



TRABAJO FIN DE GRADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA

GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

CURSO ACADÉMICO 2022/23

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN

JAPÓN HASTA LA DÉCADA DE LOS 70

AUTOR:

CARLOS HERNÁNDEZ PAJUELO

TUTOR:

PEDRO MANUEL LUENGO GUTIÉRREZ

RESUMEN:

Japón vivió un cambio radical en el aspecto cultural con la apertura al mundo exterior a partir del período Meiji. El intercambio cultural de principios de siglo XX promovió la adopción de las formas musicales occidentales, que comenzaron a hibridarse tanto en música culta como en la de carácter popular. Los pioneros de este proceso fueron capaces de crear piezas con excesivo carácter académico, que no reflejaban un verdadero sincretismo. Durante el período de entreguerras, la música se puso al servicio de la política ante la iniciativa imperialista del gobierno, momento que los músicos japoneses aprovecharon para explorar las formas occidentales tratando de encontrar una voz propia influenciados por el nacionalismo. Tras la guerra el intercambio cultural se aceleró facilitando un progreso sin igual en cuanto al cultivo de las diferentes formas musicales, dando lugar a nuevos estilos cultos de influencia *zen* y otros populares como el *enka*. Durante la década de los sesenta, los autores de vanguardia y de géneros populares consiguieron verdaderamente situarse en el camino hacia la independencia musical.

PALABRAS CLAVE: Japón, posguerra, intercambio cultural, música clásica, música popular.

ABSTRACT:

Japan experienced a radical change in its cultural aspect from the Meiji period onwards, opening to the world. The cultural exchange of the early twentieth century promoted the adoption of Western musical forms, which began to hybridize in both cultured and popular music. The pioneers of this process were able to create pieces with excessive academic character, which did not reflect a true syncretism. During the interwar period, music was put at the service of politics in the face of the government's imperialist initiative, a period that Japanese musicians used to explore Western forms in an attempt to find a voice of their own, influenced by nationalism. After the war, cultural exchange sped up, bringing unparalleled progress in the advancement of different musical forms, giving rise to new cultured musical styles influenced by Zen and other popular styles such as *enka*. During the 1960s, avant-garde and popular genre composers managed to truly get themselves on the road to musical independence.

KEYWORDS: Japan, postwar, cultural exchange, classical music, popular music.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Actualidad	4
1.2. Estado de la cuestión	4
1.3. Objetivos	6
1.4. Metodología	7
1.5. Resultados esperados	7
2. EL INTERCAMBIO CULTURAL EN JAPÓN	9
Una relación desigual	
3. MÚSICA CULTA	23
La reinterpretación de la música clásica como propia	
4. MÚSICA POPULAR	45
Cultura pop en un país hambriento de modernidad	
5. CONCLUSIONES	57
6. BIBLIOGRAFÍA	59

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ACTUALIDAD

Este proyecto parte de un interés personal en el concepto de identidad musical. Revisando las últimas tendencias se aprecia una puesta en valor de la musicología y etnomusicología como disciplina que tiene mucho que aportar al acervo académico cultural. El carácter multidisciplinar de la misma sirve para comprender un aspecto profundo de cualquier cultura: el musical. Poniendo el foco de atención en este trabajo al caso japonés y estableciendo un marco histórico contemporáneo, creo que es un tema que aún actualmente plantea muchos interrogantes y que es fundamental conocer para poder entender la actualidad. Por ello pretendo mediante la realización de este trabajo arrojar algo de claridad al asunto, ofreciendo una perspectiva actualizada, comprensiva y repleta de información bibliográfica.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto al intercambio cultural, el primer capítulo del trabajo, Raymond Grew (2003)¹ trata cuestiones relacionadas con la concepción comparativa de Japón desde el inicio de su relación con occidente, sugiriendo nuevos usos del término. Kahn B. Winston (1999)² ofrece un compendio de momentos clave en las relaciones de intercambio cultural Japón-EE.UU. determinantes en el desarrollo de la vida cultural japonesa. Fukunaka Fuyuko (2017)³ analiza desde una perspectiva moderna dos casos particulares del panorama musical de vanguardia japonés: los conciertos organizados por el Sôgetsu Art Center y el festival East West Music Encounter de 1961. Amane Kasai (2015)⁴ investiga el panorama musical de vanguardia japonés prestando especial interés a la celebración de la EXPO de Osaka en 1970. Masaaki Ueno (1999)⁵ arroja luz sobre el papel de importancia de las librerías CIE en el Japón de posguerra y su devenir cultural.

¹ Grew, Raymond. "Comparing Modern Japan: Are There More Comparisons to Make?" *Japanstudien* 14(1) (2003): 69-102.

² Kahn, B. Winston. "Changing attitudes toward cultural interchange in postwar Japan." *Asia-Pacific Review* 6(2) (1999): 65-77.

³ Fukunaka, Fuyuko. "World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music." *The World of Music* 6(1) (2017): 59-71.

⁴ Kasai, Amane. "Sound of Post-War Japan: Representations of "Japaneseness" through Music at Expo '70." *Trans-Asia Popular Music Studies* 1 (2015): 5-16.

⁵ Ueno, Masaaki. "Shakai kyōiku toshite no Amerika ongaku: Senryōki no Nihon ni okeru CIE no ongaku seisaku ni tsuite, 社会教育としてのアメリカ音楽: 占領期の日本における CIE の音楽政策について [American music as social education: The CIE's music policy during the occupation period in Japan]." *Ongakugaku, 音楽学, [Journal of the Musicological Society of Japan]* 45(2) (1999): 99-109.

En cuanto a la bibliografía utilizada para la música culta Shino Arisawa (2012)⁶ escribe un artículo académico que ofrece una visión actualizada del fenómeno de las escuelas tradicionales japonesas, analizando el papel de las mismas y sus implicaciones en la sociedad actual desde el siglo pasado. Misako Ohta y Carol J. Oja (2021)⁷ escriben sobre la importancia de las librerías creadas por la administración norteamericana durante la ocupación del país en el período de posguerra, que sirvieron tanto como elemento dentro de la maquinaria cultural y propagandística de los estadounidenses, como oasis cultural y ventana al exterior en un entorno devastado. Gerald Groemer (2004)⁸ aporta un desarrollo histórico de la consideración de ‘música japonesa’ como concepto que ha ido transformándose hasta la fecha de la publicación del artículo. Judith Ann Herd (1989)⁹ trata en profundidad y con un amplio abanico de ejemplos musicales el desarrollo del movimiento musical neonacionalista como precedente fundamental al movimiento musical japonés. La misma autora (2016)¹⁰ trata sobre el desarrollo de la música clásica como género dentro del país nipón. David W. Hughes y Tokita Alison McQueen (2016)¹¹ ofrecen un punto de vista muy amplio de los efectos del contexto y los cambios en el mundo musical japonés. David Pacun (2012)¹² profundiza sobre el *yōgaku*, el estilo de música occidental cultivado en el período de entreguerras, ofreciendo una perspectiva actualizada. Steven G. Nelson (2016)¹³ aporta una comprensiva historia del estilo culto más antiguo de Japón, el *gagaku*. Toru Takemitsu (1987)¹⁴ ofrece una visión personal de

⁶ Arisawa, Shino. “*Ryūha*: construction of musical tradition in contemporary Japan.” *Japan Forum* 24(1) (2012): 97-118.

⁷ Ohta, Misako & Oja, Carol J. “US Concert Music and Cultural Reorientation during the Occupation of Japan: A Bicultural Perspective”, en *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century*, editado por Charles Garret and Carlos J- Oja, 51-81. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

⁸ Groemer, Gerald. “The rise of Japanese Music.” *World of Music* 46(2) (2004): 9-34.

⁹ Herd, Judith Ann. “The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music.” *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 118-163.

¹⁰ Herd, Judith Ann. “Western-influenced ‘classical’ music in Japan.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.

¹¹ Hughes, David W. & Tokita, Alison McQueen. “Context and Change in Japanese Music.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes, 1-33. Nueva York: Routledge, 2016.

¹² Pacun, David. “Nationalism and Musical Style in Interwar “Yōgaku”: A Reappraisal.” *Asian Music* 43(2) (2012): 3-46.

¹³ Nelson, Steven G. “Court and religious music (1): history of gagaku and shōmyō.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.

¹⁴ Takemitsu, Tôru. “Contemporary Music in Japan.” *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 198-204.

la música contemporánea. También Takemitsu (1987)¹⁵ habla sobre las características estéticas de la música japonesa.

Respecto de la música popular, Michael Bourdaghs (2012)¹⁶ es autor de un libro en el que realiza un recorrido histórico por el desarrollo de la música popular desde el final de la II GM hasta finales de siglo abarcando muchos elementos culturales y relacionando distintas disciplinas artísticas con el panorama musical. Sang Mi Park (2015)¹⁷ trata el fenómeno escénico de las Takarazuka. Edgar W. Pope (2012)¹⁸ realiza un análisis detallado de la situación de la música popular en Japón sobre la década de los años 20, poniendo el foco en tres canciones importadas desde EE.UU. de carácter exótico. Deborah Shmoon (2013)¹⁹ examina cómo el género musical popular *enka* evolucionó del *kayôkyoku* y sus características respecto de ‘lo japonés’ y la nostalgia. Christine Yano y Shûhei Hosokawa (2016)²⁰ ofrecen un desarrollo histórico por los principales momentos del desarrollo de la música popular en el archipiélago japonés.

1.3. OBJETIVOS

El trabajo tiene como objetivo principal la identificación de algunos de los cambios y transformaciones en la manera propia de los japoneses de hacer, sentir, interpretar o pensar la música desde principios del siglo pasado hasta aproximadamente la década de los 70, en un marco de intenso intercambio cultural con occidente. Por ello, es necesario poner especial atención a:

- 1) Los intercambios culturales con occidente desde finales del siglo XIX realizando un recorrido histórico de algunos momentos clave hasta la década de los 70.
- 2) Hitos en el desarrollo de la concepción de la música culta en el archipiélago japonés a partir de tales intercambios.

¹⁵ Takemitsu, Tôru. “My perception of time in traditional Japanese music.” *Contemporary Music Review* 1(2) (1987): 9-13.

¹⁶ Bourdaghs, Michael. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.

¹⁷ Park, Sang Mi. “Staging Japan: The Takarazuka Revue and Cultural Nationalism in the 1950s–60s.” *Asian Studies Review* 39(3) (2015): 357-374.

¹⁸ Pope, Edgar W. “Imported others: American influences and exoticism in Japanese interwar popular music.” *Inter-Asia Cultural Studies* 13(4) (2012): 507-517.

¹⁹ Shmoon, Deborah. “Recreating traditional music in postwar Japan: a prehistory of enka.” *Japan Forum* 26(1) (2013): 113-138.

²⁰ Yano, Christine & Hosokawa, Shûhei. “Popular Music in Modern Japan.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.

- 3) Sucesos fundamentales en el desarrollo de la música popular en Japón en el mismo contexto mencionado.

1.4. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos propuestos es necesario contar con un plan de trabajo organizado. En este caso, la metodología utilizada es de carácter cualitativo, y no experimental. La totalidad del trabajo se ha realizado mediante la consulta de material académico relacionado con el tema en cuestión. Este material bibliográfico se ha obtenido mediante la consulta de portales académicos, como *Taylor&Francis*, *Academia.edu*, *Jstor* o *Researchgate*, accediendo a algunos de ellos con las credenciales de alumno facilitadas por la US. Estos documentos se han leído con detenimiento, subrayado las ideas más importantes y sintetizado, tratando de ofrecer a lo largo del desarrollo de los capítulos una conexión entre ellos. Las imágenes recopiladas a lo largo de los capítulos son de diversas fuentes, especificadas en cada una de ellas. De igual manera, me gustaría destacar que todas las fuentes bibliográficas citadas son publicaciones en inglés, siendo una carga de trabajo extra la traducción íntegra de las mismas.

1.5. RESULTADOS ESPERADOS

Con la realización de este proyecto, se espera poder conocer los cambios y vicisitudes de la formación de la identidad musical japonesa en términos contemporáneos, desde un punto de vista global y queriendo abarcar multitud de facetas. Para ello se hace imprescindible la exploración de la relación del país nipón con occidente, siendo este el punto de partida del trabajo. Creo que el tema bien podría tratarse de manera mucho más profunda en trabajos académicos de mayor envergadura, debido a la sensación de falta de investigación y bibliografía vivida personalmente en la búsqueda de materiales, destacando la práctica inexistencia de investigación escrita en castellano.

2. EL INTERCAMBIO CULTURAL EN JAPÓN

Una relación desigual

El capítulo trata de realizar un recorrido histórico fundamental sobre el intercambio cultural en el país nipón, como factor determinante del desarrollo del mundo musical dentro de sus fronteras. Diversidad de sucesos, instituciones, nombres propios y obras concretas conforman parte del contenido del mismo. La idea principal del mencionado desarrollo es el intercambio Japón-occidente y cómo esta relación se valora y/o transforma durante los períodos de pre y posguerra, hasta finales de siglo.

El panorama cultural en Japón sufrió una profunda transformación a raíz de la llegada de los barcos americanos en 1853 y la caída del *bakufu*, el régimen de gobierno militar, en 1867. El país que estuvo cerrado, al menos culturalmente, al mundo durante casi trescientos años abrió algunos de sus puertos. El horizonte artístico japonés de la época pronto se inundó de novedades traídas por los occidentales. En el cuarto arte, la aceptación de la música occidental por parte del pueblo tardaría aún un tiempo, ayudándose de la llegada de partituras para bandas de música, música coral cristiana o canciones populares. Las nuevas melodías occidentales, sin embargo, compensaron su carácter novedoso con una imagen de modernidad y deseabilidad símbolos del cambio de etapa (Fig. 1).²¹

El objetivo principal del Japón Meiji fue la absorción de las ideas occidentales en una suerte de movimiento ilustrado. En dicha etapa, el propio gobierno japonés actuó como promotor económico y emprendió varias iniciativas como el empleo de asesores extranjeros, la importación de expertos técnicos y el intercambio de estudiantes. El sector privado no se interesó por realizar estos intercambios. Sencillamente, no existían precedentes en el ámbito privado relacionados con la iniciativa cultural de cara al exterior. En esta etapa, la proyección de la cultura japonesa hacia el exterior quedaría en un segundo plano.²² Cabe destacar que históricamente, occidente y Japón comenzaron a estrechar lazos en un momento en el que comerciantes, estudiosos y políticos occidentales creían firmemente poseer un vasto conocimiento sobre países cercanos como India o China.²³ Esto supuso para el interés occidental en Japón la formulación de dos maneras

²¹ Gerald Groemer, "The rise of Japanese Music.", *World of Music* 46(2) (2004): 29-54.

²² B. Winston Kahn, "Changing attitudes toward cultural interchange in postwar Japan." *Asia-Pacific Review* 6(2) (1999): 66.

²³ Raymond Grew, "Comparing Modern Japan: Are There More Comparisons to Make?," *Japanstudien* 14(1) (2003): 70.

de comprender el país: Japón en comparación con otros países asiáticos conocidos, y Japón en comparación directa con occidente. Según Hall: “En el momento en el que Japón abandonó su reclusión voluntaria, la comparativa con occidente ha dominado la opinión sobre si mismos”.²⁴



Fig. 1 – Utagawa Sadahide (1807-1873). *Imagen de un establecimiento mercantil en Yokohama* (1861). Arthur M. Sackler Gallery. Acceso 02-09-22.

