

FANTASMA/CANTOS DE TÔRU TAKEMITSU

Juan de Dios García Aguilera

Fantasma/Cantos, creación del año 1991, es el único concierto para clarinete y orquesta escrito por el compositor japonés Tôru Takemitsu. La sensualidad que esta obra transmite, la minuciosidad oriental de su factura y la elegancia de su planteamiento la hacen única en la historia del repertorio de la música sinfónica para clarinete solista, constituyéndose en una pieza singular que se aleja de los cánones que sobre el género establece la tradición instrumental occidental.

Palabras clave: música contemporánea, clarinete, concierto para clarinete, Takemitsu.

1. El compositor

Takemitsu (1930-1996) es, seguramente, el compositor sinfónico japonés que goza de un mayor reconocimiento internacional. Nació en Tokio el 8 de octubre de 1930, desarrollando una infancia impregnada del ambiente ultranacionalista imperante en Japón en los años previos a la contienda mundial. Tras la derrota sufrida en la II Guerra Mundial, Japón experimentó una apertura a la cultura occidental al amparo de la tutela que ejerció Norteamérica sobre su territorio y sus instituciones en la posguerra. Fue entonces cuando el compositor tomó contacto con el arte y la música europeos y americanos, quedando fascinado por la música culta, a la que decidiría dedicarse definitivamente.

En sus primeros años parece ser que recibió algunas clases del compositor Yasuji Kiyose¹ (1900-1981), un creador perteneciente a la primera generación de compositores japoneses que miraron hacia nuestra música, pero que se vieron obligados por el régimen nipón a pro-

¹ Yasuji Kiyose fue pupilo de los compositores japoneses Yamada y Komatsu. En su música mezcló elementos del Romanticismo alemán, del Impresionismo francés y elementos melódicos de inspiración japonesa.

1. El compositor.

fundizar en sus propias raíces japonesas y a relegar la influencia occidental, excepto la de los países del eje, que si fue tolerada, en el período de la guerra. Sin embargo, su formación es principalmente autodidacta, como confiesa “*In time I began to try composing myself; working on my own music, litle by litle, step by step*”².

Takemitsu estuvo dotado de un espíritu inquieto e innovador y de una mentalidad humanista, y desde muy joven permaneció interesado por todo tipo de actividades y disciplinas artísticas. En su etapa de juventud fundó con varios amigos el *Jikken Kôbô*³ (Taller experimental), que no solo contribuyó al desarrollo de propuestas de vanguardia multidisciplinares en aquellos duros años de la posguerra, sino que introdujo en Japón la obra de los compositores contemporáneos occidentales. Todos esos impulsos creativos cristalizaron definitivamente cuando en 1957 el compositor escribió su primera obra sinfónica reconocida: *Requiem para instrumentos de cuerda*.

Esta singular *ópera prima* estaba estructurada como forma ternaria muy libre, desarrollada a partir de un único tema. Su tratamiento temporal, con movimientos Lento, Moderato y Lento, resultaba ambiguo y desdibujado. El pulso era ocultado o permanecía en suspensión y las ideas no parecían ni comenzar ni terminar, trazando un camino bien distinto al que transitaba entonces el común de la música occidental. Stravinski conoció la obra en una visita que realizó a Japón en 1959, quedando fuertemente impresionado por su audición y prodigándose en elogios. Takemitsu lo relata así:

“At first my music was not particularly well received in Japan, and perhaps, looking back, that was only right and natural. But one day, my music came to the attention of Igor Stravinsky when he was visiting Japan, and he praised it very highly. When Stravinsky praised my music the Japanese critics suddenly began to pay attention to what I was doing”⁴.

² “*Con el tiempo empecé a tratar de componer yo mismo, trabajando en mi propia música, poco a poco, paso a paso*”. Takemitsu, Tôru: Contemporary Music in Japan. *Perspectives of New Music*, Vol.27, No.2 (Summer, 1989), pp. 198-204.

³ Activo en Tokio, entre 1951 y 1958, el *Jikken Kôbô* fue un colectivo de artistas visuales, compositores, fotógrafos, diseñadores, un poeta y un crítico musical, un diseñador de luces, un escritor, un pianista y un ingeniero. En ese tiempo generó formas atípicas de artes de la performance, como ballets, recitales o intervenciones en el entorno.

⁴ “*Al principio, mi música no fue particularmente bien recibida en Japón, y probablemente, mirando hacia atrás, esto era justo y natural. Pero un día, mi música llamó la atención de Igor Stravinsky cuando estaba de visita en Japón, y la elogió mucho. Cuando Stravinsky habló bien de mi música a los críticos japoneses pronto comenzaron a prestar atención a lo que yo estaba haciendo*”. Ibid.

