

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

**O ENCONTRO ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA
MÚSICA DE TORU TAKEMITSU**

PABLO ANDRÉS ALDUNATE VILLASEÑOR

RIO DE JANEIRO, 2011

O ENCONTRO ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA MÚSICA DE TORU TAKEMITSU

Por

PABLO ANDRES ALDUNATE VILLASEÑOR

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Vania Dantas Leite.

Rio de Janeiro, 2012

[ficha catalográfica]

[folha de aprovação]

Dedico esta dissertação a meus pais, que mesmo morando longe estavam ao meu lado. A meu irmão, minha cunhada e minha sobrinha. À minha família extendida, e todas as pessoas que acreditam num mundo melhor e vivem sua vida tentando ser a mudança que querem ver nele.

Gostaria de liberar aqui expressamente todo e qualquer direito para uso não comercial e em boa fé que possa ser feito desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao CNPQ e à FAPERJ pelo apoio financeiro concedido ao longo dos dois anos deste mestrado, sem o qual com toda certeza esta dissertação não teria visto a luz do dia. Agradeço também a todas as pessoas que de alguma forma me ajudaram ou me atrapalharam durante a longa gestação desta dissertação. Com as primeiras minha vida ficou mais doce e com as segundas cresci e pus a prova minha determinação e meus valores. A todos os meus amigos e pessoas próximas que não me abandonaram durante os períodos de longas semanas em que fiquei trancado em casa. A todos os meus colegas de música e de Ioga. A todos os meus professores e colegiado da Unirio por sua generosidade e ensinamentos valiosos.

Ao professor Paulo Borges da Universidade de Lisboa pelo esclarecimento quanto a diversos assuntos difíceis porém cruciais para esta dissertação. À banca examinadora por sua disposição e contribuições valiosas. À minha ex-orientadora Carole Gubernikoff por ter me apresentado autores que enriqueceram muito meu trabalho e ter melhorado muito a minha escrita. À minha atual orientadora Vania Dantas Leite pelas valiosas contribuições e pela calma e psicologia para lidar com uma pessoa inquieta como eu.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – TORU TAKEMITSU	
1.1. Biografia de Toru Takemitsu	
1.1.1. Infância e juventude.....	8
1.1.2. Os anos do <i>ateliê experimental</i>	11
1.1.3. <i>Requiem</i>	13
1.1.4. A segunda fase.....	15
1.1.5. Os trabalhos de segunda fase.....	16
1.1.6. ‘Cage Shock’	17
1.1.7. As peças com instrumentos tradicionais.....	19
1.1.8. A terceira fase.....	24
1.1.9. <i>Waterscapes</i>	25
1.1.10. Os anos finais.....	27
1.2. O ofício do compositor segundo Toru Takemitsu.....	29
1.2.1. Dualidade/Ambiguidade.....	30
1.2.2. “ <i>Natureza e música</i> ”. Confrontando o silêncio.....	33
1.2.3. O “ <i>Stream of Sounds</i> ” e a colaboração entre artistas.....	39
CAPÍTULO 2 – ESTÉTICA E TÉCNICA NA MÚSICA DE TORU TAKEMITSU	
2.1. As influências iniciais: uma “ação recíproca”	45
2.1.1. Debussy e o Impressionismo.....	46
2.1.2. Messiaen.....	50
2.1.3. A descoberta do <i>Espelho Oriental</i> : A influência de John Cage.....	52
2.2. A integração da herança japonesa	54
2.2.1. Duas características constantes: Alternância e pluralidade.....	56
2.2.2. As matrizes filosóficas da cultura e da estética tradicional japonesa.....	58
2.2.3. Os três tipos de tempo da cosmovisão japonesa.....	63
2.2.4. Dogen e o <i>Ser-Tempo</i>	64
2.2.5. Ideais estéticos da música tradicional japonesa.....	66
2.2.6. O <i>Ma</i>	70
2.2.7. O <i>Jardim Japonês</i>	81
2.2.8. O tempo circular e as estratégias formais dos jardins de Takemitsu.....	86
2.2.9. A escolha das alturas	94
2.2.10. As lições de <i>November Steps</i>	100
2.2.11. As <i>Notas sobre November Steps</i>	101
2.2.12. Uma estratégia formal japonesa	102
2.2.13. Um método imagético e intuitivo.....	104

2.2.14. As palavras e os títulos	105
2.2.15. <i>Sonho e Número</i>	108
2.3. O colapso do espelho ocidental	113
2.3.1. <i>Espelho de Árvores Espelho de Grama</i>	114
2.3.2. O ciclo dos <i>Waterscapes</i> : Em direção ao “ <i>mar da tonalidade</i> ”	120
2.3.3. Os anos finais. <i>Se fundir com o mundo</i>	126
2.3.4. <i>O Oceano sem Leste nem Oeste</i>	129
 CAPÍTULO 3 – Análise de <i>Rain Tree</i>	 136
CONCLUSÕES.....	153
REFERENCIAS.....	157
 ANEXOS	
I. Partitura de <i>Rain Tree</i>	165
II. Partitura de <i>Uninterrupted rest</i>	179
III. Partitura de <i>Distance</i>	185
IV. Partitura de <i>Orion</i>	197

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 2

Figura 2.1: Compassos iniciais de <i>Piano Distance</i>	69
Figura 2.2: Continuidade entre som e silêncio em <i>Uninterrupted Rest</i>	74
Figura 2.3: Atenção dos intérpretes nos compassos iniciais de <i>RainTree</i>	76
Figura 2.4: Atenção dos intérpretes em <i>Rain Tree</i> (2): Sobre uma indicação de andamento baseada numa sensação de tempo global	77
Figura 2.5: Atenção dos intérpretes em <i>Rain Tree</i> (3): Sobre um andamento sem indicação estrita	77
Figura 2.6: <i>The Dorian Horizon</i> : Disposição do regente e dos 8 <i>Harmonic Pitches</i>	78
Figura 2.7: <i>The Dorian Horizon</i> : Disposição dos ecos	78
Figura 2.8: <i>Distance</i> : Agitação vs. estatismo	79
Figura 2.9: <i>Distance</i> : Preciosismo na exploração do timbre	80
Figura 2.10: Plano da superposição de camadas temporais em <i>Arc</i>	84
Figura 2.11: Plano do Jardim Musical de <i>Arc</i>	86
Figura 2.12: Esquema formal de retrogradação geral em <i>Coral Island</i>	93
Figura 2.13: Octatonicismo em <i>Les Yeux Clos II</i>	95
Figura 2.14: Série de <i>Music of Tree</i>	97
Figura 2.15: Série de <i>Sacrifice</i>	98
Figura 2.16: “Micropolifonia” em <i>Arc</i>	99
Figura 2.17: Redução do <i>tutti</i> inicial de <i>November Steps</i>	104
Figura 2.18: Quatro etapas do planejamento de <i>A Flock Descends Into a Pentagonal Garden</i>	111
Figura 2.19: Plano do “Mar Tonal” de <i>Far Calls Coming Far</i>	112
Figura 2.20: Algumas versões do motivo S-E-A	121
Figura 2.21: O final de <i>Rain Tree</i> : Chegada no <i>Mar da Tonalidade</i>	122
Figura 2.22: O final de <i>Toward the Sea</i>	123
Figura 2.23: Melodia e Harmonia em <i>Orion</i>	125
Figura 2.24: Semelhança entre temas dos anos 90	126

Capítulo 3. Análise de *Rain Tree*

Figura 3.1: Célula básica das marimbas durante a 3ª. Seção	142
Figura 3.2: Compasso 80. O motivo-base do solo de vibrafone	143
Figura 3.3: Primeiro grupo de acordes	145
Figura 3.4: Segundo grupo de acordes	145

Figura 3.5: Terceiro grupo de acordes	146
Figura 3.6: Primeira aparição literal do motivo S-E-A	148
Figura 3.7: Estatismo e constante mutação	149
Figura 3.8: S –E –A em retrógrado	151
Figura 3.9: S - E – A invertido	151
Figura 3.10: Acorde final	152

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi apresentar os princípios que regem o trabalho de um dos grandes compositores do século XX, o japonês Toru Takemitsu. Desejamos com isto avaliar a sua contribuição para o pensamento musical contemporâneo, jogando luz sobre sua trajetória e sua abordagem pessoal da composição, que integra elementos da cultura tradicional japonesa ao seu ofício de compositor dentro da tradição de música de concerto do Ocidente. Para isto, procuramos compreender os alicerces de seu pensamento e sua sensibilidade artística, no intuito de descobrir em que reside o diferencial que responde pelo sucesso singular de sua empreitada, que supera tentativas anteriores de aproximação entre tradições culturais diferentes. A metodologia utilizada foi uma extensa pesquisa bibliográfica e audiovisual, que pudesse dar conta dos complexos assuntos envolvidos no tema, que superam o estritamente musical. No intuito de obter uma maior compreensão, a pesquisa foi complementada com o atendimento presencial a cursos nas áreas da antropologia e da filosofia comparada. Como artistas contemporâneos e brasileiros, nos move também o desejo de valorizar e fortalecer a produção musical que, mesmo participando da tradição da música erudita que se originou na Europa, vislumbra ir além desta origem, dissolvendo categorias arbitrárias, veiculando valores e cosmovisões provenientes de outros povos, não de uma maneira simplista, adaptando ou utilizando elementos ‘exóticos’, mas procurando atingir o cerne do ato da composição, incluindo aí toda nossa ética profissional.

Palavras-Chave: Toru Takemitsu, Música Contemporânea, Música Tradicional Japonesa, Hibridismo, Globalização

ABSTRACT

The main goal of this dissertation was to expose the principles underlying the work of one of 20th century's major composers, the Japanese Toru Takemitsu. It was our aim to assess his contribution to contemporary musical thought, by shedding light over his career and his personal approach to musical composition, which brings elements from traditional Japanese culture into his work as a composer within the Western concert music tradition. We have here strived to reach a deep understanding of his thought and artistic sensibility in order to unveil the reasons behind the outstanding success his music has experienced in the West, outdoing previous attempts at bringing together different musical traditions. The methodology applied was an extensive bibliographical and audiovisual research that could cope with the complex subjects involved which go far beyond the strictly musical. In order to obtain a broader comprehension we have complemented our research with attendance to courses in the areas of anthropology and compared philosophy. As Brazilian contemporary artists, we are also moved by the desire to support a musical output that, although having its origin and being a part of the Western musical tradition, aims at transcending this origin by dissolving arbitrary categories and by championing different worldviews, not in a simplistic way by adapting 'exotic' elements, but by trying to reach the core of the compositional act, including our professional ethics.

Key-words: Toru Takemitsu, Contemporary Music, Traditional Japanese Music, Hybridism, Globalization

INTRODUÇÃO

Toru Takemitsu (1930-1996) é o compositor japonês de música de concerto mais celebrado e executado no mundo e tem sido reconhecido internacionalmente como um dos grandes nomes da música do século XX. Em sua música podemos contemplar um equilíbrio sutil de paradoxos, derivados de sua herança tanto ocidental quanto oriental, que dão forma a uma sonoridade única, a um só tempo luxuriante e austera, onde ambas as matrizes principais de sua estética não são muitas vezes reconhecíveis separadamente. A importância de Takemitsu vai para além de sua rica e extensa obra musical. Ele encarna também o estereótipo do artista cosmopolita que, consciente das diferenças entre as culturas, rejeita fronteiras para a arte e advoga por um mundo unido, capaz de apreciar, respeitar, assimilar e se beneficiar com a diversidade. Apesar de suas qualidades e do amplo reconhecimento obtido mundo afora, com exceção de algumas peças pontuais, sua trajetória geral e os princípios estéticos e filosóficos que regem sua música permanecem em grande parte pouco difundidos no meio musical brasileiro. Esta foi uma das principais justificativas para empreendemos a tarefa, pois não só estamos convictos do grande valor de sua obra e da atualidade de seu pensamento para a reflexão sobre a música contemporânea, mas também por termos a percepção que, como artistas brasileiros, nos encontramos de certa forma numa posição similar à dos artistas japoneses, pois em nossa terra convivem, junto à herança cultural do ocidente, outras matrizes de pensamento e cosmovisões, tanto autóctones como de outras origens que podem ser valorizadas e beneficiadas em nossa música de concerto pela experiência e pelas soluções encontradas por Takemitsu. Cabe observar desde já que esta dissertação lida exclusivamente com a produção de música de concerto de Takemitsu, o terreno que ele considerava privilegiado para tratar das verdadeiras questões de seu tempo, deixando de fora outros aspectos, talvez mais práticos de sua produção musical como sua brilhante carreira de compositor de trilhas para cinema e seus arranjos eruditos de temas populares.

A evolução da obra de concerto de Takemitsu se confunde com seu próprio processo de autoconhecimento. Tendo inicialmente pautado toda sua formação musical e a primeira década de sua carreira inspirado em modelos exclusivamente ocidentais, no início da década de 60 ele redescobre sua tradição nativa e a dualidade se instala em seu pensamento. Takemitsu se volta então ávidamente ao estudo desta tradição, sem jamais

deixar de se considerar um compositor dentro da tradição da música ocidental. Dotado de uma personalidade curiosa e generosa, Takemitsu se converte a partir desta época num escritor prolífico, principalmente de ensaios, nos quais deixava plasmadas suas reflexões sobre música e uma variedade de outros temas, através dos quais é possível acompanhar a atualização de suas ideias e sua busca por um método prático para conciliar estes dois lados tão radicalmente diferentes que nutrem seu trabalho de compositor. Nestes textos, que raramente se referem a aspectos técnicos, Takemitsu mistura passagens de acentuado lirismo com outras de maior objetividade, num estilo complexo que deixa propositalmente muito espaço para a ambiguidade. Coerente com seu espírito japonês, seu estilo tende muito mais à sugestão do que à afirmação e não hesita em deixar questões em aberto. Os seus temas vão e voltam ao longo dos textos de maneira cíclica, sempre sob diferentes luzes. Assim como sua música, Takemitsu prefere que o estado de suas reflexões seja sempre transitório e incompleto. Apesar disso, a presença da herança japonesa é uma recorrência frequente não apenas no estilo, mas também como tema. Em muitos momentos, Takemitsu parece ter tomado para si a missão de explicar aos ocidentais e a seus próprios compatriotas ocidentalizados, qual é a essência da filosofia e estética tradicional japonesa. Certamente devemos muito aos pesquisadores norteamericanos e europeus de origem asiática, já que é através deles que grande parte destes escritos, muitos deles não traduzidos para línguas ocidentais, pôde chegar até nós. Segundo o musicólogo e pesquisador britânico Peter Burt, presidente da Takemitsu Society e autor de *The Music of Toru Takemitsu*, o livro mais completo já publicado sobre a obra de Takemitsu, é justamente a forma em que Takemitsu realizou esta apropriação dos princípios desta tradição em sua música, o diferencial que tornou a sua música de um valor e uma aceitação sem precedentes no ocidente. Takemitsu sempre rejeitou soluções simplistas como a utilização de temas folclóricos ou a introdução de elementos como escalas ou instrumentos de uma tradição na outra, como já havia sido feito por compositores japoneses de gerações anteriores. Para ele, salvo algumas exceções pontuais e justificadas, fazer este tipo de apropriações literais é impossível em sua música de concerto, pois é plenamente consciente que estes elementos musicais são manifestações diretas das culturas dentro das quais ocorrem, que, no seu caso, obedecem a visões de mundo radicalmente diferentes. A sua forma de integrar a tradição ao ofício de compositor de música de concerto se situa num nível muito mais abstrato, que procura o cerne imaterial da filosofia tradicional para aplicar diretamente à sua música, incluindo aí seu método composicional, os seus princípios

metafísicos fundamentais. É neste sentido, convictos de estar sendo fieis às intenções de Takemitsu, que esta dissertação, ao invés de focar principalmente em dados técnicos, põe ênfase no esclarecimento destes princípios antes de apresentar exemplos concretos da apropriação que Takemitsu faz deles em sua composição. Esperamos ter tido sucesso quanto a isto, pois quando percebemos que fugiríamos ao ponto completamente se não procurássemos trazer primeiro essa compreensão, e que, para isso, nós mesmos teríamos que compreendê-la o mais cabalmente possível, foi adicionado um considerável elemento de dificuldade a esta pesquisa. Ainda assim, absolutamente identificados com a visão de Takemitsu que as fronteiras nacionais não impõem limites rígidos à sensibilidade e ao entendimento humano, não nos deixamos desencorajar e mergulhamos na busca por compreender melhor e de forma documentada, esse outro olhar sobre a realidade. Aqui, uma palavra sobre uma experiência pessoal quanto a isto se faz necessária: a escolha deste tema de dissertação certamente não ocorreu por acaso e teve sua origem, se a pudermos localizar em algum lugar, num período de quase três anos em que o autor viveu em diversos países da Ásia, entre eles o Japão, há aproximadamente dez anos atrás. As experiências vividas na época certamente deixaram marcas e lhe propiciaram uma primeira vivência sobre estes temas, que eram de seu grande interesse; mas o encontro com a música de Takemitsu só ocorreu cinco anos depois através de uma gravação de *I Hear The Water Dreaming*, uma peça para flauta e orquestra de 1987. O título, já de por si extranhamente imagético devido à sua sugestão sinestésica, unido às qualidades intrínsecas da música, exerceram no autor desta dissertação grande fascínio, dando início à sua exploração da obra de Takemitsu, e dois anos mais tarde à pesquisa sistemática. Com o início desta, tivemos a sensação que muitas das intuições suscitadas pela música de Takemitsu já nas primeiras escutas se confirmavam, como se a própria música nos falasse, misteriosamente, não apenas os seus sons, mas também sobre a forma em que foi feita. Segundo pudemos comprovar durante a pesquisa, Takemitsu deseja se relacionar com os sons de um modo tão intenso que, mais que nos apresentar uma peça como um objeto musical construído, esta se torna um reflexo direto da sua vivência e interação com os sons, em outras palavras, ele deseja que sua música seja o reflexo direto do processo, não de um planejamento ou de um certo olhar estético sobre ela. A abordagem composicional de Takemitsu, nutrida pela cosmovisão tradicional japonesa e pela influência de Debussy e do filósofo Gaston Bachelard, se pretende profundamente intuitiva, anti-teórica e anti-técnica. Apesar de reconhecer a necessidade da técnica para escrever a música, o material desta é de

natureza absolutamente imaginativa e emocional e a composição obedece principalmente à sua sensibilidade, unida a uma lógica que se quer próxima à ordem da natureza, não da lógica racionalista. Desta forma, Takemitsu procura prescindir de esquemas formais ou sistemas harmônicos rígidos, pois tem certeza que, se a música nasce de um contato intenso e verdadeiro do compositor com os sons, ela já terá coerência necessariamente, sendo capaz de criar imagens, formas e associações plausíveis. Para Takemitsu, a música deve ser a terminologia da condição emocional de um compositor. Parafraseando o musicólogo franco-libanês Ziad Kreidy, autor de *Takemitsu, à l'écoute de l'inaudible*, se Takemitsu escreve pouco sobre sua técnica é porque reconhece de bom grado que ela nada tem a ver com seus progressos como compositor. Para Takemitsu, o pensamento do compositor não retira sua riqueza do seu potencial teórico e ele considera essencial o caráter comunicativo e espontâneo da música. Nas palavras de Kreidy, para Takemitsu, o ato de composição integra a dimensão ética à estética e consagra a união do humano, da arte e da natureza. Neste sentido Takemitsu é também um romântico, seu ideal é comunicar e trazer algo valioso para as pessoas. Em suas próprias palavras, Takemitsu compõe sua música: “como uma declaração do amor que eu sinto pela existência humana em sua condição de parte do grande todo da natureza, independentemente dos países e dos povos.” (Takemitsu *apud* Kreidy, 2009:7)