El primer libro netamente japonés dedicado a teorizar su propia historia musical lo escribió Konakamura Kiyonori (1822-1895) en 1880, de título ‘Canción japonesa, danza y música’. En él, la problemática de la definición de “la música japonesa”, *nihon ongaku*, como enunciado aún no se encontraba. Sin embargo, el mérito del autor japonés fue la capacidad de redactar una narrativa siguiendo una secuencia lógica de géneros clásicos musicales, convirtiéndose en el paradigma dominante de la historia musical japonesa hasta finales del siglo XX.²⁵ Este orden dejaba fuera a gran parte de la música popular puesto que, a diferencia de la música más culta, esta se encontraba prácticamente desprovista de tradición escrita.²⁶

²⁴ Traducción propia del original: ‘From the moment the Japanese gave up their voluntary seclusion from the world, comparison with the West has dominated their opinion of themselves’. John Whitney Hall, “Changing Conceptions of the Modernization of Japan”, en *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen (Princeton: Princeton University Press, 1965). p. 11.

²⁵ Gerald Groemer. *The rise...* op. cit.

²⁶ Misako Ohta & Carol J. Oja, “US Concert Music and Cultural Reorientation during the Occupation of Japan: A Bicultural Perspective”, en *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century*, ed. Charles Garret and Carlos J- Oja (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021), 51-81.

De hecho, uno de los más radicales cambios epistemológicos en este momento histórico fue la propia definición del término *ongaku*, 音楽, en su acepción ‘música’. Esta palabra tuvo durante siglos una connotación de origen chino en términos de sonido. Es en esa nueva coyuntura cultural de apertura al exterior cuando se define en Japón un término concreto para lo que en occidente ya estaba clasificado como “el sonido organizado de manera humana”; véase, la música.²⁷

La obra de Konakamura permitió al lector del momento poder echar la vista atrás y entender que en Japón existía también una gran tradición, unificada en mayor o menor medida, que no tenía nada que envidiar a la historia de la música occidental. También en esta etapa se localiza el inicio de la institucionalización de la música por parte del gobierno japonés, que se empezó a interesar por la cuestión de la tradición cultural en contraposición al otro. Para ello, se estableció en 1870 una oficina gubernamental dedicada al *gagaku*, 雅楽, la “música elegante” típica de la corte nipona, practicada desde el siglo VIII.²⁸ Además, en 1880 fue creada la primera institución educativa gubernamental, la Escuela de Música de Tokio, de la mano del director de la Escuela de Música de Boston Luther Whiting Mason (1818-1896) invitado por el propio gobierno nipón.²⁹

La creación de un estilo nuevo fruto de la combinación de las tradiciones occidental y japonesa demostró ser una ardua tarea. Compositores de la época, como Kôzaku Yamada, 山田耕筰 (1886-1965) con sus canciones o Michio Miyagi, 宮城道雄 (1894-1956) con sus piezas de *koto*, 箏, con acompañamiento influenciadas por técnicas occidentales de arpa quedaron en mayoría como meras curiosidades en el catálogo musical del momento. El concepto de *wakon yôzai*, 和魂洋才, traducido generalmente como “espíritu japonés, sabiduría occidental” se demostró una realidad muy poco convincente. El replanteamiento radical tanto del estilo musical europeo como del japonés, evitando ir a lo fácil o mediante la simple creación de una recopilación de géneros diversos no llegó hasta después de la II Guerra Mundial.³⁰

La situación cambió a principios del siglo XX con la victoria de los japoneses sobre China en 1895 y sobre Rusia en 1905. En 1927 la industria musical moderna se

²⁷ Judith Ann Herd, “Western-influenced ‘classical’ music in Japan.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita and David W. Hughes (Nueva York: Routledge, 2016).

²⁸ Gerald Groemer. *The rise...* op. cit. p. 42

²⁹ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

³⁰ Gerald Groemer. *The rise...* op. cit. p. 43

estableció en Japón en una alianza empresarial entre compañías japonesas y empresas europeas y estadounidenses. Tres grandes estudios musicales dedicados a la producción discográfica, con multitud de lujos tecnológicos, se establecieron en el país: Nippon Polydor, Nippon Columbia y Nippon Victor. Debido a la relación directa en términos empresariales con occidente, se puede afirmar que la industria discográfica japonesa estuvo desde el inicio muy vinculada a la importación de grabaciones occidentales. La llegada de estos nuevos materiales fue uno de los factores de mayor influencia en el desarrollo de la música popular japonesa, destacando el peso de los importados desde EE.UU.³¹

En el denominado período de entreguerras diferentes compositores japoneses exploraron el género musical denominado *yôgaku*, la música al estilo occidental.³² El propio término implica la relación dual de oposición de Japón frente a lo occidental, cuestión que resonaba con las ideas de principios de siglo. El género *yôgaku*, 洋楽, se contraponía al *hōgaku*, 邦楽, o música nacional japonesa, aunque históricamente este último término siempre ha excluido a la parte folclórica de la tradición japonesa denominada *minzoku ongaku*, 民俗音楽.³³

A partir de la década de 1930, la intención y el esfuerzo del gobierno japonés se dispusieron a favor de la internacionalización de aquellos valores pertenecientes a la agenda política y militar del gobierno. La creación de una imagen favorable del país nipón en el imaginario global se convirtió en una preocupación política real que además tuvo como fin último la justificación de las acciones militares japonesas fuera de sus propias fronteras.³⁴ Dicha década, de ascendente tensión política y marcado carácter nacionalista, fue uno de los momentos de inflexión fundamentales en el desarrollo musical japonés. Resultó ser el eslabón entre una etapa dominada por la imitación musical a otra plenamente innovadora una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. El período comprendido entre 1930 y 1945 resultó determinante para la búsqueda de la identidad cultural propia en un contexto condicionado por la vida política y militar, como demuestran recientes investigaciones en numerosas disciplinas.³⁵ La adherencia de los

³¹ Edgar W. Pope, "Imported others: American influences and exoticism in Japanese interwar popular music.", *Inter-Asia Cultural Studies* 13(4) (2012): 507.

³² David Pacun, "Nationalism and Musical Style in Interwar "Yōgaku": A Reappraisal.", *Asian Music* 43(2) (2012): 4.

³³ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US... op. cit.*

³⁴ B. Winston Kahn. *Changing... op. cit.*

³⁵ David Pacun, *Nationalism... op. cit.*

compositores al Ministerio de Información y sus políticas aislacionistas a partir de 1934, la censura del material musical que no incluyera elementos patrióticos y el férreo control ejercido sobre la industria discográfica y radiofónica en 1937 son algunos de los puntos clave para comprender la coyuntura cultural e intelectual del momento.³⁶

La retransmisión vía radio de la rendición del país ante los aliados llegó en forma de discurso del emperador Hirohito (1901-1989) el 15 de agosto de 1945.³⁷ En términos culturales, este momento condicionó profundamente el devenir del país, al quedar Japón bajo la influencia directa del SCAP (Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas³⁸) institución estadounidense personificada en el general Douglas MacArthur (1880-1964) en un período de ocupación política y militar extendido hasta 1952. A partir de 1945 y hasta 1952, el intercambio cultural se sostuvo sobre una estructura de poder completamente desigual en la que EE.UU. como vencedor quedaba al mando de todo. Durante aquellos seis años los ocupados estuvieron bajo un férreo control ideológico además de sometidos a una estricta censura en muchos aspectos culturales.³⁹

En 1949 el gobierno estadounidense aprobó los fondos GARIOA (Ayudas del Gobierno en Áreas Ocupadas).⁴⁰ Estos procuraron y fomentaron el intercambio de estudiantes e intelectuales de ambos países, con el objetivo principal de formarlos en valores democráticos y capitalistas, tratando de prevenir así el posible viraje del país hacia el bloque comunista.⁴¹

La necesidad del pueblo japonés de restablecerse tras el período bélico propició la rápida aceptación de los ciudadanos de la nueva e impuesta situación. Durante esta etapa de posguerra, los japoneses construyeron fuertes relaciones con sus colonizadores y un gran número de películas y de música estadounidense fueron vigorosamente introducidos en el país. Unas de las instituciones de difusión cultural más importantes hasta el final de la ocupación fueron las librerías CIE (Educación e Información Civil⁴²) establecidas a lo largo de todo el país (Fig. 2). En ellas se realizaban diversidad de sesiones de audición de grabaciones en vinilo de 78 rpm de multitud de

³⁶ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

³⁷ Michael Bourdaghs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. (Nueva York: Columbia University Press, 2012.)

³⁸ Traducción propia de: "Supreme Commander of the Allied Powers". B. Winston Kahn. *Changing...* op. cit.

³⁹ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit.

⁴⁰ Traducción propia de "Government Appropriation for Relief in Occupied Area". B. Winston Kahn. *Changing...* op. cit.

⁴¹ B. Winston Kahn. *Changing...* op. cit.

⁴² Traducción propia de "Civil Information and Education Division). Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit.



Fig. 2 - Librería CIE en Hibiya, Tokio en 1947. Kon Madoko (1932). *El concepto de biblioteca en el Japón Contemporáneo: reformas y evolución en la posguerra*. Traducido del original: *現代日本の図書館構想：戦後改革とその展開* (2013). Bensei Publishing, Tokio. pág. 100.

compositores estadounidenses y europeos. A estos conciertos de música grabada podían acudir de manera gratuita centenares de japoneses deseosos de oír lo que se componía en el mundo exterior. Además, estas librerías gestionadas y financiadas por la administración norteamericana, sirvieron como refugio en un paisaje devastado tanto materialmente como culturalmente.⁴³ En palabras del compositor Jōji Yuasa, 湯浅譲二 (1929):

En el período de posguerra, la librería CIE era el único lugar donde podíamos ver arte contemporáneo y escuchar música contemporánea norteamericanas. Si no íbamos a la librería CIE, no podíamos escuchar música contemporánea norteamericana. Había diversidad de LP traídos desde EE.UU. que se reproducían en los conciertos, y también algunas partituras. Yo copié a mano las obras de Copland antes de ser miembro del Jikken Kobo.⁴⁴

El pueblo japonés fue obligado por la nueva administración a hacer un cambio de sentido: de la estricta censura hacia lo americano durante la guerra a la adoración de sus bienes culturales. La transformación de la lente con la que los japoneses miraron al exterior en el período de ocupación fue perfectamente reflejada por el xilofonista Yoichi Hiraoka, 平岡養一 (1907-1981). Este músico profesional vivió en EE.UU. hasta el ataque japonés a Pearl Harbor (1941) momento en el que perdió su empleo en la emisora NBC de Nueva York y volvió a Japón.⁴⁵ Hiraoka, tras haber vivido doce años en EE.UU. escribió en 1946:

Tras la derrota Japón está cambiando, y creo que los japoneses empiezan a buscar la verdad sobre Estados Unidos en todos los aspectos. (...) Debo decir que la imagen de superficialidad sobre la cultura norteamericana es un terrible error. He visto a músicos americanos trabajar duro y tener un profundo deseo de aprender, mientras viven en una sociedad muy competitiva. Los músicos japoneses podrían aprender mucho de ellos.⁴⁶

Las primeras obras que los japoneses escucharon tras la guerra fueron composiciones de firma americana: se reprodujeron piezas como *Sonata para cello* de Barber (1910-1981), *Concierto de violín* de Louis Gruenberg (1884-1964), *The*

⁴³ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit.

⁴⁴ Traducción propia. *Ibíd.* p. 71

⁴⁵ *Ibíd.* p. 57

⁴⁶ Traducción propia. *Ibíd.* p. 57

Wayfaring Stranger del cantante Burl Ives (1909-1995) o *The Plow That Broke the Plains* del compositor Virgil Thomson (1896-1989).⁴⁷ Existió una relación directa entre las composiciones estadounidenses reproducidas en ese momento y los modelos musicales europeos ya conocidos. Es decir, los japoneses escuchaban piezas escritas en un marco estético familiar para la audiencia nipona.⁴⁸ Hay que tener en cuenta que compositores tan importantes como Beethoven, Mozart o Wagner y sus formas eran conocidas desde principios de siglo.⁴⁹

La situación cambió a partir de 1949, ya que el monopolio de los autores estadounidenses se terminó y los programas del CIE de Hibiya comenzaron a integrar composiciones norteamericanas y europeas. También existieron programas únicamente de música europea. Dentro del repertorio destaca el protagonismo de las obras de Beethoven, siendo algunos de los sets más conocidos: *Séptima Sinfonía* de Beethoven junto a *Grand Canyon Suite* (1931) de Ferde Grofé (1892-1972), *Novena Sinfonía* de Beethoven junto a la música incidental de *Romeo y Julieta* (1947) de David Diamond (1915-2005), *Sonata Kreutzer Op. 47* junto a *Ozark Set* (1943) de Elie Siegmeister (1909-1991) o de nuevo la *Novena Sinfonía* de Beethoven junto a *San Juan Capistrano* de Harl McDonald (1899-1955).⁵⁰ Otros de los compositores destacados dentro de la programación del momento fueron Aaron Copland (1900-1990) y George Gershwin (1898-1937). De Copland se pudieron escuchar obras como *Rodeo* (1942), *Quiet City* (1941), *Piano Blues* (1926-48) o *Billy the Kid* (1938). De Gershwin, la ópera *Porgy and Bess* (1935), *Rhapsody in Blue* (1924) o *An American In Paris* (1928) fueron algunos de los trabajos que sonaron. También llegaron al Japón de posguerra diversos musicales americanos, como *Show Boat* (1927), *Down in the Valley* (1948) o *The King And I* (1951).⁵¹

Hay que hacer especial mención al papel que tuvo Yoshiro Ernest Satow (1927-1990) como moderador de esta institución. Los moderadores aportaron el lado humano a estos eventos de carácter netamente mecánico. Satow era lo que hoy se conocería como un hâfu, ハーフ, de padre japonés y madre estadounidense. Su situación vital entre ambas

⁴⁷ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit. p. 58

⁴⁸ Masaaki Ueno, "Shakai kyōiku toshite no Amerika ongaku: Senryōki no Nihon ni okeru CIE no ongaku seisaku ni tsuite, 社会教育としてのアメリカ音楽: 占領期の日本における CIE の音楽政策について [American music as social education: The CIE's music policy during the occupation period in Japan].", *Ongakugaku, 音楽学*, [Journal of the Musicological Society of Japan] 45(2) (1999): 99.

⁴⁹ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁵⁰ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit. p. 64

⁵¹ *Ibíd.* p. 67

esferas le valió un puesto en la institución estadounidense, y ha quedado históricamente como el representante de una fase de transición, mediando entre burócratas americanos, académicos japoneses, críticos musicales y compañías de discos (Fig. 3). No hay que olvidar que esta estrategia por parte de los estadounidenses tuvo un gran componente de adoctrinamiento ideológico. El acceso a la información del mundo exterior estuvo siempre condicionado al interés del bloque capitalista estadounidense. Este despliegue de medios, no obstante, relanzó el intercambio cultural a un nivel nunca visto hasta el momento.⁵²

La situación de posguerra también trajo consigo una revelación: el redescubrimiento e institucionalización de la tradición musical japonesa era un asunto de carácter urgente. Para ello, el gobierno japonés fundó en 1949 la facultad de Bellas Artes y Música de Tokio. Esta institución contó con un programa propio de formación en interpretación de música japonesa. Un año después, en 1950, la Ley de Protección de Propiedades Culturales fue aprobada por el gobierno nacional. Esta ley permitió al gobierno designar determinados elementos culturales de importancia además de otros elementos pertenecientes a la música folclórica a partir de 1976.⁵³

La década de los 60 destacó por la construcción de importantes lugares de conciertos, como el Teatro Nacional, *Kokuritsu Gekijô*, 国立劇場, en 1966 o el Teatro Nacional Nô, *Kokuritsu Nôgaku Dô*, 国立能楽堂, en 1983 dedicado a la representación de teatro *Nô* y *Kyôgen*. Ambos escenarios siguen en activo a día de hoy en la capital japonesa.⁵⁴ Durante la inmediata posguerra y gran parte de la década de los 50, los intelectuales del momento habían absorbido los ideales estadounidenses acerca de la reconstrucción del país. Este intercambio de carácter privado, sin presencia gubernamental, se vería transformado con la creación de la Japan Foundation.⁵⁵

1972 es clave para el intercambio cultural nipón, ya que coincide con la propuesta de ley *Kokusai Kôryû Kikin*, traducida como la Ley Fundación Japón. Esta institución fue una aportación directa de Takeo Fukuda, 福田赳夫 (1905-1995) ministro de asuntos exteriores del momento. Fukuda entendió la necesidad de promover un mejor entendimiento entre EE.UU. y Japón como objetivo principal, sin denostar otros

⁵² Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit.

