

# Composición para shakuhachi: Reflexiones sobre métrica, digitación, muraiki y glissando.

*Ramon Humet*

## Abstract

El presente artículo expone algunas reflexiones sobre la composición para shakuhachi poniendo especial énfasis en la problemática de crear una notación convincente para la métrica, la digitación, la diversidad de articulaciones posible con una especial mención al *muraiki*, y la técnica de glissando como ejemplo de escritura idiomática del instrumento. Estas reflexiones han surgido a raíz de la composición de la obra para shakuhachi *Viento del Oeste (Nishi no kaze)*, para shakuhachi solo, obra dedicada a Horacio Curti que será estrenada el próximo 18 de diciembre de 2007 en Barcelona.

## 1. Introducción

El momento en que el compositor se sienta a la mesa de trabajo y se dispone a escribir música nueva requiere por su parte un esfuerzo de destilación de los contenidos que quiere imprimir a la creación, eliminando todo aquello superfluo y accesorio que proviene del bagaje cultural inherente a toda persona sensible a su entorno. A través de la depuración total, la creación acontece más auténtica y próxima al estado de espíritu del artista, libre de influencias perturbadoras.

Normalmente este proceso de filtraje de materiales es difícil debido a la enorme cantidad de información que nos llega a través de la fácil accesibilidad a todas las fuentes de información, especialmente la discografía y la bibliografía. Pero el problema de la destilación creativa se complica cuando el compositor pretende componer música para shakuhachi, un instrumento con una profunda tradición musical en Japón (*honkyoku*<sup>1</sup> entre otros) pero sin apenas repertorio escrito por los compositores clásicos de la tradición occidental. El desequilibrio en la balanza estética que el shakuhachi lleva como carga propia juega de manera desproporcionada en favor del *honkyoku*, sin ningún otro género que le haga de contrapeso con una cierta consistencia histórica. Así, el *honkyoku* se concentra en toda su pureza en el shakuhachi, y el compositor debe realizar un esfuerzo titánico para no verse condicionado ante la compleja forma, la refinada melodía, el característico modo kumoi<sup>2</sup>, el rico color, o la delicada agógica de este ancestral género.

Al hacer una tipificación de las características musicales del shakuhachi se hacen notorias varias diferencias respecto al instrumento clásico occidental más cercano: la flauta travesera. El shakuhachi permite una gran diversidad de cambios de color en un mismo sonido debido a la gran variedad de digitaciones y posiciones de embocadura, así como una capacidad de hacer glissando de embocadura de hasta cuatro semitonos, y una gran agilidad en las articulaciones. En oposición a este “virtuosismo de

---

<sup>1</sup> Honkyoku: literalmente, piezas originales; conjunto de piezas interpretadas desde el siglo XIII por los monjes japoneses komusō con la intención de conseguir la iluminación espiritual.

<sup>2</sup> Kumoi: modo tradicional japonés (mi-fa-la-si-do).

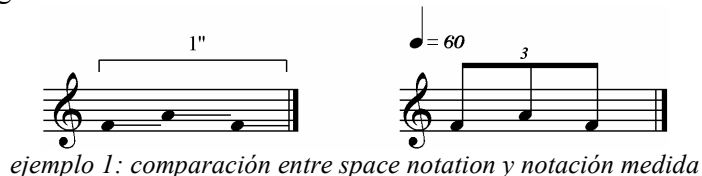
embocadura”, el shakuhachi no es especialmente brillante en la agilidad de dedos, debido a la ausencia de llaves y mecanismos. Los medios agujeros, aunque precisos y expresivos, no son rápidos. Es necesario plantear la música para shakuhachi en términos de color, inflexión tonal y articulación más que en términos de agilidad melódica. Antes, pero, se deben valorar los criterios de notación de la métrica y el ritmo.

## 2. Métrica y ritmo

Una de las características más destacadas de la música tradicional japonesa es la ausencia de métrica. Los valores de las notas no se miden ni de manera absoluta ni relativa! La principal condición para conseguir una buena interpretación de una pieza tradicional es que el conjunto esté provisto de *ma*<sup>3</sup>. Este pensamiento musical no tiene equivalente en la música clásica occidental, donde los valores están claramente definidos dentro del marco medido de la métrica. Lo que más se le acerca es la *space notation*, sistema de notación que suspende la métrica, conservando los valores absolutos de las notas.

Toru Takemitsu, en su obra maestra *November Steps*, escribe las partes de shakuhachi y biwa con *space notation*, mientras la orquesta está escrita con métrica convencional. Es evidente que el gran compositor japonés conocía muy bien la tradición de *honkyoku* a través de la relación con *Katsuya Yokoyama*, y elimina la métrica en las partes solistas, acercándose así al pensamiento de la música tradicional japonesa. De hecho, *November Steps* se puede calificar como un enorme sincretismo cultural entre una orquesta sinfónica occidental y solistas tradicionales orientales.