Sus primeros años como compositor fueron los más experimentales de su carrera, interesándose en la electrónica y contribuyendo a la creación en Tokio del estudio *Tsushin Kogyo*, que más tarde se convertiría en el estudio *Sony*, en donde trabajaría en la creación de música electroacústica para cinta. Takemitsu practicó también en esos años un acercamiento a la música concreta que, sin perder de vista sus raíces japonesas, le condujo a tomar sonidos reales como materiales para la composición. *Water Music* (1960) o *Kaidan* (1966) son dos obras que representan su aportación a este género.

A partir de la década de los años sesenta, en el pensamiento estético de Takemitsu se fueron asentando dos influencias que resultarían definitivas en su estilo maduro. Por un lado la música tradicional japonesa tomó cada vez más presencia en su ánimo creador, con instrumentos exóticos como la *biwa*⁵ y el *shakuhachi*⁶ y su propia técnica instrumental, y por otro su música comenzó a reflejar una sincera y profunda admiración hacia la naturaleza, en especial al universo del agua.

En buena parte de su vida mantuvo una gran amistad con el compositor norteamericano John Cage, de quien se vio influenciado por sus ideas acerca de que la música coexiste inevitablemente con la vida y con las tradiciones. “*It was largely through my contact with John Cage that I came to recognize the value of my own tradition*”, escribió. Takemitsu no encontraría dificultad en asumir estas premisas para su música, ya que los japoneses, por distintas razones, y entre ellas las religiosas, han mantenido desde legendario una íntima relación con la naturaleza y la tradición.

Takemitsu asimiló esta influencia espiritual en su música en distintos niveles, que comprenden tanto las estructuras de la tradición, como las ideas estéticas y la filosofía niponas. Esto puede ser observado en sus composiciones. Por ejemplo, *Fantasma/Cantos*, la obra que nos ocupa, o también *Flocks descends into the pentagonal garden* (1977) para orquesta, están inspiradas en la tradición japonesa de los jardines zen. Ejemplo admirable de acercamiento a la naturaleza lo encontramos en las obras *Toward the Sea I, II, y III*, para las que construye su famoso motivo del mar (*sea motive*), de intención figuralista, que contiene las notas Mib (Es/Eb), Mi (E), La (A).

5 “El biwa, laúd de cuatro o cinco cuerdas, es un instrumento que se encuentra a lo largo de toda la historia de la música japonesa”. Tamba, Akira: *Músicas tradicionales de Japón de los orígenes al siglo XVI*. Ediciones Akal, Madrid, 1997, pág. 113.

6 La flauta *shakuhachi* que se utiliza en la actualidad deriva del instrumento aparecido a comienzos del período Edo (1603-1868) en manos de los monjes itinerantes de la secta Fuke del budismo Zen.

7 “Fue en gran parte a través de mi contacto con John Cage como he llegado a reconocer el valor de mi propia tradición”. Ibid.

1. El compositor.

El reconocimiento de sus propias raíces que experimenta le lleva a decir estas hermosas palabras:

“In the essence of our music (la de los compositores japoneses de su generación) I think there are things which are perhaps very different from Western music – a sense of time, a sense of space, and a sensitivity to color and tone. But I don’t want to say that as Orientals, or as Japanese, we have any particular monopoly on these qualities in music”⁸.

La música de Takemitsu se desarrolla en dos direcciones al mismo tiempo, en la de la tradición japonesa y en la de la innovación occidental⁹. En su música se evidencian un sentido del timbre oriental en permanente cambio, un concepto del silencio derivado del *ma*, el empleo de disonancias y ruidos resultantes de la emisión de sobretonos durante la ejecución como sucede en el *sawari*, y una construcción rítmica con estratos independientes que procede del *mitsuji*¹⁰. Pero también están presentes técnicas instrumentales extendidas de interpretación, desarrolladas en la música contemporánea, procedimientos escalísticos y armónicos occidentales, una gran libertad para crear formaciones de cámara, y los instrumentos propios de la orquesta moderna.

Koozin, que ha estudiado la relación existente entre la música del compositor francés Olivier Messiaen y Takemitsu, en un artículo de 1997 indica lo siguiente:

“Combining a modern Western musical syntax with a traditional Japanese aesthetic sensibility, the music of Tôru Takemitsu demonstrates the mutual influence of

8 “En la esencia de nuestra música creo que hay cosas que son tal vez muy diferentes a las de la música occidental – un sentido del tiempo, una sensación de espacio, y una sensibilidad al color y al tono. Pero no quiero decir con ello que los orientales, o los japoneses, tengamos ningún particular monopolio sobre estas cualidades de la música”. Ibid.

