios de digitación y debemos siempre recordar que cada pieza prescribe exactamente cuales deben ser los sonidos a utilizar.

En general, en el repertorio del *honkyoku*, se observa que se favorecen las opciones de mayor dificultad de ejecución. Interrogados a este respecto, diversos intérpretes han señalado que las alternativas no favorecidas se “oyen demasiado fáciles” o bien que “no poseen el espíritu apropiado”. Podríamos reformular, desde nuestro punto de vista *etic*, esta respuesta argumentando que se favorecen las fórmulas que aportan la cualidad tímbrica apropiada y que esta cualidad presenta una correlación con la dificultad de ejecución de la misma.

Estamos pues en presencia de una forma musical en la cual el sonido en sí mismo, su tímbrica, es una de las partes más importantes de aquello que será valorado en la experiencia estética de su escucha.

4. LA BELLEZA DE LO “NO-PURO”

Se ha dicho ya que una visión histórica de nuestro contexto cultural occidental-europeo, identificará al sonido puro como el ideal de belleza y puede que esto nos haga presuponerlo en otros contextos culturales. Resultar extraño si esos otros contextos no responden a este mismo modelo.

El caso de Japón es uno de los muchos en los cuales el sonido bello no será el sonido puro, sino más bien en un sonido con elementos que lo alejan de ese modelo y esta distancia estará relacionada con el trabajo con el timbre.

Algo que a nuestros oídos inicialmente puede parecernos como un sonido con “ruido”, con algo más que aquello que intuitivamente esperamos escuchar, algo que nos sobra en ese sonido, es decir un elemento extra a la vibración sonora principal.

Nos encontramos entonces con un contexto cultural, el japonés, en el que el modelo de belleza sonora pasa por un sonido “no-puro” y vemos que dentro

de este marco, tanto los instrumentos musicales como las técnicas de ejecución o las formas musicales naturalmente responderán a él.

“Que sonido interesante, lástima que sea tan sucio”.

Este comentario aportado por un flautista clásico occidental al escuchar por primera vez el sonido del *shakuhachi* ejemplifica bien lo exagerada que puede parecer la presencia de aire dentro del sonido de este instrumento para nuestros cánones. La palabra “sucio” invoca una sensación negativa. Sin embargo hay en Japón quienes pueden ver esta misma afirmación de forma diferente

“Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello.”

Tanizaki, j.

El *biva*, 琵琶, es un instrumento de cuerda pulsada de la familia de los laúdes, de cuatro o cinco cuerdas, originado a partir de un ancestro chino y que existe en cinco tipos diferentes en la música japonesa. Estas cinco variedades del instrumento, *Gaku*, *Heike*, *Moso*, *Chikuzen* y *Satsuma*, organológicamente diferentes son utilizadas en formas musicales con características también distintas.

“Puede sonar contradictorio hablar de “ruido hermoso” pero el *biva* está construido para producir este sonido que es llamado *sawari*”

Takemitsu, t.

En los instrumentos de cuerda pulsada el sonido se produce justamente al pulsar y hacer vibrar una cuerda. Esta pulsación puede llevarse a cabo con una uña, una púa o un plectro, entre otras opciones.

La imagen 4 muestra al maestro *Nakamura Kakujo* con un *satsuma biva*. En su mano derecha, el intérprete sostiene el plectro, *bachi*, 撥, que varía en tamaño y forma dependiendo del tipo de *biva* de que se trate.



Imagen 4

La altura del sonido resultante de pulsar una cuerda dependerá de la longitud de la misma y esta longitud estará determinada por la posición natural de la cuerda sobre el instrumento, cuerda al aire, o bien por acortar el largo valiéndose de la mano o de algún artilugio, una cejilla por ejemplo.

Para nuestros cánones clásicos occidentales cualquier alteración de la vibración de la cuerda es considerada por definición como ruido. Es decir que si una vez pulsada la cuerda esta entrase en contacto con algún objeto, esto alteraría la vibración sonora inicial perjudicando el sonido deseado y produciendo un “ruido”.