Las diferencias entre una notación con métrica y el *space notation* recaen en el campo de la interpretación. La concentración que requiere la interpretación de una partitura medida es muy superior a la no medida debido principalmente a que el foco de atención tiene que incluir dos elementos más: la métrica y el ritmo. La interpretación de los fragmentos del *ejemplo 1* será muy diferente, con mucha más carga de concentración expresiva –en algún modo– en la notación medida.



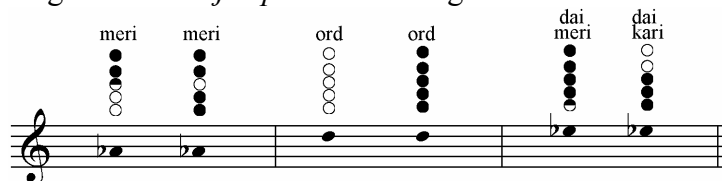
## 3. Digitación

La música tradicional para shakuhachi contempla diferentes nombres para una misma nota, dependiendo de la digitación, atesorando una gran gama de colores posibles. La diferencia de digitación comporta un cambio de ángulo en la embocadura (*meri* o *kari*)<sup>4</sup> que incide en diferentes parámetros del sonido. El cambio más notorio recae sobre la intensidad: a mayor embocadura *meri*, menor intensidad dinámica. Es una característica idiomática del instrumento la variación dinámica que se establece en el paso de una nota *kari* a una nota *meri*. Otro cambio perceptible recae sobre el espectro sonoro: las notas

<sup>3</sup> Ma: espacio, tiempo; relación entre los sonidos, silencios y respiraciones de una pieza.

<sup>4</sup> La posición de la embocadura ordinaria se denomina posición *kari*. La posición *meri* se consigue cerrando el ángulo de canalización del aire bajando la cabeza y/o subiendo el instrumento. Algunos intérpretes llaman *ordinaria* a la posición *kari*.

*meri* son más oscuras (con menos sonidos parciales) y las notas *kari* son más brillantes (con más sonidos parciales). Además de la serie de sonidos parciales del espectro, existe también una proporción variable de cantidad de ruido de aire dependiendo de la embocadura y la digitación. El *ejemplo 2* ilustra algunas de estas diferentes digitaciones.

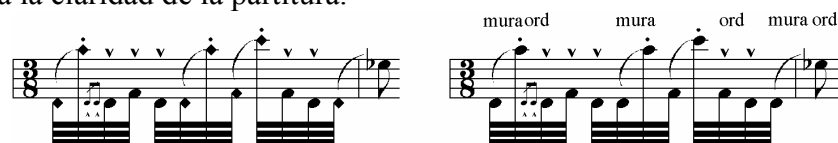


*ejemplo 2: diferentes digitaciones proporcionan diferentes colores y dinámicas para una misma nota (shakuhachi 1.8)*

El *mib* del *ejemplo 2* ilustra el contraste entre la dinámica piano asociada a la digitación *dai meri*, y la dinámica fuerte asociada a la digitación *dai kari*. Debido a la extrema posición de la embocadura, es imposible realizar un *bisbigliando*<sup>5</sup> sin que quede perjudicada la estabilidad tonal. Ahora bien, el enriquecimiento del color mediante la combinación de diferentes digitaciones y embocaduras favorece la expansión expresiva de la línea melódica.

#### 4. Muraiki

El *muraiki*<sup>6</sup> es una técnica tradicional plenamente integrada en la morfología del instrumento y con un resultado especialmente vistoso y atractivo para el oyente no especializado. Aún siendo una técnica que se ha incorporado en la 2ª mitad del siglo XX en el catálogo de nuevas técnicas de la flauta travesera, su uso es muy antiguo en la música tradicional. Respecto a la notación contemporánea, se acostumbra a indicar “*muraiki*” o “*mura*” sobre el pasaje correspondiente, y “*ord*” cuando se quiere volver al sonido ordinario. Este tipo de indicación puede crear problemas en pasajes con una alta densidad de tipos de articulación, o en obras en que la articulación no actúe como un simple efecto decorativo sino como un elemento temático. La indicación del *muraiki* se puede facilitar substancialmente mediante el uso de cabezas de notas personalizadas, por ejemplo rombos, y así evitar la excesiva proliferación de indicaciones “*mura*” y “*ord*” como en el *ejemplo 3*. Toda aquella información que pueda ser contenida en la nota facilita la claridad de la partitura.



*ejemplo 3: pasaje con múltiples articulaciones. La notación con diferentes cabezas de nota del primer ejemplo es más clara que el segundo ejemplo*

El *muraiki* se puede definir como el “sonido del viento atravesando un bosque de bambú”<sup>7</sup>, es un sonido con mucha carga expresiva que permite una gran gama dinámica, desde el piano hasta el fuerte.

<sup>5</sup> Bisbigliando: cambio de color en una misma nota mediante cambios de digitación.

<sup>6</sup> Muraiki: literalmente, respiración irregular; técnica de soplar consiguiendo un gran porcentaje de sonido eólico y gran inestabilidad en el tono.