O pensamento musical de Takemitsu se expressa muitas vezes através de metáforas tomadas de sua visão da natureza, que, como para Debussy, a quem muito admirava, é o grande modelo de sua composição. Entre estas metáforas a água tem uma posição privilegiada, pois ela representa um elemento fluido perfeitamente disponível, que se manifesta sempre em estados transitórios, sendo capaz de tomar qualquer forma, como Takemitsu aspira a que sua música seja. Esta metáfora tem também para ele uma dimensão ética, pois a água é um elemento universal que está em todo lugar onde há seres humanos. Para Takemitsu, os artistas são como rios, que se nutrem da chuva que provém do mar, que é o lugar onde todos os rios desaguam, portanto as influências entre eles são perpétuas e livres. Assim, ele não vê sentido num individualismo egoico de artista que se fecha sobre si mesmo, procurando atrair para si a atenção. Isso é contrário ao seu entendimento de natureza. Por isso, ele não tem interesse em aparecer e fica muito confortável trabalhando com filmes, pois é uma situação em que pode trabalhar em cooperação direta, se beneficiando do contato com os outros e ao mesmo tempo passar despercebido. As metáforas de Takemitsu são intercambiáveis entre si. Água e

som são para ele equivalentes. Para ele, o indivíduo não é completo em si mesmo, mas é como uma nota numa escala, o som é um sinal que ele envia ao infinito, portanto a música, mesmo quando é feita individualmente, só faz sentido quando atinge alguém ou se mistura e modifica ao contato com outro sinal. O som é manifestação de vida, que surge do silêncio da morte; ao mesmo tempo, a música é som e silêncio. Os níveis metafóricos se sobrepõem, mas a aparente contradição não o é, pois se dissolve numa afirmação mais alta. Som e silêncio podem ser vida e morte, mas não estão em oposição e sim numa relação de complementaridade que os transcende, uma forma maior de vida. Segundo Takemitsu, e acreditamos que esta seja a parte mais importante de sua mensagem para a tradição da música ocidental à qual pertencemos, é necessário ouvir o mundo com *ouvidos renovados* e conquistar um novo entendimento do que o som *realmente é*. Esperamos nesta dissertação ter conseguido dar a entender o que ele quis dizer.

O primeiro capítulo da dissertação traz em sua primeira seção uma biografia que segue a trajetória de Takemitsu com algum nível de detalhamento quanto às peças de cada fase. Sem ser exaustivos, optamos por detalhar um pouco devido ao relativo desconhecimento da sua produção em nosso meio. A esta seção contribuíram diversas fontes, entre elas o já mencionado musicólogo Peter Burt, o musicólogo e pesquisador francês Alain Poirier e as teses de doutorado de dois pesquisadores nipo-americanos que tem o mesmo sobrenome, Haruyo Sakamoto e Mikiko Sakamoto, além de entrevistas concedidas pelo próprio Takemitsu a Louis Dandrel do *Le Monde de la Musique* e a Tania Cronin e Hillary Tann da Contemporary Music Review. A segunda seção deste capítulo traz a visão do ofício do compositor baseada principalmente nas reflexões escritas por Takemitsu em seu diário pessoal durante a década de 60, publicadas no Ocidente em 1995 sob o título *Nature and Music*, parte da coletânea de escritos *Confronting Silence*, apoiadas pela contribuição da pianista e pesquisadora Noriko Ohtake, autora do importante e muito citado *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*.

O segundo capítulo, o mais extenso, trata dos princípios filosóficos que regem a estética a técnica na composição de Takemitsu e suas aplicações concretas na música. A primeira seção trata das influências de compositores ocidentais e movimentos estéticos do ocidente com os quais ele se identificava e que tiveram grande influência em sua linguagem musical, não apenas durante a primeira fase da carreira, mas ao longo de toda a vida. Aqui, além de Peter Burt e Noriko Ohtake, aparece a contribuição do renomado

musicólogo Thimoty Koozin, do já mencionado pesquisador Ziad Kreidy, do crítico de arte Jean Clay e do próprio Takemitsu, assim como de John Cage, Claude Debussy e Olivier Messiaen. Na segunda seção deste capítulo, dedicada à integração da herança japonesa, inicialmente procuramos definir esta herança, patente principalmente a partir da segunda fase de sua carreira que começa no início dos anos 60, paralelamente à exploração vanguardista. Num segundo momento falamos de certos conceitos ou metáforas com as quais Takemitsu definia certas chaves do seu trabalho como o *Ma*, o *Ichion Jobutsu* ou o *Jardim Japonês* e começamos a exemplificar e falar mais concretamente das soluções composicionais encontradas por Takemitsu para integrar estes princípios à sua música. Dedicamos também um espaço às reflexões que suscitaram nele o trabalho com instrumentos tradicionais japoneses em algumas peças de singular repercussão. Finalizamos o capítulo explicando um método de trabalho específico chamado *Sonho e Número* que ele aplicou a algumas de suas obras. Entre os pensadores citados no texto estão, para as seções que lidam com as bases da cosmovisão japonesa, os grandes divulgadores do Budismo Zen no Ocidente, Daisetsu Suzuki e Eugen Herrigel, o filósofo japonês Hideyasu Nakagawa, o semiólogo francês Roland Barthes, o monge e poeta Zen do século XIII, Eihei Dogen, o filósofo Kakuzo Okakura, autor do clássico *Livro do Chá*, e o lendário Lao-Tse autor do texto fundador do taoísmo, o Tao te Ching. Para a seção que lida com a concepção temporal e os ideais da música tradicional japonesa aparecem, além do próprio Takemitsu, o compositor Joji Yuasa, Thimothy Koozin, o musicólogo franco-japonês Akira Tamba, o historiador Katô Shuichi e o filósofo americano F.S.C. Northrop, autor do clássico de 1946 *The Meeting of East and West*. Nas seções que lidam com as estratégias harmônicas e formais e o tempo cíclico na música de Takemitsu temos, além do próprio compositor, Ziad Kreidy e Peter Burt, o compositor e pesquisador Edward Smaldone, o mitólogo e historiador romeno Mircea Eliade e o compositor e teórico Jonathan Kramer, autor do abarngente tratado sobre o tempo musical *The Time of Music* de 1988. Na seção dedicada ao seu método de trabalho aparecem Takemitsu, a Dra. Noriko Ohtake, Tania Cronin, Hillary Tann e o compositor Roger Reynolds, grande amigo pessoal de Takemitsu.

A terceira seção é dedicada ao pensamento e obra de Takemitsu a partir da segunda metade da década de 70, onde se inicia sua terceira fase com o abandono da experimentação vanguardista e uma maior estabilização em sua linguagem. Deste período final de sua carreira destaca a presença marcante da água e do sonho nos títulos

de suas composições, uma associação que mistura a influência da estética japonesa à do filósofo Gaston Bachelard. Nesta época o ambiente harmônico de suas peças vai tendendo cada vez mais em direção ao que ele chamava de *Mar da Tonalidade*. A presença marcante da água neste período tem também seus reflexos na sua tendência a abraçar cada vez mais um ideal estético e político universalista onde todas as culturas musicais do mundo são vistas como tendo o mesmo valor, transcendendo a dualidade Japão-Occidente que impulsava sua música anterior. Este ideal político fica plasmado na última seção deste capítulo, que leva o título de *Um Oceano sem Leste nem Oeste*. Aqui procuramos avaliar até que ponto Takemitsu pôde ver em vida a realização deste ideal de não hegemonia, a partir da renovação do entendimento da natureza do som que ele desejava para a cultura musical do Ocidente. São citados nesta seção os mesmos autores que informam o primeiro capítulo, além dos compositores H.J. Koellreuter, Karlheinz Stockhausen, o musicólogo italiano GianMario Borio e o crítico cultural e teórico literário Edward Saïd, autor do clássico da antropologia pós-colonialista *O Orientalismo*.

O terceiro capítulo apresenta a análise detalhada de *Rain Tree*, uma peça para três percussionistas de 1981, famosa no repertório de percussão contemporâneo. Procuramos abordar a peça através de um método tradicional, mas procurando fazê-lo dialogar com os princípios estéticos expostos ao longo da dissertação.

As conclusões procuram sintetizar os motivos do singular sucesso e reconhecimento alcançado por Takemitsu na aproximação entre as duas matrizes culturais principais de sua música.

CAPÍTULO 1. TORU TAKEMITSU

1.1. Biografia de Toru Takemitsu

1.1.1. Infância e juventude

Toru Takemitsu nasceu em Tóquio, em 1930. Naquele tempo, o Japão, que se abria à influência ocidental desde a *Reforma Meiji*¹ no século anterior, vivia uma fase de acentuação do nacionalismo e acabara de invadir a Manchúria, para onde seu pai foi enviado trabalhar. Por essa razão Takemitsu morou na China durante seus seis primeiros anos de vida. Já mais velho, Takemitsu costumava lembrar com alegria de seu pai ouvindo música americana, principalmente Jazz e Dixieland, e tocando o *Shakuhachi*² (Sakamoto, H; 2003:2) Em 1937, voltou ao Japão e foi morar com uma tia, professora de *Koto*³, uma espécie de cítara japonesa. Muitos anos depois, Takemitsu confessaria numa entrevista ao *Le Monde de la Musique*, o quão cansado ele ficava de ouvir o *Koto* o dia inteiro, e como ouvir música tradicional lhe trazia amargas lembranças. No final daquele ano, seu pai, gravemente doente, retorna ao Japão, morrendo no ano seguinte, quando ele tinha sete anos de idade. Os anos que seguiram foram anos em que o nacionalismo japonês atingiu seu ápice, culminando com a entrada do Japão na 2ª. Guerra e suas trágicas consequências. Durante esta época o governo japonês proibiu apresentações da ‘música do inimigo’ – Europa e os Estados Unidos – com exceção da música militar. A educação formal de Takemitsu foi subitamente interrompida aos 14 anos quando o exército japonês, acuado e se preparando para sofrer uma grande invasão, convocou até mesmo crianças e adolescentes a servirem na guerra. Takemitsu lembraria desse período como o mais miserável de sua vida:

Perto do final da 2ª. Guerra, enquanto os militares se preparavam para a invasão americana, eu trabalhei longas horas no galpão de armazenamento de comida de uma base militar japonesa escondida no coração das montanhas, na

¹ Processo político através do qual a família imperial japonesa retomou o poder do Xogunato Tokugawa em 1968. Imediatamente foram adotadas políticas de modernização e ocidentalização do estado e da cultura japonesa.

² Shakuhachi: flauta de bambú japonesa de cinco orifícios e diversos tamanhos. Aparentemente teve origem no Oriente Médio, migrando até passar da China ao Japão no Século VII. Seu repertório floresceu durante o período Edo (séculos XVII a XIX).

³ Koto: espécie de cítara japonesa construída sobre dois troncos de madeira que se apóia no chão. Possui 13 cordas com trastes móveis. A afinação das cordas é sempre relativa à altura inicial da peça que será executada.

localidade de Saitama, com muitos outros garotos. Em agosto de 1945, nós, garotos de 14 e 15 anos trabalhávamos e morávamos lá como velhos combatentes. Éramos vítimas de abusos e punições sem motivo e vivíamos miseravelmente (...) Naquela época, os militares japoneses haviam proibido tudo que viesse do ocidente; a língua, a música e tudo o mais. (Sakamoto, H., 2003:3)⁴

Foi neste difícil período, porém, que Takemitsu viveu uma experiência reveladora. Um dia, um oficial convidou secretamente ele e outros jovens recrutas a ouvir alguns discos. Um dos primeiros foi a canção *Parlez-moi d'amour* na voz de Lucienne Boyer. Aquilo foi um choque para Takemitsu, e mais tarde ele se referiu a este incidente como um 'encontro fatal': "Meu coração era como uma caverna vazia, e eu deixei que a canção a invadisse. Ela fluíu no meu corpo como um grande volume de água" Imediatamente ele percebeu que "os inimigos" tinham uma música tão esplêndida!" (Sakamoto, H; 2003:3) Numa série de entrevistas para a revista *Bungakukai* em 1992, Takemitsu declarou:

"Esta experiência por si só, me transformou em músico. Lá pelo final da guerra meu coração e minha mente eram consumidos por pensamentos de música. Literalmente, não conseguia pensar em nada além de música." (Sakamoto,H; 2003:4)⁵

Com o final da Guerra veio a abertura, e a música ocidental, principalmente o jazz, podia ser ouvida em todo lugar. Com as amargas experiências que vivera até então, Takemitsu, como muitos de seus compatriotas, criou verdadeira rejeição à cultura japonesa, ao passo que idealizava e glorificava a cultura ocidental. O governo de ocupação americano instalou em Tóquio uma grande biblioteca à qual ele ia diariamente olhar partituras - todas americanas, nenhuma européia – e, através das transmissões de rádio do exército de ocupação, que ele ouviu intensamente, descobriu também outros músicos, e desta forma conheceu, em suas próprias palavras, "música americana primeiro: Gershwin, Copland (...) mas também Debussy, Mahler, Messiaen, Franck" (Takemitsu/Cronin/Tann,1988). Um novo choque, comparável ao anterior, e que foi determinante na sua decisão de se tornar compositor ocorreu quando ouviu o *Prelúdio, Coral e Fuga* de Cesar Franck, que ele chamou de "segunda descoberta":

⁴ "During World War II, I worked long hours in the food storage distribution warehouse of a Japanese military base located deep in the mountains of Saitama Prefecture with many other boys. In early August, 1945, we, young boys of fourteen or fifteen years of age, worked and lived just like older combat soldiers. We were abused and punished for no reason and were living miserably. . . . During that time, the Japanese military prohibited everything Western: English language, music of any form and the like"

⁵ "This very experience transformed me into a musician. As the war was ending, my heart and mind were consumed with the thoughts of music. I quite literally could not think of anything but music".

“Eu descobri um segundo tipo de música, a instrumental, a abstrata. No Japão, a palavra e o som não podem ser separados, mas aqui eu estava ouvindo um instrumento sozinho e isto despertava sentimentos indescritíveis em mim. Parecia uma canção de amor, uma oração ou uma aspiração, para mim que havia passado tanto sofrimento... Naquele momento decidi me tornar compositor.” (Takemitsu/Dandrel, 1978:152)⁶

Mas tornar-se compositor ainda era um sonho distante naqueles tempos de privações. Ele sentia que precisava de um piano e não hesitava em bater à porta de estranhos para poder tocar em um. Ele chegou inclusive a fabricar um teclado de papel para estudar:

“Tinha um desejo intenso, queria tocar o piano. Comprar um estava fora de cogitação, então tive uma boa idéia: Fabriquei um teclado de papel com as mesmas dimensões de um teclado verdadeiro. O melhor de tudo é que este substituto de papel era portátil e eu podia dobrá-lo e levá-lo a todo lugar. Meu piano de papel me serviu por um bom tempo até quando bem mais tarde eu pude obter um de verdade. O teclado silencioso e portátil ‘tocava’ muito mais notas do que um piano de verdade.” (Sakamoto, H., 2003:1)⁷

Mais tarde, Takemitsu se referiria a si mesmo como autodidata, o que não significa que tenha realizado seus primeiros esforços em clima de isolamento. De fato, logo após a guerra Takemitsu entrou para um coral amador, onde conheceu outro jovem aspirante a compositor, Hiroyoshi Suzuki, com quem passava horas vasculhando as estantes do regente Tokuaki Hamada e lendo o Manual de Orquestração de Rimsky-Korsakov. Desde esta época, Takemitsu já mostrava preferência por compositores franceses como Roussel, Fauré e Franck. No final de 1946, Takemitsu conseguiu um emprego no anexo recreativo de uma base militar americana em Yokohama. Lá ele fez um acordo, que em troca de tocar discos de jazz para os soldados à noite, teria acesso ao piano do hall durante o dia, o que lhe trouxe um grande alívio e onde ele fez suas primeiras composições.

