

Nº 141, oct 2026

Revista on-line de música y arte sonoro / III época / issn: 1697-6886

SULPONTICELLO

- [Subscribe](#)
- [Facebook](#)
- [Sumario](#)
- [Secciones](#)

- [Agenda](#)
- [La revista](#)

- [TRASHUMANCIAS.15](#)

• La sombra del cerezo

Una ventana abierta por David Durán a las contrastantes propuestas que nos llegan desde Japón (artículos diversos: análisis, crítica, entrevistas...)

• AGENDA

◀ [OCTUBRE](#) ▶

L M M J V S D [1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#) [28](#) [29](#) [30](#) [31](#)

• Hemeroteca

- [N° 141 octubre](#)
- [N° 140 septiembre](#)
- [N° 139 julio-agosto](#)
- [N° 138 junio](#)
- [N° 137 mayo](#)
- [N° 136 abril](#)
- [N° 135 marzo](#)
- [N° 134 febrero](#)
- [N° 133 enero](#)
- [N° 132 diciembre](#)
- [N° 131 noviembre](#)
- [N° 130 octubre](#)
- [N° 129 septiembre](#)
- [N° 128 julio-agosto](#)
- [N° 127 junio](#)
- [N° 126 mayo](#)
- [N° 125 abril](#)
- [N° 124 marzo](#)
- [N° 123 febrero](#)
- [N° 122 enero](#)
- [N° 121 diciembre](#)
- [N° 120 noviembre](#)
- [N° 119 octubre](#)
- [N° 118 septiembre](#)
- [N° 117 julio-agosto](#)
- [N° 116 junio](#)
- [N° 115 mayo](#)
- [N° 114 abril](#)
- [N° 113 marzo](#)
- [N° 112 febrero](#)
- [N° 111 enero](#)
- [N° 110 diciembre](#)
- [N° 109 noviembre](#)
- [N° 108 octubre](#)
- [N° 107 septiembre](#)
- [N° 106 julio-agosto](#)
- [N° 105 junio](#)
- [N° 104 mayo](#)
- [N° 103 abril](#)
- [N° 102 marzo](#)

- [Nº 101 febrero](#)
- [Nº 100 enero](#)
- [Nº 99 diciembre](#)
- [Nº 98 noviembre](#)
- [Nº 97 octubre](#)
- [Nº 96 septiembre](#)
- [Nº 95 julio-agosto](#)
- [Nº 94 junio](#)
- [Nº 93 mayo](#)
- [Nº 92 abril](#)
- [Nº 91 marzo](#)
- [Nº 90 febrero](#)
- [Nº 89 enero](#)
- [Nº 88 diciembre](#)
- [Nº 87 noviembre](#)
- [Nº 86 octubre](#)
- [Nº 85 septiembre](#)
- [Nº 84 julio-agosto](#)
- [Nº 83 junio](#)
- [Nº 82 mayo](#)
- [Nº 81 abril](#)
- [Nº 80 marzo](#)
- [Nº 79 febrero](#)
- [Nº 78 enero](#)
- [Nº 77 diciembre](#)
- [Nº 76 noviembre](#)
- [Nº 75 octubre](#)
- [Nº 74 septiembre](#)
- [Nº 73 julio-agosto](#)
- [Nº 72 junio](#)
- [Nº 71 mayo](#)
- [Nº 70 abril](#)
- [Nº 69 marzo](#)
- [Nº 68 febrero](#)
- [Nº 67 enero](#)
- [Nº 66 diciembre](#)
- [Nº 65 noviembre](#)
- [Nº 64 octubre](#)
- [Nº 63 septiembre](#)
- [Nº 62 julio-agosto](#)
- [Nº 61 junio](#)
- [Nº 60 mayo](#)
- [Nº 59 abril](#)
- [Nº 58 marzo](#)