⁵³ Gerald Groemer. *The rise...* op. cit.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ B. Winston Kahn. *Changing...* op. cit.

佐藤家のアルバム

1951年、アメリカへ留学



1949年、早稲田大学
法学部卒業



1927年、
アメリカ人の母と
日本人の父の間に
生まれる

【上】8歳頃のアーネスト。妹ドロシーと母とともに。* / 【中右】大学卒業時、22歳頃か。* / 【中左】24歳で渡米。左から父、妹、本人、母、後見人。* / 【下】20歳代後半から30歳代前半。*



銀行マンもやったアメリカ時代

60

Fig. 3 – Diferentes fotografías de Yoshio Ernest Satow. La imagen grupal corresponde a Satow (en el centro) y su familia: empezando por la izquierda está su padre Taiichirô, junto a él su hermana Emiko Dorothy y al otro lado su madre Grace y un americano no identificado (posiblemente Donald Brown). Publicada en *Geijutsu Shinchô* 50 n°6, 1999. Extraída de Garrett, C. & Oja, C. J. (2021).

intercambios internacionales mediante programas de enseñanza del idioma o representaciones artísticas. Este hito cultural llegó en un momento de shock social por el anuncio del presidente de EE.UU. Richard Nixon (1913-1994) de visitar China. Esta cuestión hizo a las autoridades japonesas desconfiar de la fiabilidad de Estados Unidos como aliado, por lo que concluyeron que un esfuerzo para acortar distancias en cuanto a puntos de vista sobre cuestiones de interés mutuo era necesario. De cualquier manera, el establecimiento de la Japan Foundation sirvió como una concienzuda aceptación de las instituciones japonesas de la necesidad de establecerse como una nación avanzada de alto valor cultural en un marco internacional.⁵⁶ En palabras del ministro de asuntos exteriores Masayoshi Ôhira, 大平正芳 (1910-1980) que sustituyó a Fukuda en 1973:

El rol de Japón en el intercambio cultural durante los últimos cien años ha sido unilateral, tratando de absorber otras culturas sin prestar mucha atención a exportar la propia. Como Japón ha alcanzado el estatus de nación política y económicamente avanzada, es fundamental que se dedique a la tarea más importante de nuestro tiempo; la búsqueda del sentido de la vida y el valor de la cultura.⁵⁷

Unos años antes, en 1970 también hubo un momento de gran importancia en el desarrollo cultural japonés: la Japan World Exposition o EXPO 70 celebrada en la ciudad de Suita, prefectura de Ôsaka. El concepto de las exposiciones universales es un producto netamente occidental, originado en el siglo XIX. Se trata de un evento de varios meses de duración, en el que se establece tanto una imagen nacional como una demostración de poder. También sirve como espejo a otras culturas mayormente a los habitantes del lugar donde se celebra. En cualquier caso, en ellas se pretenden exhibir los valores adecuados al momento, siendo el principal motivo de la celebración en Ôsaka en aquella fecha la demostración de la reconstrucción del país. Cabe destacar que por el evento pasaron más de 64 millones de personas, siendo un 97.4% del total ciudadanos japoneses.⁵⁸ En la creación artística de la EXPO 70 estuvieron involucrados artistas japoneses de posguerra tan importantes como Tôru Takemitsu, 武満徹 (1930-1996) o Yuji Takahashi, 高橋悠

⁵⁶ B. Winston Kahn. *Changing...* op. cit.

⁵⁷ Traducción propia. *Ibíd.* p. 72

⁵⁸ Amane Kasai, "Sound of Post-War Japan: Representations of "Japaneseness" through Music at Expo '70.", *Trans-Asia Popular Music Studies* 1 (2015): 5.

治 (1938). Todos los pabellones del evento fueron experimentales, cada uno con su concepto propio, destacando el pabellón de acero (Fig. 4). De este el propio Takemitsu, junto con Takahashi e Iannis Xenakis (1922-2001) se hicieron cargo del diseño sonoro mediante la composición de piezas inéditas y la utilización de sonidos modernos. Una de las necesidades de los artistas musicales del momento fue la creación de un movimiento de vanguardia que liberase al panorama del orientalismo, el japonismo y el exotismo presente heredado del período de preguerra.⁵⁹



Fig. 4 - Ósaka EXPO 70' Steel Pavilion. Fotografía recopilada de worldfairs.info en 07/09/22

En conclusión, el intercambio cultural entre occidente y Japón resultó ser un factor fundamental del desarrollo musical nipón. Con la llegada de los occidentales, y el cambio de rumbo político, el horizonte musical japonés se expandió hasta límites desconocidos hasta el momento. Los músicos japoneses de principios de siglo consiguieron amalgamar el estilo occidental y japonés dando lugar a los primeros atisbos de un sincretismo aún en tempranísimo desarrollo. El nacionalismo exacerbado fue protagonista principal de la vida política japonesa durante su etapa imperialista, quedando reflejado el movimiento en la necesidad de los compositores de entreguerras de encontrar un sonido nacionalista. Después de la guerra cabe destacar el papel de la administración norteamericana en el

⁵⁹ Amane Kasai. *Sound...* op cit.

desarrollo de la vida cultural mediante, entre otros instrumentos, la gestión de las librerías CIE. Estas proporcionaron a los japoneses una ventana al exterior que tuvo mucha influencia en la juventud de un número de conocidos compositores. Dos momentos claves de este intercambio cultural fueron tanto la creación de la Japan Foundation en 1972, institución de carácter internacional, como la EXPO de Suita, Ôsaka en 1970.

Este capítulo trata de analizar los cambios, transformaciones y sucesos relacionados con el panorama musical culto en Japón desde principios del siglo XX hasta el fin de las vanguardias en los 70. Corrientes estilísticas, cambios de paradigma, influencias extranjeras y el auge de la música clásica en el país son algunas de los elementos tratados en el mismo.

Los occidentales que llegaron al Japón de finales del XIX trajeron consigo un concepto renovado de sincretismo musical. En un principio los estilos musicales más cultos, tradicionalmente el *gagaku* y el *shōmyō*, 声明, presentaron las mayores dificultades en cuanto a la mezcla con los contemporáneos occidentales. De la misma manera, la música de teatro *nō* estaba demasiado ligada al antiguo régimen militar, la música de *shamisen* recordaba a los ambientes de los diferentes barrios de prostitutas y las canciones populares, con sus letras sexuales y en diversidad de dialectos tampoco parecían ser adecuadas. Los legisladores del período Meiji entendían en aquel momento que la prioridad era la búsqueda y aceptación de los valores modernos traídos por los occidentales, pero que la prohibición de los estilos tradicionales de música japonesa no sería de gran utilidad. Para ellos, el estilo moderno de música ideal sería más accesible que el *gagaku*, pero no tan vulgar como el *zokugaku*. El término *gagaku*, 雅楽, significa propiamente ‘música elegante’, considerado como el estilo musical de la corte imperial nipona desde el siglo VIII (Fig. 5).⁶⁰

Tradicionalmente todo el corpus artístico de *gagaku* se divide en tres estilos: música vocal acompañada y baile, música instrumental y baile descendientes de tradiciones asiáticas de interior y dos géneros de música vocal acompañada originados en el período Heian entre los siglos X y XI. Este estilo en la actualidad se suele describir como el repertorio orquestal de representación continuada más longevo del mundo. Por orquestal se entiende en cuanto se refiere a que todo el repertorio está conformado de un número modesto de intérpretes. Dentro de los instrumentos utilizados en la interpretación de este estilo se encuentran los *hichiriki*, u oboe japonés, *ryūteki*, o flauta travesera, *shō* u organillo de boca, *biwa*, laúd japonés y *gakuso*, una cítara de origen chino. Los principales responsables del estilo son músicos oficiales de palacio. Por otra parte, el *shōmyō*, es un estilo netamente budista y de carácter ritual consistente en recitar diferentes

⁶⁰ Gerald Groemer. The rise... op. cit. p. 40

sutras de manera melódica abarcando tanto texturas melismáticas *ad libitum* como el ajuste de las sílabas a un ritmo concreto.⁶¹ Continuando la ancestral tradición de tomar prestados elementos culturales de influencias externas como China o Corea, los japoneses de la época decidieron que la música occidental debía ser adoptada como parte integral de la sociedad. En este momento histórico se conforman en el país dos términos fundamentales: *sakkyokuka*, 作曲家, el compositor en el sentido occidental, y *ongaku geijutsu*, 音楽芸術, traducido como “arte musical”.⁶²



Fig. 5 - Representación de una pieza de Gagaku. Fotografía propiedad de The Imperial Household Agency, Tokio.

Hay que tener en cuenta que se trata de un momento histórico musicalmente muy convulso a nivel europeo, puesto que se habla de una etapa de profundos cambios que removió los cimientos de la tradición musical culta con el estreno de obras como *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971). Sin embargo, no fueron piezas como esta las que se exportaron a Japón, sino una cuidadosa selección de clásicos barrocos y neoclásicos llenos de fórmulas clásicas como las frases de cuatro compases, armonías triádicas simples o la forma sonata, elementos que precisamente los compositores europeos del momento procuraban evitar.⁶³

⁶¹ Steven G. Nelson, “Court and religious music (1): history of gagaku and shōmyō.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita and David W. Hughes (Nueva York: Routledge, 2016).

⁶² Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁶³ Gerald Groemer. *The rise...* op. cit. p.41

De dicha etapa surgieron los primeros intentos sincréticos: se compusieron canciones de colegio denominadas *shōka*, que promovieron valores concretos intelectuales, físicos y morales; se tradujeron al japonés letras de canciones populares norteamericanas como *Auld Lang Syne* u *Old Black Joe*; melodías típicas de *gagaku* se reescribieron bajo la armonía occidental o melodías tradicionales escritas en la escala *miyakobushi* se arreglaron para piano. Los primeros intentos registrados de componer al estilo occidental los llevaron a cabo Nobu Kōda, 幸田延 (1870-1946) con *Sonata para Violín* (1897) y Rentarō Taki, 滝廉太郎 (1879-1903) *Dos Breves Piezas para Piano* (1900) que, aunque valientes, resultaron ser ejercicios excesivamente académicos.⁶⁴ Atendiendo al aspecto teórico musical, el primer gran paso en la fusión de estilos que los compositores de entreguerras usaron asiduamente se halla en el arreglo de la canción popular *Sakura* de Rudolf Dittrich (1861-1919) en 1894. Y es que, uno de los principales problemas se basaba en la armonización de las melodías modales de la música tradicional japonesa bajo una sensibilidad occidental. La escala japonesa de mayor distinción, la *miyakobushi onkai*, carece del tercer y séptimo grado y disminuye el segundo grado en un semitono, formando una segunda menor con la tónica. Esto supone la incapacidad para soportar tonalmente las dos tríadas de mayor importancia: la tónica y la dominante, puesto que el acorde de tónica quedaría vacío sin 3 grado, ausente en la escala y la dominante incompleta o con la quinta alterada. La solución de Dittrich se basó en reposicionar la tónica sobre el quinto grado de la escala menor correspondiente. De esta manera, la escala se podía armonizar correctamente en un estilo romántico ya conocido utilizando una progresión de II7-I en vez de IV-I. Además, esta progresión cuadraba con los tetracordios habituales en la música japonesa, como Sol-Fa-Reb-Do (Fig. 6).⁶⁵ Históricamente ha quedado claro que la solución presente en los arreglos de Dittrich se convirtió en la base para los arreglos de origen nipón a partir de 1900, y con ello, se conformó uno de los principales sonidos modernos japoneses. El establecimiento de una serie de motivos musicales japoneses parece que facilitó la utilización del nacionalismo musical en la política y el imperialismo.⁶⁶ Como consecuencia, Japón fue el país asiático que lideró al resto de Asia en el acercamiento a la música clásica occidental. El estatus asociado al aprendizaje de instrumentos como el piano o el violín asociaron al género *kurashikku*,

⁶⁴ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁶⁵ David Pacun, *Nationalism...* op. cit.

⁶⁶ *Ibíd.* p.14

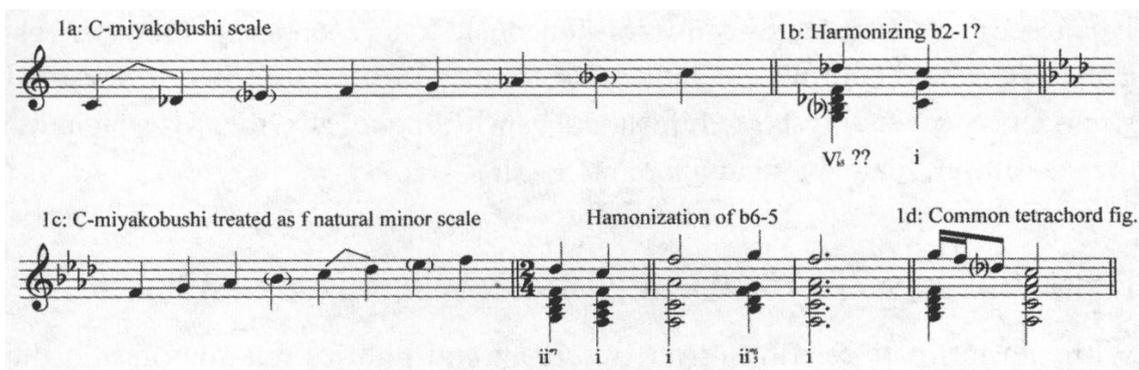


Fig. 6 – Rearmonización de la escala miyakobushi. La escala miyakobushi de DO se transforma en FA menor según los estándares occidentales. Extraída de: David Pacun, *Nationalism...* op. cit.