⁶ “...Je faisais une deuxième découverte, celle de la musique instrumentale, de la musique abstraite. Au Japon la parole et le chant sont inséparables. Là, j’entendais un instrument qui jouait tout seul et qui me faisait éprouver des sensations extraordinaires. C’était un chant de paix, comme une prière, comme un espoir après tant de souffrances (...) À cet instant-là, je décidai de devenir compositeur » *Entrevista cedida ao Le Monde de La Musique, Novembro de 1978*

⁷ “I had one strong desire. I wanted to touch the piano. Buying one was unthinkable, so I came up with a good idea; I made a paper keyboard. I fashioned the keys using the same dimension as that of a real piano. Best of all, this paper substitute was portable, and I could fold it and easily carry it around. My paper piano served me well for a long time until much later when I was able to obtain a real piano. The silent portable keyboard ‘sounded’ far more tones [than a real piano]”

Procurando formalizar um pouco sua formação musical, a dupla de jovens se aproximou de alguns compositores da geração anterior à guerra em busca de aulas. Tiveram sucesso em 1948 quando – na fila para comprar ingressos para um festival de música contemporânea – conheceram um produtor musical, através do qual foram apresentados ao respeitado mestre da escola nacionalista Yasuji Kiyose. Segundo Takemitsu, Kiyose tocou algumas de suas peças, disse que o som era belo, e que era bem vindo em sua casa quando quisesse mostrar mais trabalhos. Mais tarde Kiyose aceitou ambos os jovens como alunos e dois anos depois, lhes permitiu entrar para o *Shinsakkyokuha*, seu grupo de compositores, do qual participava também Fumio Hayasaka, importante compositor de trilhas de cinema. Segundo o pesquisador Haruyo Sakamoto, mais do que aulas, Kiyose dava a ambos apenas uma orientação esporádica e livre acesso à sua biblioteca musical e seus discos, apoiando seu auto-aprendizado. Foi, ironicamente talvez, no quadro do sétimo festival deste grupo de tendência nacionalista, em 1950, que Takemitsu faria sua estréia, com a peça para piano solo *Lento in Due Movimenti*. A peça foi arrasada por um crítico que a chamou de ‘pré-música’. Apesar de ter ficado muito abalado com a experiência, talvez ele tenha – anos depois – em parte concordado com o crítico, já que ele retirou esta peça, e sua peça companheira dos anos de *Shinsakkyokuha*, *Distance de Fée*, de sua lista de obras.

1.1.2. Os anos do Ateliê Experimental

Mas nem tudo foi para mal naquela noite. Logo após o concerto, Takemitsu conheceu o compositor Joji Yuasa e o poeta e crítico musical Kuniharu Akiyama, que se tornariam importantes aliados. O encontro com estes e outros ‘espíritos afins’ ao longo do próximo ano culminaria na decisão de criar um grupo de artistas que refletisse seus ideais estéticos comuns. O grupo, que se tornou “uma colorida referencia da paisagem vanguardista japonesa durante os próximos seis anos” (Burt, 2001) nasceu em setembro de 1951 e foi chamado de *Jikken Kobo* (ateliê experimental) por sugestão do poeta surrealista Shuzo Takiguchi, membro e figura inspiradora de grande parte da atividade do grupo. Uma característica importante do *ateliê* era que tinha uma orientação antiacadêmica, onde Takemitsu encaixava bem, e que, segundo Peter Burt, “ajudou naturalmente a consolidar a posição de Takemitsu como um *outsider* aos olhos do conservador mundo acadêmico do Japão da época” (Burt, 2001:39) Outra característica,

talvez ainda mais importante, é que ao invés de ser um grupo exclusivamente musical como o anterior, o *ateliê* abarcava uma variedade de artistas de diversos meios e promovia as interações entre estes. Estes “encontros sinestésicos” tiveram profunda influência na filosofia composicional de Takemitsu, quem a partir de então cultivaria estreitas amizades com reconhecidos escritores, pintores, escultores e diretores, além de seus colegas músicos. Numa época em que a vanguarda começava a ser assimilada no ocidente como linguagem oficial da academia, o *ateliê* procurava tirá-la de sua condição de ‘alternativa subversiva’ ao *establishment* de que ainda sofria no Japão. Para o grupo, a expansão potencial dos meios da *nova arte* parecia não ter limites, como se lê no manifesto de Takiguchi:

“...usando dança, *autoslides* (uma invenção da TTK, precursora da Sony Corporation) e televisão numa chamada ‘síntese das artes’ audiovisuais(...) nosso objetivo maior é que o campo experimental da nova arte seja infinitamente expandido” (Takiguchi *apud* Burt, 2001:40)⁸

O grupo também organizava concertos com um duplo objetivo, um deles era apresentar ao público japonês o trabalho de compositores ocidentais contemporâneos. Assim, teve a honra de estreiar em 1952 o *Quarteto para o Fim dos Tempos* de Messiaen, assim como o *Visions de L'Amen* e os *8 Préludes*. O *Pierrot Lunaire* de Schoenberg também teve sua estréia japonesa pelas mãos do grupo (em 1954!). O outro objetivo destes concertos era, obviamente, promover peças de seus próprios membros, o que deu a estes a chance de trabalhar com alguns dos melhores músicos profissionais da época. (Sakamoto, H., 2003) Durante este período o grupo estreou várias peças de Takemitsu, entre elas o ballet *Ikiru Yorokobi*, composto em parceria com Suzuki e em cuja produção participaram todos os membros do grupo, a peça *Relief Statique* (1956), sua primeira experiência com *musique concrète*, um agora perdido *Chamber Concerto*, e a primeira versão da peça que viria a ser reconhecida por ele mesmo como seu Op. 1: *Uninterrupted Rest* (1952).

Apesar da importância do *ateliê* em seu desenvolvimento como compositor de música de concerto, seria errado pensar que sua atividade na época se restringia apenas à atividade com o grupo. Desta época data também a maior parte de suas experiências

⁸ “by using dance, autoslides and television in so-called “audio-visual” synthesis of the arts (...) the ultimate aim is that the experimental domain of the new art be infinitely expanded”

eletroacústicas, modalidade na qual logo perderia interesse em utilizar na sala de concerto, voltando apenas ocasionalmente; mas que foi absorvida pelo seu trabalho de música incidental. Desta época, cabe destacar *Vocalism A.I.*, *Tree* e *Sky and Birds* todas de 1956. Ao contrário de Pierre Schaeffer, Takemitsu apreciava a qualidade estética e expressiva dos sons inalterados e não via sentido em transformá-los ao ponto de torná-los irreconhecíveis. De sua produção eletroacústica posterior cabe destacar *Water Music* (1960) e a trilha para o filme *Kwaidan* (1964) de Masaki Kobayashi.

É precisamente o início do seu envolvimento com música para meios audiovisuais talvez o fato mais significativo desta época de sua carreira como músico de uma forma geral. Tendo início em 1952 com uma partitura para um filme sobre o famoso artista gráfico Hokusai, a composição para meios audiovisuais, principalmente cinema, lhe trará amplo reconhecimento mundial e permanecerá estável até o fim de sua vida, tendo colaborado em filmes importantes como *Dodeskaden* (1970) e *Ran* de Akira Kurosawa (1986) e o sucesso de Hollywood *Rising Sun* (1993) de Philip Kaufman, entre mais de 90 longas. Apesar de que uma análise detalhada de seu trabalho para cinema foge aos limites deste estudo, é importante notar que este aspecto do seu trabalho musical foi importante por três motivos principais. O primeiro deles é que a música para filme revela diferentes facetas da personalidade criativa de Takemitsu. Segundo Peter Burt, “a imagem que emerge do seu trabalho para filme é a de um compositor de *pastiches* altamente habilidoso, capaz de trabalhar com toda a gama de códigos estilísticos, adaptando-se perfeitamente ao roteiro em questão” (Burt, 2001). Segundo o próprio Takemitsu “Esta atividade permite libertar-me temporariamente da solidão restritiva de meu *studio* de compositor e interagir com outras mentes criativas (...) é um *passaporte para a liberdade*” (Zwerin/Grilli, 1994)⁹. Outros dois aspectos salientados por Burt são: a importância, em termos de suas prioridades estéticas e ideológicas, da decisão de ganhar a vida em grande parte com este tipo de atividade, fugindo assim à ligação acadêmica e à atividade docente, ganha-pão por excelência de seus colegas ocidentais e, finalmente – e que guarda mais relação com o objeto deste estudo – o fato da música para meios audiovisuais ter servido muitas vezes de laboratório para experiências timbrais, notacionais e estilísticas que ele incorporaria depois à sua música de concerto e como fonte de autocitações. De fato, várias de suas peças mais importantes para a sala de concerto tiveram seus embriões no trabalho para

⁹ Documentário *Takemitsu: Music for the movies*, USA, 1994

meios audiovisuais. Fumio Hayasaka foi de vital importância para a entrada de Takemitsu no meio da música para cinema. Hayasaka produziu entre muitas outras, as partituras para filmes clássicos de Kurosawa como *Rashomon* (1950) e *Os Sete Samurais* (1954). Trabalhando como seu assistente, Takemitsu aprendeu os aspectos práticos do ofício, e a inesperada morte do mestre em 1955 o abalou profundamente.

1.1.3. Réquiem

Já na segunda metade dos anos 50, Takemitsu começava a criar uma certa reputação no meio musical japonês. Em sua música de concerto, muitas das características que perdurariam como suas marcas registradas, algumas delas até o fim da vida, já tinham começado a aparecer, como sua preferência por andamentos muito lentos (ele próprio afirmaria que os japoneses não têm “senso do *allegro*”), e nos quais a sensação de pulso encontra-se diluída pelo grande uso de quiálteras, o uso preferencial de modos para a geração de materiais “temáticos”, e uma grande liberdade no uso de qualquer material harmônico, que podem aparecer misturados, simultaneamente ou não; a outros ao longo de uma mesma peça. Nesta época seus modelos composicionais são 100% ocidentais e suas influências maiores (mas não únicas) Debussy e Messiaen, o que não quer dizer que ele não tivesse desde bem cedo ideias muito pessoais sobre composição como, por exemplo, o conceito de *Stream of Sounds*¹⁰. Ainda na segunda metade dos anos 50, Takemitsu realiza algumas peças onde utiliza séries dodecafônicas como *Masque* (1959) para duas flautas ou *Le Son Calligraphié* (1958) para duplo quarteto de cordas. Seu uso deste tipo de material é também altamente idiossincrático, na medida em que o utiliza não como um princípio definitivo de ordenamento linear, e sim como uma fonte a partir da qual materiais harmônicos e subgrupos podem ser extraídos e, principalmente, pelo fato que nestas peças, pouco depois do início, os procedimentos dodecafônicos são completamente abandonados. (Burt, 2001).

Em 1957, Takemitsu adoeceu e foi obrigado a ficar de cama durante meses. Nesse tempo dedicou todas suas forças a concluir uma encomenda que recebera da Tokyo Symphony Orchestra. O resultado seria o ***Requiem for Strings***, uma peça que mudaria radicalmente sua carreira. A história, muito explorada pelos comentadores de

¹⁰ *Stream of Sounds*: “Rio de sons” (tradução do autor). Este conceito, ao qual Takemitsu chegou no ano de 1948, se refere aos sons do ambiente, mas também a um *contínuo metafísico* que “corre” permanentemente pelo mundo, e de onde o compositor retira, através de sua imaginação, o material para suas composições.

Takemitsu, conta que em sua visita ao Japão em 1959, Stravinsky pediu para ouvir gravações de música de compositores locais. Aparentemente os organizadores não tinham planos de tocar Takemitsu, mas por acidente alguém colocou o *Requiem for Strings* e Stravinsky pediu para ouvir até o final. Mais tarde, quando foi questionado se algo do que ouvira era bom, Stravinsky mencionou apenas o trabalho de Takemitsu, destacando a ‘sinceridade’ e o ‘rigor’ da sua música. (Poirier, 1996). No dia seguinte Stravinsky convidou Takemitsu para almoçar, ocasião que o jovem compositor nunca mais esquecerá. O fato é que, depois deste incidente, a opinião da crítica sobre Takemitsu começou a mudar radicalmente, e sua projeção tanto no Japão como no exterior passou a crescer vertiginosamente fazendo com que encomendas, prêmios e residências se tornassem cada vez mais frequentes. Em consequência do aumento de contato com a comunidade composicional internacional, seu estilo começa a mudar o suficiente para dizer (de acordo com a visão da maior parte de seus comentadores), que aqui se encerra a primeira fase de sua carreira, na qual a marca estilística dos seus primeiros modelos ocidentais, temperada inicialmente com algo da escola nacionalista à qual pertencia seu professor Kiyose, é clara (Burt, 2001), e se inicia a segunda fase, na qual sua carreira começa a correr mais ou menos em paralelo com – e a refletir, em parte, as mesmas preocupações que – a de seus colegas da *avant-garde* no ocidente. Durante os próximos quinze anos aproximadamente, sua linguagem e técnica serão enriquecidas pela eclética exploração modernista de novos recursos, pela influência notável de John Cage e, o mais importante, por um interesse renovado pela música e pela estética tradicionais do Japão.

1.1.4. A segunda fase

Aproximadamente entre 1960 e meados dos anos 70 pode-se falar numa segunda fase da carreira de Takemitsu. Assim como seus compromissos, nesta etapa seu ritmo de composição aumenta e assim também sua habilidade de escrita para os mais diversos meios. A exploração dos recursos instrumentais, assim como as grandes proporções de muitas das peças deste período refletem o contato com a vanguarda da música ocidental de seu tempo.

Se bem ainda no início desta fase ele procurará pertencer e se identificar apenas com o ocidente, muito logo ele abrirá seus olhos para a riqueza da música e da filosofia

tradicionais do extremo oriente, e será a partir deste reencontro com suas raízes que ele realizará sua síntese pessoal, manifestada inicialmente numa tentativa de definição e confronto entre características japonesas e ocidentais que lhe permitissem conhecer melhor a si mesmo e realizar uma contribuição original à música. Uma figura chave neste reencontro foi o compositor norte americano John Cage – ele mesmo adepto do Budismo Zen – com quem Takemitsu cultivou uma longa amizade. Assim, os elementos chave de sua filosofia composicional pessoal vão se tornando claros, e começam a permear todos os aspectos da sua música, como a estruturação formal (e mais amplamente todos os parâmetros musicais que lidam com fenômenos temporais), a orquestração, o timbre (e todos os parâmetros que lidam com o espaço e as características ‘internas’ do som), assim como os fundamentos de sua ética artística e sua visão de mundo de uma maneira geral. Afortunadamente, também nesta época, Takemitsu começa a escrever com frequência, principalmente sobre suas preocupações éticas e estéticas, atividade que manterá até o final de sua vida, e que nos ajuda muito, mesmo que quase nunca em termos diretos e inequívocos, a compreender sua música, assim como sua complexa e generosa personalidade.

1.1.5. Os trabalhos da segunda fase

Segundo Peter Burt, a sua linguagem harmônica não variará muito durante esta fase, obedecendo a um ritmo diferente de evolução. Entre 1961 e 1966, Takemitsu escreveu uma série de trabalhos utilizando a técnica dodecafônica (Burt, 2001). Novamente aqui ele utiliza a técnica com muita liberdade, e em conjunção com (ou como fonte de) outros tipos de materiais harmônicos. Peter Burt destaca entre elas *Music of Tree* (1961), sua primeira peça para orquestra, *Ring* (1961) para flauta, *terzguitar*¹¹ e alaúde; *Sacrifice* (1962) para a mesma formação de *Ring* mais vibrafone e crotales e *Hika* (1966) para violino e piano. Segundo o pesquisador inglês, mais do que um uso estrito da série, a herança serial em Takemitsu radica muito mais no uso de freqüentes retrogradações do material, mas não apenas no sentido comum. Ele fala de *wholesale reversal of musical succession*¹², um procedimento que se tornaria um dos preferidos de Takemitsu, pelo qual pode-se retrogradar praticamente qualquer coisa,

¹¹ Terzguitar: Violão de pequeno tamanho, muito popular na Áustria e certas regiões da Alemanha durante o século XIX, no qual as cordas estão afinadas uma 3ª. menor acima do violão comum.

¹² *Wholesale reversal of musical succession*: Inversão integral de sequência musical

desde notas até timbres ou sucessões de acordes, em transposição ou não, e que ele aplica tanto à música serial quanto não serial. Takemitsu reconhece a influência de Webern, visível não somente nestes procedimentos “palindrômicos” (sem desprezar as possíveis associações esotéricas), mas também na textura rarefeita de vários momentos destas peças. Após *Hika*, Takemitsu abandonará, salvo uma ou outra exceção, completamente o uso de procedimentos seriais. Cabe aqui antecipar que, ideologicamente, o ser estrito quanto ao uso de qualquer método de pré-organização composicional se situa nas antípodas de sua filosofia musical.

Como já foi mencionado, a exploração tímbrica também terá lugar privilegiado nesta fase de sua carreira, se bem nos anos 60 ela ainda não é tão radical quanto na década seguinte. *Piano Distance* (1961) para piano, apresenta um grande aumento no número de indicações técnicas na partitura com relação a trabalhos anteriores, visando a obtenção de timbres específicos. *Wind Horse* (1962) para coro a capella, é uma peça em cinco movimentos que explora vários tipos de vocalização e demonstra como ele se permite misturar estilos radicalmente contrastantes numa mesma peça. Esta peça é também o primeiro entre os poucos trabalhos puramente vocais em sua música de concerto, e a primeira a incluir uma citação, no caso a canção tradicional africana *Abiyoyo*. Além do uso de várias ‘técnicas estendidas’ e de contrastes fortes de material harmônico entre as partes (inclusive simultaneamente entre os grupos), a exploração da espacialidade, está presente em *Dorian Horizon* (1966) para 17 instrumentos de cordas, onde há uma formação de 8 músicos dispostos em arco na frente e outros dois grupos (“ecos”), distantes um do outro, atrás. O uso de cânones rítmicos e *klangfarbenmelodie* unido a esta disposição espacial faz ressaltar a qualidade espaço-temporal do *Ma*, um dos conceitos filosófico-estéticos da tradição japonesa mais explorados por Takemitsu, que conheceremos mais adiante em detalhe.

1.1.6. ‘Cage Shock’

O crítico musical Hidekazu Yoshida cunhou o termo “Cage Shock” para falar da “reação japonesa à música do compositor americano na circunstância de sua primeira visita ao Japão em 1962” (Sakamoto, M., 2010:14). De certa maneira, Cage ajudou vários artistas a tomarem interesse e se reconciliarem com sua cultura tradicional dando, de certa forma, “o selo de aprovação ocidental que faltava”. (Burt, 2001:96) Takemitsu,

que já conheceu seu trabalho através do amigo em comum Toshi Ichihyanagi, e que o acompanhou naquele ano em sua turnê de concertos pelo Japão, não ficou alheio a este fenômeno e, na primeira metade da década de 60 escreveu vários trabalhos sob a sua influência. Nestes trabalhos são explorados recursos como a notação gráfica, a indeterminação, um uso mais conceitual do silêncio, entendido antes como *plenum* do que como *vacuum*; entre outras características próprias da linguagem de Cage que são, ao mesmo tempo, completamente compatíveis com a estética tradicional japonesa que Takemitsu vinha estudando. Peças que refletem esta influência incluem as já mencionadas *Ring*, *Sacrifice* e *Dorian Horizon*, e outras como *Corona for pianist(s)* (1962) para piano, *Valeria* (1965) para violino, violoncello, violão, órgão elétrico e dois piccolos, além das trilhas para *Otoshiana* (1962), *Ansatsu* (1964) e *Kwaidan* (1964). O “Cage Shock” em Takemitsu começou a perder efeito na 2ª metade da década de 60, mas principalmente quanto a aspectos técnicos. Em termos mais filosóficos, algumas das ideias de Cage se atualizarão constantemente e se manterão como verdadeiras profissões de fé até o final de sua vida (Burt, 2001).