9 Takemitsu, Cronin and Tann: Afterword. *Perspectives of New Music*, Vol.27, No.2 (Summer, 1989), pp. 206-214.

10 “Ma es un concepto japonés que prevalece en cada aspecto de la vida. Ma literalmente significa espacio; se refiere tanto al espacio temporal como al espacio físico entre dos objetos o dos sonidos. El japonés concibe este espacio como un vacío saltado de acontecimientos sin límite, y es esta noción de espacio la que se tiene en más estima. Sawari es un fenómeno acústico desarrollado y practicado en la música tradicional japonesa. Se refiere al peculiar zumbido que se produce al pulsar una cuerda de biwa; el japonés aprecia este ruido como un bello sonido complejo. Mitsuji es un patrón rítmico en nōgaku en el que la longitud de cada pulso es diferente, y según el cual el nōkam y los tambores actúan simultáneamente en diferente esquema de tiempo”. Lie, Lena Pek Hung: *Challenging Cultural Borders: Tôru Takemitsu’s Claim to Creative Transgressions. 2011 International Conference on Humanities, Society and Culture IPEDR* Vol.20, IACSIT Press, Singapur, 2011.

Eastern and Western artistic traditions in the twentieth century. It is clear that this influence moves in more than one direction, since composers who have been most influential on Takemitsu's style, notably Debussy and Messiaen, have themselves been greatly influenced by non-Western music"¹¹.

En el estilo compositivo de Takemitsu se funden los timbres velados y los colores luminosos de la música de Debussy con los modos de transposición limitada de Messiaen, en lo melódico, y el sentido formal integrador propio de Anton Webern. De Debussy deriva su personal concepto de *pan-focus*, que son puntos armónicos focales y pan-focales desde los que se irradian los acordes y las armonías.

Como apunta el mismo autor, la fascinación de Takemitsu por la sustancia pura del timbre corresponde a un tipo de reverencia por lo sencillo, por el fenómeno natural¹². Y el paralelismo de su música con la de Messiaen es, ciertamente, profundo. Ambos utilizan tiempos extremadamente lentos. Sus instrumentaciones son cristalinas y muy policromadas. Los dos manifiestan predilección por el uso de agrupamientos de alturas simétricas en acordes, modos y escalas.

La música de Messiaen mantiene un trasfondo de eternidad que deriva de su ideología profundamente religiosa y espiritual. La de Takemitsu es también espiritual, aunque es de tipo panteísta y está dirigida a la naturaleza profunda. Messiaen, que es un gran ornitólogo aficionado, introduce en su música cantos de pájaros estilizados. Takemitsu, que es un gran observador del silencio de la naturaleza, un silencio de la vida que en realidad nunca acaba de ser del todo silencio, incorpora esa calma del universo a su propia música.

El compositor japonés obtuvo la autorización de Messiaen, una aprobación que no necesitaba pero que la formuló por suma reverencia al compositor, para componer la obra *Quatrain* (1975) con la misma instrumentación que el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1940) del maestro francés¹³. Más tarde, en 1992, conmovido, Takemitsu dedicó *Rain Tree Sketch II* a la memoria de Messiaen tras su fallecimiento.

11 "Al combinar la moderna sintaxis musical occidental con la sensibilidad estética tradicional japonesa, la música de Tôru Takemitsu demuestra la influencia mutua entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente en el siglo veinte. Es claro que esta influencia se mueve en más de una dirección, ya que los compositores que más han influido en el estilo de Takemitsu, Debussy y Messiaen en particular, ellos mismos estuvieron muy influenciados por la música no occidental". Koozin, Timothy. Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tôru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, Vol.7, 1993, pp. 185-202.

12 Koozin, Timothy. Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tôru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, Vol.7, 1993, pp. 185-202.

13 Ibid.

Insistimos una vez más en que su música es un punto de encuentro que reúne elementos occidentales y orientales, los principios de orden y desorden, las ideas de permanencia y renovación, metáforas de vida y muerte, de ruido y de silencio, etc., habiendo tocado, además, casi todos los géneros de manera muy prolífica. Cuenta en su favor el haberse dedicado también a crear música para películas, entre las que se cuentan más de noventa, y el haber sido un excelente ensayista, teniendo publicados alrededor de veinte libros e innumerables artículos en periódicos y revistas musicales.

En 1975 fue designado profesor visitante en la *Yale University*, y aunque nunca llegó a enseñar en una institución en Japón, sin embargo muchos jóvenes compositores de este país recibieron de distintas formas su influencia.

Otro rasgo de la personalidad artística de Takemitsu es que fue una persona con fuertes inclinaciones, como la que manifestó hacia la obra del escritor irlandés James Joyce, y en especial a su novela *Finnegans Wake* (1939). Su lectura le inspiró para componer un buen número de obras en los años ochenta basadas en el ciclo del agua y el mar: su concierto para violín y orquesta *Far Calls, Coming, far!* (1980), también su cuarteto de cuerdas n°1 *A way a lone* (1980), una posterior elaboración del mismo para orquesta de cuerdas *A way a lone II* (1981) y *Riverrun* (1984). Todos estos títulos están extraídos directamente del discurso de la novela del autor irlandés. Takemitsu, con su propia visión, reflexiona sobre el asunto y atribuye al estilo de Joyce una especial conducción de la escritura que fluye libre de sintaxis, llegando a establecer lo que él denominaría una cadena del agua.