- [Nº 57 febrero](#)
- [Nº 56 enero](#)
- [Nº 55 diciembre](#)
- [Nº 54 noviembre](#)
- [Nº 53 octubre](#)
- [Nº 52 septiembre](#)
- [Nº 51 julio-agosto](#)
- [Nº 50 junio](#)
- [Nº 49 mayo](#)
- [Nº 48 abril](#)
- [Nº 47 marzo](#)
- [Nº 46 febrero](#)
- [Nº 45 enero](#)
- [Nº 44 diciembre](#)
- [Nº 43 noviembre](#)
- [Nº 42 octubre](#)
- [Nº 41 septiembre](#)
- [Nº 40 julio-agosto](#)
- [Nº 39 junio](#)
- [Nº 38 mayo](#)
- [Nº 37 abril](#)
- [Nº 36 marzo](#)
- [Nº 35 febrero](#)
- [Nº 34 enero](#)
- [Nº 33 diciembre](#)
- [Nº 32 noviembre](#)
- [Nº 31 octubre](#)
- [Nº 30 septiembre](#)
- [Nº 29 julio-agosto](#)
- [Nº 28 junio](#)
- [Nº 27 mayo](#)
- [Nº 26 abril](#)
- [Nº 25 marzo](#)
- [Nº 24 febrero](#)
- [Nº 23 enero](#)
- [Nº 22 diciembre](#)
- [Nº 21 noviembre](#)
- [Nº 20 octubre](#)
- [Nº 19 septiembre](#)
- [Nº 18 julio-agosto](#)
- [Nº 17 junio](#)
- [Nº 16 mayo](#)
- [Nº 15 abril](#)
- [Nº 14 marzo](#)

- [Nº 13 febrero](#)
- [Nº 12 enero](#)
- [Nº 11 diciembre](#)
- [Nº 10 noviembre](#)
- [Nº 9 octubre](#)
- [Nº 8 septiembre](#)
- [Nº 7 julio-agosto](#)
- [Nº 6 junio](#)
- [Nº 5 mayo](#)
- [Nº 4 abril](#)
- [Nº 3 marzo](#)
- [Nº 2 febrero](#)
- [Nº 1 enero](#)

Dossier 4x4 (I): 4 preguntas a 4 compositores japoneses

Por: [David Durán](#) · Sección: [La sombra del cerezo](#) · Publicado el 06/05/2016 ·



Dossier 4x4 es una serie de mini-entrevistas a compositores japoneses de diversas generaciones y contextos con las que podremos adentrarnos en la cuestión de la música japonesa actual en primera persona.

Son tan solo cuatro preguntas genéricas pero lo suficientemente abiertas (incluso ambiguas) como para desvelar el pensamiento de cada compositor según el enfoque adoptado en su respuesta y propiciar ciertos temas concretos que procuramos en esta sección.

LAS PREGUNTAS:

1. ¿Podrías hacer una descripción de tu música incluyendo las influencias más importantes y aquello que tratas de evitar cuando compones?

2. ¿Cuál crees que es el impacto de “ser japonés” en tu música?
3. La función (y el trabajo) del compositor siempre ha estado sujeto a cambios ¿Cuáles crees que son los retos y los cometidos del compositor actual?
4. Qué respuesta obtienes al preguntarte a ti mismo: ¿Por qué compongo?

YU ODA (1983)



© Claudia Hansen

Yu Oda comenzó su actividad musical tocando y componiendo en una banda de rock. Ha estudiado composición en la Universidad Estatal de California, Northridge y el Conservatorio de Ámsterdam. En Ámsterdam, ciudad donde reside actualmente, fue co-fundador de los conjuntos Looptail y Ámsterdam Collage Ensemble en los que trabajó como compositor y director artístico. Su actividad también incluye el trabajo con la banda tecno-acústica “Project 128” en la que también interpreta e improvisa DJ/electrónica en vivo. Dentro de la misma estética, sus composiciones varían en estilos y se caracterizan en la exploración del *groove* y el color del sonido combinando instrumentos acústicos y eléctricos en un marco de cierta tonalidad. Su música se interpreta internacionalmente en numerosas ocasiones y contextos variados: desde festivales internacionales, o ceremonias religiosas, a las salas de conciertos clásicos y clubes subterráneos.