À medida que o contato com seus colegas ocidentais aumenta, o radicalismo na experimentação se acentua. As peças orquestrais adquirem grandes proporções e começam a surgir obras que são verdadeiros glossários de técnicas estendidas onde, além de refinar sua escrita instrumental, Takemitsu vai refinando a tradução de seus princípios estéticos em música. Exemplos disto são *Coral Island* (1962) para soprano e orquestra na qual ele realiza um tratamento “pan-focal¹³” da orquestra dividindo-a em 6 grupos, ou ainda *Asterism* (1967) para piano e orquestra na qual “ele rompe com suas típicas estruturas cíclicas para construir um longo crescendo que conclui num verdadeiro “cataclismo orquestral” (Burt, 2001). Mas a peça orquestral mais exemplar neste sentido é o monumental ciclo *Arc* para piano e orquestra, escrito entre 1963 e 1976 e estreado em sua versão definitiva por Pierre Boulez e o pianista Peter Serkin. Em seis movimentos, *Arc* explora todos os recursos técnicos de vanguarda que o ocupavam nesta época, mas o fato mais significativo é que ele coloca todo este aparato a serviço de uma metáfora que será tratada em detalhe mais adiante, pois constitui uma das fundações de sua poética musical: *O Jardim Japonês*.

¹³ Takemitsu chama de *pan-focal* um tratamento da orquestra em que o todo da música está constituído da soma de subgrupos orquestrais que executam materiais diferentes. Seu modelo aqui é a música de Debussy, quem, segundo Takemitsu, teria captado esse princípio da natureza, onde a presença dos diversos sons, não perturba, e sim, ajuda a situar o foco de atenção em um ou outro. No imaginário metafórico de Takemitsu, este tratamento orquestral é, ainda, uma das aplicações mais simples e óbvias da metáfora do *Jardim Japonês*.

1.1.7. As peças com instrumentos tradicionais.

Desde que começou a dar atenção e a pesquisar a tradição de seu próprio país, Takemitsu começou a procurar sua síntese pessoal entre as duas vertentes fundamentais de sua ética e de sua estética, que ele chamou em seus escritos de *Espelho do Oriente* e *Espelho do Ocidente*. Muito logo ele se sente atraído pelo *biwa*¹⁴ e o começa a estudar, mas será apenas em 1965 que ele fará por primeira vez a incorporação concreta de um instrumento tradicional, na peça *Eclipse* para *biwa* e *shakuhachi*. A peça seguinte a utilizar instrumentos tradicionais foi *November Steps* (1966) para *biwa*, *shakuhachi* e orquestra, escrita por encomenda para o 125º. Aniversário da New York Philharmonic, que viria a se tornar uma de suas peças mais conhecidas no ocidente. Esta peça, um conjunto de 11 variações, apareceu pela primeira vez em LP numa gravação da Toronto Symphony com Seiji Ozawa, que incluía também a Sinfonia Turangalila de Messiaen. Para Peter Burt, a grande distribuição do disco contribuiu a criar no ocidente a falsa impressão que a carreira de Takemitsu era movida pelo desejo de criar uma ponte sonora entre ambos os lados do mundo através deste tipo de combinações e do trabalho com instrumentos exóticos. Esta impressão passa longe da marca, pois com exceção de outros pouquíssimos trabalhos, esta forma de incorporação literal e concreta da música tradicional não lhe interessa especialmente¹⁵ e só voltará a ocorrer em quatro peças após *November Steps*, três de cujos títulos fazem alusão ao outono, constituindo uma sorte de ciclo temático não explicitado, como bem observa Alain Poirier (Poirier, 1996). Takemitsu afirmou posteriormente que seu desejo em *November Steps* não foi fundir ou incorporar o som dos instrumentos tradicionais à orquestra e sim, pôr em evidência suas diferenças (Takemitsu/Dandrel, 1978). Como explica o próprio Takemitsu, estas primeiras peças deste tipo lhe que propiciaram uma chance para abordar questões notacionais e com o tempo abriram caminho para importantes questionamentos, que ficaram plasmados em diversos ensaios e que abordaremos ao longo da dissertação. Naquele mesmo ano de 1966, Takemitsu compôs *Green* para orquestra, uma peça muito mais convencional, que revela a influência forte de Debussy, que apesar disso é considerada peça irmã de *November Steps*, pois ambas foram escritas numa cabana nas montanhas que Takemitsu alugara para compor na região de Nagano. A próxima peça a

¹⁴ Biwa: Espécie de alaúde tradicional japonês de 4 cordas.

¹⁵ Em seu ensaio de 1974 *Mirror of Trees Mirror of Grass*, Takemitsu afirma que compôs peças com instrumentos tradicionais em parte por curiosidade e vontade de explorar um novo recurso musical, mas principalmente “para resolver uma carga mal resolvida dentro de mim”.

utilizar instrumental tradicional, *Distance* (1972) para oboé acompanhado ou não de *shô*¹⁶, cuja partitura se encontra disponível em anexo a esta dissertação, trabalha a ideia da distância polissêmicamente: na espacialização da performance, nas distâncias entre intervalos, dinâmicas e articulações e na “distância” cultural e histórica entre os instrumentos, mais uma vez colocando Ocidente e Oriente em confronto como fizera em *November Steps. Autumn*, para biwa, shakuhachi e orquestra foi escrita em 1973. Aqui, Takemitsu procurou fazer o contrário que em *November Steps*, ou seja, procurou integrar os dois tipos de instrumento (japonês e ocidental), aumentando os *pontos de ancoramento* tímbrico entre ambos, as passagens simultâneas, os encontros em unísono e oitavas e eliminando completamente a improvisação (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989). Nesta peça há, atipicamente, entrelaçamento entre *color* e *talea* de comprimentos diferentes, um recurso célebre de Messiaen, que Takemitsu utiliza (como lhe é habitual em relação à aplicação de qualquer classe de rigor construtivista) “como recurso para conseguir uma densa polifonia instrumental e não com o desejo de explorá-lo *per se* até as últimas consequências.” (Burt, 2001).

In an Autumn Garden para orquestra de *Gagaku*¹⁷, escrita entre 1973 e 1979 é um dos trabalhos mais ambiciosos de Takemitsu e de todos, “o mais distante do ocidente” (Poirier, 1996: 68). Encomendado pelo venerável Teatro Nacional do Japão,

“Este trabalho (...) ilustra cabalmente (...) o grau em que – apesar de seus melhores esforços para recriar a linguagem do *Gagaku* – os idiomatismos, tessituras e outros aspectos do *Gagaku* tradicional sempre davam um jeito de se manifestar na composição final, tão intimamente ligados eles estão às técnicas e à própria construção física dos recursos instrumentais.” (Burt, 2001:163)¹⁸

É possível conjecturar com Peter Burt que a experiência de trabalhar com as limitações dos instrumentos tradicionais também tenha jogado um papel importante na transformação de sua linguagem. Depois de *In an Autumn Garden*, Takemitsu parece

¹⁶ *Shô*: “Órgão de boca” de origem asiática dotado de 17 tubos ligados a uma base com bocal e orifícios. Sua origem data do Século VIII antes de Cristo e é utilizado principalmente na harmonização de certas melodias do *Gagaku*.

¹⁷ *Gagaku*: Música tradicional da Corte Imperial Japonesa. De origem chinesa, entrou no Japão no Século VII, tendo, com o tempo, se diferenciado profundamente da versão continental. É considerada a música polifônica mais antiga do mundo.

¹⁸ “This work (...) neatly illustrates (...) the degree to which – despite the composer’s best efforts to create a new musical language for *gagaku* – the old traditional idioms still managed to assert themselves in the finished composition so intimately bound up were they with the performing techniques and indeed the very physical construction of the instrumental resources.”

perder o interesse em escrever com instrumentos tradicionais para música de concerto, o que não significa que os tenha deixado de usar eventualmente em sua música para meios audiovisuais. A última de suas peças de concerto a utilizar um instrumento tradicional só aparecerá em 1992 com *Cerimonial – An autumn Ode* (1992) para *shô* e orquestra. Como veremos este desinteresse está ligado à atualização de sua visão estética que começara já a se transformar em meados dos anos 70 com o abandono gradual da experimentação vanguardista. Não obstante, da mesma forma que Takemitsu logo perderia interesse pela notação gráfica ou pelo piano preparado, e nem por isso deixou de ser influenciado por Cage no nível das ideias; igualmente, depois de parar de escrever para instrumentos tradicionais, ele continuaria sendo influenciado pela estética da música tradicional japonesa.

For Away (1973) para piano, escrita para o Australiano Roger Woodward é a única peça inspirada literalmente numa outra cultura asiática em toda a carreira de Takemitsu, no caso, escrita após uma visita à Indonésia na companhia de Iannis Xenakis e um grupo de músicos-pesquisadores franceses. Esta viagem foi marcante para Takemitsu, pois lhe propiciou material para profundas reflexões sobre a música, com destaque para as comparações entre a música ocidental e as músicas não-ocidentais, assim como sua visão da sua situação pessoal dentro desse estado de coisas; que ficariam plasmadas no que é possivelmente seu ensaio mais longo e revelador, *Mirror of Trees Mirror of Grass*, publicado no ocidente com o nome de *Mirrors* em 1992.

Na ocasião da Feira Mundial de Osaka 70, na qual teve uma peça difundida no célebre Pavilhão do Aço e do Ferro, com seus 1000 autofalantes móveis (a versão prévia em fita dos materiais que deram origem à monumental *Crossing* (1969) para violão, harpa, piano ou celesta, vibrafone, vozes femininas e duas orquestras; que só seria estreada em sua versão integral 30 anos depois), Takemitsu declarou:

“O arranjo convencional do espaço na maioria das salas de concerto, não gera movimento, não faz surgir nenhuma experiência humana (espacial ou temporal) como uma experiência qualitativa (...) Livrando-nos da disposição padrão dos instrumentos, estabelece-se uma fonte de som livre (...) Espacialidade e timbre espacial tornaram-se importantes parâmetros na construção de música”. (Burt, 2001:132)¹⁹

¹⁹ “The conventionally arranged space of most halls initiates no movement, brings about no human experience (spatial or temporal) as a qualitative experience(...) Departing from the standard placement of former instruments, a free sound-source has become established(...) Spatiality and spatial timbre...have been added as important parameters in the construction of music”

Nesta Feira e ao longo dos próximos anos, Takemitsu começará a trabalhar em estreita colaboração com vários de uma geração de virtuosos intérpretes que começavam a se destacar como o trombonista Vinko Globokar, o flautista Auréle Nicolet, o oboísta Heinz Holliger, a harpista Ursula Holliger e o percussionista Stomu Yamashita. Para cada um destes Takemitsu escreveu as partes solistas de peças como a gigantesca *Gemeaux* (1972) para oboé, trombone e duas orquestras (com dois regentes), *Eucalipts I* (1970) para três solistas e orquestra e *Cassiopeia* (1971) para percussionista e orquestra e posteriormente escreveu peças solo para cada um deles. A experiência de escrever para (e em associação com) estes músicos fez com que o vocabulário técnico de sua escrita instrumental crescesse enormemente. Neste período, o compromisso de Takemitsu com a exploração de vanguarda atingiu seu ápice, mesmo se apenas por uns poucos anos. Para além da multidão de “efeitos”, fatores de aleatoriedade, escrita rítmica proporcional ou livre, explorados nestas peças, sua linguagem harmônica permanece basicamente a mesma de outras épocas, ou seja, altamente livre, porém cujos materiais são basicamente extraídos de modos (Burt, 2001), que são utilizados em superposição, com adições, subtrações ou seleção de alturas. Outras peças importantes desta época são *Eucalipts II* (1971), nada mais que as partes solistas de *Eucalipts I*, que funcionam perfeitamente sozinhas, a célebre *Voice* (1971) para *flautista solo*, que, além dos multifônicos, microtons, e harmônicos nos quais está baseada, inclui voz falada e técnicas de vocalização que nos remetem a gêneros teatrais tradicionais japoneses como o *kabuki*²⁰ e o *nô*²¹, tais como gritar, rosnar ou tocar com *boca chiusa*. Há aqui também a instrução de produzir um forte acento sem golpe de língua típico da flauta do *nô*. *Stanza II* (1971) para harpa e fita incorpora, atipicamente, recursos associados com a *Elektronische Musik* revelando a influência de Stockhausen. *Bryce* (1976) para flauta, duas harpas, marimba e percussão, utiliza o recurso, frequente em Takemitsu, da apropriação das letras musicalizáveis do título (no caso B – C – E) – e os quartos de tom vizinhos a elas – como fonte de seu material harmônico (Burt, 2001). *Waves* (1976) para clarinete, dois trombones, trompa e bumbo explora também a espacialidade, situando os trombones em extremos opostos do palco e os demais instrumentos no meio. Estes dois últimos trabalhos requerem dos intérpretes uma grande capacidade de escuta e reação ao

²⁰ *Kabuki*: Forma dramática japonesa que une teatro e dança que data do início do Século XVII, cujos temas vão de cenas cotidianas a fatos históricos. O *kabuki* põe muita ênfase na caracterização e nas habilidades dos atores.

²¹ *Nô*: Forma dramática japonesa altamente elaborada que data do século XIV e hoje conta com aproximadamente 250 peças de repertório. Ao contrário do *Kabuki*, seus temas envolvem frequentemente temas mitológicos e a presença de fantasmas e espíritos.

que fazem os outros, habilidades que Takemitsu considera fundamentais. Eles devem ser capazes também de executar instruções escritas em linguagem verbal, que requerem (e permitem) grande uso da imaginação. Muitas destas indicações buscam emular sons da natureza, uma evidencia da crescente integração da estética japonesa. Outra peça que explicita essa integração, pois procura mostrar “*as infindas possibilidades das estações*” (Ohtake, 1993:23) é *Seasons* (1970) para quatro percussionistas, onde os músicos tem liberdade para escolher os instrumentos e tocar respondendo uns aos outros se baseando em instruções simples contidas numa partitura gráfica. Não se deve pensar, porém, que estas peças são meros exercícios de “clima” timbral, mesmo num universo que rejeita a estruturação formal tradicional como o de Takemitsu. Nestes trabalhos, Takemitsu encontra soluções idiossincráticas para guiar o ouvinte e garantir a coesão auditiva das peças. A peça **Winter** (1971) para orquestra tem, segundo Peter Burt, possivelmente a primeira referência ao motivo “S – E – A” (*Es, E, A*; Mib, Mi e La em nomenclatura alemã), que consiste numa 4ª justa e uma 2ª menor, que pode aparecer em qualquer transposição e disposição, que se tornará uma marca registrada de sua linguagem a partir da segunda metade da década de 70. A esporádica aparição de gestos pentatônicos, e um maior convencionalismo do formato orquestral em peças como *Green, Gitimalya* (1974) para marimba e orquestra e *Marginalia* (1976) para orquestra, são vistas pelo mesmo autor, como características de transição, que prenunciam uma nova mudança estilística em andamento. Igualmente, foi nas peças desta época que Takemitsu adquiriu a maestria na sonoridade orquestral pela qual seria amplamente reconhecido, mesmo se nesta época ela ainda é expressa principalmente como uma extensão orquestral de técnicas instrumentais estendidas usadas em trabalhos para conjuntos menores. (Burt, 2001)

Takemitsu faz uso mais uma vez da metalinguagem ao citar o coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, da Paixão Segundo São Mateus de Bach, na peça *Folios* (1974) para violão solo. A peça *Quatrain II* (1977) para clarinete, violino, violoncelo, e piano é uma explicita homenagem a Olivier Messiaen. Com algumas passagens de acentuado lirismo, esta peça também parece prenunciar uma mudança. De fato, essa mudança não é exclusiva de Takemitsu, mas pertence a todo um momento histórico, no qual vai chegando ao fim o apogeu da exploração vanguardista. É, portanto, nesta época que se inicia a terceira fase composicional de Takemitsu: A fase de consolidação e expressão “romântica”.

1.1.8. A terceira fase

Vários autores coincidem em apontar *A Flock Descends into a Pentagonal Garden* (1977) para orquestra, como a peça em que a linguagem harmônica da terceira fase de Takemitsu, e uma nova simplicidade, renunciadas ocasionalmente em trabalhos anteriores aparecem por primeira vez com mais clareza. Ela é singular também no sentido de ser uma das raras peças suas a usar um sofisticado método composicional estabelecido *a priori*, chamado por ele mesmo de *Dream and Number*²², através do qual os números, entendidos como entidades cosmológicas, o ajudam a traduzir imagens oníricas em música, que será tratado mais adiante. *Garden Rain* (1974) para conjunto de metais guarda semelhança com *Dorian Horizon* no fato dos instrumentistas estarem igualmente divididos em dois grupos, desta vez de cinco músicos cada, um na frente e outro mais atrás, e também no uso do modalismo, porém desta vez nas palavras do próprio Takemitsu:

“...escolhi um modo com muitas possibilidades – um modo que começando como um largo curso de água, se divide depois em muitos braços. Neste modo a quinta justa, mesmo não sendo sempre audível, está sempre no centro da minha percepção musical” (Takemitsu 1987 in 1995: 117).²³

Esta peça, além da óbvia relação com a metáfora do jardim, é a primeira da série que seria a sua obsessão durante a década seguinte, a série dos “*Waterscapes*”. *Waterways* (1978) para conjunto de câmara vem reforçar ainda nesta década a presença da metáfora da água, capital na produção de suas duas últimas décadas de vida. Outra peça desta época que deve ser mencionada, pois está carregada de conotações estéticas e porque foi escrita em memória de seu mentor e colega dos anos de *Jikken kobo*, Shuzo Takiguchi, é *Les Yeux Clos* (1979) para piano solo, cujo título Takemitsu tirou de uma litografia do pintor simbolista Odilon Redon a quem admirava. Como Redon fez três versões da litografia, mais tarde apareceria *Les Yeux Clos II* (1988), atendendo a uma encomenda do pianista Peter Serkin. A última peça do tríptico, chamada simplesmente *Les Yeux Clos*, é uma versão orquestral da primeira peça, que apareceria como 2º. Movimento de sua *Visions* para orquestra, de 1990.