El asentamiento firme de la música de Takemitsu sobre las bases de la tradición japonesa no niega su profunda y sincera universalidad, y bastaría con revisar su creación para comprenderlo. Pero además así lo declara cuando dice "*as individual, I hate nationalistic chauvinism in all of its forms*"¹⁴. El maestro lo reafirma con su espíritu y con su obra, abarcando casi todos los géneros de la tradición culta: música sinfónica con o sin solista, música aleatoria, repertorio vocal y coral, obras para conjunto de cámara, obras para solistas, música para teatro y música electroacústica.

2. "Fantasma / Cantos" (1991)

2.1 La idea

Fantasma/Cantos fue escrita por encargo de la BBC, dando salida a un proyecto del clarine-

14 "Como individuo, aborrezco el chauvinismo nacionalista en todas sus formas". Takemitsu, Tôru: *Contemporary Music in Japan. Perspectives of New Music*, Vol.27, No.2 (Summer, 1989), pp. 198-204.

tista norteamericano Richard Stoltzman¹⁵ denominado *200 años*, en el que piezas maestras de los años 1791 (el *Concierto para clarinete* de Mozart), 1891 (el *Quinteto con clarinete* de Brahms), y de 1991 debían ser interpretadas. Stoltzman instó a Takemitsu a que escribiera esta última composición, un concierto para clarinete, lo que llegó a satisfacer con creces las aspiraciones de las dos partes.

La obra fue estrenada por Stoltzman con la BBC Welsh Symphony Orchestra bajo la dirección de Tadaaki Otaka en el Cardiff Festival of Music, el 14 de septiembre de 1991.

La pieza, que dura alrededor de veinte minutos, está construida en un único movimiento. Takemitsu describe este movimiento de la siguiente manera:

“Las dos palabras latinas usadas como título de esta obra –Fantasma (fantasía) y Cantos (canciones)– son sinónimas.

Tras una breve introducción, una clara línea melódica, plena de color, deambula bajo metamorfosis soterradas.

La estructura de la obra está influenciada por un paisaje de jardines japoneses (Japanese landscape gardens in the “go-round” style). Paseas por el sendero, te detienes y contemplas, y eventualmente intentas divisar el punto de donde partiste. Entonces te das cuenta de que no andas muy lejos de dicho punto.”¹⁶

2.2 El tema

En esta magistral idea que ilustra su propio autor está la clave de la arquitectura de la composición, en la que un tema hermoso y sensual, fuertemente melódico y bien caracterizado, hace su primera aparición en el clarinete, en el compás 4, construido desde la nota Mi, lo cual no contradice que Si bemol se comporte como efectivo centro tonal de este breve pasaje. Poco después lo hace en la orquesta, en el compás 6, construido desde la nota Fa#, siendo expuesto así de manera canónica (figura 1):

2. “Fantasma / Cantos” (1991)



fig.1: primeros compases de Fantasma/Cantos en clarinete y reducción orquestal

Sobre su construcción, parece apropiado hablar de influencia o de reconocimiento tácito por parte de Takemitsu a la figura de Olivier Messiaen, a quien tanto admiró, ya que aparece cimentado sobre uno de los modos de transposición limitada del compositor francés (figura 2)¹⁷:



fig.2: tema principal de la obra

15 Stoltzman, nacido en 1942, es el clarinetista norteamericano más importante de su generación. Reconocido internacionalmente, se ha prodigado en la interpretación del repertorio clásico, la música contemporánea y el Jazz.

16 Takemitsu, Tôru: *TAKEMITSU-CANTOS • RICHARD STOLTZMAN*. / RCA Victor 09026-62537-2. 1994. (CD)

17 Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc et Cie., Editions Musicales, Paris, 1944.

Se muestra como una derivación del modo 4 de Messiaen (figura 3), levemente modificado para que el segundo pentacordo se convierta en la retrogradación del primero, aumentando así el efecto de simetría de esta escala octátona:



fig.3: modo del tema principal

Este tema principal casi siempre es repetido en la obra de manera literal, con pocas variaciones, al menos en sus dos primeras frases, que son las que le dan carácter, aunque a veces, en diversos casos en que se produce una exposición abreviada, la segunda frase desaparece. Después, lo que sigue, generalmente evoluciona de manera libre, construyendo episodios diferenciados cuyas estructuras derivan de alguna manera del material de estas dos frases elementales.