<sup>7</sup> Sanchez-Gutierrez: *Some Thoughts on the Music of Toru Takemitsu*. Princeton University. Spring, 1993.

## 5. Glissando

Genéricamente, si el compositor favorece el lenguaje idiomático propio del instrumento, la música resultará beneficiada en forma de una mayor expresividad y naturalidad por parte del intérprete. Así, en el piano se debe explotar la polifonía, en la trompeta la articulación y en la percusión el ritmo. De la misma manera, el shakuhachi permite explotar el glissando hasta un extremo solamente superado en los vientos por el trombón de varas. El *honkyoku* utiliza una gestualidad propia y rica basada en las inflexiones tonales que recuerdan la caña de bambú oscilando suavemente por la acción del viento a través de las hojas. Fuera del *honkyoku*, el glissando de embocadura puede llegar a ser de 4 semitonos, y si se utilizan digitaciones complementarias puede llegar a una octava! Además, existe toda una gama de *shadings*<sup>8</sup> de soporte que potencian el glissando de embocadura sin cambiar de digitación, evitando el peligro de posibles discontinuidades en la inflexión tonal.

ejemplo 4: primeros compases de la obra "Viento del Oeste" para shakuhachi solo de Ramon Humet

Es imprescindible sacar provecho de aquellos recursos que el shakuhachi ofrece como propios de su idiosincrasia para favorecer una mayor expresividad y una interpretación más eficiente y natural.

## 6. Conclusiones

*Amar supone conocer* decía Stravinsky<sup>9</sup>. Es necesario efectuar un estudio a fondo de las posibilidades musicales del shakuhachi como instrumento capaz de ofrecer sonoridades de gran riqueza a la creación musical contemporánea, y una catalogación exhaustiva de las técnicas tradicionales y no tradicionales del instrumento, así como una investigación de sus características acústicas. El campo de investigación técnica de este instrumento es prácticamente virgen ofreciendo un potencial enorme de posibilidades creativas para los compositores e intérpretes actuales.

Por otra parte, el estudio riguroso de la tradición del *honkyoku* es la mejor garantía para la comprensión de la idiosincrasia del instrumento y sus infinitas posibilidades expresivas, además de proporcionar un corpus de conocimientos inestimable en relación a la construcción orgánica de una melodía. El compositor Schönberg no lo pudo decir mejor: "No doy tanta importancia a ser un cerebro musical sino, mucho más, a ser un continuador natural de la vieja y buena tradición bien entendida!"<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Shading: técnica de digitación que consiste en acercar el dedo al agujero sin cerrarlo, modificando ligeramente el tono.

<sup>9</sup> Igor Stravinsky: *Poética musical*. Taurus. Madrid, 1986.

<sup>10</sup> Carta de Arnold Schönberg a Werner Reinhart, Traunkirchen, 9-VII-1923.

## 7. Agradecimientos

El autor quiere agradecer especialmente a Horacio Curti por sus inestimables comentarios y su maestría, así como a Kakizakai Kaoru Sensei por los consejos recibidos.

## 8. Bibliografía

Casablanca, Benet: *Catálogo de la exposición Schönberg Barcelona*. Fundación Caixa Catalunya. Barcelona, 2006.

Cronin, Tania: *On Writing for the Shakuhachi: a western perspective*. Contemporary Music review 8, nº 2, 1994.

Diversos autores: *Flute and Shakuhachi*. Contemporary Music Review, Volume 8, part 2. Harwood academic publishers. Switzerland, 1994.

Lee, Riley: *Yearning for the Bell. A study of transmission in the shakuhachi Honkyoku tradition*. Ph.D. dissertation. University of Sydney, 1992.

Lependorf, J: *Contemporary Notation for the Shakuhachi: a primer for composers*. Perspectives of New Music, Vol. 27, nº 2 (Summer, 1989)

Levine, C i Mitropoulos-Bott, C.: *La Flauta. Posibilidades Técnicas*. Idea Música. Barcelona, 2004.

Sanchez-Gutierrez: *Some Thoughts on the Music of Toru Takemitsu*. Princeton University. Spring, 1993.

Stone, Kurt: *Music Notation in the 20th Century*. Norton & co. New York, 1980.

Stravinsky, I.: *Poética Musical*. Taurus. Madrid, 1986.

*Ramon Humet (Barcelona, 1968). Compositor, pianista y estudiante de shakuhachi. Ha compuesto música sinfónica, electroacústica y de cámara. Ha recibido encargos de la Orquesta Sinfónica de Montreal, ACDA, Fondation Calouste Gulbenkian, Festival Nous Sons, Festival 4x4, Fundación Phonos, SGAE, Festival de Ópera de Bolsillo y Nuevas Creaciones, Fundación Caixa Catalunya y Ayuntamiento de Tarragona. Estudia shakuhachi con Horacio Curti y ha recibido clases de Kakizakai Kaoru Sensei.*

Website: [www.ramonhumet.com](http://www.ramonhumet.com)  
E-mail: [rhumet@yahoo.es](mailto:rhumet@yahoo.es)