²² *Sonho e Número*

²³ “...chose a mode with many possibilities – a mode that, beginning as a wide stream, will divide into many branches. In this mode, the perfect fifth, even if not always present in sound, is at the core of my musical perception.”

1.1.9. “Waterscape”

Segundo Peter Burt, a luxuriante sensualidade de *A Flock Descends...* provaria não ser um desvio temporário, e sim a incorporação de uma estética de longo alcance. Os anos 80 foram os anos em que este novo estilo seria refinado e consolidado. Como consequência do abandono da experimentação modernista, sua composição adquire um caráter que continuará basicamente estável até o final de sua carreira. Depois das já mencionadas *Garden Rain*, *Waves* e *Waterways*, a década de 80 veria não menos que 12 novas peças cujos títulos incluem uma referência à água, entre elas a famosa *Toward the Sea* (1981) e seus dois arranjos posteriores; *Rain Tree* (1981) para 3 percussionistas, que será analisada na terceira parte deste trabalho e *I Hear The Water Dreaming* (1987) para flauta e orquestra, numa série que foi chamada por Takemitsu de “*Waterscapes*” (*Paisagens de Água*). Como veremos mais adiante, o ciclo, onde muitas das peças mostram tendência a mover-se em direção a resoluções tonais, dentro de um ambiente *pantonal*²⁴, *desaguando* no que ele chama de *Mar da Tonalidade*²⁵, coincide com a consumação de sua metamorfose estilística e faz consistente uso de uma de suas transliterações mais célebres, o motivo S-E-A.

Além dos “*Waterscapes*”, várias composições relativas a outros temas recorrentes na obra de Takemitsu aparecem neste período. É o caso de *Dreamtime* (1981) para orquestra (escrita após uma viagem à Austrália na companhia de Luciano Berio e baseada no mito aborígine homônimo), *To The Edge of Dream* (1983) para violão e orquestra e *Dream/Window* para orquestra. *Rain Dreaming* (1986) para cravo, e *I Hear The Water Dreaming* acusam um duplo pertencimento ao tema dos sonhos e da água, metáforas que não estão distantes no pensamento de Takemitsu. Igualmente conectadas conceitualmente a este *sonho-água*, estão as peças do tríptico inspirado no romance *Finnegans Wake* de James Joyce: *Far calls, Coming Far* (1980) para violino e

²⁴ Após uma pesquisa em diversas fontes ligeiramente divergentes, sintetizamos o sentido de *pantonalidade* ou *ambiente pantonal*, como sendo, dentro de um universo cromático, uma espécie de *tonalidade potencial*, um ambiente harmônico onde os grupos sonoros como um todo evocam uma atmosfera que não expressa nem tonalidade nem atonalidade, mas uma condição estrutural mais complexa, que pode tender a qualquer momento em direção ao estabelecimento de polos harmônicos temporários. É neste sentido que o termo será usado ao longo desta dissertação. Relativos a este, os termos *panpentatônico* e *pandiatônico* diferem apenas no universo mais restrito de alturas principais de cada ambiente harmônico local, que na música de Takemitsu pode sempre abrigar notas externas a ele.

²⁵ O termo *Mar da Tonalidade* ao que ele se refere com relação a muitas peças deste período é um termo ambíguo que será abordado em maior detalhe mais adiante.

orquestra, *A Way A Lone* (1981) para quarteto de cordas e *riverrun* (1984) para piano e orquestra. *Grass* (1982) para coro masculino e *Tree Line* (1988) para orquestra de câmara, vem se somar às já mencionadas *Music of tree*, *Eucalypts*, *Rain Tree* e *Green* em outro par conceitual importante – *Árvore-grama*. A série com referências estelares iniciada com *Asterism* em 1967, e da qual fazem parte também *Cassiopeia* e *Gemeaux*, tem sua continuação em *Star-Isle* (1982) para orquestra e em *Orion* (1984) para violoncelo e piano, cujo material seria reaproveitado no primeiro movimento da peça orquestral *Orion and Pleiades*, do mesmo ano e cuja partitura está nos anexos desta dissertação. De acordo com Noriko Ohtake, a peça solo é um bom exemplo do novo estilo instrumental de Takemitsu, que apresenta mais ênfase na melodia, a qual “vai tornando-se gradualmente mais definida, como na aparição do Cinto de Órion” (Ohtake, 1993). No final desta década há ainda uma série de peças que aparecem em memória de artistas recentemente falecidos, como *Nostalguia* (1987) para violino e orquestra de cordas, em homenagem ao cineasta russo Andrei Tarkovsky; *Twill by Twilight* (1988) para orquestra, em memória do compositor americano Morton Feldman, e *Itinerant* (1988) para flauta solo, em memória do escultor nipo-americano Isamu Noguchi. Futuras adições ao repertório fúnebre incluem *Litany* (1990) para piano (uma recomposição de memória de sua rejeitada *Lento in Due Movimenti* dos seus anos de juventude) e *My Way of Life* (1990) para barítono e orquestra, ambas em memória de Michael Vyner, diretor artístico da London Sinfonietta. *Rain Tree Sketch II* (1992) para piano, uma adição tardia à série dos *Waterscapes* seria escrita em memória de Olivier Messiaen e *Paths* (1994) para trompete solo foi escrita em memória de Witold Lutoslawsky. Segundo Peter Burt, esta peça, o último dos epitáfios musicais de Takemitsu, mostra uma organização motivica atipicamente estrita, e faz uso pela última vez do motivo S – E – A.

É importante compreender que este terceiro período de Takemitsu, não significa o abandono de procedimentos composicionais ou preocupações técnicas mais antigas, e sim, o uso de muitas delas a serviço de uma visão estética diferente. Portanto, além da linguagem harmônica, os recursos de estruturação formal e vários outros aspectos de sua música continuam tendo um aspecto familiar. A maioria das peças apresenta uma sequência de eventos do tipo “perambulação livre através dos objetos sonoros de um jardim musical” (Burt, 2001:220), portanto, toda a idéia de uma intermediação conceitual implícita no uso de uma forma abstrata prévia à composição está ausente. Uma exceção a isto pode ser *Rain Tree Sketch* (1982) para piano, que, olhado desde

uma perspectiva formalista caracteriza um simples ABA, mas que pode também ser entendido como uma expressão de tempo circular ou cíclico, característico da cultura japonesa. Ritmicamente, este terceiro período tende a ser um pouco mais simples que o anterior e se parece mais ao primeiro. A notação espacial ou proporcional vista em *Bryce* ou *Waves* reaparece em partes de *Rain Spell* (1982) para flauta, clarineta, harpa, piano e vibrafone. Aqui ele sugere que todos os músicos toquem com a grade completa, apontando para a necessidade que todos tenham grande consciência do que fazem os outros. A escrita ‘modular’ envolvendo repetição de materiais independente de andamento, caracterizada por Burt como ‘heterocíclica’ reaparece aqui, e dentro de uma escrita métrica mais ortodoxa em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree*. Durante esta década, Takemitsu continuará refinando sua habilidade no manejo do colorido instrumental, principalmente através de combinações e dobramentos pouco usuais e criativos, até chegar ao ponto de adquirir uma maestria de nuances timbrais pela qual é amplamente reconhecido.

1.1.10. Os anos finais

Em 1990, ano de seu 60º aniversário, as prestigiosas circunstâncias da estréia de *Visions* para orquestra, pela Chicago Symphony Orchestra sob Daniel Barenboim, assim com o constante fluxo de prêmios, e encomendas de alto nível das mais destacadas instituições e solistas que preencheriam sua agenda durante os anos seguintes, atestam para o nível de aceitação que a música de Takemitsu alcançara no Ocidente. Toda esta atividade frenética ficaria interrompida no verão de 1995, quando foi admitido no hospital. Saindo do hospital seu entusiasmo voltou ainda maior, mas por pouco tempo: morreu de câncer em 20 de fevereiro de 1996. Sua prematura morte chocou a comunidade artística internacional e privou o público de ouvir o que seria sua primeira incursão operática. (Kreidy, 2009)

Em essência, as composições dos anos 90 apresentam uma continuação do estilo de terceira fase que informou sua música desde o final dos anos 70. Muitas das características da terceira fase aparecem exageradas nestas peças e é talvez possível falar de um ‘estilo tardio’ no qual Takemitsu solta as rédeas do romantismo para o qual sua música começara a tender há mais de uma década. Em termos musicais, há ainda mais referências tonais em sua música, que pertence assumidamente ao *mar da*

tonalidade. Deste modo, ele não sente mais a necessidade de terminar uma peça com nada tão exótico como uma verticalização *panpentatônica*: às vezes uma simples tríade, como a de Db no final de *And Then I knew 'Twas Wind* (1992) para flauta, viola e harpa, basta. *Family Tree – Musical Verses for Young People* (1992) para narrador e orquestra, escrita para o 150º aniversário da New York Philharmonic Society, com suas intensas frases para cordas e acompanhamentos funcionais, fala claramente da mudança ocorrida em sua linguagem desde *November Steps*. A nova ênfase no *melos* aparece em trabalhos como *Air* (1995) para flauta solo, sua última peça concluída, na qual ele explicita que *air* não se refere ao sopro do flautista mas ao equivalente inglês de *ária*, e em *Fantasma/Cantos* (1991) para clarinete e orquestra, *Fantasma/Cantos II* (1994) para trombone e orquestra e *Spectral Canticle* (1995) para violin, violão e orquestra. A preocupação com a espacialidade e a teatralidade da performance reaparece em *From me Flows what you call Time* (1990) para orquestra e cinco percussionistas, que operam sinos suspensos sobre a platéia por meio de fitas coloridas e em *Archipelago S.* para 21 músicos. Outra característica da música de Takemitsu nos anos 90, é o grau que alcançou o processo de estabilização de sua linguagem musical, chegando ao ponto de o material ser “intercambiável” entre uma peça e outra ao qual nos referiremos novamente mais adiante. É possível entender a perplexidade do ouvinte, especialmente já que tantas delas compartilham materiais temáticos. “Talvez o melhor a ser feito pelo ouvinte” – diz Peter Burt – seja suspender totalmente qualquer expectativa ocidental de achar um discurso musical autossuficiente em cada peça e, em vez disso, olhar para cada uma delas como um passeio por outro “jardim musical”, em que muitos de seus elementos saem do mesmo repertório básico de paradigmas musicais comuns aos trabalhos daquela época. Certamente isto está de acordo com os comentários de Takemitsu sobre a ‘permeabilidade’ dos jardins ao mundo exterior como sendo uma de suas mais atraentes características. “Um jardim” – diria ele no documentário *Dream/Window* (1993) – “não rejeita as coisas de fora deles mesmos”; e os jardins musicais de Takemitsu certamente são capazes de abarcar coisas de fora deles mesmos: fragmentos de outras peças dele próprio, e também fragmentos de obras de outros compositores, atitude esta que pode parecer antagônica à concepção ocidental de autoria, mas que não está tão distante assim dos princípios éticos maiores que orientam seu trabalho e que será o tema do próximo capítulo.

1.2. O ofício do compositor segundo Toru Takemitsu.

*“Tanto o Japão quanto eu chegamos ao presente com grandes contradições. (...) Falando a partir de minha própria intuição e não desde uma resolução simplista de fusionar elementos ocidentais e japoneses, eu escolho encarar essas contradições e até mesmo intensificá-las. E essas contradições são para mim um visto válido para o mundo. Esse é meu ato de expressão (...) Nada que tenha o verdadeiro poder de nos mover virá de uma fusão superficial entre Oriente e Ocidente.”*²⁶

Toru Takemitsu

Para entender a contribuição de Toru Takemitsu à música contemporânea e o prestígio que goza nos principais centros de produção musical do mundo, é importante não apenas conhecer seu trabalho musical, mas também compreender em que reside o caráter único de sua estética e de sua ética artística, fatores indissociáveis em sua visão do ofício composicional. Na cultura japonesa, não existe uma verdadeira separação entre ética e estética. Em sua visão de mundo tradicional, desprovida da dualidade bem-mal e onde a arte é vista como indissociável da vida cotidiana, o que é bom se define antes como belo, e o belo não é um conceito ideal por suas próprias características, e sim, se define a partir de sua capacidade de harmonização com o entorno. Bom e Belo, portanto, não são noções que tangem aos objetos e sim às relações entre eles. Não existindo a noção de “absoluto” ou de “ideal” dentro do mundo manifesto, no qual necessariamente se encontra a vida humana, todas as artes japonesas são por definição “dô” (*Tao* em chinês), o que quer dizer, caminhos, e ainda mais precisamente, o caminhar, focado no agora em movimento. Este caminhar do artista tradicional japonês procura transcender um ideal estético ou a maestria técnica, e é visto antes como um veículo para o aperfeiçoamento pessoal numa constante busca de transcender seu ego e se harmonizar com a natureza. Como veremos mais adiante, as artes tradicionais japonesas consagram o elo indissolúvel entre a vida, a sensibilidade estética, a espiritualidade e a natureza. Desde já é importante ter isto presente, já que, ao estudar Takemitsu, quem consciente e inconscientemente carrega marcas dessa tradição, será inevitável lidar com a interpermeabilidade dos âmbitos éticos e estéticos. As metáforas que guiam sua estética – intercambiáveis entre si – se aplicam também em alto grau à sua visão da vida e do ofício composicional, e irão aparecendo e reaparecendo em

²⁶ “Japan and I have arrived at the present with great contradictions.(...) Speaking from my own intuition, rather than from a simple-minded resolution to blend Western and Japanese instruments, I choose to confront those contradictions, even intensify them. And those contradictions are for me a valid visas for the world. That is my act of expression. (...) Nothing that truly moves us will come from the superficial blending of East and West”

diversos pontos de nosso texto, segundo o assunto que, nós sim sistematicamente, estejamos abordando. Nesta seção apresentamos um panorama da visão de Takemitsu sobre o ato e ofício da composição musical, baseados principalmente em seus próprios escritos.

1.2.1. Dualidade-Ambiguidade

Um primeiro fator que se deve ter presente é a dualidade básica em que se apóia tanto sua personalidade quanto sua música. Esta dualidade é fruto de seu duplo pertencimento a uma herança extremo oriental, e à escolha de abraçar o ofício de compositor no sentido ocidental. Como já foi dito, as amargas experiências de autoritarismo e desgraça vividas durante a 2ª Guerra, criaram nele, assim como em muitos de seus contemporâneos japoneses, verdadeira rejeição a tudo que fosse japonês. Ao mesmo tempo, o ocidente surgiu como grande símbolo de liberdade e grandeza para toda sua geração, e quando, aos 16 anos, decidiu que queria se tornar compositor, pautou toda sua formação, em grande parte autodidata, em modelos exclusivamente ocidentais. Assim transcorreu o início de sua carreira, até que, no início dos anos 60, quando já gozava de certo prestígio, duas experiências marcariam a sua reconciliação com a tradição e a redescoberta de sua identidade japonesa. A primeira delas foi a experiência de assistir a um espetáculo de *bunraku*²⁷, o que lhe causou profunda impressão:

“Para alguém que começou duvidando dos valores tradicionais, minha primeira experiência da música japonesa foi especialmente forte. O *gidayu*²⁸ do teatro *bunraku* que eu ouvi – especialmente a intensidade das melodias e o ritmo do *futo-zao*²⁹ – me tornaram consciente de um mundo musical completamente diferente. O universo sonoro criado pelo *futo-zao* não era menos impressionante que o da orquestra ocidental com suas centenas de instrumentos diferentes. Pra mim, era talvez até mais rico.” (Takemitsu, 1980 in 1995:53)³⁰

²⁷ *Bunraku*: Gênero tradicional de teatro de marionetes, acompanhado de canto e do *futo-zao shamisen* que remonta ao final do Século XVII.

²⁸ *Gidayu*: Um dos estilos narrativos tradicionais no *Bunraku*

²⁹ *Futo-zao Shamisen*: O shamisen é um instrumento tradicional de 3 cordas muito utilizado como acompanhamento em diversos gêneros musicais e teatrais. Pode ter diversos tamanhos. O *Futo-zao* é o maior deles

³⁰ “For someone who started by doubting traditional values, my first impression of Japanese music was unusually strong. The *gidayu* of the *bunraku* theatre that I happened to hear – specially the intensity of the melodies and the rhythm of the *futazao* – made me aware of a completely different world of music. The

A outra foi a descoberta da música de John Cage, adepto do Zen Budismo, com quem travaria depois uma estreita amizade, e cuja influência, muito significativa no âmbito estético, será tratada mais adiante em detalhe. No nível filosófico, o que lhe fará se sentir imediatamente identificado com Cage, é sua atitude revolucionária em quanto aos limites da música e o papel da escuta:

“Tendemos a colocar a música dentro dos limites estreitos das convenções superficiais de “música composta”. No meio disso tudo, o ato básico e inocente de ouvir foi esquecido. A música é para ser ouvida e não explicada. John Cage está tentando reafirmar a significação deste ato original (...) Ouvir os seus sons é o que a música de John Cage realmente é. Isso é o que qualquer música realmente é.” (Takemitsu, 1971 in.1995:27)³¹

Esse reencontro tardio com suas origens – que ocorreu quando ele já havia se tornado compositor de música ocidental – confirmará nele o duplo pertencimento ao oriente e ao ocidente, e esta ambiguidade tornar-se-á uma contradição fecunda, da qual ele saberá tirar partido criativo. Em uma coleção de treze ensaios escritos nos anos 60, publicados sob o título *Nature and Music*, Takemitsu escreve: “Não é o esforço de reconciliar diferenças o verdadeiro exercício da vida? A contradição resulta em movimento e isso faz o ar circular” (Takemitsu, 1971 in 1995:14). Takemitsu considera que ser estritamente lógico na arte é ignorar sua verdadeira natureza, e que permitir a existência de contradição é muito importante, pois ela está no coração da arte. Portanto, a ambiguidade e a coexistência de dados aparentemente contraditórios serão fatores fundamentais a serem considerados ao analisar sua música. Além do mais, tais fatores são, *em si mesmos*, características marcantes do pensamento japonês. A propósito, o escritor católico japonês Shasaku Endo, contemporâneo de Takemitsu comenta:

“As características da filosofia japonesa? Os japoneses não tem uma filosofia cartesiana. “Ser claro” é importante para o ocidente. No Japão a ambigüidade é um valor positivo. A filosofia japonesa se caracteriza

world of sound created by the *futazao* was no less impressive than the world of the western orchestra with its hundred different instruments. Perhaps to me it was even richer.”