El gesto de la primera es sencillo: un movimiento de vaivén, casi simétrico, en el que se resuelve la tensión armónica inicial de cuarta aumentada en el intervalo consonante de cuarta justa (figura 4) con base tonal en Si bemol.



fig.4: primera frase del tema principal

A diferencia de la primera, la segunda frase está formada por un gesto escalonado de doble ascenso interválico hacia la nota LA, un desplazamiento rápido hacia la tésitura aguda.



fig.5: segunda frase del tema principal

2.3 La estructura

En Takemitsu la forma nunca es algo fijado de antemano, sino el producto de un proceso: "composing is giving meaning to that stream of sounds"¹⁸. Esto es connatural a la estética japonesa en sus distintas manifestaciones artísticas, y deriva en que la música adopta su forma por el normal desarrollo de los acontecimientos y sus relaciones. *Fantasma/Cantos* participa en buena parte de este espíritu formal.

A lo largo de la obra se producen 22 apariciones del tema principal. En la introducción (la primera aparición de *A*) llegan las dos primeras, constituyendo el punto de partida de ese simbólico paseo que se anuncia; las dos últimas (la reaparición de *A* al final) son la vuelta al origen. Las 18 restantes, diseminadas en el transcurso de la pieza, son esas miradas al punto de procedencia de las que habla Takemitsu; miradas que, desde una perspectiva que cambia durante el recorrido, consiguen reconocer el tema, que se mueve no muy lejos de la nota Mi, nota de partida original: Mi, Fa, Fa#, Re#/Mib, Do# (figura 6).

APARICIÓN	Nº COMPÁS	ASIGNACIÓN	NOTA DE PARTIDA	OBSERVACIONES
1	4	Solo	E	Canon
2	6	Orq.	F#	
3	16	Solo	F	
4	20	Orq.	F	
5	26	Solo	Eb	
6	52	Solo	F#	
7	55	Orq.	E	
8	60	Orq.	E	
9	84	Orq.	F#	breve
10	89	Orq.	F	breve
11	90	Orq.	F	breve
12	91	Orq.	F	
13	104	Solo	E	
14	133	Orq.	F#	
15	142	Solo	F#	
16	147	Orq.	D#	
17	149	Orq.	C#	
18	158	Orq.	E	
19	172	Solo	F#	
20	193	Solo	E	
21	215	Solo	E	Canon
22	217	Orq.	F#	

fig.6: las 22 apariciones del tema principal

18 "Componer es dar sentido a esa corriente de sonidos" Takemitsu, Tôru: *Confronting Silence: Selected Writing*. Fallen Leaf Press, Berkeley, 1995, p. 79.

La estructura general de la pieza, escrita en un solo movimiento, responde a la siguiente secuencia:

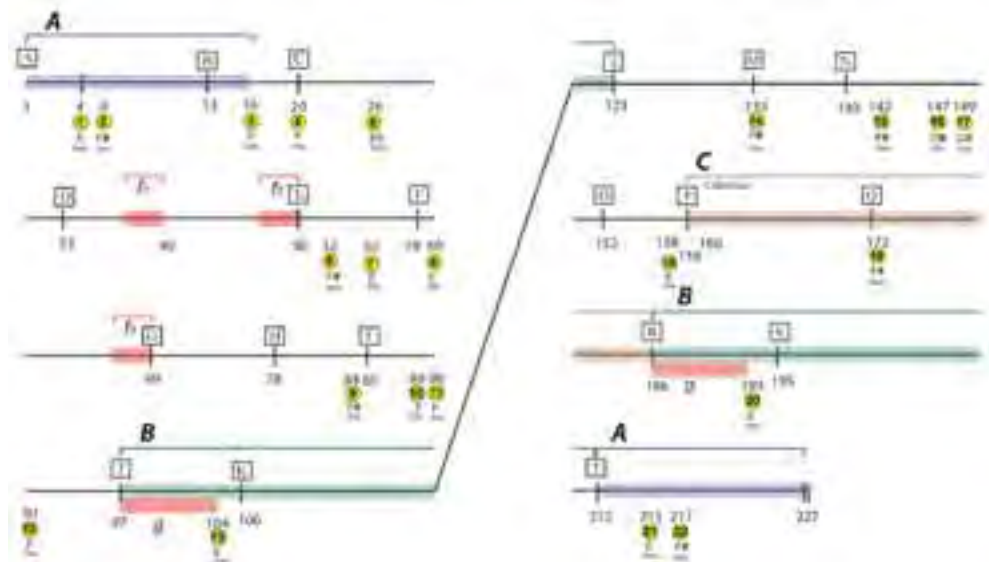


fig.7: estructura formal de Fantasma/Cantos

En el gráfico que hemos preparado, los números enmarcados por un círculo representan las sucesivas entradas del tema principal. Las letras mayúsculas enmarcadas en un cuadrado representan los puntos de ensayo señalados por el autor en la partitura.