1. Es difícil describir mi propia música, pero mi interés actual al escribir música es explorar el groove de la música. Creo que el groove es algo que tiene que ver no sólo con patrones rítmicos, sino que también con muchos otros aspectos como el color del sonido, construcción de material musical y también con la forma musical en general. El uso de la tonalidad es también un aspecto que incluyo en mis obras; es uno de los elementos que he utilizado para crear el groove que estoy explorando. No estoy muy seguro de lo que me haya podido influir para acabar escribiendo en este estilo. Yo diría que no sólo la música, sino todos los acontecimientos de la vida son influyentes en mi música. En cuanto a influencias musicales destacaría la banda que me gustaba cuando era un adolescente. Y para completar la respuesta: al escribir trato de evitar tener demasiados elementos musicales en la obra e intento mantenerla lo más simple posible.

2. Es innegable que mi música está influenciada por el hecho de que nací y crecí allí. Mis experiencias vitales de Japón podrían haber influido en la música, pero no estoy seguro de cuál de esas experiencias deben ser etiquetadas como “japonesas”. Además, hace un tiempo escribí para orquesta Gagaku y toqué con ella, y puede que esto también haya sido influyente en mis trabajos actuales, pero en cualquier caso todo aquello ocurrió en Alemania, y realmente no por ser japonés sino porque lo estudié. Y no, tener silencios en mi música no tiene nada que ver con que yo sea japonés (lo menciono porque en cierta ocasión me preguntaron eso...).

También debería mencionar que a veces existe una presión social y expectativas hacia los compositores no europeos para enfatizar el “origen cultural” de uno mismo en sus composiciones. Y, creo que sería muy desafortunado, si uno lo genera y lo fuerza sólo para cumplir con esas expectativas; creo que el valor artístico reside en otro lugar, y la intención de los compositores debería ser neutral a todos sus intereses, donde sea que la sociedad diga que está conectado.

Personalmente, no me interesa (al menos actualmente) investigar y hacer hincapié en el aspecto “japonés” de mi música. Procediendo de Japón, he sentido estas presiones y expectativas, y probablemente he tenido más oportunidades que otros de pensar en estos temas y de entrenar mi fortaleza para superar las presiones sociales en general. Creo que esta fuerza para ser capaz de permanecer neutral a los propios intereses a pesar de las presiones/expectativas es importante para todos los artistas. Así que, respondiendo a la pregunta, esto ha resultado ser para mí el mayor impacto de “ser japonés”.

3. Solo puedo hablar por mí, pero me parece importante verme a mí mismo como un creador que se ha especializado y experimentado en la composición y mantener estrecha la relación compositor e intérprete. También trato de poner a un lado el ego de compositor tanto como sea posible y observar el resultado musical como prioridad. Me parece fenomenal no figurar en los créditos como único compositor al finalizar la obra, siempre y cuando esté participando como creador en colaboración. Por lo tanto, mi reto es encontrar un equilibrio perfecto en la relación compositor/ intérprete durante el proceso de colaboración, en el cual la habilidad y creatividad de todos los artistas pueden quedar plasmadas.

4. Escribo/creo música que me gustaría escuchar y que creo que debería existir.

YOSHIAKI ONISHI (1981)



© David Adamcyk

Yoshiaki Onishi es compositor, director y actualmente profesor asociado de la Universidad de Música Toho Gakuen de Tokio. Recibió su doctorado en la Universidad de Columbia en 2015. Ha trabajado con las comisiones procedentes de festivales como Festival Internacional de Música de Takefu, Gaudeamus Muziekweek, así como de grupos como el Ensemble Intercontemporain. Sus trabajos se publican en la editorial Gravis de Berlín, Alemania.