³¹ “We tend to grasp music within the narrow confines of the smothering superficial conventions of composed music. In the midst of all this the naïve and basic act of the human being, listening, has been forgotten. Music is something to be listened to, not explained. John Cage is trying to reconfirm the significance of this original act. (...) *Listening* to his sounds is what John Cage’s music really is. That is what any music really is.”

precisamente pela ambigüidade. A ambigüidade evita a esclerose do pensamento. Ela favorece a disponibilidade para mudar em função das circunstâncias. A ambigüidade representa a possibilidade de co-existir com outra realidade. Os japoneses encontram nela sua força.” (Kreidy, 2009:115)³²

Em seu livro *Takemitsu. À l'écoute de l'inaudible*, o pesquisador Franco-libanês Ziad Kreidy afirma: “a música de Takemitsu expressa uma estética japonesa através de uma linguagem e meios europeus, e pode ser considerada uma reflexão moderna e universal da herança cultural japonesa” já que “este duplo compromisso: um impulso de juventude reivindicando ocidentalidade e uma subversão consciente extremo oriental, torna difícil (...) outorgar supremacia a uma ou outra destas tendências.”, e mais adiante, prossegue: “a fundação de seu pensamento é gerada pela ambiguidade, que aqui é fonte de inspiração e de elementos díspares. Esta ambivalência revela uma dimensão inegável de sua identidade japonesa.” (Kreidy, 2009). Portanto, como num *koan*³³ zen, na mente de Takemitsu nada é claramente definido, portanto tão pouco limitado a uma definição. Influenciado pelos princípios do budismo presentes arte tradicional japonesa, sua música aspira a um estado de sugestão e múltiplas leituras, evitando a completude.

O que pode ser incômodo para o pensamento ocidental tradicional, onde os termos devem estar sempre bem definidos, numa lógica do “ou isto, ou aquilo”, não o é para o japonês, cuja mente aceita com facilidade a simultaneidade do “isto e aquilo”. Nesta mentalidade que desconhece a lógica dialética, a harmonia não surge da síntese forçada entre opostos, mas da possibilidade de sua coexistência. Isto tem reflexos diretos e evidentes na música de Takemitsu. Consciente que sua forma de se conectar ao mundo deve acontecer no presente, em contato direto com a realidade, Takemitsu estudará também as tradições antigas, mas não procurará com isto apenas interpretar um simbolismo arcaico, ou fazer música em estilo tradicional, e sim, compreender o que elas podem ter de enriquecedor para a 2ª metade do Século XX: “Eu mesmo não estou interessado em promover esse *revival* (da música tradicional). Eu quero sim dedicar

³² “Les caractéristiques de la philosophie japonaise? Les japonais n’ont pas une philosophie cartésienne. “Être clair” c’est important pour l’Occident. Au Japon l’ambiguïté est une valeur positive. La philosophie japonaise se caractérise précisément par l’ambiguïté. L’ambiguïté évite l’esclerose de la pensée. Elle favorise la disponibilité pour changer en fonction des circonstances. L’ambiguïté représente la possibilité de coexister avec une autre réalité. Les japonais y trouvent leur force”

³³ *Koan*: Koans são perguntas ou aforismos, geralmente paradoxais, feitas pelos mestres do Budismo Zen aos discípulos, que visam deter o fluxo lógico do pensamento e trazer a atenção destes para o instante presente.

serias reflexões a aquilo que o *Gagaku* pode sugerir para a música contemporânea.” (Takemitsu, 1971 in 1995:8). Sempre acreditando que a música tem o poder de falar ao lugar mais profundo das pessoas para nelas gerar uma mudança, ele manterá sempre uma atitude de reflexão sobre o próprio trabalho e decide num primeiro momento definir e evidenciar as diferenças entre ambas tradições que nele vivem.

1.2.2. “Natureza e música”. Confrontando o silêncio.

Nenhum som teme o silêncio que o rodeia

John Cage

“Sempre que eu componho (...) desejo sinceramente me envolver e aprender com o mecanismo preciso da natureza e seu sistema maravilhoso. Esta atitude não muda. Eu acho que a música deve despertar emoção natural em nós, um processo extremamente sensual. A música não se reduz a notas no papel. Ela começa com uma escuta ativa do som. E a habilidade de ouvir emoções diversas no som é a essência do ato de compor.”³⁴

Toru Takemitsu

Há grandes semelhanças entre a visão de John Cage e de Takemitsu no que tange à não exclusão de nenhum som da categoria de sons musicais. Apesar de terem expressado isto em suas músicas de maneiras bem diferentes, ambos acreditavam que os sons do ambiente devem viver dentro da música, já que a música não está separada da vida. Na ocasião da morte do compositor americano Takemitsu escreveu:

“De Cage eu aprendi a vida – ou deveria dizer – como viver, e o fato que a música não está separada da vida. Este simples fato foi esquecido. A vida e a arte estão agora separadas, e os especialistas lidam com o esqueleto da metodologia. A estética nos levou a uma música que não guarda relação com a experiência viva do som, a meros símbolos no papel.” (Takemitsu, 1992 in 1995: 137)³⁵

³⁴ “Whenever I compose (...) I sincerely wish to engage and learn from nature’s precise mechanism and marvelous system. This attitude does not change. I think music must awaken natural emotion within us, an extremely sensuous process. Music is not merely notes on paper. It begins with an active listening to sound. And the ability to hear different emotions in sound is the essence of composing.”

³⁵ “From Cage I learned Life – or should I say, how to live and the fact that music is not removed from life. This simple, clear fact has been forgotten. Art and life have become separated, and specialists are concerned with the skeletons of methodology. Aesthetics led us to music without any relationship to live sound, mere symbols on paper.”

Esta afirmação nos aproxima do pensamento tradicional japonês, já que nele não existe nem oposição nem ruptura entre arte e natureza e sim um laço de continuidade. Nas palavras de Ziad Kreidy, nele, “A natureza não está no polo oposto da obra de arte e sim constitui a realidade sensível em cujo seio a obra de arte toma forma.” (Kreidy, 2009). Portanto, como não há separação, a relação vida-arte-natureza, se constitui na própria essência da religiosidade japonesa tradicional. Ainda segundo o mesmo autor, a interação entre arte e natureza para Takemitsu é intelectual, mas é principalmente espiritual, ou seja, esta relação se realiza a partir de um lugar sagrado. Segundo Noriko Ohtake, para Takemitsu a natureza é a própria vida, incluindo aí a sociedade humana. Há ainda, na visão do compositor, algo que supera a vida, que é a morte, e que, segundo ele, é a forma mais profunda de silêncio. Fazer arte será então, para o artista, uma afirmação da vida, sua forma de confrontar o silêncio profundo da morte:

“O medo do silêncio não é nada novo. O silêncio envolve o mundo escuro da morte. (...) Há o silêncio intenso do nascimento e o silêncio quieto do nosso retorno à morte. Não tem sido a arte a rebelião da criatura humana contra o silêncio? A poesia e a música nasceram quando pela primeira vez o homem pronunciou um som, resistindo ao silêncio. (...) Confrontar o silêncio emitindo um som não é mais do que se certificar da própria existência. Apenas esse ato de individuação, que abandona a caverna do silêncio, é o que podemos chamar de “cantar”. Esta deveria ser a única “verdade” no que diz respeito aos artistas, de outro modo jamais poderemos encarar a questão da realidade da arte.”(Takemitsu, 1971 in 1995:17)³⁶

Certamente, aqui Takemitsu está se referindo ao som e ao silêncio como unidades conceituais, metáforas da vida e da morte, não correspondendo, portanto, a som e silêncio no sentido literal. Porém, quando Takemitsu afirma no mesmo ensaio que “A música é som ou silêncio. Enquanto eu viver, escolherei o som para confrontar o silêncio. Esse som deve ser um som único e forte” (Takemitsu, 1971 in 1995), podemos perceber que há uma sobreposição de níveis metafóricos, característica da imaginação japonesa, que coloca a própria música como metáfora da vida. Em *Nature and Music*, as reflexões e fecundas contradições prosseguem:

³⁶ “The fear of silence is nothing new. Silence surrounds the dark world of death. (...) There’s the intense silence of birth, the quiet silence of one’s return to the earth. Hasn’t art been the human creature’s rebellion against silence? Poetry and music were born when man first uttered a sound, resisting the silence. (...) Confronting silence by uttering a sound is nothing but verifying one’s own existence. It’s only that singling out of one’s self from the cavern of silence that can really be called “singing.” That is the only “truth” that should concern artists, otherwise we will never really face the question of art’s reality.”

“Um estilo de vida que não está em equilíbrio com a natureza assusta. Enquanto vivermos, aspiraremos a estar em harmonia com a natureza. É nesta harmonia que se originam as artes e a ela retornam um dia. (...) Creio que aquilo que chamamos de expressão na arte, é na realidade o descobrimento de algo novo neste mundo, através de nosso modo pessoal. De qualquer forma, há algo nesta palavra “expressão” que me aliena: não importa o quão dedicados à verdade sejamos, no final vemos que aquilo que fizemos é artificial, é falso. Nunca duvidei que o amor da arte é o “amor pelo irreal”(...) A minha verdade, porém, se encontra apenas no ato criativo. E é nesse ato que a autocritica surge e me sinto vivo. Não há nada profundo com relação a isso. (...) Devo sempre me lembrar disto: enquanto estivermos vivos, devemos produzir alguma coisa. Essa é a coisa natural a se fazer.” (Takemitsu, 1971 in 1995:3)³⁷

Portanto, apesar da contradição básica do ato criativo ser um ato artificial, ainda assim para ele como compositor, compor é uma ação natural de afirmação da vida. Sua forma de confrontar a morte.

A partir dos anos 60, à medida que aumentava sua familiaridade e participação no mundo da música contemporânea ocidental, Takemitsu foi se tornando cada vez mais consciente do isolamento desta. Convicto que a música é antes que mais nada destinada ao público, Takemitsu se questionará as razões deste isolamento. Ele analisa que faz muito tempo que a música contemporânea carece de significado na vida das pessoas, e atribui a responsabilidade disto a um processo cujo início remonta ao tempo em que a música passa a existir como arte secular na Europa, e que guarda estreita relação com o cientificismo, característico do racionalismo ocidental. A partir de um dado momento, esta tendência à classificação especializada, que na arte toma a forma de uma abstrata teorização estética, foi superando a experiência concreta, e teria levado gradativamente os compositores a uma procura derivativa pela técnica, o que para ele, foge completamente à “verdadeira essência da música”.

Onde está, ou o que seria esta “verdadeira essência da música” para Takemitsu? Certamente esta crítica ao racionalismo na arte já nos dá uma boa pista. É necessário recuperar no ato de compor música, a relação concreta com a realidade. Esta relação se encontra no contato com a natureza, e visto que somos parte dela, não é com a natureza

³⁷ “A lifestyle out of balance with nature is frightening. As long as we live we aspire to harmonize with nature. It is in this harmony in which the arts originate and to which they will eventually return. (...) I believe what we call “expression” in art is really discovery, by one’s own mode, of something new in this world. There’s something in this word “expression,” however that alienates me: no matter how dedicated to the truth we may be, in the end when we see that what we have produced is artificial, it is false. I have never doubted that the love of art is the love of unreality. (...) My truth however is found only in the act of creation. And it is in that act that self-criticism arises and I feel alive. There’s nothing profound about that. (...) I must remember one thing: as long as we live we must produce something. That is the natural thing to do.

vista como algo externo e sim, na parte de natureza que é parte de cada um. Em 1964, Takemitsu relatou em seu diário sob o título “*O Mundo está cheio de Milagres*”, uma experiência que viveu numa floresta no Havaí em companhia de John Cage, na qual, se sentiu integrado e um só com o mundo ao seu redor.

“O festival musical em Honolulu havia terminado. John Cage e eu visitamos as ilhas antes de voltar pra casa. Lá, numa floresta cheia de pássaros selvagens mal podíamos achar nosso caminho entre as samambaias e os arbustos. Sob a cobertura de árvores escuras, as orquídeas tropicais em flor pareciam de outro mundo. Eu imaginei que entendia a linguagem dos pássaros...tudo mudava constantemente...as canções deles jamais se repetiam... orquídeas lilás brilhantes... chuva, vento. E então... naquela floresta eu senti que as coisas ao meu redor não eram parte de um mundo objetivo. Eu senti que já era parte dessas coisas. Eu estava mudando. Se eu me apoiasse num tronco podre eu sentia minha pele ficar marrom, coberta de vilosidades. Se eu tocava as folhas ficava verde.” (Takemitsu, 1971 in 1995: 29)³⁸

Esta experiência mística de não-separação com o cosmos, abriu o olhar de Takemitsu para a dimensão infinita de mistério que escapa à racionalidade, e que está no nível do indizível. Ao se identificar com as ideias de Gaston Bachelard quando este diz que “As características objetivas da paisagem não bastam para explicar o sentimento da natureza” (Kreidy, 2009:30), ele está reforçando esta convicção. Para ele, há algo da música que está nesse nível, um algo que está para além do som em si. “Esse algo é o que eu chamaria de expressão verdadeira, aquele elemento que não pode ser explicado” (Takemitsu, 1971 in 1995). Tudo isto acontece num nível espiritual, que é de onde o compositor retira a matéria viva da música e que o conecta aos outros em sua dimensão ética:

“Nossa tarefa, que não se limita apenas à música, é revelar coisas que nos chegam através de nossos esforços espirituais. A arte é apenas a atualização do espírito criativo. Peças musicais são fatos captados pelo espírito usando o som como meio. Nesse sentido peças musicais são coisas concretas. (...) Não negarei a natureza abstrata dos sons mas as composições devem ser concretas em termos de transmitir impressões musicais vívidas.(...)É importante que os

³⁸“The music festival in Honolulu was finished; John Cage and I visited the islands before returning home. There, in a forest full of wild birds, we could scarcely find the paths through thick ferns and bushes. Under the canopy of dark trees the flowering tropical orchid appeared to be from another world. I imagined I understood the language of the birds. Everchanging things...bird songs never repeated...bright purplr orchids...rain...wind. And then...There in that forest I felt the things around me were not part of an objective world. I felt I was already part of those things. I was changing. If I leaned against a rotten tree I felt my skin would become brown, covered with villus. If I touched the leaves I would turn green”

métodos composicionais sejam sempre dirigidos para a procura da espiritualidade interna do homem. É um erro extremo se limitar à procura de fórmulas externas.” (Takemitsu, 1971 in 1995:79)³⁹

Takemitsu não nega a função da razão e da técnica para dar forma e transmitir as ideias musicais, mas considera que o predomínio da tendência racionalista na arte do Ocidente levou a uma negação e atrofia da dimensão intuitiva, que precisa ser restaurada e equilibrada à dimensão racional. O cientificismo ocidental tem, além do mais, a característica de estar apoiado numa filosofia antropocêntrica, que coloca o homem separado, e em posição superior e dominadora com relação à natureza. Para ele, a fé cada vez mais acentuada nessa separação é o que fez que a música passasse a ser produzida em função da técnica e de regras estéreis, que não têm poder de se comunicar com as pessoas. (Takemitsu, 1971 in 1995)

Em outro ensaio de *Nature and Music*, Takemitsu iguala a condição da vida urbana moderna ao estado da música moderna. Para ele, no estilo de vida contemporâneo o equilíbrio com a natureza está perdido: Apesar de uma aparência ativa, a estrutura interna está abalada. Ele diz que para que a música possa recuperar a harmonia e o equilíbrio, ela deve ser feita para além do funcionalismo e livre de toda fórmula impotente.

“Na notação contemporânea, os silêncios tendem a ser colocados com considerações estatísticas. Mas esse método ignora a “manifestação”⁴⁰ básica da música. Realmente não tem nada a ver com música. Da mesma forma que não se pode planejar a vida, não se pode planejar a música” (...) Uma aparência de pouco esforço é considerada normalmente a marca de uma técnica avançada, mas, ao mesmo tempo, uma técnica brilhante não é a marca de um gênio e não é algo a ser admirado. (...) O termo anti-virtuoso, que parece ter maior profundidade espiritual, na realidade está muito ligado ao intelecto e, no fundo, continua ligado à ideia da superioridade humana sobre a natureza. Esta não é a forma de confrontar o silêncio.(...) Se um

³⁹ “But our task, not limited only to music, is to reveal things that come to us through our spiritual efforts. Art is nothing but the actualization of the creative spirit. Pieces of music are facts captured by the spirit, using sound as a medium. In that sense pieces of music are concrete things. (...) I will not deny the abstract nature of sounds, but compositions should be concrete in terms of conveying vivid musical impressions. (...) It is important that compositional methods be directed toward the search for the inner spirituality of man. It would be an extreme error if the composer limited himself to the search for external formulas.”