Se puede observar que la obra se organiza en dos extensas secciones: la primera comprende los compases 1 al 122 (puntos de ensayo de la A a la K). En ella se produce un viaje tonal de ida y vuelta de Mi a Mi, atravesando en el transcurso los tonos de Fa#, Fa, Mib, Fa#, Mi, Fa# y Fa. La segunda, los compases 123 a 227 (puntos de ensayo de la L a la T), representa un viaje tonal de Fa# a Fa#, atravesando los tonos de Re#, Do#, Mi, Fa# y Mi.



fig.8: síntesis formal de Fantasma/Cantos

2. "Fantasma / Cantos" (1991)

Este recorrido de tono ascendente en el paso de la primera sección a la segunda, que se produce en el primer nivel armónico, el más básico y superficial, es esencial en la composición. Este tono está presente en la escala, representando la distancia entre la primera y la tercera nota de cada uno de los tricordos iguales en que el modo puede ser dividido (figura 9).



fig.9: tricordos en el modo

En la primera sección, la introducción del tema principal en el pasaje A representa el inicio del viaje. El pasaje B es un retorno momentáneo al comienzo, al tema en su tono de base, cerrando un pequeño ciclo. Entre ambos se intercalan una serie de episodios contruidos con materiales que proceden del desarrollo de ese mismo tema. Estos episodios, que son cuatro, están separados entre sí por un tema distinto, un segundo tema, que en cada aparición va alterando su aspecto, y que hemos denominado sucesivamente f₁, f₂ y f₃ (figuras 10, 11 y 12). La nueva idea tiene encomendada la tarea de favorecer la articulación del discurso, y su carácter algo arrollador y su dinámica en fuerte y en fortísimo sirven para introducir y fusionar los distintos episodios, de perfil más tranquilo y sosegado, y expresados en dinámicas de piano a pianísimo.



fig.10: motivo f₁



fig.11: motivo f₂



fig.12: motivo f₃

Un nuevo tema de transición (que hemos llamado tema g), también distinto a los dos anteriores, es empleado para articular la vuelta al principal en la nota Mi, con centro tonal en Si bemol, como al principio, al comienzo del pasaje B (figura 13). En su presentación, el diseño melódico del clarinete se ve enriquecido por el contracanto simultáneo de la orquesta.

fig.13: motivo g y motivo principal en el pasaje B

Acabada la primera sección, la segunda se inicia con un nuevo episodio de desarrollo que inmediatamente introduce la cadencia del solista (pasaje C). Después, finalizada la intervención del clarinete solista, vuelve a entrar la orquesta interpretando al final los pasajes B y A, transcritos de manera íntegra pero presentados con el orden cambiado. El fragmento se convierte así en una especie de recapitulación invertida de la primera sección, que se haya visto desprovista de los episodios intermedios que allí aparecían.

2. "Fantasma / Cantos" (1991)

El tono final de Fa#, que cierra, es consecuencia inevitable de este orden invertido, y efecto de la escritura canónica practicada en el pasaje A.

2.4 El ritmo y la métrica

Desde el punto de vista del ritmo, todo en la obra está diseñado para dejar fluir la música sin un pulso severo o demasiado evidente. Las figuraciones irregulares de su trazado contribuyen a propiciar esta sensación de calma estática, de movimiento suave no excesivamente previsible, interrogativo. El movimiento tiende a ser lento y etéreo, generado por una tenue relación de equilibrio entre los sonidos, los silencios y las respiraciones.

Entre otros recursos, para obtener este resultado Takemitsu emplea una escritura con trisillos y cinquillos de distribución irregular en el fraseo, y se vale de una métrica compleja y en cambio permanente. Obsérvense de nuevo los detalles de la exposición del tema principal (figuras 3, 4 y 5).

Otro medio técnico que contribuye en buena medida a propiciar esta sensación de música sin pulso, lentamente respirada, es el uso inteligente que hace de los cambios de tempo, y de las minuciosas aceleraciones y retardos que les aplica.

Detalles métricos, como compases de tiempos impares, métricas de $5/8(3+2)$ o $7/8(4+3)$, inundan la pieza, junto a otros más exóticos, como el $3.5/8(2/8+3/16)$ de los compases 9 y 12, que en el compás 112 escribe como $7/16$, o el $3/8+3/16$ del compás 63. Pinceladas que delatan a un autor que no quiere ceñirse a una urdimbre estrecha, sino que primero concibe la música con libertad y después la escribe adaptando el soporte.

2.5 La armonía

Cuando en algún momento hemos hablado de tono o de tonalidad, lo hemos hecho con un sentido amplio y general, con un significado desprovisto completamente de funcionalidad. En Takemitsu los acordes no tienen jerarquía, no desempeñan funciones y no existe el concepto de subordinación tonal.