1. Mi música es una representación auditiva de mis pensamientos, y en última instancia, mi más profunda identidad como un ser humano. Es cierto que debido a su naturaleza abstracta, la música como un artefacto

sonoro difícilmente puede ser una representación concreta de nada; después de todo, su significante es vago. Lo que puedes oír en mi música, entonces, es tu proyección de lo que mi música pueda significar. Como resultado, al escuchar mi música podría haber tantas interpretaciones como número de espectadores en el público. Aprecio especialmente la[s] experiencia[s] individual[es] de cómo mi música es escuchada, interpretada e internalizada.

No obstante, para que la multitud de interpretaciones tenga lugar, es fundamental que yo, como primer oyente de mi música, esté convencido de la coherencia musical. Por esta razón, trato de evitar soltar notas descuidadamente sobre el papel manuscrito.

En cuanto a influencias, hay demasiadas para mencionar, no sólo los artistas y sus obras de arte, sino también eventos vitales. Cada influencia, por pequeña que sea, me ha afectado y ha dado forma a la manera en la que pienso ahora. Por lo tanto, es inútil, si no imposible, tratar de señalar cualquiera de ellas.

2. En relación a mi respuesta anterior, me gustaría señalar que la cultura de la escucha está conectada a la consideración de los materiales extramusicales; todos hacemos esto, consciente o inconscientemente. Por ejemplo, al ver los nombres de los compositores e imaginar sus orígenes, o incluso con la lectura de las notas al programa que encontramos en internet impactan en la forma en que el oyente experimenta la obra. En otras palabras, hay muchos lugares que predisponen a los oyentes. Dicho esto, nunca he considerado realmente el impacto de “ser japonés” en mi música. Yo trabajo con diversos tipos de sonidos y, tan utópico como un pensamiento así pueda ser, trato de no tener este tipo de sesgos en el nivel de evaluar cada sonido con el que tejo mi música. Es imposible para cualquier sonido —particularmente cuando se ven como vibraciones físicas— ser inherentemente japonés o cualquier otro adjetivo que pueda elegir para describir el sonido.

Al considerar además cada sonido, se hace necesario calificarlo de alguna manera. Inevitablemente, la idea de “lugar/locus del sonido” se debe tener en consideración. Sin embargo, trato de no privilegiar o jerarquizar determinadas culturas de las que estos sonidos pueden emanar.

Soy una persona nacida en Hokkaido, la isla norte de Japón, de padre japonés y madre japonesa-americana. Me criaron allí durante dieciséis años, y luego continué mi educación en los Estados Unidos. Estudié composición con muchos profesores diferentes, todos los cuales formularon sus propias y únicas perspectivas. Mi camino, hasta el momento, me ha enseñado a ver y considerar las cosas, no sólo en un sentido de ubicación específica, sino también en un contexto global. Podrá parecer japonés; sin embargo, yo no considero “ser japonés” cuando compongo. Es cierto que esto hace mi proceso de composición más difícil, porque no cuento ni puedo contar con recursos musicales nacionalistas. Pero el resultado vale la pena el esfuerzo. Como compositor que escribe en la tradición clásica, que se originó en Europa, tengo que lidiar con sonidos y notas musicales de enormes pesos históricos e intertextuales. Y estas son problemáticas para todos los artistas, no sólo los de una raza en particular.

Si tengo contextualizar mi música y su impacto de “ser japonés” —una idea no conectada al acto de componer—, entonces tendría que cuestionar qué es lo “japonés”. Antes de que Japón se abriera a los países extranjeros hace unos 150 años, responder a esto habría sido más fácil debido a las limitadas opciones para la respuesta a esta pregunta. El feudalismo trajo un sistema particular refinado por mucho tiempo, y dentro de él, floreció una cultura muy rica. Pero en este mundo y esta era, las cosas son más complicadas. Cada vez es más difícil hacer generalizaciones de personas (ni tampoco era algo bueno que hacer en principio). ¿Tendría automáticamente cualquier persona que naciera en Japón el derecho a tener derecho a afirmar que él/ella es japonés/a? ¿Y si esa persona fuera de una raza diferente? Entonces los demás incluso empezarían a pensar en la “japonesidad” de esa persona? ¿O pensarían que la persona es de alguna manera europea, o procedente de diversos “orígenes” a pesar de haber nacido en la isla de Japón? Creo que un proceso de pensamiento más productivo es preguntarse qué sería “japonés”.