⁴⁰ Nas traduções de seus escritos para o Inglês, autorizadas por ele, aparece muitas vezes a palavra “utterance” que não tem um equivalente preciso em português. “Utterance” é, ao mesmo tempo, a emissão de um som, e o ato de expressão, a necessidade de manifestação que move essa emissão.

trabalho depende de técnica, no final ele será desprezado pela natureza, seus brancos ossos tornar-se-ão parte da paisagem.”(Takemitsu, 1971 in 1995:5)⁴¹

De tudo isto que foi falado provém certamente a crítica que ele faz à técnica dodecafônica e ao serialismo em geral, em cujos procedimentos matemáticos e geométricos ele vê atos puramente intelectuais que, segundo ele, “carregam o perigo de endurecer as percepções (...) e as percepções são os elementos básicos da criatividade.” (Takemitsu, 1971 in 1995) Quanto à *musique concrete* de Pierre Schaeffer ele considera apenas uma última (à época) etapa do abstracionismo musical, tanto pior na medida em que utiliza sons concretos do ambiente a serviço da estética tradicional, procurando “elevá-los” ao nível de sons musicais. Para ele, a expansão dos meios não evita a mesma repetição histórica: “A música nunca se renovará simplesmente a partir do alargamento dos meios (...) O poder que dá vida à arte está sempre para além de uma tal autoconsciência”, e é categórico “Na medida em que a estética contemporânea vai se tornando altamente desenvolvida, a arte sofre” (Takemitsu, 1971 in 1995)

Takemitsu crê que, num nível para além de nosso controle, na natureza tudo está submetido a regras estritas e perfeitas. Por isso, se o som está bem vivo, ou seja, nasce a partir da interação do compositor com a realidade, a coerência acontecerá naturalmente:

“A composição deve ser algo que tenha realmente um ser, algo que deve ter surgido da própria interação turbulenta do compositor com a realidade. Para o compositor, a realidade não é nada além de sons, e para que os sons venham a ser, eles devem reverberar através do compositor e tornar-se um com ele. A técnica de construir sons com fórmulas matemáticas é trivial. Se a música consistisse apenas em inventar e construir sons, eu poderia perfeitamente não ser compositor. Mas se há um som que está vivo, alguma classe de ordem existirá naturalmente. É por isso que nós pensamos que o canto dos pássaros é belo, realmente belo.” (Takemitsu, 1971 in 1995:14)⁴²

⁴¹ “Within our western musical notation the silences (rests) tend to be placed with statistical considerations. But that method ignores the basic utterance of music. It really has nothing to do with music. Just as one cannot plan his life, neither can he plan music. (...) The appearance of effortlessness is considered an advanced technique. At the same time, a strikingly brilliant technique is not the mark of a master and is not to be admired. (...) The term “anti-virtuoso” appears to have a profound spiritual depth but in reality is closely related to the intellect, and in the end it is really rooted in the notion of human superiority over nature. This is not the way to confront silence. (...) If a work depends on technique it will be picked bare by nature, its bleaching bones left to become part of the landscape.”

⁴² “Composition should be something that truly has being, something that should have arisen from the composer’s own turbulent interaction with reality. For the composer reality is nothing more than sounds. And for sounds to come into being they must reverberate through the composer, becoming one with him, The technique of constructing sounds with mathematical formulas is trivial. If music consisted only of inventing and constructing sounds I could well do without being a composer. If there is a sound that is

Para Ohtake, o objetivo último de Takemitsu é integrar à composição as leis da natureza, alcançando “harmonia e equilíbrio através de seu método pessoal” (Ohtake, 1993: 19) e para isso ele deve fazer música num nível para além das ideologias dos homens:

“Quero libertar o som das regras já desgastadas da música. Regras que por sua vez são abafadas por fórmulas e cálculos. Quero dar aos sons liberdade para respirar. Mais do que na ideologia da auto-expressão, a música deveria se basear numa relação profunda com a natureza – às vezes suave, às vezes dura. Quando os sons são possuídos por ideias ao invés de ter sua própria identidade, a música sofre. Esta é minha regra básica. (...) A música nasceu na manifestação primeira e na ação, mas ao longo de nossa longa história viemos a entender os sons apenas dentro das limitações das funções convencionais. Esse rico mundo de som que me rodeia...esses são os sons que eu devo ter a coragem de deixar viver em minha música. Reconciliar esses diversos, às vezes contraditórios sons ao nosso redor é o exercício de que precisamos para caminhar esta mágica e milagrosa estrada que chamamos vida.” (Takemitsu, 1971 in 1995:4:80)⁴³

1.2.3. O *Stream of Sounds* e a colaboração entre os artistas

Não componho por simples ganho pessoal, mas para me certificar do meu próprio existir e para explorar minha relação com os outros.

Toru Takemitsu

Quando Takemitsu fala em reunir os sons que estão ao seu redor, ele está se referindo a uma metáfora chave de seu trabalho que já mencionamos brevemente: o *Stream of Sounds* (Rio de Sons). Mais uma vez, trata-se de uma metáfora que se aplica a várias

alive, some kind of order will naturally exist. That is why we think the singing of birds is beautiful, truly beautiful.”

⁴³ “I wish to free sounds from the trite rules of music, rules that are in turn stifled by formulas and calculations. I want to give sounds the freedom to breathe. Rather than on the ideology of self-expression, music should be based on a profound relationship to nature – sometimes gentle, sometimes harsh. When sound are possessed by ideas instead of having their own identity, music suffers. This would be my basic rule (...) Music was born in primal utterance and action. But in our long history we have come to understand sounds only within the limitations of conventional function. That rich world of sounds around me...those are the sounds that I should have the courage to let live within my music. To reconcile those diverse, sometimes contradictory, sounds around us, that is the exercise we need in order to walk that magical and miraculous road we call life,”

dimensões de seu trabalho, tendo implicações tanto na sua estética quanto em sua atitude com relação ao ofício da composição. A ideia inicialmente surgiu numa experiência que ele teve no metrô de Tóquio em 1948 que por um momento o aproximou da *musique concrète* (que curiosamente fora “inventada” naquele mesmo ano por Pierre Schaefer), mas rapidamente evoluiu em direção a uma incorporação menos literal dos sons. Para Takemitsu, a composição dá sentido à *correnteza de sons* que o rodeia, e lhe permite se relacionar com o mundo:

“Para mim o mundo é som. O som me penetra e me liga ao mundo. Eu dou a eles significado ativo. Fazendo isso me certifico de estar nos sons, de ser um com eles. Para mim esta é a realidade última. Não é que eu dê forma ao que quer que seja, e sim que eu desejo me fundir com o mundo.” (Takemitsu, 1971 in 1995:13)⁴⁴

Ao compor, Takemitsu se relaciona com o mundo. Segundo Ohtake, ele se satisfaz quando a música é “sem forma definitiva” como a água e ele participa no fluxo. Em sua correspondência com Seiji Ozawa, ele menciona que não tem poder sozinho mas, “pequenos cursos d’água junto a grandes rios fazem o oceano” (Takemitsu/Ozawa 1981 *apud* Ohtake, 1993: 70). Portanto, a “*correnteza de sons*” não é apenas uma fonte de materiais, nem sequer é uma fonte ou método exclusivo dele, é um fluxo que corre pelo mundo que, para ele como compositor, se manifesta em sons, mas que, ao mesmo tempo, o coloca em contato com os outros artistas. Refere-se também a um contínuo metafísico, onde todos os sons estão em estado potencial de se tornar manifestos através do compositor. A equivalência entre som e água evidente na expressão não deve passar despercebida, pois a água é outra das metáforas fundamentais de Takemitsu, que está muito ligada à sua filosofia universalista e uma chave para entender suas ideias sobre colaboração entre artistas e sobre autoria. Para Ohtake, “se os músicos são como cursos d’água que deságuam no mar, os outros artistas são como a chuva, que enriquece o solo de Takemitsu e assim seu próprio rio” (Ohtake, 1973: 70). Ainda segundo o mesmo autor, Takemitsu crê que os outros artistas revelam uma parte da humanidade a partir de suas habilidades de comunicação:

⁴⁴ “To me the world is sound. Sound penetrates me, linking me to the world. I give sounds active meaning. By doing this I’m assured of being in the sounds, becoming one with them. To me this is the greatest reality. It is not that I shape anything, but rather that I desire to merge with the world.”

“Os artistas criativos são, primeiramente, receptivos à sua cultura – o ambiente social filosófico e prático no qual eles existem. Através das concepções criativas destes artistas Toru Takemitsu pode imaginar mundos antes desconhecidos. Os intérpretes por sua vez, combinam suas percepções do mundo com as composições que recebem. A força inspiracional que Takemitsu recebe dos outros artistas (pintores, escritores, filósofos), flui para os intérpretes através do que ele escreve.” (Ohtake, 1993: 65)⁴⁵

Ou seja, o processo das influências mútuas entre os seres humanos não é diferente do ciclo da água em sua visão. A visão de Takemitsu é que todos os artistas contribuem ao total criativo de uma determinada época. A escolha de utilizar como metáfora um elemento universal, presente em todo lugar onde há humanidade e até mesmo condicionando esta presença, é perfeitamente coerente com sua visão de mundo universalista, avessa aos nacionalismos e contrária às divisões e exclusões de todo tipo, algo verificável em cada aspecto de sua música e de sua filosofia. Ele fala da inconcebível variedade das formas da natureza e, em acordo com preceitos taoístas, acredita que as diferenças estão apenas no aspecto externo de sua manifestação (*As Dez Mil Coisas*, na linguagem taoista) e não em sua essência, que é inominável⁴⁶ e comum a todos. Daí se desprende que os fundamentos metafóricos do seu pensamento sejam intercambiáveis como apontou Kreidy. Em seu ensaio *Mirror of Tree, Mirror of Grass*, Takemitsu escreverá que individualmente a presença humana é como uma nota de uma escala, não o todo (Takemitsu, 1974 in 1992). Sintetizando sua postura, Ohtake escreve:

“A música não pertence a um individuo mas, como diz Takemitsu, ela existe na correlação entre as pessoas. Mesmo sendo gerada a partir de um individuo, ela só adquire sentido através do desejo de alguém de comunicar com os outros, a sociedade, e num sentido mais amplo, a natureza e Deus.” (Ohtake, 1993:65)⁴⁷

⁴⁵ “Creative artists are primarily receptive to their culture – the philosophical and practical environments in which they exist. Through these artists’ expressive conceptions, Takemitsu can imagine worlds otherwise unknown to him. Performing artists on the other hand, combine their perceptions of the world with compositions that are given to them. The inspirational force given to Takemitsu by other creative artists (such as painters, writers and composers) flows to performing artists through his music”

⁴⁶ Falaremos mais sobre a filosofia do Tao e sua influência no Zen e na estética musical de Takemitsu no próximo capítulo.

⁴⁷ “Music does not belong to an individual, but, as Takemitsu says, it exists in the correlation of people. Though generating from an individual, music only acquires its significance through a person’s desire for communication with other people, society and, in a broader sense, nature and God”

Como já vimos, para Takemitsu a música é para as pessoas. Influenciar uma mudança nelas é sua missão (Ohtake, 1993). No mesmo ensaio, ele dirá que apesar da composição ser uma atividade individual, para que a música tenha uma “sonoridade viva” e possa causar uma vibração na sociedade, ele deve entrar em contato com várias outras “frequências” além dele. Takemitsu considera a condição física de cada som reveladora, pois todos os sons são formados da acumulação de diversas frequências. Estas por sua vez se afetam reciprocamente. O sinal e a pessoa então mudam de condição. A música como um sinal de vida deve, portanto, nos transformar. Estamos obviamente diante de mais uma sobreposição metafórica que nos fala da não-separação entre homem e natureza. Aqui no caso, o som se iguala à pessoa humana, e como esta, está em todo lugar onde um som possa ser ouvido. Como observa Ohtake utilizando uma expressão cara a Takemitsu “A transformação mútua dos indivíduos, atinge num dado momento o *ponto de anonimato*. Eles se tornam partes indistinguíveis da sociedade.” (Ohtake, 1993: 66) Numa coluna que apareceu em um jornal de Tóquio em 1993 sob o título *Gardener of Time* Takemitsu escreveu:

“A minha música é algo como um sinal enviado ao desconhecido. Eu imagino e creio que meu sinal encontra o sinal de outro e a mudança física resultante cria uma nova harmonia, diferente das duas originais. E este é um processo contínuo, sempre em mutação. Por isso minha música nunca estará completa na partitura.” (Takemitsu, 1993 in 1995:142)⁴⁸

Diante de tudo que foi falado, é fácil compreender o que ele escreve no 7º. Ensaio de *Nature & Music*, que tange a questão da autoria:

“Como compositor – não um inventor – eu não preciso de patentes. Coisas que eu penso devem ter sido pensadas por outros antes. Por isso é bom que eu seja compositor, já que não tenho que ficar me preocupando com pensamentos que mais ninguém venha a pensar. Só quero ter certeza que, enquanto penso esses pensamentos que qualquer um poderia pensar, que o estou fazendo do meu jeito. Portanto acho que eu não ligo se as coisas não são sempre minhas.” (Takemitsu, 1971 in 1995:13)⁴⁹

⁴⁸ “My music is something like a signal sent to the unknown. Moreover, I imagine and believe that my signal meets another signal, and the resulting physical change creates a new harmony different from the original two. And this is a continuous, changing process. Therefore my music will not be complete in the form of the score”

⁴⁹ “As a composer – not an inventor – I don’t need patents. Things I think of must have been thought by others already. That is why it is fitting that I be a composer, since I am not concerned about thinking thoughts that no one else might ever think. I just want to make sure that while I’m thinking this thoughts that anyone might think, I’m doing it in my very own way. Therefore I think I don’t mind if things are not always my own.”

Para Takemitsu, expressar não é o mundo atribuir significado a ele e sim ele atribuir significado ao mundo. Em *Nature And Music* Takemitsu afirma que expressar nunca pode significar ele se separar das outras coisas. Mais adiante escreve: “Amo colaborar. (...) Estabelecer o próprio ego é um pré-requisito para os tempos modernos. Mas ser fastidioso bloqueando os outros significaria rapidamente a própria morte”. (Takemitsu, 1971 in 1995:13) Segundo Ohtake, ele vê na música para cinema uma ótima chance de dissolver seu ego por duas razões: 1) frequentemente ele passa despercebido para o público e 2) neste trabalho sua identidade está 100% subordinada à sociedade. Talvez contrário ao senso comum individualista reinante na sociedade ocidental, Takemitsu afirma que “Colaborar é uma forma de não se autolimitar”. Como é possível ver no filme de Peter Grilli, *Takemitsu. A Soundtrack documentary*, ele gosta de trabalhar com diretores sensíveis, já que estes sabem trazer à tona aspectos ocultos de seu talento. “Quando me sento sozinho pra compor, sentimentos pessoais e inclinações imediatas são inevitáveis. Por isso é que participar em filmes enriquece minha vida como compositor.” (Takemitsu, 1971 in 1995:37)

Como vimos anteriormente, Takemitsu sempre gostou de compor para intérpretes específicos e não hesita em ser influenciado por estes. Ohtake nos informa que isto é assim porque ele deseja formar uma “relação viva” entre compositor, intérprete e público. Segundo ele, “Takemitsu abre sua mente para as associações sempre circulantes e mutáveis entre estes três níveis. Nesta relação, a música deve tornar-se um meio onde a formação do som é mais importante que o acabamento da música” (Ohtake, 1993:67). Portanto, o que ele quer obviamente ressaltar é a realidade concreta do momento em que a música ocorre, que não é outra coisa que a relação viva entre todos os participantes do processo e onde ouvir não é menos importante que emitir os sons. Os intérpretes devem ser agentes que, não apenas entregam mensagens do compositor, mas também percebem as mensagens do público; eles devem conseguir “agir como componentes ativos e passivos deste processo” (Ohtake, 1993:68). Regentes estão numa posição peculiar, pois devem lidar com compositores, músicos e público. Em *Something that Awakens Music* ele diz que “um regente dá ordem e direção aos fluxos de emoção provenientes de todas estas fontes, decifrando assim o mapa chamado composição musical” E falando em termos elogiosos de Seiji Ozawa, ele diz “Reger é

transformar a música-substantivo em um verbo vivo. Isso é o que eu vejo na performance de Ozawa” (Takemitsu *apud* Ohtake, 1993:69).

Além dos intérpretes de sua música e dos cineastas com quem trabalhou, muitos artistas de outras áreas são mencionados nos escritos de Takemitsu como fontes privilegiadas de inspiração, entre eles o poeta, mentor dos anos de *Jikken Kobo*, Shuzô Takiguchi, Odilon Redon, Joan Miró, Isamu Noguchi, Kenzaburo Oé, Le Clézio, Gaston Bachelard, entre outros:

“Em poucas palavras Takemitsu tem fascinação pelo trabalho de outros. Como ele acredita que a arte é a expressão humana (vida) contra o silêncio último (morte), um entendimento mais amplo da arte o aproxima da visão dos ciclos da vida na terra. Para Takemitsu, o cosmopolitismo pode ser alcançado simplesmente se colocando no fluxo das relações humanas.” (Ohtake, 1993:72)⁵⁰

⁵⁰ “In short, Takemitsu is fascinated by the works of people. As he believes that the true art is human expression against ultimate silence (death), wider understanding of art brings him only closer to the view of the life cycle on earth. To Takemitsu, cosmopolitanism can be achieved merely by placing himself in the stream of human relationships”

CAPÍTULO 2.