クラシック, con la admiración cultural de principios de siglo XX. Esta teoría se refuerza con la creación de métodos japoneses de aprendizaje; véase el método Suzuki o el método Yamaha.⁶⁷ El primer compositor *kurashikku* en realizar una obra más allá de la simple imitación fue Kôzaku Yamada, graduado de la Escuela de Música de Tokio en 1908 (Fig. 7). A partir de 1910 y durante el período de entreguerras, el desarrollo del estilo *yôgaku* sirvió como enlace entre la simple importación de material occidental y la independencia musical alcanzada por los compositores de posguerra. Pese a la recursividad de los compositores de este periodo, en los diversos trabajos de investigación sobre el mismo se define al estilo como imitativo, fallando así en la búsqueda y definición de un estilo compositivo japonés auténtico.⁶⁸

Continuando con el desarrollo del *yôgaku*, tradicionalmente los investigadores han tratado de diferenciar dos escuelas de compositores pertenecientes a este estilo: una de ellas de carácter conservador asentada en la tradición romántica alemana y otra progresista, condicionada por el nacionalismo, que trató de reinterpretar la tradición japonesa en la búsqueda de nuevas maneras de expresión. Esto último se entiende teniendo en cuenta que durante el desarrollo del estilo el nacionalismo iría tomando protagonismo en el país.⁶⁹ En palabras de Judith Ann Herd:

El nacionalismo, nacido de las políticas reaccionarias de la década turbulenta precedente a la Segunda Guerra Mundial, fue otro de los cambios positivos en la música moderna japonesa. Fue el eslabón perdido que abrió una etapa de transición entre la imitación y la invención e innovación. Sin ello, no habría

⁶⁷ David W. Hughes & Alison McQueen Tokita, "Context and Change in Japanese Music." En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. David W. Hughes and Alison McQueen Tokita (Nueva York: Routledge, 2016.) p. 13

⁶⁸ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p.5

⁶⁹ *Ibíd.*

habido transformación entre la identificación con el otro y el descubrimiento propio.⁷⁰

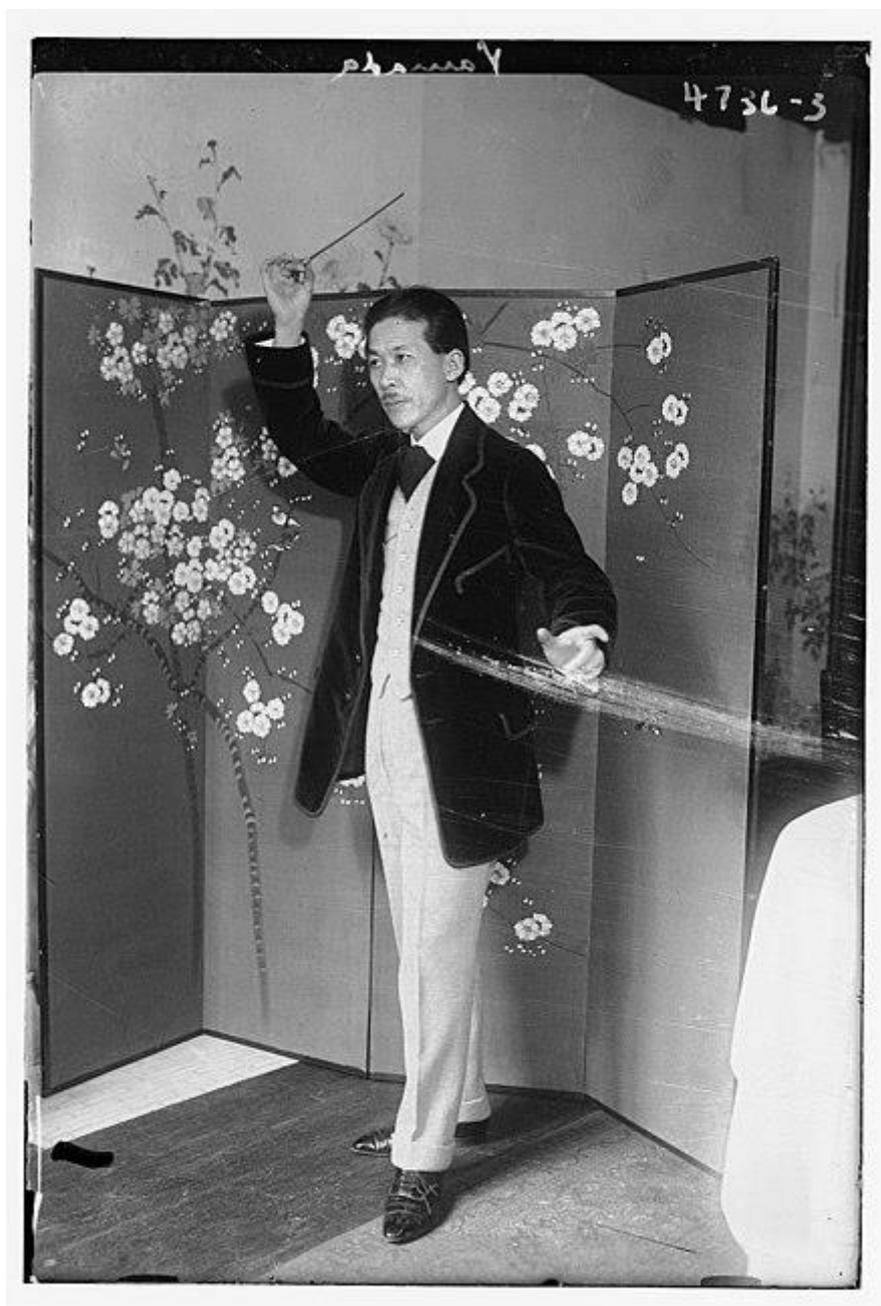


Fig. 7 – Yamada Kôsaku en Manhattan, entre 1915 - 1920. Bain News Service. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

⁷⁰ Traducción propia. Judith Ann Herd, “Cultural Politics of Japan’s Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years.”, En *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau (Middletown: Wesleyan University Press, 2004.) p. 50

Que el movimiento nacionalista fuera un factor clave en la vuelta de los compositores a la tradición musical japonesa es innegable, pero no se puede ignorar que durante la década de los 30 y los 40 ese redescubrimiento formara parte del imperialismo japonés. En esta etapa, el nacionalismo exacerbado llevó al país a subyugar militar, política y musicalmente a Asia oriental. No es que Herd no fuera capaz de hacer este análisis, sino que prefirió en su artículo considerar el período de entreguerras como una antesala de futuros desarrollos, antes que como una etapa en sí misma. El error para Pacun viene pues al dividir el *yôgaku* en dos escuelas, puesto que esta clasificación no ayuda a desentrañar las vicisitudes del estilo al comprender que ambas estuvieron implicadas de igual manera en el crecimiento del nacionalismo e imperialismo japonés y que hay que entenderlas en ese contexto. Esto es que sus principios estéticos, debates teóricos y diferencias estilísticas necesitan ser estudiadas en tal coyuntura histórica. Si se continúa profundizando en esa división, por una parte, el fracaso de la escuela romántica alemana en conseguir una conexión real con el pasado japonés puede asemejarse a las fallidas políticas nacionales, y por otra, la incapacidad del lado progresista de deshacerse por completo de las formas occidentales los sitúa como meros precursores de otro estilo, en vez de como creadores por derecho propio.⁷¹

Desde una perspectiva más amplia, afirmar o negar lo japonés del estilo *yôgaku* tiene el efecto paradójico de posicionar el debate en un contexto colonialista occidental, una suerte de exotismo autoinfligido. Y es que la música clásica de este período debe entenderse, al menos en cierta parte, como un símbolo de resistencia, como una apropiación explícita y consciente de la música occidental.⁷² Los compositores japoneses de entreguerras fueron emprendedores prolíficos y creativos que bebieron de fuentes japonesas para conformar su estilo contemporáneo.⁷³ En palabras del compositor y director alemán Heinrich Werkmeister (1883-1936) en 1927:

Japón es un país al que hay que tomar en serio en todos los aspectos y que ha terminado con la etapa de fábulas al estilo de ‘Las Mil y Una Noches’, puesto que Japón ha despertado y es capaz, con buena base, de alcanzar el desarrollo.⁷⁴

⁷¹ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p.7-8

⁷² *Ibíd.* p. 8

⁷³ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁷⁴ Traducción propia. Heinrich Werkmeister, “Impressions Of Japanese Music. *The Musical Quarterly.*”, 13(1) (1927): 105.

Uno de los momentos cruciales del devenir musical del siglo XX a partir de la década de los 30 ocurre con la formación de la *Shinkō Sakkyokuka Renmei*, Federación de Nuevos Compositores, compuesta por dieciséis músicos en su mayoría nacidos a partir de 1900 que establecieron una serie de objetivos para el desarrollo de un nuevo estilo moderno de composición (Fig. 8).⁷⁵ Sus propuestas fueron: la utilización de un amplio abanico de posibilidades y armonías, combinando escalas y modos de la música tradicional haciendo hincapié en el modo menor y las escalas pentatónicas para enfatizar la cualidad japonesa. A esto habría que añadir el desarrollo de un sistema tonal adecuado para melodías pentatónicas y modales derivadas de la armonía cuartal extraída del conjunto de armónicos del *shō*. De igual forma, apostaron por el uso de texturas semipolifónicas similares a los arreglos de estilo *sankyoku jiuta* y un uso creativo de la sonoridad instrumental.⁷⁶ El conjunto de tonos del *shō* se sitúan tradicionalmente por encima de la melodía en las representaciones de *gagaku*, invirtiendo el orden tradicional occidental. Los diferentes grupos tonales del organillo se basan en el círculo de quintas heredado de la música tradicional china de doce tonos (Fig. 9).⁷⁷

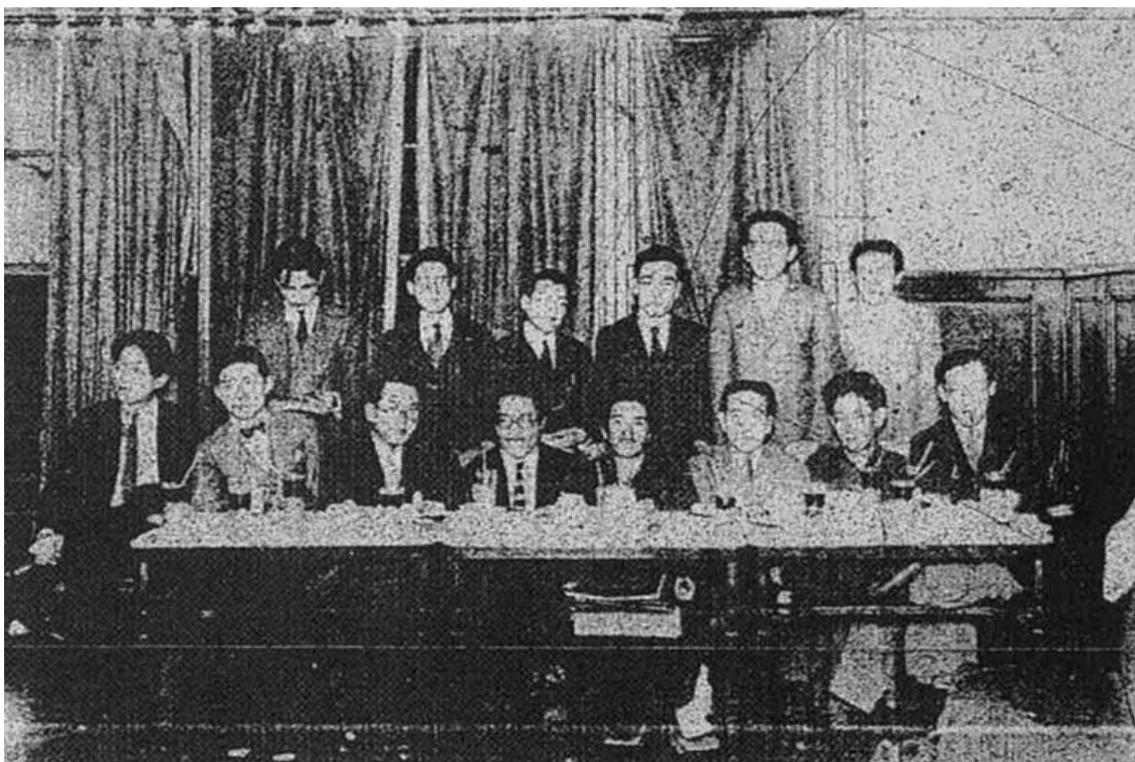


Fig. 8 – Fotografía de archivo de la fundación de la *Shinkō Sakkyokuka Renmei*, 1930. Someya, Kaneko, Sugioka Wakako, and Miyake Iwao 1999. *Dokumentarii Shinkō sakkyokuka renmei: Senzen no sakkyokukatachi, 1930–1940*. Tokio: Kunitachi ongaku daigaku fuzoku toshokan.

⁷⁵ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p. 22

⁷⁶ Judith Ann Herd. *Cultural...* op. cit.

⁷⁷ Judith Ann Herd, “The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music.”, *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 118.

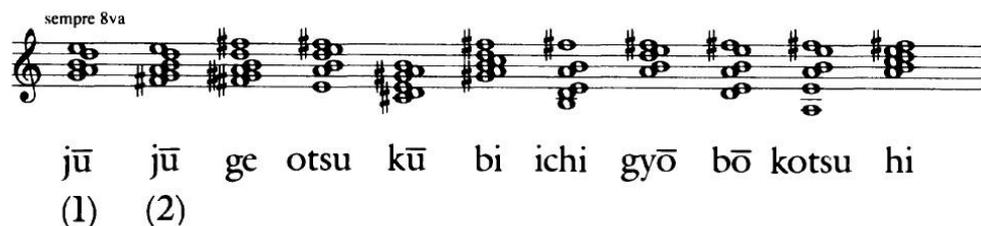


Fig. 9 – *Los once grupos tonales típicos del shō. Imagen extraída de: Judith Ann Herd. The Neonationalist... op. cit.*

Creativamente opuesto a Kôzaku fue Kiyomi Fujii (1899-1944): en una etapa en la que la mayoría de compositores japoneses viajaban asiduamente a occidente para continuar con su formación, Fujii se quedó recopilando y estudiando canciones populares japonesas, *minyô*, 民謡. Fascinado por la música popular, durante toda su trayectoria profesional se dedicó a componer canciones al estilo de las tradicionales japonesas, con piezas en las que piano y flauta imitaban al shamisen o al shakuhachi, en un estilo de carácter sugestivo más que imitativo. Ambos compositores establecieron mediante sus perspectivas individuales sobre la dualidad Japón/occidente un paradigma que pervive en la actualidad. Mientras que los experimentos de Kôzaku en una etapa en la que la mayoría no se atrevían a salir de la tradición animaron a otros compositores a progresar más allá de los límites establecidos de la música clásica occidental. Por otro lado, el enfoque etnológico de Fujii permitió el establecimiento del género *gendai hōgaku*, 現代邦楽, música contemporánea con instrumentos tradicionales japoneses, como uno de los principales géneros actuales.⁷⁸

Otros de los nombres propios fundamentales de la época fue Shūkichirō Mitsukuri, 箕作秋吉 (1895-1971) que con su composición *Bashō kikōshū 1644-1694*, 芭蕉紀行集 (*Diez Haikus de Bashō*) en 1931, se convirtió en el abanderado del nacionalismo de la década. La obra trata de contraponer la sencillez, el refinamiento y la tensión emocional de los poemas del legendario poeta del siglo XVII Matsuo Bashō con un arreglo para piano, voz y orquesta. Los acordes del acompañamiento de piano, propios del *shō*, el organillo de boca utilizado en *gagaku*, y del *koto*, intensifican el misterio, la elegancia y la cualidad mística de las estrofas.⁷⁹ En 1934, Mitsukuri publicó un tratado musical proponiendo una nueva práctica armónica netamente japonesa. En él, el compositor lo trató con círculos de quintas ascendentes y descendentes, así como con dos escalas

⁷⁸ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁷⁹ *Ibid.*

propiamente japonesas; la ya mencionada *miyakobushi* y otra utilizada frecuentemente en *gagaku*. Además, caracterizó las terceras como disonancias. Sorprende, bajo una perspectiva moderna, que algún compositor en aquella época realmente pensase que un sistema armónico tendente a la creación de progresiones basadas en quintas fuese algún tipo de novedad.⁸⁰

Fumio Hayasaka, 早坂文雄 (1914-1955) basó sus orquestaciones en el delicado timbre y los principios armónicos del *gagaku*. Tomando como ejemplo *Sahô no mai to uhô no mai (Danzas Cortesanas Tradicionales de Derecha e Izquierda)*, estrenada en 1942, el compositor japonés crea una pieza programática de tres danzas basadas en el *gagaku* y el *bugaku* utilizando melodías largas compuestas a base de motivos cortos interpretadas por la sección de maderas, acompañadas de diversos glissandos y arrastres de arpa, celesta, cuerda y trombones. La orquestación de Hayasaka hace honores a los impresionistas franceses y nacionalistas rusos. Yasuji Kiyose, 清瀬保二 (1900-1981) y Akira Ifukube, 伊福部昭 (1914-2006) supieron capturar la vitalidad pasional del folclore japonés y sus estilos tradicionales en sus melodías, ritmos y arreglos instrumentales.⁸¹ Ifukube además incluyó en su corpus artístico al *tonkori*, un instrumento tradicional en la música de los Ainu, la tribu natural de Hokkaido.⁸² Además adoptó diversidad de polirritmia y combinaciones instrumentales fruto de sus años de investigación en el norte japonés.⁸³