El *sawari*, さわり, es una técnica fruto del gusto sonoro japonés, dado que no existía en la interpretación de los ancestros de los instrumentos japoneses de cuerda pulsada, utilizada tanto en el *biva* como en el *shamisen*. Consiste en sumar a la vibración de las cuerdas un grado de “interferencia” de las mismas al tocar estas un sitio predeterminado del cuerpo del instrumento. Es decir que voluntariamente se agrega al sonido fruto de la vibración original de la cuerda una alteración resultante de un contacto controlado entre esa cuerda en movimiento y el cuerpo del instrumento. La eficacia en la integración de esta “interferencia” en la música, en cuanto a cualidad y cantidad, habla de la maestría del intérprete en la ejecución de estos instrumentos. Resulta interesante notar que los sonidos sin *sawari* no son utilizados en la interpretación del *biva* por resultar timbricamente menos interesantes. En el ejemplo sonoro 7 podemos escuchar el sonido del *satsuma biva* con y sin *sawari*.

5. EL OBSTÁCULO COMO VIA

“De alguna manera es una inconveniencia intencional destinada a crear una parte de la expresividad del sonido”

Takemitsu, t.

Si aceptamos que el ideal sonoro que sirve como base a la apreciación estética del contexto japonés es el del sonido “no-puro”, el paso siguiente sería intentar comprender que elementos son utilizados para poder lograrlo. Es aquí donde aparece el concepto del obstáculo.

La idea es que se recurre a algo que obstaculiza el sonido para de esta manera acercarlo al ideal de “no-pureza”. Entonces el obstáculo podría ser entendido como una vía, un camino hacia el ideal sonoro. Aquello que refuerza el efecto buscado, algo que permite al intérprete lograr, a través de esa dificultad, la realización del carácter necesario en esa ejecución de un sonido.

Volvemos aquí al término *sawari*, que además de querer decir “tocar”, puede también significar “obstruir, interferir”. La presencia de esta interferencia en la configuración de un instrumento musical puede verse claramente en el caso de la flauta *nobkan*, 能管, cuyo esquema se observa en la imagen 5.

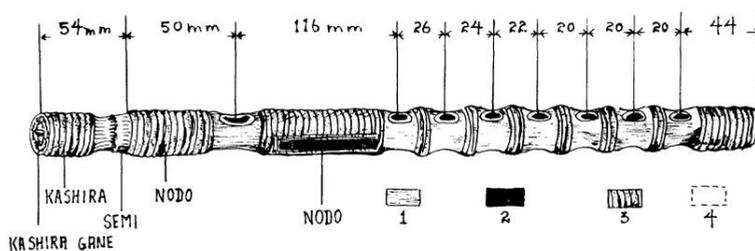


Imagen 5

Construida de bambú, por medio de un peculiar proceso que implica cortar el trozo de bambú en tiras longitudinales que luego son invertidas (quedando lo que originalmente era su interior en el exterior) esta sencilla flauta incorpora un trozo de tubo llamado *nodo*, 叫候, garganta, en su interior en la zona entre la embocadura y el primer orificio de digitación. La finalidad de esta inserción es la de obstaculizar la producción de una octava exacta (la octava es en realidad más pequeña cuanto más agudo es el sonido sobre el que esta se realiza) lo que ocasiona que la interpretación de este instrumento involucre la idea de este obstáculo como una ventaja para lograr la expresión sonora deseada y no como una desventaja. Puede escucharse el sonido del *nobkan* en el ejemplo sonoro 8.

6. SOBRE LA EMISIÓN VOCAL

A lo largo de este texto se han mencionado tanto las características del ideal sonoro del contexto japonés, como el valor del timbre como elemento organizador de la música japonesa clásica/tradicional. El terreno de la emisión vocal es otra oportunidad para identificar estos elementos en la práctica de diferentes formas musicales y notar como se alejan del ideal de pureza sonora al que la emisión vocal de la música clásica occidental nos tiene acostumbrado (recordad el ejemplo del aria operística mencionado al inicio de este texto)

En lugar de perseguir la pureza a través de lo que podríamos describir como “abrir y proyectar” la voz, la emisión vocal en la música clásica japonesa se inclina por el sonido “no-puro” a través de “cerrar y contener”. Esto se observa especialmente bien en la emisión vocal que acompaña la interpretación del *biva*, por ejemplo en el *satsuma biva*, y en la emisión vocal dentro del terreno del arte escénico *Noh*.