3. El papel fundamental del compositor no ha variado desde los albores de la idea de “compositores” en la era medieval de la música clásica (europea), es decir, como compositor, uno tiene que participar en el acto de poner notas juntas, y ser muy hábil en ese proceso. Lo que sí ha cambiado, con el tiempo, es la metodología para llevar a cabo tal acto compositivo.

Las circunstancias que rodean a todos los compositores (es decir, los compositores en general) nunca son iguales. Las maneras en las que personas que componen están legitimadas hoy son tan diversas. El desafío, entonces, es encontrar tu propio camino en medio de tantos caminos que otros han tomado. Es fácil seguir la senda de otra persona simplemente porque el trayecto ya está ahí, y eso es menos trabajo para los sucesores. Es igualmente fácil desanimarse por la atención que algunos tipos de comportamiento recibe; observo que esta tendencia se ha polarizado aún más debido al aumento de las redes sociales de Internet y la primera generación de compositores que no recuerdan un tiempo antes de los medios sociales.

Muchos de mis antiguos colegas reciben ahora importantes encargos y viven cada día de sus vidas cumplimentando esas comisiones. Me alegro mucho por ellos, por supuesto, pero yo rechazo la idea de que el número de comisiones recibidas sea el único modo por el que se mide el éxito de un compositor. A pesar de no tener una lista de plazos de entrega prolongándose durante los próximos quince años, soy muy afortunado de tener músicos y colegas que prestan sus oídos a mis obras.

Creo fervientemente en la música, y en un cierto tipo de música que yo escribo. Me he preguntado durante mucho tiempo cómo podría mantener una enorme pasión en un mundo excesivamente competitivo. Afortunadamente, hay dos cosas que me ayudan en ese sentido. En primer lugar, actualmente estoy enseñando a tiempo completo en un conservatorio en Tokio. Tengo que reconocer que se trata de una gran cantidad de trabajo; sin embargo, no sólo estoy aprendiendo mucho de la experiencia de la enseñanza, sino que también me permite avanzar en mis proyectos creativos. En segundo lugar, recientemente me he convertido en el director artístico de un nuevo grupo de música contemporánea, Ensemble Exophonie Tokyo. Dirijo el ensemble, y como compositor interactúo con músicos maravillosos que me proporcionan sus expertas opiniones sobre sus instrumentos. Debido a que el proceso de componer es intensamente solitario, es aún más importante que no olvide el lazo entre mi música y el mundo externo. Participar de una comunidad musical me mantiene fresco y equilibrado en la perspectiva, y eso es importante para mí cuando llega el acto de componer como una serie de procesos de toma de decisiones. Pero este es mi propio camino, y puede que no sea la solución perfecta.

4. Componer es una acción, la que mejor podría llevar a cabo para reafirmar mi propio ser. Y a través de esa acción, soy capaz de escrutar mi propio ser.

CHIKAGE IMAI (1979)



© Morito Okada

Compositora natural de Nagoya. Su itinerario formativo ha discurrido por media Europa donde ha colaborado con intérpretes como Irvine Arditti, Niew Ensemble o el Ensemble Modern. Desarrolla proyectos en colaboración con otros artistas y formas de arte, incluyendo artes visuales y escenográficas. Destaca *Synecdochism I <impulse>*, que toma una idea de “respiración” de las culturas tradicionales japoneses para reflexionar sobre la “percepción”. Ahora continúa trabajando en *Synecdochism II <continuity>* sobre el teatro Noh para profundizar en experimentaciones similares. La música de Imai se publica en Muzikproduktion Dabringhaus und Grimm y el Ensemble Modern Media. Diversos registros discográficos recogen buena parte de su obra.