A partir de 1940 todas las publicaciones niponas tenían que pasar por un control de censura estatal, año que coincide con la publicación de *Nippon Kasei No Kiso (Fundamentos de la Armonía Japonesa)*, tratado del musicólogo y teórico japonés Shôhei Tanaka, 田中正平 (1862-1945). En él, Tanaka propuso un formalismo aún más restrictivo que el de Mitsukuri, demostrando así un acusado estancamiento teórico y la presencia subyacente de una agenda nacionalista. Según una reseña del mismo publicada en la revista *Contemporary Japan* en 1941, la utilización de Tanaka de resoluciones hacia la tónica mediante el uso de semitonos por grados conjuntos, bien desde el II o el VII, se describe como una importantísima diferencia cualitativa entre la música japonesa y la del resto de Asia oriental.⁸⁴ Esta afirmación no se sostiene técnicamente y tuvo sin duda

⁸⁰ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p. 23

⁸¹ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁸² David W. Hughes & Alison McQueen Tokita. *Context...* op. cit. p. 7

⁸³ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit. p. 119

⁸⁴ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p. 26

fuertes connotaciones colonialistas bajo una clara influencia del panasianismo japonés, como puede leerse:

Únicamente en la música occidental y en la japonesa está completamente establecida la resolución por semitono hacia la tónica; este no es el caso ni en la música China ni en la India o en países del sudeste asiático. Nuestra música (japonesa) es sin duda superior en este ámbito a otra música oriental.⁸⁵

En julio de 1942 tendría lugar el apogeo del debate musical de entreguerras, con la celebración del simposio *Kindai No Chôkôku, Simposio 'Superando la Modernidad'*, en el que el compositor Saburo Moroi (1903-1977) y los críticos Hideo Tsumura (1907-1985) y Kawakami Tetsutarô (1902-1980) discutieron sobre la capacidad de la música occidental de expresar los pensamientos japoneses. El debate, por lo que puede leerse hoy en día en las transcripciones del mismo, tuvo muy poco de contenido musical y estuvo completamente alejado de la vida musical contemporánea del momento. De hecho, los críticos demostraron paradójicamente que el estilo *yôgaku* llevaba tiempo siendo una suerte de tradición integrada. Es decir, si algo puede desprenderse de todo este desarrollo es que los compositores de la década de los años 30 no inventaron necesariamente un nuevo estilo, sino que mejoraron en la práctica del estilo anterior, lo que sin duda conllevó una mejora de la técnica y la teoría musical. Desde una perspectiva razonada, estas innovaciones procuraron cambios poco trascendentales en cuanto al lenguaje musical y no grandes alteraciones estructurales como pretendían afirmar los nacionalistas como símbolos de originalidad.⁸⁶

No fue hasta la formación del movimiento neonacionalista, en los años inmediatos a la posguerra, cuando los compositores japoneses comenzaron a examinar la riqueza de los recursos en la música y el arte nipón.⁸⁷ El neonacionalismo, definido por la generación del momento, trató de resolver la necesidad japonesa de alcanzar la independencia de influencia externas.⁸⁸ Estos músicos tuvieron a su disposición un amplio abanico de recursos y una libertad estilística sin precedentes. Enseguida entendieron que el dominio de las técnicas compositivas no necesariamente significaba la capacidad de creación de música nueva.⁸⁹ Durante esta nueva etapa, la mayoría de compositores tomaron

⁸⁵ Traducción propia. David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p. 26

⁸⁶ David Pacun, *Nationalism...* op. cit. p. 33

⁸⁷ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit.

⁸⁸ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁸⁹ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit.

inspiración de la cultura popular, el cine, el teatro, la cultura visual, la religión y los asuntos sociales del país, relegando a los estilos europeos a un segundo plano.⁹⁰

Varias asociaciones de compositores nacieron en aquella etapa, aunque pocas tan exitosas en sus objetivos como *Yagi No Kai*, 山羊の会, La Sociedad de la Cabra, creada en 1953 y de nombre en tono jocoso en honor al cuadro de Pablo Picasso (1881-1973) del dios griego de lo silvestre, los rebaños y las manadas llamado Pan (Fig. 10).⁹¹ Sus fundadores fueron tres jóvenes compositores: Hikaru Hayashi, 林光 (1931-2012), Michio Mamiya, 間宮芳生 (1929) y Yûzô Toyama, 外山雄三 (1931), uniéndose posteriormente Toshiya Sukegawa, 助川敏弥 (1930) en 1958. Se declararon devotos de la creación de una auténtica música nacional y buscaron activamente en sus obras la adaptación de la estructura y los elementos idiomáticos tanto de las canciones populares japonesas como de otros estilos tradicionales.⁹²

Mamiya se dedicó durante años a recopilar música folclórica, popular, por la zona de Tôhoku al norte de Honshû. Fruto de este interés, combinado con una nostalgia romántica hacia el pasado, el autor publica desde 1955-68 una colección de canciones populares japonesas, *Nihon Minyô Shû*, que pasaría a la historia como una de las grandes obras del compositor. Una de sus recreaciones de estas canciones se halla en la obra *Shakushi Uri Uta*, *La canción del cucharón*, en la que el piano utiliza el tipo de acompañamiento típico del shamisen de las canciones originales (Fig. 11). Compañero de promoción de Mamiya, Hayashi es hoy día muy conocido en Japón por su contribución a la música vocal y al aspecto sonoro del cine o la televisión.⁹³ Su *magnum opus* es *Genbaku Shôkei*, Pequeños Paisajes de Hiroshima, estrenada en 1958, una cantata para coro mixto ideada como homenaje a las víctimas de la bomba nuclear de Hiroshima (1945). El libreto de la pieza está basado en un poema de Tamiki Hara, un superviviente del evento que posteriormente acabó con su vida. En el primer movimiento de la obra, las cuatro voces del coro se solapan en *stretto* imitando las voces de las víctimas con la frase *mizu wo kudasai!*, “¡dame agua, por favor!”. El japonés utiliza otro tipo de recursos vocales como *vocalizzazione libero* o una suerte de puntillismo vocal intercalando a los distintos

⁹⁰ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁹¹ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit.

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*



Fig. 10 – Pablo Picasso (1881-1973). *Pan*. (1948) Litografía. 65,5 x 51 cm. Fotografía extraída de: NEUMEISTER. <https://www.neumeister.com/en/artwork-search/artwork-database/ergebnis/1020-260/Pablo-Picasso/>

仙北郡大曲町(大曲市編入)地方 227 杓子賣舞の唄

(三味線) コラ みさいな
 みさいな しやくしまいとほみさいな
 コラ しやくしうりの
 かんざぶろ のみに かん な めぐり
 がた なを みんなに としつからがいて ドッコイしよって しょうまして
 (こらゆうあんばいに かんまえて)

杓子賣舞の唄

コラ見さいな〜杓子舞とは見さいな
 コラ杓子売の勘三郎 のみに鉈 めぐり刀を背荷と
 しつからがいて
 ドッコイシヨと背負いまして ころ云う塩桶に
 かんまえて〜
 コラ坂コも てく〜二の坂コも てく〜

Fig. 11 – Transcripción de la canción popular original *Shakushi Uri Mai No Uta*, Michio Mamiya. Nihon Hoso Kyokai 1976, 192. Extraído de: Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit.

registros del coro.⁹⁴ Una de las principales aportaciones de Hayashi se encuentra en una de sus composiciones para piano, *Sonata para Piano* de 1965. En ellas utiliza una serie de segundas menores sonando simultáneamente a las que no considera disonancias, sino un resultado del fluir melódico de la pieza. El compositor justificó ese tipo de sonoridad al tratarse según él de un elemento común en la música tradicional japonesa, que él mismo, como japonés, naturalmente hacía suyo.⁹⁵

1953 también vio nacer a otro grupo fundamental de compositores llamados *Sannin No Kai*, 三人の会, literalmente, grupo/sociedad de Tres Personas. Este estuvo conformado por Toshirô Mayuzumi, 黛敏郎 (1929-1997), Yasushi Akutagawa, 芥川也寸志 (1925-1989) e Ikuma Dan, 團伊玖磨 (1924-2001). El conjunto fue polémico desde el principio. Llegaron al mundo musical japonés contratando orquestas y coros con sus

⁹⁴ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁹⁵ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit. p. 132

propios fondos, para así dar a conocer su música. Además, se atrevieron a abordar un tema delicado en el Japón de posguerra: reavivaron el concepto de panasianismo tan defendido por Hayasaka en el período de entreguerras. Esto generaba una cuestión de innegable importancia, planteando si los compositores japoneses deberían identificarse con el nacionalismo de los años 30 con todas sus consecuencias o si deberían tratar de establecer una autonomía y desarrollar un nuevo estilo sin lazos con el pasado.⁹⁶ Y es que los tres músicos activamente promovieron el intercambio cultural a través del estudio de estilos tanto tradicionales como modernos. No obstante, de entre ellos, hay que destacar la figura de Mayuzumi.⁹⁷

Mayuzumi, de formación japonesa y parisina, tuvo durante esta etapa el carácter más experimental de todos sus compañeros. Sus primeros experimentos sonoros dieron lugar a la obra *Microcosmos* (1957) para clavioline, guitarra, vibráfono, xilófono, piano, bongos, congas y una sierra musical; aunque sería la cantata sinfónica *Nehan Kôkyôkyoku*, publicada como *Nirvana Symphony (Buddhist Cantata)* en 1957-1958 la que marcaría un camino propio. Se trata de una pieza de seis movimientos para coro masculino, orquesta y percusión que ha quedado en la historia como la primera síntesis panasianista del autor. El interés por las cuestiones relacionadas con el timbre lo llevaron a experimentar con una campana de templo budista, al considerar que esta poseía una serie de armónicos atípica. Las voces toman en la obra una tarea llamativa, al establecerse como un instrumento que, combinando diferentes patrones de repetición, ritmos y fraseos singulares, consiguen llegar a un clímax para súbitamente liberar esa tensión. Este recurso fue el antecedente del que luego compositores de vanguardia como Takemitsu o Yuasa utilizaron repetidamente: la creación de una tensión activa y su reemplazamiento súbito con un punto de reposo.⁹⁸

Por su parte, Dan publicó en 1961 un artículo revelador en cuanto al estilo de composición neonacionalista idealizada por el grupo. Nuevos estilos musicales japoneses, insistió el compositor, podrían ser desarrollados si los músicos buscasen en lo oscuro, lo profundo de los principios estéticos presentes en la tradición japonesa. Uno de los términos que utiliza es el de *ma*, 間, como referencia al espacio entre sonidos. Según el japonés, los compositores de formación occidental tenían grandes dificultades para

⁹⁶ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit. p. 133

⁹⁷ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

⁹⁸ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit. p. 137-8

entender por completo el uso del silencio tal y como se hallaba en música tradicional.⁹⁹

En sus palabras:

No es suficiente con escribir piezas de sonoridad japonesa utilizando estilos y formas occidentales. Los que lo han intentado no han conseguido el verdadero éxito. (...) Algo nuevo, pero al mismo tiempo fundamentalmente japonés ha de ser creado. Las formas musicales occidentales están basadas en los ideales occidentales de lógica y simetría. Estas no son ideas orientales. Oriente tiene sus propias ideas y es en relación a ellas como las verdaderas formas orientales deben evolucionar.¹⁰⁰

La última de las piezas fundamentales del contexto neonacionalista fue sin duda Yoritsune Matsudaira, 松平頼則 (1907-2001). Después de la guerra, puso el foco en las armonías y tonalidades del *gagaku*, tras años de estudio tanto del repertorio *Min'yô* como de las obras de Bela Bartok y Stravinski. Fue el creador del *gagaku* dodecafónico; esto es que supo combinar de manera totalmente original la música cortesana tradicional con técnicas de vanguardia como el serialismo. Sus composiciones utilizan como base los grupos tonales del *shô*, 笙, una armonía cuartal tendente a la creación de intervalos de segunda mayores y menores. Utilizando resoluciones irregulares, modulando modalmente las piezas o utilizando una suerte de bimodalidad, el compositor deja la estructura abierta y flexible a improvisaciones. Una de las principales fuentes temáticas para el autor se reconoce en una de las más famosas piezas del repertorio de *gagaku*, *Etenraku*, 越天楽, “música del cielo”.¹⁰¹

A pesar de las dificultades sufridas por los autores neonacionalistas para encontrar apoyos y la falta de una puesta en valor de los logros de aquella generación de compositores, Matsudaira es una de las principales influencias del posterior grupo de compositores.¹⁰² En palabras del propio Takemitsu:

Me gustaría mencionar particularmente a Yoritsune Matsudaira, un hombre de gran sensibilidad estética. Matsudaira supo dar un paso atrás de manera concienzuda y objetiva ante sus propios trabajos de música japonesa, luchando

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ Ikuma Dan, “The Influence of Japanese Traditional Music Development of Western Music in Japan”, *The Transactions of the Society Of Japan*, 8 (1961): 215.

¹⁰¹ Judith Ann Herd. *The Neonationalist...* op. cit. p. 141

¹⁰² *Ibíd.*

para evitar el sentimentalismo propio de la misma, para así poder crear un genial estilo musical propio. Fue Matsudaira el que desarrolló un lenguaje genuino inspirado en las formas ancestrales japonesas como el gagaku, reinterpretándolas con una sensibilidad moderna fiel a su estilo personal. Otros compositores, como yo, somos lo que podríais llamar hijos o nietos de Matsudaira.¹⁰³

La década de los 60 fue marcadamente un éxito para los compositores japoneses. Llena de oportunidades sin precedentes, los músicos tuvieron muchas posibilidades de estudiar y trabajar en el extranjero. Muchos de ellos reconocerían las ventajas de esta colaboración internacional y en muchos casos los intercambios culturales serían determinantes a nivel vital. Para comprender la carrera de varias de las figuras más importantes de esta etapa hay que tener muy presente el papel fundamental de *Jikken Kōbo*, The Experimental Workshop, 実験工房, organización de artistas multidisciplinares fundada en 1949.¹⁰⁴ Estuvo conformada desde sus inicios por 14 miembros: los pintores Shōzō Kitadai, 北代省三 (1923-2001), Hideko Fukushima, 福島秀子 (1927-1997) y Katsuhiko Yamaguchi, 山口勝弘 (1928-2018), el grabador Tetsurō Komai, 駒井哲郎 (1920-1976), los compositores Kazuo Fukushima, 福島和夫 (1930), Keijirō Satō, 佐藤慶次郎 (1927-2009), Hiroyoshi Suzuki, 鈴木博義 (1931-2006), Toru Takemitsu (1930-1996) y Jōji Yuasa, 湯浅譲二 (1929), el crítico y poeta Kuniharu Akiyama, 秋山邦晴 (1929-1996), el fotógrafo Kiyoji Ōtsuji, 大辻清司 (1923-2001) el diseñador de iluminación Naoji Imai, 今井直次 (1928), el pianista Takahiro Sonoda, 園田高弘 (1928-2004) y el ingeniero Hideo Yamazaki, 山崎秀夫 (1920-1979) (Fig. 12).¹⁰⁵ El proyecto inaugural del grupo, en 1951, fue un ballet compuesto en homenaje a un cuadro de Picasso de 1946, *The Joy Of Life*. Dado que el cuadro trataba temáticas como el nacimiento, la vida y la paz, los miembros del conjunto vieron apropiado un estreno que además simbolizó el renacer de la cultura en el ambiente de posguerra. Sin duda esto fue determinante en su éxito, ya que la primera función fue un lleno absoluto ante una

¹⁰³ Traducción propia. Tōru Takemitsu, "Contemporary Music in Japan.", *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 203

¹⁰⁴ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

¹⁰⁵ Miwako Tezuka, "Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play: *Pierrot Lunaire* by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji.", *Art Journal* 70(3) (2011): 65.

audiencia ávida de cultura después de años de escasez.¹⁰⁶ En la formación del conjunto cabe destacar la enorme influencia de las audiciones de música grabada de las CIE.¹⁰⁷ Todo esto queda expresado por el propio Takemitsu:

Iba muy, muy frecuentemente a las librerías CIE durante la ocupación estadounidense. Luego también buscaba música americana. A través de la escucha de artistas como Roy Harris, Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions y demás compositores, me introduje en un mundo desconocido para mí, y poco a poco fui desarrollando un gusto musical personal.¹⁰⁸



Fig. 12 – Fotografía de grupo de Jikken Kôbo en 1954. Kitadai Shôzo. Museo de Arte de Kawasaki. Extraída de Tezuka, M. (2011).