En ambos casos observamos que la emisión en sí misma es cerrada y poco proyectada, lo que queda especialmente claro al escuchar a intérpretes femeninos.

El *Noh*, 能, es un arte escénico de gran contención y estilización. Se caracteriza por un número muy limitado de actores que puede en realidad reducirse a dos, el *shite*, シテ, que es el actor principal y utiliza en muchos casos máscara al menos durante parte de la obra y el *waki*, ワキ, que cumple funciones de antagonista. El *Noh* moderno es el resultado de la elaboración de *Kan'ami* y su hijo *Zeami* hacia el 1400.

En este caso, nos encontramos con un elemento muy significativo que acentúa la importancia de lograr este sonido “no-puro” valiéndose una vez más de la vía del obstáculo, que aquí toma la forma de la máscara.

Esta máscara, una obra de arte en sí misma realizada a partir de una única pieza de madera, posee para nuestro argumento una importancia central dado que es de un tamaño inferior a la cara del actor y tanto las aberturas de los ojos como la de la boca son de pequeñas dimensiones, obstaculizando para el actor tanto el proceso de visión y como el de proyección de la voz. Este deberá transmitir aquello que corresponda, a través de este “obstáculo”, recordad aquí el valor positivo del mismo, lo cual en el caso de la voz acaba reforzando el efecto de sonido “cerrado y obstaculizado”, generando la tímbrica característica de este arte que se enmarca dentro de la sonoridad considerada por los cánones clásicos de la música japonesa como bella (ejemplo sonoro 9).

No se trata entonces de poder “salvar” el obstáculo, sino más bien de “valerse” de este para poder lograr aquello que se desea.

La siguiente tabla muestra una clasificación realizada por *Zeami* de los diferentes tipos de “vocalización” utilizados en el *Noh*. Las diferencias entre

estas radican por supuesto en la expresividad, pero los elementos utilizados para trabajar en ella se basan en gran parte en la tímbrica.

Vocalización	Características
<i>O no koe</i>	Profunda y fuerte
<i>Shu no koe</i>	Delgada, suave y sentimental
<i>Sbugen no koe</i>	Cuando <i>Utai</i> es fuerte y alegre y da impresión de plenitud. Enfatiza alegría y placer
<i>Booku no koe</i>	Tono triste incluyendo compasión. Utilizada para rol de mujer o para un alma en el infierno
<i>Chuyogin</i>	La voz “total”. Respiración fuerte y <i>vibrato</i> de gran amplitud
<i>Nabiki</i>	<i>Vibrato</i> suave, hace la recitación de <i>utai</i> especialmente melodiosa y hermosa

El repertorio del *satsuma biva* surge como una práctica musical en la que un narrador acompaña su relato con un instrumento de cuerda pulsada, el *biva* (la fórmula de un narrador acompañado de un instrumento de cuerda pulsada es frecuente en diversas culturas).

Los narradores construían el relato a partir de textos “clásicos” de sucesos varios, inicialmente esta tarea era llevada a cabo por monjes ciegos que peregrinaban por Japón, y el acompañamiento del *biva* a partir de patrones basados en técnicas de ejecución del instrumento que se iban fijando a lo largo del tiempo.

El tipo de voz utilizado en estos relatos sigue el modelo de emisión “cerrado y obstaculizado” que queda particularmente claro en el caso de una intérprete femenina, como es el caso de *Kinsbi Tsuruta* a quien podemos escuchar en el ejemplo sonoro 10 en un fragmento de la obra “*Dan no ura*” que narra la batalla final entre los clanes Heike y Genji en la bahía de *Dan no Ura*.

7. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Este texto ha presentado diferentes ejemplos, de variados contextos musicales, que apoyan la tesis de un ideal sonoro de la música clásica/tradicional japonesa arraigado en la “no-pureza”.

Se ha presentado también la importancia del timbre del sonido, como valor esencial en la construcción musical dentro del contexto nipón y cómo éste es utilizado para lograr un sonido que responda al ideal sonoro de la música clásica/tradicional japonesa.