En *Fantasma/Cantos* se perciben determinadas notas que se convierten momentáneamente en focos o centros tonales de ciertos pasajes, y desde ellos fluyen e irradian las armonías que se suceden y evolucionan generalmente de manera lenta. El compositor elige estos acordes a partir de las escalas octatónicas que maneja y por su sonoridad.



fig.14: secuencia de los siete primeros acordes de la obra

En la ilustración anterior (figura 14) están representados los primeros acordes de la composición, que corresponden a la introducción y la primera aparición del tema principal. Se aprecia que la nota Si bemol actúa como centro neurálgico del fragmento. También llama nuestra atención la oscilación que se produce entre las notas Mi y Mi bemol, en el registro grave de la clave de sol, formando parte de esos acordes, y nos recuerda que estas tres notas, Mi, Sib y Mib, son la base de la primera frase del tema principal (figura 15).



fig.15: notas básicas y centro tonal del motivo principal

El siguiente es otro ejemplo del trabajo armónico de Takemitsu en esta obra. El fragmento corresponde a la secuencia armónica que se inicia en el compás 26, un momento en el que se está exponiendo el tema principal construido desde la nota Mib/Re#. El segmento presenta dos centros tonales sucesivos, Re# y La, que no siempre están situados en el registro más grave de la orquesta. En torno a ellos se edifican agregados armónicos cambiantes y complejos (figura 16).



fig.16: secuencia armónica desde el compás 26

2. "Fantasma / Cantos" (1991)

Si trazáramos un gráfico del paseo imaginario por el jardín zen de Takemitsu siguiendo el itinerario tonal de la obra, este podría ser el siguiente:

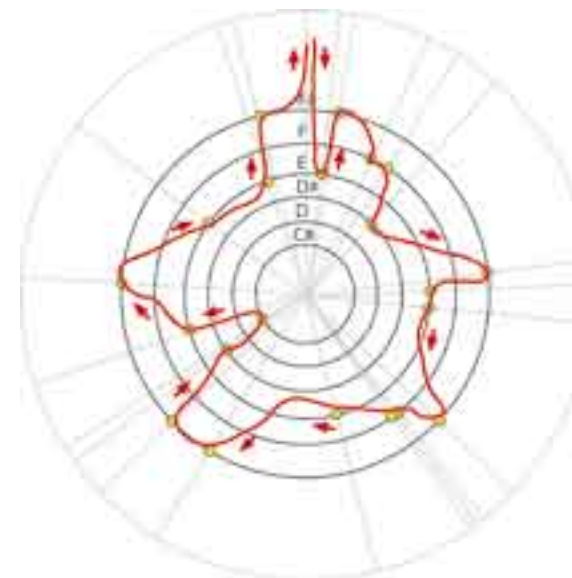


fig.17: gráfico del itinerario tonal en Fantasma/Cantos

2.6 La instrumentación

Como género, el concierto está fundamentado en un diálogo dramático que se establece entre el instrumento solista y el *tutti* de la orquesta, practicando un discurso en el que abundan alternancias más o menos preestablecidas entre el solo y la colectividad. En la tradición concertística occidental la formación orquestal no suele ser excesiva, facilitando así el equilibrio en esta conversación desigual entre el grupo y el solista.

Fantasma/Cantos es, sin embargo, un concierto especial porque no se ciñe a este estereotipo decimonónico, sino que está concebido como la proyección de una melodía que fluye tranquila y sugerente durante cerca de veinte minutos, y que casi siempre es cantada por el clarinete solista. En la mayoría de sus intervenciones, la orquesta se limita solo a subrayar ese papel melódico del protagonista con el juego inteligente de la armonía, el contrapunto, la superposición de planos sonoros y, sobre todo, con la construcción del timbre en el grupo.

Para ello, Takemitsu recurre en esta obra a una orquestación más prolífica de lo normal adoptando una plantilla de orquesta a tres, que no es frecuente en el género concertístico. Esta formación a tres constituye el prototipo más rico y variado de la escritura para orquesta, y suele estar reservada al repertorio sinfónico posromántico y moderno. Pero el compositor japonés la adopta llevado por su interés por realizar un tratamiento del sonido refinado,

sensual y colorístico, porque le facilita la construcción de timbres densos, ricos y complejos mediante la mezcla de muchos otros individuales. Un interés que entronca con la tradición instrumental nipona, en la que es normal que prevalezca el valor de la cualidad del sonido frente al del juego de las alturas.

No podemos olvidar aquí que sus modelos están muy asentados en los de la música de Claude Debussy y de Olivier Messiaen, y que ambos compositores emplearon plantillas amplias y fortalecidas con un gran número de recursos instrumentales adicionales.

Las intervenciones de la orquesta en *Fantasma/Cantos* recuerdan islas, archipiélagos de sonidos, que afloran en momentos muy precisos de la composición. Es la presencia del ancestral *ma*. La orquesta construye estas ínsulas sonoras mediante la adición compleja de múltiples voces, creando con la mezcla resonancias y sonoridades nuevas y variadas. Timbres que no permanecen estáticos cuando son emitidos, sino que tienden a evolucionar de manera dinámica en el tiempo. En muchas intervenciones, estas mixturas nacen, se desarrollan, a veces estallan, y después se desvanecen dejando nuevamente al desnudo la melodía del clarinete.