Takemitsu, en un principio altamente reticente a la tradición japonesa y de formación occidental bajo la tutela de Yasuji, es considerado una de las figuras más prominentes del conjunto. Consiguió crear un estilo novedoso basado en una recolección de imágenes, sonidos y emociones distintivamente japonesas, siempre con un toque intensamente personal. Su frustración de cara a las restricciones impuestas por el estilo tradicional japonés dio paso a la fascinación por sus ilimitadas posibilidades en cuanto a

¹⁰⁶ Miwako Tezuka. *Experimentation...* op. cit. p. 66.

¹⁰⁷ Misako Ohta & Carol J. Oja. *US...* op. cit.

¹⁰⁸ Tôru Takemitsu. *Contemporary...* op. cit. p. 200

timbre, estructura o armonía. En *Piano Distance* (1961), el compositor utiliza la yuxtaposición de sonido y silencio utilizando notas y acordes complejos sobre un fondo vacío. De esta manera, el silencio no se establece como un elemento en balance con el sonido, sino como algo contrapuesto al mismo.¹⁰⁹ El japonés fue un compositor con un profundo interés estético, que se interesó enormemente por las cuestiones del timbre y el ritmo:

Los japoneses son un pueblo dotado de una fuerte sensibilidad para el timbre desde tiempos pasados. (...) Hoy en día existen *shakuhachi* de plástico, eliminando la necesidad de búsqueda de la madera de bambú idónea como desafío personal a merced del destino. (...) Los elementos naturales que forman parte de la sensibilidad musical japonesa se están perdiendo uno detrás de otro, con el lamentable resultado de que el gusto por el timbre de los pueblos del mundo se está estandarizando.¹¹⁰

Otro elemento que explica la especial sensibilidad japonesa por el timbre y el espacio puede verse reflejado en las pinturas en pergamino tradicionalmente realizadas mediante proyecciones ortogonales y oblicuas. El propio sentido visual de la imagen se basa en que el punto de vista que el espectador puede tomar no es único sino variable. Esto contrasta con la concepción occidental basada en la perspectiva, que limita la visión de la obra a un único punto de vista. (...) Creo que existe algo tremendamente similar en el sonido de la música tradicional japonesa, de lo que surgen los problemas del vacío y el concepto de *ma*. ¿Cuál es la causa de esta diferencia? Parece que el estado de continuidad temporal entre ambas culturas es una cualidad diferencial. (...) Los japoneses vivimos con una visión del mundo de carácter temporal. Para los japoneses, la naturaleza y el hombre son entidades que viven y mueren en un contexto temporal. (...) El tiempo es percibido como una entidad circular y repetitiva. (...) Esta concepción, cultivada bajo la influencia del Zen y el budismo, ha dado lugar a un sentido temporal especial que se refleja en las estructuras rítmicas de la música tradicional japonesa.¹¹¹

¹⁰⁹ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

¹¹⁰ Traducción propia. Tôru Takemitsu, "My perception of time in traditional Japanese music.", *Contemporary Music Review* 1(2) (1987): 10.

¹¹¹ Traducción propia. *Ibíd.* 10-11

Uno de los mayores puntos de inflexión para Takemitsu vino de la mano de una influencia extranjera: el músico y compositor vanguardista estadounidense John Cage (1912-1992) al asistir el japonés a uno de sus conciertos en el Sôgetsu Art Center en 1962. Este centro cultural fue fundado en 1958, año en el que comenzaron sus actividades musicales de carácter contemporáneo bajo el nombre de *Sôgetsu Contemporary Series*. El promotor responsable de la programación fue el cofundador de *Jikken Kôbo*, Kuniharu Akiyama. Este invitó a nueve jóvenes músicos a formar parte del programa, entre ellos Akutagawa, Mayuzumi, o Takemitsu, que declararon su intención de hacer progresar al panorama de música contemporánea japonesa realizando actividades multidisciplinares. Takemitsu pudo mostrar a la audiencia japonesa tres de sus conciertos de música concreta, entre ellos *Mizu No Kyoku, Water Music*, realizado íntegramente con sonidos de gotas de agua moduladas eléctricamente.¹¹²

Cage, junto con David Tudor (1926-1996) demostró cómo los puntos de contacto entre occidente y oriente podían ser cristalizados en la historia de la manera más directa. Ambos dieron dos conciertos, en los que Cage estrenó varias piezas: *Cartridge Music*, *Atlas Eclipticalis*, *Variation II*, *Music for Two Pianos*. En palabras del propio Akiyama, sus actuaciones fueron algo jamás visto en la historia del país, momento que los estudiosos catalogaron posteriormente como ‘Cage shock’. En uno de los momentos del concierto, Tudor reproducía intensos ruidos por los altavoces para seguidamente sentarse al piano y golpearlo como un carpintero, mientras que a su vez Cage generaba sonidos con una arrocera, una sartén y un bote de algas (Fig. 13-14).¹¹³

En 1967 Takemitsu estrenó *November Steps*, una pieza para *shakuhachi*, *biwa* y orquesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Nueva York.¹¹⁴ La obra, que es esencialmente un *concerto* para instrumentos tradicionales japoneses y orquesta occidental, intercala abruptos pasajes de *biwa*, *shakuhachi* y orquesta que desaparecen en el clímax sin preparación o resolución, tratando de perturbar el equilibrio compositivo en la búsqueda de la contraposición del silencio al sonido y de la acción a la no acción.¹¹⁵ El autor en ningún momento pretendió hacer a los instrumentos tradicionales interpretar

¹¹² Fuyuko Fukunaka, “World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music.”, *The World of Music* 6(1) (2017): 62.

¹¹³ *Ibíd.* p. 63-64

¹¹⁴ Tôru Takemitsu. *Contemporary...* op. cit. p. 201

¹¹⁵ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

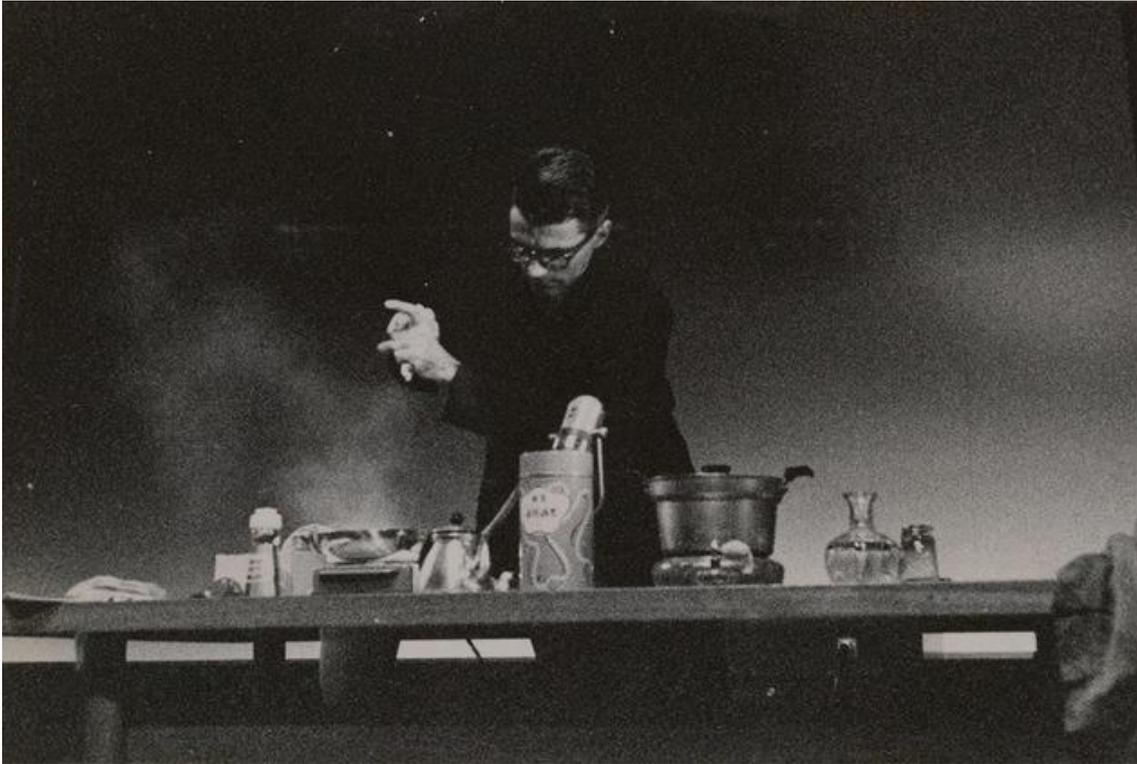


Fig. 13 – *David Tudor interpretando Theatre Piece. 2 de octubre de 1962, Sôgetsu Art Center. Yasuhiro Yoshioka. Getty Research Institute, Los Angeles (980039) © Kumiko Yoshioka*



Fig. 14 – *David Tudor y John Cage interpretando Variations II. 17 de octubre de 1962, Osaka Mido Kaikan. Yasuhiro Yoshioka. David Tudor Papers. Getty Research Institute, Los Angeles (980039) © Kumiko Yoshioka*

música occidental o viceversa; su objetivo fue la puesta en valor de la originalidad de la cultura japonesa sin posicionarla como necesariamente inferior a la occidental.¹¹⁶

La obra supuso un momento de inflexión para la carrera compositiva del autor:

Para mí, el encargo fue una tarea ardua y terriblemente difícil. Pensé en abandonar muchas veces a lo largo del camino ante la dificultad de juntar instrumentos japoneses con una orquesta occidental. Tratar de combinar ambas formas de música tan diferentes entre sí parecía prácticamente imposible; dudaba seriamente de mi capacidad de poder conseguirlo. (...) Sin embargo, por muy difícil que resultó, pienso que mereció la pena el intento ya que el resultado liberó a la música de un cierto estancamiento y trajo al mundo musical algo distinto y nuevo.¹¹⁷

Otros de los nombres propios de la década de los 70 fue Toshi Ichianagi, 一柳慧 (1933-2022) que además fue fundamental en el desarrollo de la visita de Tudor y Cage a Japón en 1962. Ichianagi fue uno de los responsables directos del desarrollo del minimalismo musical, que fue una corriente artística primordial en la década de los 80. Dentro de sus obras intervinieron artistas como Yoko Ono, 小野洋子 (1933) con la que estuvo casada ocho años o el guitarrista Frank Zappa (1940-1993). En su *Piano media* (1972) utiliza una figura de nueve notas en *ostinato* para la mano derecha mientras que la izquierda realiza un patrón alternativo que se va contraponiendo a la primera.¹¹⁸

Por último, cabe destacar el papel de Minoru Miki, 三木稔 (1930-2011) en el desarrollo del *gendai hōgaku*, estilo moderno de música tradicional que se reconoció en la necesidad de desconectar de las limitaciones de la escuela conservadora.¹¹⁹ En las escuelas de música tradicionales, las *ryūha*, vigentes hoy en día, los alumnos japoneses interesados pasan a formar parte de un sistema de enseñanza jerárquico denominado *iemoto*. Este sistema implica la presencia de un gran maestro, que sería la cabeza de la escuela, al que los alumnos pagan durante toda su formación, normalmente durante décadas.¹²⁰ Una *ryūha*, como organización, puede comprenderse como una casa donde los diferentes miembros se reúnen para aprender el arte de su maestro, que es el que en cualquier caso marca el significado mismo de ‘tradición’. El concepto de *ryūha*, por tanto,

¹¹⁶ Amane Kasai. *Sound...* op cit.

¹¹⁷ Traducción propia. Tōru Takemitsu. *Contemporary...* op. cit. p. 201-202

¹¹⁸ Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ David W. Hughes & Alison McQueen Tokita. *Context...* op. cit. p. 16

es un complejo sistema que contiene varios aspectos dentro de sí como repertorios, estilos interpretativos y genealogía de los propios intérpretes que conforman un relato histórico de transmisión musical.¹²¹ Este sistema en el que cualquier alumno debe estudiar durante décadas antes de poder siquiera dar conciertos de manera seria empezó a quedar atrás ante la practicidad e inmediatez de la enseñanza de música occidental. Por ello, Miki fundó en 1964 la *Nihon Ongaku Shûdan*, renombrada después como Pro Musica Nipponia.¹²²

Durante los 60 y 70, una conciencia musical nacional se formó entre los distintos compositores japoneses, que poco a poco fue alejándose de la pertenencia a grandes grupos artísticos, priorizando distintas exigencias técnicas a la altura de los tiempos y experimentando nuevas soluciones a problemas antiguos. Las reglas sintácticas de la música occidental fueron examinadas, extendidas y desafiadas por esta generación de músicos que supo mirar hacia dentro y comprender los principios heredados de corrientes del pasado.¹²³

En conclusión, la música culta en el archipiélago japonés se vio transformada por la llegada de la música occidental. Esto supuso una apertura del horizonte musical sin precedentes que asumió los nuevos sonidos, formas y técnicas como elementos deseables y modernos. Esto dio pie a diferentes intentos de sincretismo entre ambos mundos musicales. Los compositores de entreguerras desarrollaron un estilo de origen netamente occidental, el *yôgaku*, al que trataron de dotar de pleno carácter nipón. A pesar de sus intentos, no sería hasta la posguerra y con ella el neonacionalismo, cuando los compositores comenzaron a fijarse en la riqueza de los recursos musicales japoneses y a combinarlos con los estudiados occidentales. La necesidad de independencia y la búsqueda de una voz propia en un contexto cada vez más global impulsó a los compositores a comprometerse en la búsqueda de una voz nacional que adaptara los recursos tradicionales japoneses a un estilo compositivo y creativo ampliamente trabajado. Durante los 60 y 70, la época de las vanguardias artísticas, los músicos japoneses consiguieron hacerse un nombre en el panorama mundial. Por primera vez ambos mundos musicales se combinaban en una nueva interpretación que ofreció soluciones a problemas de principios de siglo.

¹²¹ Shino Arisawa, “*Ryûha*: construction of musical tradition in contemporary Japan.”, *Japan Forum* 24(1) (2012): 99.

¹²² Judith Ann Herd. *Western...* op. cit.