1. Lo que me atrae al componer son los fenómenos físicos. Desde que en 2002 me conmoviera la música del notable compositor japonés Joji Yuasa, comenzó mi exploración de la composición de “vector en música”, que fue también el tema de mi investigación del Master que hice en 2006-2009. Puesto que la música existe en el eje temporal, es interesante pensar en la gravedad (intensidad) del sonido como la energía del sonido, en qué dirección tiene intención tomar y su proveniencia. Esta idea se aproxima a la continuidad de la intensidad musical creada por todas las relaciones entre alturas, ritmo, timbre, dinámicas, vertical y horizontalmente, y diseña el “vector”. Creo que este pensamiento también responde a “lo que trato de evitar en mi composición.”

2. En el primer año en que presenté mi música en Europa, muchos compositores occidentales me hicieron esta pregunta, probablemente buscando un gusto japonés auténtico en mi música; algunos incluso me lo impusieron. Fue sobre todo cuando compuse *The woman of talents* inspirada en *Makura no Sōshi*^[1], un libro clásico japonés, cuando fui consciente de “ser japonesa” por primera vez. De alguna manera descubrí quién soy: Chikage Imai nacida en Japón, criada allí, rodeada de cultura japonesa y que habla japonés como lengua materna. Desde entonces, al componer me he buscado más a mí misma en lugar de “ser japonesa”. Lo interesante es que cuando mi música se escucha en Europa, la gente dice que la sienten compuesta por un compositor japonés, pero en Japón me ocurre lo contrario, probablemente porque inconscientemente estoy influenciada por la escena musical europea, ya que mi carrera como compositora profesional comenzó en Amsterdam en 2003. Esto significa que la gente tiene su propio filtro para describir y entender las cosas, lo que es natural ya que somos seres humanos.

3. Esto es un gran dilema para la música contemporánea hoy en día, creo que sobre todo en los últimos diez

años.

Nono, Berio, Boulez, Ligeti, Stockhausen, Grisey, Ferneyhough, Sciarrino y muchos otros ... también en Japón compositores como Takemitsu, Yuasa y demás; han sido muchos tipos de estilos que han aparecido y que ahora se subdividen más en pequeñas ramas diferentes y sutiles. Es una situación que nos dificulta a los compositores jóvenes encontrar y mostrar originalidad en nuestras propias composiciones. Pero ésta es una cuestión expresada en el sentido de las técnicas de composición. Lo que es importante para la originalidad en la música de uno es la imaginación y el potencial de la idea. También la experiencia, tener muchos estímulos no sólo musicales y artísticos. Creo que deberíamos de ser conscientes del hecho universal de que pensar acerca de la originalidad en la música siempre llega a ese punto en cualquier período histórico.

Asimismo, me gustaría decir que también tenemos que pensar en la relación entre la música, los músicos y el público como un arte escénico. Todavía permanecen en gran medida las dos dimensiones de la escena, la de los músicos en el escenario y el público sentado en frente. Yo creo que deberíamos pensar en un mapa del concierto que contemple el aspecto sonoro, el sentido de la música, cuál es la mejor manera de mostrar la música, de escucharla, etc. Porque, tal y como dije en la primera pregunta, la música tiene “vector”, por lo que debe tener la mejor forma y situación para dar a comprender al público la gravedad imaginaria.

4. Simplemente me emociona. En verdad es emocionante imaginar el sonido y realizar esa imagen con los músicos. Escuchar la música a través de estos procesos es maravilloso y una experiencia especial. Porque siempre trato de componer un trabajo que quiero experimentar y también para ser yo misma parte del gran público que quiere escuchar la música que nadie ha escuchado antes.

KENJI SAKAI (1977)



© Philippe Stirnweiss

Natural de Osaka. Después de haber estudiado en la Universidad de Bellas Artes y Música de Kyoto, estudió composición, piano, electrónica y análisis en el Conservatorio Nacional Superior de París, la Haute Ecole de Musique de Genève y al Ircam. Lo hemos tenido un tiempo en nuestro país al haber sido miembro de la Academia Francesa en Madrid en 2012-2013.

Helmut Lachenmann describió su estilo indicando que su virtuosismo compositivo estaba muy desarrollado de manera personal en el manejo del sonido y el tiempo, sin epigonismo estéril, sin temor a la trivialidad, pero con ligereza y luminosidad.