A propósito del timbre, Takemitsu se refiere a él como la percepción de la sucesión del movimiento dentro del sonido, simbolizado por el término *svari*. Como apunta Koozin, en su música el énfasis no suele estar tanto en el movimiento de los tonos como en el movimiento dentro de los tonos¹⁹, y lo concibe como un estado dinámico de espacial y temporal movimiento dentro del sonido.

También hemos dicho que el silencio es muy importante para Takemitsu. Su música se desenvuelve en buena parte entre el umbral del silencio y el sonido, repleta de gestos musicales que proceden de la nada y se extinguen de manera casi inaudible.

En cuanto al orgánico, en *Fantasma/Cantos*, además del clarinete solista en Si bemol, la plantilla instrumental incluye tres flautas, la segunda dobla a piccolo y la tercera a flauta alto en Sol, tres oboes, el segundo dobla a oboe de amor y el tercero a corno inglés en Fa, tres clarinetes en Si bemol, el segundo dobla a clarinete piccolo en Mi bemol y el tercero a clarinete bajo en Si bemol, un clarinete contrabajo en Si bemol, dos fagotes, un contrafagot, cuatro trompas en Fa, tres trompetas en Do, con sordinas straight, cup y Harmon, tres trombones, con sordinas straight y cup, un arpa, una celesta de cinco octavas, cuatro percusionistas, y una sección de cuerda formada por catorce primeros violines, doce segundos violines, diez violas, ocho violonchelos y seis contrabajos. Entre los instrumentos de percusión podemos encontrar un glockenspiel, diversos crócalos afinados, campanas tubulares, varios platos suspendidos, dos platos invertidos sobre timbales, tam-tams y gongs indonesios.

3. Conclusión.

3. Conclusión

Del análisis de la obra podemos concluir que *Fantasma/Cantos* es un concierto para clarinete solista y orquesta excepcional, en cuanto a su independencia, porque rompe de una manera muy libre con los estereotipos formales del género, y por la extraordinaria belleza que transmite, que tal vez derive de la simplicidad de su planteamiento.

Es una música de un riquísimo colorido orquestal, escrita con un refinamiento formidable, pero bastante estática, intemporal, sin un punto destacable de tensión, sin una direccionalidad excesivamente evidente, como parece corresponder a una mentalidad oriental. El estado de ensoñación, la atmósfera irreal, han sido conseguidas gracias a una rica textura orquestal en la que las cuerdas tienen un notable papel, pero también el viento y el expresivo conjunto de percusión.

La obra pertenece a la etapa de madurez del compositor japonés, y en ella están presentes cada uno de los recursos estilísticos que caracterizan el trabajo de Takemitsu en su último período. También su gusto estético por la tradición y por la naturaleza, personificada en el jardín zen.

Que por su éxito, el modelo de *Fantasma/Cantos* será reproducido nuevamente por Takemitsu en *Fantasma/Cantos II*, escrito en 1994 para trombón y orquesta, y estrenado en el mismo año por el trombonista Christian Lindberg con la Saint Paul Chamber Orchestra dirigida por Dennis Russell Davies.

Por último, que es una obra representativa y de gran transcendencia en el repertorio de finales del siglo XX, como lo demuestra el hecho de que grandes clarinetistas hayan querido interpretarla. Actualmente existen dos grabaciones de referencia de la obra: la grabación realizada por Richard Stolzman, dedicataria de la misma, para RCA Victor, con la BBC Welsh Symphony Orchestra dirigida por Tadaaki Otaka, y la realizada por Sabine Meyer para EMI Classic, con la Filarmónica de Berlín dirigida por Claudio Abbado. La partitura está editada por Schott Music.

Referencias bibliográficas y fuentes

Koozin, Timothy. Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tôru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, Vol.7, 1993, pp. 185-202.

Lie, Lena Pek Hung: Challenging Cultural Borders: Tôru Takemitsu's Claim to Creative Transgressions. *2011 International Conference on Humanities, Society and Culture IPEDR* Vol.20, IACSIT Press, Singapur, 2011.

Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc et Cie., Editions Musicales, Paris, 1944.

Takemitsu, Cronin and Tann: Afterword. *Perspectives of New Music*, Vol.27, No.2 (Summer, 1989), pp. 206-214.

Takemitsu, Tôru: *TAKEMITSU-CANTOS • RICHARD STOLZTMAN. / RCA Victor 09026-62537-2*. 1994. (CD)

Takemitsu, Tôru: *Confronting Silence: Selected Writing*. Fallen Leaf Press, Berkeley, 1995.

Takemitsu, Tôru: Contemporary Music in Japan. *Perspectives of New Music*, Vol.27, No.2 (Summer, 1989), pp. 198-204.

Tamba, Akira: *Músicas tradicionales de Japón de los orígenes al siglo XVI*. Ediciones Akal, Madrid, 1997.