¹²³ *Ibíd.*

4. MÚSICA POPULAR **Cultura pop en un país hambriento de modernidad.**

En este capítulo final el foco se sitúa sobre los géneros, períodos y nombres propios que dieron forma a la música popular desde principios de siglo pasado. En este ámbito es difícil trazar una línea entre disciplinas artísticas, ya que se habla de una época en la que, por ejemplo, el cine y la música comienzan a ser inseparables. A pesar de lo difusa que pueda parecer la definición, la mayoría de expertos coinciden en describir la música popular como moderna, nacida de la urbanización, la industrialización y la racionalización de los estilos de vida y valores desde el siglo XIX. El origen de las canciones que fueron éxitos de masas de los años 20 se puede localizar en las actuaciones callejeras del estilo *shosei bushi*. Estos músicos, generalmente hombres jóvenes, interpretaban canciones heredadas de las antiguas *shôka*, o canciones de colegio que utilizaban escalas pentatónicas como la *miyakobushi* (Fig. 15). Uno de los primeros autores del siglo fue Shinpei Nakayama, 中山晋平 (1887-1952), egresado de la Escuela de Música de Tokio. En un principio formado como dramaturgo, sus canciones se volvieron famosas por medio de los cantantes callejeros, quedando en la historia como uno de los principales compositores de *shin minyo*, nuevas canciones folclóricas y de *dôyô*, nuevas canciones infantiles.¹²⁴ Cabe destacar también en esta década la formación de un grupo femenino que posteriormente tendría un papel de gran importancia en cuanto a la imagen de Japón en el exterior: las Takarazuka Revue, que a partir de su estreno en 1914 abarrotarían teatros y formarían parte de un movimiento cultural que perdura hasta hoy día.¹²⁵

En la década de los 20, con el establecimiento de los primeros sellos discográficos, nueva música procedente principalmente de Estados Unidos comenzó a llegar al país, siendo esta fundamental en el desarrollo de la música popular japonesa. Entre estas grabaciones se hallaban numerosas canciones y composiciones musicales que hacían referencia a lugares o culturas consideradas exóticas desde el punto de vista normativo estadounidense, dando lugar a un fenómeno de ‘exoticismo importado’. Multitud de músicos japoneses reinterpretaron estas canciones, que ya venían cargadas con un componente ideológico, según sus gustos estéticos e ideologías. Este exoticismo se sustentaba en un balance entre lo foráneo y lo conocido: utilizando muchos elementos

¹²⁴ Christine Yano & Shûhei Hosokawa, “Popular Music in Modern Japan.” En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. David W. Hughes and Alison McQueen Tokita (Nueva York: Routledge, 2016.)

¹²⁵ Sang Mi Park, “Staging Japan: The Takarazuka Revue and Cultural Nationalism in the 1950s–60s.”, *Asian Studies Review* 39(3) (2015): 358.

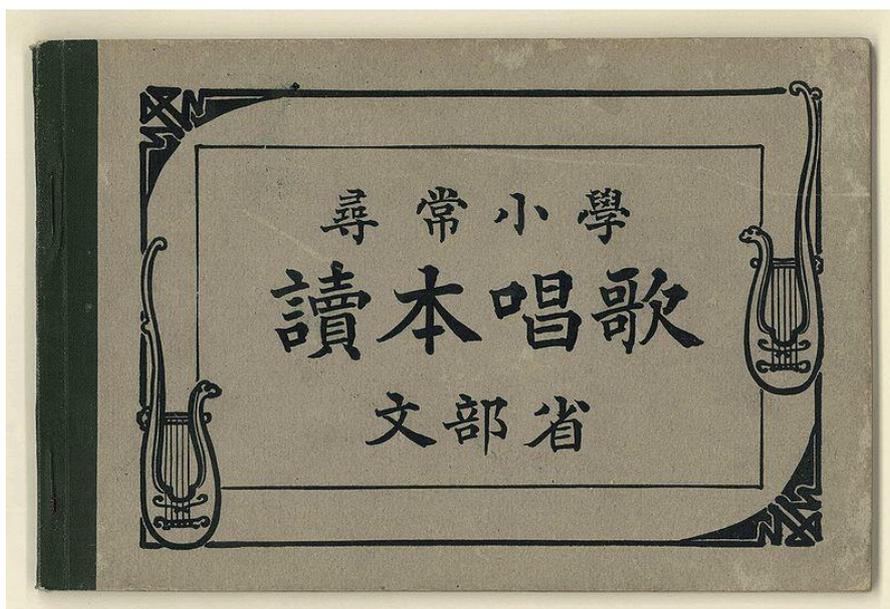


Fig. 15 – Fotografía de la portada de Libro de canciones de la escuela primaria, *Jinjôshôgaku tokuhonshôka*, 尋常小学讀本唱歌. 1910. Oficina nacional de ventas conjuntas de libros. Nihonbashiku Tokio.

familiares, el sentido exótico se perdía, mientras que, si exclusivamente se utilizaba lo extranjero, el resultado era confuso o incomprensible para la audiencia del momento. El gusto por estos nuevos sonidos se desarrolló como una evasión del estrés propio de la vida moderna, ya que estas sonoridades exóticas ayudaban a desplazar la mente a lugares con los que una persona del momento sólo podía soñar.¹²⁶

Algunas de estas canciones que llegaron a Japón han quedado registradas en la historia: el primer hit exótico fue la canción de Fred Fisher (1875-1942) *Sing Me a Song Of Araby* (1927) de temática referente a Oriente Medio. La canción se llamó en Japón *Arabia No Uta*, y según el estilo típico de la época sigue una estructura AABA, estando en una tonalidad mayor la parte A y en menor la B utilizando sonidos diatónicos aun generalmente desconocidos en el país que tratan de evocar una imagen de Oriente Medio. La canción pasó inmediatamente a formar parte del conjunto de *jazu songu*, canciones de jazz, que en el momento era el término utilizado para describir canciones populares americanas. Otro ejemplo se encuentra en la rumba cubana *El Manisero*, *The Peanut Vendor*, del compositor habanero Moisés Simons (1889-1945). Esta canción fue reinterpretada en inglés en 1930 por Don Azpiazu's Havana Casino Orchestra, versión que llegó a Japón de la mano del sello Nippon Victor ese mismo año. *Nankin Mameuri* es el nombre de la primera grabación de la canción, que no incluyó ningún instrumento

¹²⁶ Edgar W. Pope. *Imported...* op. cit. p 511

cubano y que quedó como una distinta y vagamente exótica '*jazu songu*' más. Y es que, la palabra jazz por sí misma poseía varias acepciones: representaba un estilo musical que sonaba a *Amerika*, o a lo que los japoneses entendían como la modernidad norteamericana y constituía una suerte de marco exótico por el que interpretaciones estadounidenses de otras culturas como la árabe o la cubana fueron introducidas en el país.¹²⁷

Desde un punto de vista tradicional, durante esta etapa también se cultivó el estilo *rôkyoku*, que combinaba voz hablada y cantada con acompañamiento de *shamisen*. Este género popular supo adaptarse a los tiempos y aparecieron letras de historias heroicas que aprovecharon el empuje de la recién conformada industria discográfica.¹²⁸

Los años comprendidos entre 1923 y 1931 fueron clave en la transformación del mundo del entretenimiento japonés. La industria discográfica ejerció en un principio un especial control sobre los cantantes, compositores, letristas y arreglistas en un sistema de creación de singles en cadena. El primer salón de baile abrió en 1920, momento en el que la sociedad japonesa pudo practicar bailes como el tango. La palabra blues entró en el vocabulario cotidiano nipón a finales de la década, concepto que fue profundamente explorado por el músico y compositor Hattori Ryôichi, 服部良一 (1907-1993) con su *burûsu* de sonido melancólico, utilizando saxofón, clarinete y orquesta (Fig. 16).¹²⁹ El jazz como género occidental se proclamó durante la década como el más popular en Japón.¹³⁰ Hattori fue uno de los compositores más prolíficos de la década, una figura fundamental en la conformación de la identidad jazzística japonesa al conseguir combinar la sonoridad occidental con determinados elementos de la tradición japonesa.¹³¹

La situación cambió con el giro imperialista japonés a partir del incidente de Manchuria en 1931, momento en el que el repertorio militar creció con la creación de canciones de carácter patriótico y piezas para banda de tambores y metales. A partir de 1934 la censura pasó a ser de obligado cumplimiento para cualquier producción cultural, además de que se comenzaron a prohibir canciones proletarias, temas sexuales, sátiras sobre la vida militar o temas anti militaristas. Con el recrudecimiento de

¹²⁷ Edgar W. Pope. *Imported...* op. cit. p 513

¹²⁸ Christine Yano & Shûhei Hosokawa. *Popular...* op. cit.

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ Michael Furmanovsky, "American Country Music in Japan: Lost Piece in the Popular Music History Puzzle.", *Popular Music and Society* 31(3) (2008): 359.

¹³¹ Deborah Shamoan, "Recreating traditional music in postwar Japan: a prehistory of enka.", *Japan Forum* 26(1) (2013): 115.



Fig. 16 – Fotografía de grupo: desde la izquierda, Tatsuo Nagai (1904–90), Ryōichi Hattori (1907–93), Kiyoko Tange (1920–98), Yoshie Mizutani (1939–), Minoru Nakano (1901–73), Yaeko Mizutani I (1905–79) and Takiko Mizunoe (1915–2009). 1955. Autor Desconocido.

la guerra a partir de 1940, los salones de baile fueron obligados a cerrar y un buen número de instrumentos occidentales como el banjo, ukelele, la trompeta o el saxofón pasaron a ser considerados instrumentos decadentes y por tanto prohibidos, junto con el jazz, que pasó a interpretarse de forma clandestina.¹³²

La llegada de los norteamericanos al país tras la derrota nipona dinamitó el panorama musical del país. En un cambio total de sentido, la música militar pasó a quedar prohibida y el jazz se volvió un género aún más exitoso gracias al contacto directo entre japoneses, las bases americanas y sus emisiones de radio.¹³³ El primer hito musical de posguerra fue *La canción de la Manzana*, *Ringo no Uta*, りんごの唄 en 1945, grabado por los artistas Namiki Michiko (1901-1989) y Kirishima Noboru (1914-1984). De ritmo danzante y melodía alegre, parecía abanderar la liberación del sacrificio de la guerra. La televisión nacional japonesa, NHK, reanudó las emisiones diez días después de que el general McArthur desembarcase en Yokohama.¹³⁴

¹³² Christine Yano & Shūhei Hosokawa. *Popular...* op. cit.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.

Durante esta etapa de despertar cultural coexistieron dos grandes corrientes personificadas en dos compositores. Por una parte, el sonido *boogie-woogie* tan popular desde 1930 en EE.UU. se convirtió en una suerte de banda sonora del período de ocupación de la mano de Ryôichi. Por otra, Masao Koga, 古賀政男 (1904-1978) creó una escuela de sonido melancólico basándose en géneros más tradicionales como el *rôkyoku* o las canciones populares *minyô*.¹³⁵ También apareció una nueva forma de imitación musical: fue el caso de las cantantes *monomane*, dedicadas a entretener a las audiencias militares estadounidenses en las diferentes bases militares imitando fonéticamente canciones americanas muy populares como *Tennessee Waltz*. Una de estas cantantes, que comenzó su carrera en 1946 fue Hibari Misora, 美空ひばり (1937-1989) que con tan sólo once años se estrenó encima de un escenario no imitando a algún cantante extranjero, sino a Shizuko Kasagi, 笠置シズ子 (1914-1985) (Fig. 17). Esta ya era una conocidísima cantante de jazz que comenzó su carrera en 1927 como actriz y cantante en la agrupación musical *Shôchiku Shôjo Kagekidan*, rival con las *Takarazuka* desde sus inicios al no ser admitida en esta última. Durante la guerra, Kasagi se dedicó a actuar para las tropas japonesas por todo el país.¹³⁶ Estuvo muy involucrada con Hattori, grabando su primer disco juntos en 1939, siendo este su compositor predilecto durante toda su vida y con el que triunfaría en 1947 con la canción *Tokyo Boogie Woogie*, momento en el que se transformó en un icono del período de ocupación. Kasagi, que era de Osaka, mantuvo su dialecto durante sus interpretaciones, persistiendo así en un acercamiento localizado a la cuestión de la identidad japonesa (Fig. 18).¹³⁷

El jazz, que como término se ha visto que abarcaba multitud de estilos, fue el género popular *de facto* durante la ocupación, ya que tanto la música como el baile eran ya inseparables de la vida de los militares americanos. Muchos de estos militares pensaban que de alguna manera la importación de toda aquella cultura norteamericana supondría un elemento de peso en la democratización de Japón. Junto con el jazz, de manera coetánea, se desarrolló también un gusto por el estilo *western* americano, influencia directa también de la influencia diaria estadounidense. Y es que, la inmensa mayoría de los soldados eran de origen rural y sureño, y preferían escuchar música perteneciente a su propia subcultura. Dado que el nivel de los músicos japoneses en el

¹³⁵ Christine Yano & Shûhei Hosokawa. *Popular...* op. cit.

¹³⁶ Deborah Shamoan. *Recreating...* op. cit.

¹³⁷ Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.



Fig. 17 – Fotografía de Shizuko Kasagi (izq) y Hibari Misora de niña (dcha), circa 1950-2. *Magajin hausu, kirameku utabashi*, 燦めく歌星.

fast boogie rhythm

To - o - kyo bu-gi-u-gi ri-zu-mu u-ki-u-ki ko-ko-ro zu-ki-zu-ki wa-ku-wa-ku.
u - mi o wa-ta - ri - hi - bi - ku wa To - kyo bu - gi - u - gi bu - gi no
o - do - ri wa se - ka - i no o - do - ri fu - ta - ri no yu - me no a - ro u - ta
ku - chi - bu - e fu - ko ko - i to bu - gi no me - ro - di etc.

Fig. 18 – Extracto de *Tokyo Boogie Woogie*, 1947. Extraído de: Michael Bourdaghs, *Sayonara... op. cit.*

jazz era excepcional, surgió la necesidad de explorar este estilo de carácter mucho más novedoso. Muchos tornaron la mirada hacia este género *hillbilly*, de *cowboys* y música country formándose el primer grupo, *Western Melodians*, en 1947. Otros grupos destacados fueron *The Western Ramblers* y *Chuck Wagon Boys* a finales de la década.¹³⁸

En 1954 los componentes del grupo *Wagon Masters* trataron de buscar un nuevo set de canciones de carácter novedoso, que les permitieran conectar con las audiencias más jóvenes que iban tanto a los distintos *jazz kissa* como al festival Western Carnival, un evento de carácter anual celebrado en Tokio. El músico y compositor Raymond Hattori (1907-1973) consiguió crear una lista de temas utilizando la escala pentatónica con la tercera alterada, bajándole un semitono, herencia del sonido *blues*, con letras que dejaron de escribirse en inglés para pasarse al japonés. El estilo *western* fue fundamental en las listas de ventas del momento, como se ve reflejado en el ranking de 1955 realizado por la cadena de radio nacional, NHK (Fig. 19).¹³⁹ En la imagen puede verse perfectamente reflejado el gusto japonés del momento, ya que se hallan temas propios del *boogie-woogie* como el de Kasagi junto con algunos de ‘proto-enka’ al estilo *kayôkyoku* de Misora Hibari, Chiemi Eri, 江利チエミ (1937-1982) o Ichirô Fujiyama, 藤山一郎 (1911-1993) junto a *Cowboy Song* de *Wagon Masters*.

Year	Artist	Title	Style/Genre
1951	Eri Chiemi	<i>Tennessee Waltz</i> *	“Western” ballad
1952	Misora Hibari	<i>Omatsuri Mambo</i> *	Jazz-style mambo
1953	Yukimura Izumi	<i>Omoide no Waltz</i>	Waltz
1953	Kasagi Shizuko	<i>Home Run Boogie</i>	Jazz vocal
1953	Shamisen Houkichi	<i>Come on My House</i>	Jazz vocal
1953	Eri Chiemi	<i>Guy is a Guy</i>	Jazz vocal
1954	Yukimura Izumi	<i>Oh My Papa</i>	Jazz vocal
1954	Fujiyama Ichiro	<i>Old Kentucky Home</i>	“Western” ballad
1954	Hamaguchi Kuranosuke	<i>St Louis Mambo</i>	Jazz-style mambo
1955	Takara Tomoko	<i>Indian Love Call</i>	Tango version of a cowboy song
1955	Wagon Masters	<i>Wagon Master</i> *	Cowboy song

Fig. 19 – Principales éxitos de temas de estilo occidental en la radio entre 1951-1955. Kohaku Utagassen, 1955.