Entre los intérpretes de sus obras se encuentra una larga lista de prestigiosas orquestas, conjuntos y solistas. Igualmente extensa es la nómina de premios obtenidos: Grand Prix del George Enescu International Competition (2007), Primer premio en el Toru Takemitsu Composition Award (2009), Art Mentor Foundation Lucerne Award (2010), Gran Premio del Queen Elisabeth International (2012), Akutagawa Composition Award (2013) y el Georges Wildenstein Prize (2013).

Sus partituras se publican exclusivamente en Zen-On Music Publisher.

1. Para mí, la música es la construcción sobre la línea temporal y representa también el contexto en el que estoy más interesado, no tan sólo fenómenos acústicos. El contexto es una herramienta de transmisión desde el compositor al público. La creación del contexto es muy delicada y compleja, ya que su noción no sólo se ha construido por la evolución de la historia de la música a largo plazo sino que también por la evolución en la línea temporal de una composición a corto plazo.

2. Cuando compongo música, no me importa mucho mi origen étnico en particular porque mi estética musical ya incluye la cultura de mi país y puede que esté omnipresente de forma natural. Al utilizar conscientemente instrumentos o formas tradicionales japoneses en mi música, pienso en el riesgo del estereotipo y la superficialidad que nunca me placen, aunque las raíces musicales de Japón y Europa sean totalmente diferentes. De hecho, un director con quien trabajé en un estreno, me dijo que mi música tenía un eje temporal diferente del occidental. Supongo que, aunque use materiales e instrumentos occidentales, no puedo componer como un compositor occidental y en verdad esa es mi naturaleza.

3. El papel del compositor ha cambiado en cada período según la transición de la historia de la música: los compositores trabajaron para la iglesia y luego para burguesías. Beethoven es el primer compositor considerado como el compositor de la sociedad civil y ahí reside un importante cambio en cuanto a lo que significa la profesión. Desde 1945, los compositores de vanguardia componen para la evolución del lenguaje musical, a veces ignorados por parte del público en el sentido de la comprensión. Personalmente yo trabajo no sólo para buscar nuevos lenguajes musicales, sino también el contexto que el público, músicos y compositor puedan compartir, y creo que algunos compositores contemporáneos olvidan cómo funciona la música con los espectadores. Hoy en día la creatividad se divide claramente en dos tipos de situaciones: los compositores *under-ground* de poco público y los compositores de corriente clásica. De todos modos creo que tendríamos que pensar en la audiencia a la que nos dirigimos; una música a priori es el arte construido por los compositores, músicos y el público, de lo contrario las partituras sólo estarán disponibles en las bibliotecas.

4. Desde mi infancia trabajo con música y mi lenguaje es la música. Me gusta probar si el contexto del compositor puede ser interrumpido por el contexto de la audiencia cuya transmisión puede ser difusa; existen diferentes formas de entendimiento según el número de espectadores, algo que agradezco. Es por eso que prefiero presentar mis piezas a grandes públicos, como hago con las obras orquestales que desde 2011 compongo cada año fruto de comisiones. La colaboración con músicos y orquestas, y que luego el público escuche mis piezas; la situación en su totalidad se realiza mediante comunicaciones mutuas, en otras palabras, la sociedad.

Notas

- [1] *El Libro de la Almohada*, obra maestra de Sei Shonagon, escritora del período Heian (794-1192) probablemente nacida en 1966.



[Dossier 4x4 \(I\): 4 preguntas a 4 compositores japoneses](#) por [David Durán](#), a excepción del contenido de terceros y de que se indique lo contrario, se encuentra bajo una Licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Licencia](#).

Etiquetas: [Composición](#), [Entrevistas](#), [Japón](#)
[Artículo Anterior](#)
[Artículo Siguiente](#)

© 2013 - 2026 Sul Ponticello. [Información legal](#)
Basado en un desarrollo del tema [WPSHOWER](#)