Finalmente se ha señalado la importancia del obstáculo como vía para acercarse a ese ideal sonoro, como ese obstáculo será algo con un valor positivo en el proceso de configuración de prácticas e instrumentos musicales

en su camino hacia la concreción del ideal sonoro (el tubo agregado dentro del *nobkan*, la máscara en el actor de *nob* o la emisión vocal cerrada).

Hemos visto como muchas veces en estos caminos, el procedimiento favorecido es aquel que presenta mayor dificultad para el intérprete, debiéndose esto probablemente al hecho de que esa dificultad queda plasmada en el sonido resultante como sucede en el caso del *honkyoku* del *shakuhachi*.

Si aceptamos entonces que en el marco de la música clásica/tradicional japonesa, el ideal sonoro favorecido puede ser descripto como de sonido “no-puro” y que esta “no-pureza” pasa por el hecho de trabajar sobre el elemento tímbrico que será a su vez uno de los pilares de las músicas interpretadas, podremos comenzar a desarrollar una comprensión más cercana a la realidad *emic* de estas prácticas a la vez que quizás descubramos un nuevo nivel de percepción de las mismas, y si se da el caso incluso de ejecución de estas.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, D. (1965): “The Nohkan: Its Construction and Music”, *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3, 221-239

LANZACO SALAFRANCA, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid. Verbum.

MERRIAM, A. (1964) *The Anthropology of Music*, USA. Northwestern University Press.

MOQUEEN TOKITA, A. Y HUGHES, D. (eds.). (2008): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. UK. Ashgate.

PIKE, KENNETH L. (1967): *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*. The Hague. Mouton.

PROVINE, R., TOKUMARU, Y. Y WITSLEBEN, L. (eds.) (2002): *Garland Encyclopedia of World music. East Asia*, New York, London, Routledge

SANFORD, J. (1997): “Shakuhachi Zen. The Fukeshu and Komuso”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, No. 4, 411-440

SAKATA, L. (1966): “The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen”, *Ethnomusicology*, Vol. 1, No. 2, 141-152

TAKEMITSU, T. (1995): *Confronting Silence, selected writings*. California. Fallen Leaf Press.

TANIZAKI, J. (2002): *El elogio de la sombra*. España. Ediciones Siruela

ZEAMI (1999): *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro Nob y cuatro dramas Nob*. Madrid. Trotta.

EJEMPLOS SONOROS

Los ejemplos sonoros pueden ser escuchados online en www.shakuhachi.es/texto_ideal_sonoro_japon

Ejemplo sonoro 1:

- Los tres sonidos con igual altura y diferente nombre de la figura 1 tocados secuencialmente –*Re+Ru+Chimeri no meri*-. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 2:

- Pasaje sonoro *Ha-ro*, representados en la parte izquierda de la figura 2. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 3:

- Pasaje sonoro *Ri-ro*, representados en la parte derecha de la figura 2. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 4:

- Frase I de la figura 3, representada a la izquierda, extraída del *bonkyoku shingetsu*. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 5:

- Frase II de la figura 3, representada a la derecha, de igual afinación a la frase del ejemplo sonoro 4, pero de valor no equivalente. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 6:

- *Shakuhachi. Honshirabe*, pieza *bonkyoku* tradicional, fragmento, interpretado por *Kakizakai Kaoru*, extraído del CD *Koten Shakuhachi*, Victor, 2004

Ejemplo sonoro 7:

- Sonido del *satsuma biva* con y sin *sawari*. Ejecutados por *Nakamura Kakujo*. Grabado en Tokio, Japón en 2004 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 8:

- *Nobkan*. Fragmento de la introducción de la obra *Nob* “Shakkyo” (Puente de piedra), *Nobkan* por Isso Y,), extraído del CD *Japon. Shakkyô. Pont en pierres. Musique du Nô*. Ocora Radio France

Ejemplo sonoro 9:

- Fragmento de la obra *Nob* “Shakkyo” (Puente de piedra), extraído del CD *Japon. Shakkyô. Pont en pierres. Musique du Nô*. Ocora Radio France

Ejemplo sonoro 10:

- *Biwa. Dan no Ura*, pieza tradicional del *satsuma biwa*, fragmento, interpretada por *Tsuruta Kinsbi*, del *CD Satsuma biwa*, *Ocora Radio France*