¹³⁸ Michael Furmanovsky. *American...* op. cit. pp. 359-361

¹³⁹ *Ibid.* p. 365

Mientras la música country se identificaba plenamente como el sonido del corazón estadounidense, *enka* es el nombre del género popular que la inmensa mayoría de japoneses consideraban como el de mayor autenticidad. Misora, que fue nombrada reina del *enka* al final de su intensa carrera, ascendió al estrellato a partir de 1949 como *monomane* de Kasagi. En 1952, coincidiendo con el fin de la ocupación norteamericana, la cantante estrenó *Ringo Oiwake*, una canción que heredaba el estilo *oiwake* del noreste de Japón con orquestación plenamente occidental. Destaca la estrofa hablada, supuestamente idea de la propia Misora relatando la muerte de su supuesta madre en los bombardeos de Tokio. La canción establece como contexto el florecimiento de los manzanos y la llegada de la primavera, contraponiéndolo a un mensaje de dolor heredado del sentimiento de derrota de posguerra, muy extendido en el país. En un sentido formal, la canción muestra muchos elementos que se conformaron en la posterior década de los 60 como propios y típicos del *enka*.¹⁴⁰

Para poder comprender este género popular tan importante hay que prestar especial atención al origen del mismo y es que a pesar de ser considerado como el más tradicional y auténtico de los estilos, el *enka* emergió de las canciones populares de los años 40 y 50 catalogadas bajo el concepto de *kayôkyoku*. Estas canciones conservaban poco de tradición, ya que bebieron libremente de estilos y modas populares occidentales como el jazz y el blues, la *chanson* francesa, la samba o la rumba. De igual manera, tanto Hattori como Koga, principales responsables en el inicio del desarrollo musical del género, introdujeron influencias chinas y coreanas dentro de los sonidos propios del mismo.¹⁴¹ El estilo surgió también como antídoto musical hacia la dependencia de modelos europeos y americanos, siendo una de las respuestas más exitosas a las preguntas relacionadas con la identidad cultural planteadas por las teorías del *nihonjinron*, que surgieron en la etapa de posguerra.¹⁴² De alguna manera, el estilo pudo conformarse como aquel capaz de expresar a la perfección el *kokoro* japonés gracias a un proceso de creación de memorias colectivas que olvidan los estilos verdaderamente tradicionales. Y es que este moderno género, lleno de sonidos sintetizados, orquestaciones ricas y un estilo marcadamente pop no evolucionó de ningún estilo tradicional japonés presente antes del inicio de la era Meiji.¹⁴³ Entre los recursos estilísticos propios del *enka*, fosilizados desde los años 70, se

¹⁴⁰ Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.

¹⁴¹ Deborah Shamoan. *Recreating...* op. cit. p. 119

¹⁴² Christine Yano & Shûhei Hosokawa. *Popular...* op. cit.

¹⁴³ Deborah Shamoan. *Recreating...* op. cit. p. 113

pueden encontrar dentro de un apartado estético visual el uso de kimono en las actuaciones o la profunda codificación de los movimientos, expresiones y miradas de las cantantes, elementos de clara herencia teatral. Normalmente la orquesta se sitúa detrás de los cantantes, en una disposición con claras referencias occidentales (Fig. 20).¹⁴⁴



Fig. 20 – Concierto retransmitido en la cadena NHK. Representación de *minatomachi burûsu*, 港町ブルース (1969). De izquierda a derecha: Shimazu Etsuko (1961), Godai Natsuko (1961), Yashiro Aki (1950), Matsubara Nobue (1961), Ishihara Junko (1968). Imagen extraída de Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=d0Zdar4SPhA>

Entrando en detalles respecto de la música, el *enka* utiliza una serie de recursos formales para resaltar lo japonés del mismo. Una de las señas de identidad más clara es la utilización asidua de las escalas pentatónicas, tanto mayores, *yonanuki chô onkai* como menores, *yonanuki tan onkai*, estas últimas muy presentes en el estilo de Koga. El significado del texto de las canciones también es muy importante, así que los intérpretes tienden a desarrollar la letra con una entonación hablada sin tener por qué estar estrictamente adherida al compás.¹⁴⁵ Existe un vocabulario específico de uso habitual en el texto que suele contener términos referentes a las madres, la patria, el sake o los festivales. Es también habitual citar lugares rurales y puertos o ciudades portuarias además de barrios obreros. Tal como lo hizo la música *country*, el *enka* de la época trató de simbolizar el pasado, derrochar nostalgia y poner en valor la calidad de vida conseguida al emigrar a las ciudades.¹⁴⁶ Normalmente las melodías se cantan en solitario,

¹⁴⁴ Deborah Shamoan. *Recreating...* op. cit. p. 120

¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 122

¹⁴⁶ Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.

incluso cuando el tema se interpreta a dueto. Además, se realiza una distinción entre la voz de garganta, *jigoe* y la voz de cabeza o falsete, *uragoe*. Normalmente la ornamentación vocal está basada en la técnica del *yuri*, un vibrato de sonido amplio que se practica entre un registro más grave y otro más agudo de la nota real.¹⁴⁷

Yawara, 柔 (1964) y Kanashii Sake, 悲しい酒 (1966) fueron otros dos temas de vital importancia tanto en la carrera de Misora como en el desarrollo de la madurez del estilo.¹⁴⁸ Poco antes de la prematura muerte la cantante estrenó el single que se convirtió en el más exitoso de todos, *Como el Fluir del Río, Kawa No Nagare No Youni*, 川の流れのように en 1989.¹⁴⁹

Durante la década de los 60 existió otro movimiento coexistente con el fenómeno del *enka*; el *rokabiri*, importación fonética del término americano *rockabilly*. El estallido del estilo sucedió concretamente en 1958 durante el Nichigeki Western Carnival, un encuentro musical de una semana en el que se vivieron escenas nunca antes vistas en el país: jóvenes engominados tocando guitarras eléctricas, fans desbocadas o actuaciones de carácter rompedor (Fig. 21). El término, tal como le ocurrió al jazz con anterioridad,



Fig. 21 – Músicos de Rockabilly en una de sus llamativas actuaciones durante el Nichigeki Western Carnival, 1958. Mainichi Photo Bank, Tokio, Japan. Extraído de: Michael Bourdaghs, *Sayonara... op. cit.*

¹⁴⁷ Deborah Shamoan. *Recreating...* op. cit.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.

aglutinaba una diversidad de estilos como el *rhythm and blues*, el *rock and roll* y la música country.¹⁵⁰ En contraposición al jazz, el *roka-biri* ofreció simplicidad: las letras simples, melodías pegadizas y la imagen masculina convenció a un gran número de jóvenes japoneses, que incluso vestían con prendas típicas de los vaqueros americanos.¹⁵¹ Cabe destacar el papel de Kyû Sakamoto (1941-1985) que consiguió ser número uno en ventas en EE.UU. en 1963 con el estreno de su tema *Ue Wo Muite Arukô*, que por cuestiones de ignorancia lingüística acabó por ser conocido en todo el mundo como *Sukiyaki*. La letra habla sobre los pensamientos de un hombre que trata de que la tristeza y la soledad no se apoderen de él, prometiendo luchar contra sus lágrimas y mirar al frente.¹⁵²

En conclusión, los comienzos del desarrollo de la música popular se hallan en las melodías y arreglos didácticos de principios de siglo utilizados en las melodías de colegio. La década de los 20 coincide con la llegada de la industria musical discográfica moderna, momento en el que el jazz se sitúa como estilo dominante en cuanto al gusto popular por lo americano y se escuchan en el país multitud de estilos diferentes. Durante la etapa militarista, la música popular se unió a los esfuerzos bélicos y las letras se pusieron al servicio del imperio. El período de posguerra trajo consigo un nuevo despertar cultural bajo la ocupación estadounidense, momento en el que comienzan a formarse estilos, nombres propios y sonoridades nunca vistas hasta el momento en un intento de independencia musical. La década de los 60 resultó fundamental para el establecimiento de una identidad tradicional personificada en los cantantes de *enka*, que fueron capaces de representar un sentimiento nacional profundo perteneciente a la generación que había sufrido la guerra. Asimismo, la irrupción del *roka-biri* en el panorama joven del momento sirvió como revulsivo para la búsqueda de otros estilos alternativos sin perder el interés en lo japonés de los mismos.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ Michael Furmanovsky. *American...* op. cit.

¹⁵² Michael Bourdaghs, *Sayonara...* op. cit.

5. CONCLUSIONES

El intercambio cultural entre occidente y Japón es clave para entender todo el desarrollo contemporáneo de las artes en ambas regiones. El devenir japonés se vio completamente alterado tras la llegada forzosa de la cultura occidental a finales del siglo XIX. El horizonte musical se expandió hasta límites desconocidos hasta el momento. Durante el período de entreguerras los contactos disminuyeron hasta la práctica prohibición de los mismos, fruto de la tendencia imperialista del momento. En la posguerra, durante el período de ocupación, cabe destacar el papel de la administración norteamericana en el desarrollo de la vida cultural mediante la gestión de las librerías CIE y la introducción de una ingente cantidad de música. Los contactos Japón-occidente durante este período y al finalizar la ocupación fueron fundamentales en la búsqueda de la identidad japonesa, destacando la creación de la Fundación Japón que sigue en activo y el caso concreto de la EXPO de Ôsaka en 1970 como muestra de plena reconstrucción y desarrollo tecnológico.

En las primeras décadas de contacto, los músicos consiguieron crear una combinación tosca de estilos dando lugar a los primeros intentos híbridos, de excesivo carácter académico, que luego fueron trabajados en el período de entreguerras. En dicha etapa, de marcado carácter imperialista, los compositores clásicos trataron de encontrar una identidad nacional a través del estudio de las formas occidentales, mediante el cultivo del estilo *yôgaku*. Después de la guerra, el neonacionalismo y la reinterpretación del panasianismo tuvieron un papel fundamental. La búsqueda de una voz propia en un contexto cada vez más global impulsó a los compositores y músicos a comprometerse en la búsqueda de formas musicales que adaptaran los recursos tradicionales japoneses a un estilo compositivo y creativo novedoso. Todo esto situó finalmente a los compositores en el camino correcto para alcanzar la independencia musical.

La música didáctica de principios de siglo se halla como uno de los orígenes de la hibridación de la música popular. La década de los veinte coincide con el establecimiento de las primeras discográficas del país, que introdujeron una amplia cantidad de música occidental gracias a la importación y venta de discos. Durante el período de entreguerras el Jazz se situó como el género más popular de todos, abarcando en su significado multitud de estilos, todos de claro origen occidental. La década de los sesenta ha quedado en la historia como un crisol de novedades musicales que dieron pie tanto al desarrollo del *enka* como máxima expresión del *kokoro* japonés y su conformación como un género

popular fundamental, como el *rokabiri* como contraparte alternativa que miraba hacia lo moderno.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arisawa, Shino. "Ryūha: construction of musical tradition in contemporary Japan." *Japan Forum* 24(1) (2012): 97-118. <https://doi.org/10.1080/09555803.2011.637634>
- Bourdagh, Michael. *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Dan, Ikuma. "The Influence of Japanese Traditional Music Development of Western Music in Japan". *The Transactions of the Society Of Japan* 8 (1961): 201-217.
- Fukunaka, Fuyuko. "World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music." *The World of Music* 6(1) (2017): 59-71. <http://www.jstor.org/stable/44841970>
- Furmanovsky, Michael. "American Country Music in Japan: Lost Piece in the Popular Music History Puzzle." *Popular Music and Society* 31(3) (2008): 357-372. <https://doi.org/10.1080/03007760701682383>
- Grew, Raymond. "Comparing Modern Japan: Are There More Comparisons to Make?" *Japanstudien* 14(1) (2003): 69-102. <https://doi.org/10.1080/09386491.2003.11826890>
- Groemer, Gerald. "The rise of Japanese Music." *World of Music* 46(2) (2004): 9-34. <https://www.jstor.org/stable/41699564>
- Hall, John Whitney. "Changing Conceptions of the Modernization of Japan", en *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen, 7-41. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Herd, Judith Ann. "The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music." *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 118-163. <https://doi.org/10.2307/833406>
- Herd, Judith Ann. "Cultural Politics of Japan's Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years." En *Locating East Asia in Western Art Music*, editado por Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, 40-56. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- Herd, Judith Ann. "Western-influenced 'classical' music in Japan." En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.
- Hughes, David W. & Tokita, Alison McQueen. "Context and Change in Japanese Music." En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes, 1-33. Nueva York: Routledge, 2016.

Kahn, B. Winston. "Changing attitudes toward cultural interchange in postwar Japan." *Asia-Pacific Review* 6(2) (1999): 65-77. <https://doi.org/10.1080/13439009908720017>

Kasai, Amane. "Sound of Post-War Japan: Representations of "Japaneseness" through Music at Expo '70." *Trans-Asia Popular Music Studies* 1 (2015): 5-16.

Nelson, Steven G. "Court and religious music (1): history of gagaku and shōmyō." En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.

Ohta, Misako & Oja, Carol J. "US Concert Music and Cultural Reorientation during the Occupation of Japan: A Bicultural Perspective", en *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century*, editado por Charles Garret and Carlos J-Oja, 51-81. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

Pacun, David. "Nationalism and Musical Style in Interwar "Yōgaku": A Reappraisal." *Asian Music* 43(2) (2012): 3-46. <http://www.jstor.org/stable/23253608>

Park, Sang Mi. "Staging Japan: The Takarazuka Revue and Cultural Nationalism in the 1950s–60s." *Asian Studies Review* 39(3) (2015): 357-374. <https://doi.org/10.1080/10357823.2015.1053430>

Pope, Edgar W. "Imported others: American influences and exoticism in Japanese interwar popular music." *Inter-Asia Cultural Studies* 13(4) (2012): 507-517. <https://doi.org/10.1080/14649373.2012.717598>

Shamoon, Deborah. "Recreating traditional music in postwar Japan: a prehistory of enka." *Japan Forum* 26(1) (2013): 113-138. <https://doi.org/10.1080/09555803.2013.824019>

Takemitsu, Tôru. "My perception of time in traditional Japanese music." *Contemporary Music Review* 1(2) (1987): 9-13. <https://doi.org/10.1080/07494468400640211>

Takemitsu, Tôru. "Contemporary Music in Japan." *Perspectives of New Music* 27(2) (1989): 198-204. <https://doi.org/10.2307/833410>

Tezuka, Miwako. "Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play: *Pierrot Lunaire* by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji." *Art Journal* 70(3) (2011): 64-85. <https://doi.org/10.1080/00043249.2011.10791054>

Ueno, Masaaki. "Shakai kyōiku toshite no Amerika ongaku: Senryōki no Nihon ni okeru CIE no ongaku seisaku ni tsuite, 社会教育としてのアメリカ音楽: 占領期の日本における CIE の音楽政策について [American music as social education: The CIE's music policy during the occupation period in Japan]." *Ongakugaku, 音楽学, [Journal of the Musicological Society of Japan]* 45(2) (1999): 99-109.

Werkmeister, Heinrich. "Impressions Of Japanese Music. *The Musical Quarterly*." 13(1) (1927): 100-107. <http://dx.doi.org/10.1093/mq/xiii.1.100>

Yano, Christine & Hosokawa, Shûhei. "Popular Music in Modern Japan." En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, editado por Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. Nueva York: Routledge, 2016.