ESTÉTICA E TÉCNICA DA MÚSICA DE TORU TAKEMITSU

2.1. As influências iniciais: Uma “ação recíproca”

Como vimos, Takemitsu acredita que a música nasce do contato concreto do compositor com o mundo à sua volta. Para ele a criação é um impulso de afirmação da vida e não deve ser submetida a fórmulas, uma vez que é uma maneira única e pessoal de confrontar o silêncio da morte. Assim, dado este caráter verdadeiro e ligado ao presente de sua filosofia estética, é inevitável que sua música reflita seu percurso de vida. Este percurso é a longa jornada de seu autoconhecimento, do amadurecimento de sua personalidade através da acumulação e sucessiva integração de camadas identitárias. A dualidade representada pelo seu pertencimento simultâneo a duas matrizes culturais e filosóficas reaparecerá como força motriz neste capítulo dedicado ao imaginário que rege a sua estética e como isso se traduz objetivamente em sua música. Para Timothy Koozin, a música de Takemitsu “combina uma sintaxe musical ocidental a uma sensibilidade japonesa tradicional, e demonstra a mútua influência das tradições artísticas do Oriente e do Ocidente no século XX” (Koozin, 1993). De sua primeira fase, em que se permitiu olhar apenas no *espelho do ocidente* (Takemitsu, 1974 in 1992), as influências de compositores como Debussy e Messiaen foram as mais marcantes. Não deixa de ser interessante e revelador o fato que estas influências iniciais, que ele entendia como ocidentais, sejam compositores reconhecidamente influenciados pela estética oriental. Ao redor de seus 30 anos de idade, já com certa reputação, e, segundo ele próprio, em boa parte graças ao olhar e conhecimento adquiridos sobre a música ocidental durante a fase anterior (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989), ele se dá conta da riqueza da tradição musical e artística japonesa, que se funda numa sensibilidade distinta, que ele reconhece em si e procura a partir deste momento conhecer a fundo. Vários autores concordam que este momento foi de grande conflito interno e gatilho para uma procura intensificada de sua identidade. Para Noriko Ohtake, foi a partir desse momento que “A dualidade – a parte nele que é tão influenciada pela cultura ocidental, e a outra, que percebe a importância da tradição japonesa – tornou-se a fundação de sua individualidade” (Ohtake, 1993). Percebendo ambas tradições que o habitam como muito diferentes, para ele não é possível fusioná-las. Como japonês, cuja cultura se baseou sempre na convivência de elementos e crenças díspares, na simultaneidade de

visões e de pontos de vista (Nakagawa, 2005), é mais natural fazê-las coexistir. Confrontando-as, ele procurará para cada uma delas um lugar dentro de sua própria história. Deste modo, ele é por ofício e *estilo de vida*, compositor à maneira ocidental enquanto que o imaginário que nutre seu ato de composição e sua estética, passa a estar grandemente informado pela herança japonesa, sem deixar de estar atento às tendências vigentes na música ocidental, que mostra uma crescente assimilação e aplicação de princípios estéticos próprios às artes e filosofias tradicionais do Oriente, daí ser mais correto falar em convergência ao invés de influências, mesmo estando estas subjacentes à história de maneiras múltiplas e nem sempre sutis. No processo de reconciliação com sua tradição nativa, a influência de John Cage foi fundamental, entre outras coisas, porque muitos dos ideais estéticos de Cage ressoavam com a crítica de Takemitsu à influência do racionalismo na música ocidental contemporânea e se alinham com a sensibilidade e princípios estéticos tradicionais que ele estava descobrindo. Takemitsu não atribuirá superioridade a qualquer um dos lados de sua personalidade, e passará a absorver irrestritamente tanto as influências ocidentais quanto as da tradição japonesa, optando, na maior parte das vezes, por colocar em evidência suas diferenças. Outra influência, menos mencionada, mas reconhecida por Takemitsu em diversas ocasiões e que certamente é fundamental é a da Escola de Viena, algo absolutamente inevitável para um compositor que se abriu totalmente à música ocidental durante a década de 50, especialmente um que fez parte de um grupo destinado a difundir no Japão a música contemporânea ocidental e que realizou a estreia japonesa do *Pierrot Lunaire* entre outras. Dentro desta Peter Burt observa muito especialmente a de Anton Webern, cujos procedimentos palindrômicos e simétricos o tinham fascinado à época de seu redescobrimento da herança japonesa e que será evidenciada na seção dedicada às estratégias formais de Takemitsu.

2.1.1. Debussy e o impressionismo

Eu prefiro as poucas notas de um pastor egípcio. Ele colabora com a paisagem e ouve harmonias ignoradas pelos vossos tratados.

Claude Debussy

Os músicos japoneses são ao mesmo tempo muito modernos e muito antigos.

Claude Debussy é considerado o músico que mais influenciou a música de Takemitsu. Para Takemitsu, Debussy é um caso de “ação recíproca” (Ohtake, 1993), pois ele também se interessou pela música e arte japonesas. Há muitos pontos de contato entre a atitude de ambos compositores: a iconoclastia, o anti-academicismo, o desprezo à especialização, o sentimento de urgência quanto à necessidade de abandono de esquemas vetustos e formalismos, a vontade de ajudar na renovação da arte musical. É famosa entre os comentadores de Takemitsu a história de sua única tentativa de entrada como aluno de música na Academia de Belas Artes de Tóquio no final dos anos 40: Após o primeiro dia de provas, ele teve a sensação “que algo estava errado” e que “compositores jamais surgirão daqui”. Consequentemente, ele não compareceu ao segundo dia de provas, e, no futuro, jamais aceitou uma cadeira na Universidade. (Sakamoto, H; 2003). Já nesta época, Takemitsu havia vivido a experiência que o levou ao conceito de *Stream of Sounds* e acreditava que os materiais da música estavam disponíveis na natureza ao seu redor. Takemitsu admira Debussy, que “se atreveu a pedir lições à natureza” (Kreidy, 2009). Da boca de seu *alter ego* Monsieur Croche, Debussy afirmou:

“O músicos ouvem apenas a música escrita por mãos hábeis, nunca aquela que está inscrita na natureza. Ver o dia nascer é mais útil que ouvir a Sinfonia Pastoral. De que serve sua arte incompreensível? (...) É necessário procurar a disciplina na liberdade e não nas fórmulas de uma filosofia caduca, apta às fábulas. Não ouvir o conselho de ninguém, apenas do vento que passa e nos conta a história do mundo” (Debussy, 1921 [2010]:16)⁵¹

Takemitsu se identifica com sua poética do som e do instantâneo, e seu ceticismo quanto ao *approach* analítico e lógico. As declarações de Debussy: sobre o mistério que rodeia a obra de arte que torna impossível determinar como ela é feita (Debussy, 1921 [2010]), ressoam perfeitamente com as de Takemitsu: “Nós podemos analisar uma composição musical dada, mas algo desta música escapará sempre à nossa análise. Se

⁵¹ Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie Pastorale. A quoi bon votre art presque incompréhensible? (...) Il faut chercher la discipline dans la liberté, et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde.

esta musica nos move, então o mistério é ainda maior” (Takemitsu, 1980 *in* 1995:91). Mesmo se definindo como autodidata, Takemitsu considera Debussy seu mentor. Seu uso das cores, da luz e da sombra era o que o fascinavam. O caráter estratificado de muita música de Debussy, por oposição à tendência germânica de por demasiada ênfase num só elemento (num discurso por demais enfático segundo Takemitsu), foi chamado por Takemitsu de *Pan-focal*. A este respeito Takemitsu diz:

Quando ouvimos o canto de um pássaro num contexto natural, ouvimos outros sons naturais que tem a mesma importância. Num ambiente natural os ruídos não devem atrapalhar o ato de ouvir. Na verdade, inumeráveis sons nos ajudam a ouvir realmente. (...) Estabelecer vários pontos focais auditivos é um lado (objetivo) do compor, e tentar ouvir uma voz entre muitos sons é outro. (...) Primeiro, dedique-se ao simples ato de ouvir. Só então você entenderá o propósito da música. (Takemitsu/Kawada, 1980, *apud* Ohtake, 1993: 20-21)⁵²

O tratamento *pan-focal* que Debussy aplica à orquestra foi para Takemitsu o maior ensinamento do mestre francês (Takemitsu, 1987 *in* 1995). Além disso, sua música muitas vezes se baseia em modos amplamente utilizados por Debussy (alterados ou não), cujas harmonias ele considera móveis e flutuantes. Sua sensibilidade ao timbre e às explorações texturais contribuíram a tornar de Takemitsu um orchestrador refinado: “A música japonesa sempre foi extremamente sensível à qualidade do som (...) Cada nota (...) tem um movimento e um espectro sonoro diferente. O esforço para perceber estas mínimas diferenças caracteriza tanto a música de Debussy quanto a da música japonesa” (Takemitsu, 1980 *in* 1995:110).

Para Ziad Kreidy, “Takemitsu sentiu (em Debussy) novas dimensões temporais, próximas das sensibilidades extra-européias” e, citando o compositor e escritor André Boucourechliev, resume a temporalidade musical de Debussy que agrada a Takemitsu: “Um tempo musical que ignora os fantasmas herdados do classicismo, a simetria, a periodicidade, unidade, continuidade, esquemas e categorias” (Boucourechliev *apud* Kreidy, 2009). Sem dúvida esta identificação se estende ao próprio movimento impressionista como um todo, ao qual Debussy é justamente associado (mesmo

⁵² When one listens to a Bird song in a natural circumstance, he hears other natural noises as having the same importance. In a natural environment the noises should not hinder the act of listening. Rather, innumerable sounds help one to really listen. Establishing many auditive focal points, is one (objective) side of composing, and trying to listen to one voice in many sounds is another side. First devote yourself to a simple act of listening. Only then you will understand the purpose of music.

desprezando o epíteto, que sempre se quis pejorativo), que operou a desconstrução dos princípios da arte clássica vigentes durante quatro séculos, e que também sofreu grande influência da arte japonesa. Começando pelo fracionamento do campo visual e o deslocamento do ponto de vista da perspectiva de um todo fechado e controlado para a intimidade do detalhe e do recorte espacial de algo que se estende para além dos marcos do quadro, passando pela diluição e imprecisão das formas que se fundem na luz, a liberdade para prescindir de um centro ao qual convergem as linhas de fuga e o “tema principal” permitindo espacialidades múltiplas dentro do quadro, até a conquista da autonomia da cor; tudo isto tem paralelos na arte japonesa, assim como na música de Debussy e também de Takemitsu. Segundo Jean Clay, o que mais impacta da arte japonesa para os pintores impressionistas é o uso de uma perspectiva axonométrica que contrasta particularmente com os hábitos ocidentais:

“Os Japoneses não se submetem à regra dominante na pintura europeia, a convergência das linhas de fuga em direção a um único ponto central. Para retratar as laterais de um tabuleiro de xadrez no espaço, eles traçam duas paralelas, ou seja, duas linhas que se distanciam uma da outra à medida que seguem em direção ao fundo. Esta perspectiva *invertida* não é por acaso. Para os japoneses, nutridos do Budismo Zen, não é lógico organizar o espaço pictorial a partir do olho do pintor. Ali onde o esquema ocidental postula um observador central diante da natureza, um demiurgo que ordena sua tela segundo um esquema regular – esquema este que nos traz para uma visão geométrica e unitária do real – o japonês, pelo contrário, se sente imerso num cosmos do qual ele não é senão uma parte ínfima. Ele não é nem a medida nem o ponto de ancoramento do mundo. Este se constrói livremente, suas linhas de fuga operam em todos os sentidos, sem submeter-se ao ponto de vista antropocêntrico caro ao Ocidente desde o Renascimento.” (Clay, 1971: 57)⁵³

O fato da arte dos impressionistas ser uma arte psicológica, que traz a primazia para a sensação momentânea, procurando livrar o olhar das amarras culturais e intelectuais a que estava submetido e devolvendo-lhe uma certa virgindade que reconhece o fator de imaginação e de desejo pessoal que condiciona a leitura do quadro, a aproxima ainda

⁵³ “Les japonais ne se soumettent pas à la règle dominante de la peinture européenne, la convergence des lignes de fuite vers un seul point central. Pour figurer les deux cotés latéraux d’un échiquier dans l’espace, ils tracent deux parallèles, voire deux lignes qui s’écartent l’une de l’autre à mesure qu’elles s’éloignent vers le fond. Cette perspective inversée n’est pas le fruit du hasard. Pour les japonais, nourris de Bouddhisme zen, il n’est pas logique d’organiser l’espace pictural à partir de l’œil du peintre. Là où le schéma occidental postule un observateur central plante face à la nature, un demiurge qui ordonne sa toile selon un schéma regulier – schéma qui lui-même renvoie à une vision géométrique et unitaire du réel – le Japonais, tout au contraire, se sent immergé dans un cosmos dont il n’est qu’une infime partie. Il n’est ni la mesure ni le point d’ancrage. Celui-ci se construit librement, ses lignes de fuite opèrent en tous sens, sans se soumettre au point de vue anthropocentrique cher à l’Occident depuis la Renaissance.”

mais da estética de Takemitsu e do ponto de vista relativista da filosofia japonesa. Para Ziad Kreidy, Takemitsu está “próximo dos impressionistas pela arte da sugestão, que se acomoda mal aos contrastes violentos (...), pela sua procura das nuances timbrais, pela rejeição da estruturação formal “forte” da grande tradição dramática ocidental, declamadora e enfática” (Kreidy, 2009:123). A autonomia da cor, conquistada por estes, que na música tem seu paralelo na exploração do timbre, uma das pedras angulares da estética da música contemporânea durante o século XX, vista através de seu conceito de *Um Único Som* que ele derivará do Budismo Zen, unida à sua sensibilidade japonesa e potencializada pela exploração vanguardista das décadas de 60 e 70 e por seu trabalho com instrumentos tradicionais, contribuirão para fazer de Takemitsu o grande mestre do colorido instrumental pelo qual é reconhecido.

2.1.2. Messiaen

A outra influência francesa frequentemente evocada por Takemitsu, e talvez a mais audível, é Olivier Messiaen. Takemitsu travou contato com a música de Messiaen no início dos anos 50 e sentiu uma atração imediata (Poirier, 1996). Peter Burt observa a frequente e duradoura utilização de *modos de transposição limitada* de Messiaen desde as primeiras peças de Takemitsu, se bem este afirme tê-los utilizado desde antes de conhecer a música de Messiaen, assim como outros modos de sua própria invenção (Burt, 2001). Takemitsu visitou Messiaen em sua casa de Nova Iorque e recebeu uma aula sobre a peça, além de ouvir muitas anedotas relacionadas a ela. O resultado deste encontro ficou plasmado em *Quatrain* (1975) para clarinete, violino, violoncelo, piano e orquestra; e *Quatrain II* (1977) para clarinete, violino, violoncelo e piano. Desde então, ambos mantiveram uma relação de grande cordialidade e apreço mútuo. Em 1992, na ocasião da morte do mestre francês, Takemitsu comentou que a música contemporânea entrava em crise e escreveu: “Tenho inúmeras lembranças desse homem. Realmente, ele foi meu mentor espiritual. (...) Entre as muitas coisas que eu aprendi dele, o conceito e experiência da cor e da forma do tempo são inesquecíveis.” (Takemitsu, 1992 *in* 1995:141) Para Messiaen, a natureza é também uma fonte de grande inspiração, se bem ambos se relacionam com ela de maneira diferente. Ambos incorporam sons da natureza em sua música, mas enquanto Messiaen traduz diretamente o canto dos pássaros em música, “Takemitsu percebe os sons musicais como uma continuação dos sons naturais. Em poucas palavras, o método de Takemitsu não é técnico e sim filosófico. Sua música

é apenas parte do *rio de sons* que o rodeia." (Ohtake, 1993:7). Mas o ponto de contato mais importante entre ambos compositores, que tem consequências estéticas importantes, é sua relação espiritual com a música. Para Timothy Koozin:

“A música de Takemitsu, assim como a de Messiaen é essencialmente metafórica, e enquanto suas metáforas musicais derivam de tradições espirituais e culturais muito diferentes, elas resultam em estruturas temporais e de alturas que funcionam de maneira similar. Ambos compositores provocam uma consciência do eterno, trazendo a experiência musical para o contato com uma experiência espiritual transcendente. Desta forma, a obra musical projeta a concepção de tempo e eternidade do compositor. Enquanto as técnicas musicais e o imaginário extra-musical de Messiaen criam uma expressão de sua fé católica, Takemitsu emprega materiais musicais ocidentais do século XX para criar uma imagem do tempo caracteristicamente japonesa.” (Koozin, 1993: 185)⁵⁴

Ainda neste sentido, é preciso evocar a fé de ambos compositores num contínuo do qual emerge a música como um recorte temporal da eternidade. Ambos compositores procuraram anular a linearidade do tempo musical gerando estruturas muitas vezes estáticas que refletissem na música esta ideia de eternidade. O uso de escalas simétricas e trítomos está diretamente relacionado a esta ideia de eternidade atemporal. Para Takemitsu esse contínuo está expresso no conceito de *Stream of Sounds* que corre pelo mundo, no conceito de *Ma*, e no espaço vazio, o silêncio audível que se infiltra entre os sons. Takemitsu diz que é um que procura “ouvir o inaudível” (Takemitsu, 1993 in 1995) e que a origem da música está em algo que ele define como “mistério”. Ambas idéias nos remetem à herança taoísta presente na cultura japonesa, sendo “o mistério”, inaudível, inexprimível e não-manifesto, anterior à dualidade própria de toda manifestação. Quanto às diferenças, elas se manifestam como um reflexo das diferenças de suas próprias culturas. Messiaen se conecta com o tempo musical de modo a refletir uma visão de tempo característica, direcionada, com princípio e fim, que efetua um recorte no *continuum sonoro* – que é, metafórica e concretamente, o contínuo do próprio tempo – e aí implanta a divisão métrica e a medida racionalizada, o *chronos*.

⁵⁴ “The music of Takemitsu, like that of Messiaen, is essentially metaphorical, and while the musical metaphors derive from very different cultural and spiritual traditions, they give rise to temporal and pitch structures which function similarly. Both composers provoke an awareness of the eternal, bringing the experience of the musical work into contact with a transcendent spiritual presence. In this way, the musical work projects the composer’s conception of time and eternity. While Messiaen’s musical techniques and extramusical imagery create an expression of his catholic faith, Takemitsu employs twentieth-century Western musical materials to create a characteristically Japanese image of time.

Portanto, mesmo que em parte de sua produção Messiaen consiga desfazer a sensação do pulso, tendo esta concepção temporal como ponto de partida, para Peter Burt ele permanece um construtivista e sua composição envolve a aplicação rigorosa de *esquemas* melódicos, rítmicos e harmônicos para gerar materiais. “Os ritmos (...) são concebidos em termos de múltiplos aritméticos de uma unidade de pulso, e esta grade métrica implícita tem seu paralelo “vertical” nas coordenadas regularmente espaçadas dos modos de transposição limitada” (Burt, 2001). Na temporalidade de Takemitsu, que reflete uma visão temporal que não supõe a grade pulsativa e onde os sons vão surgindo do *Stream of Sounds* segundo “seus próprios impulsos” (Takemitsu, 1971 in 1995), há uma fluidez de *tactus*⁵⁵ que contrasta fortemente com o sistema rítmico de Messiaen. Seu uso dos modos apenas como recurso para extrair coloridos harmônicos temporários, que rejeita um processo racional de derivação de alturas e obedece, através de uma imaginação, à manifestação espontânea dos próprios sons, fazem dele o contrário de um construtivista. (Burt, 2001)

2.1.3. A descoberta do *espelho Oriental*: A influência de John Cage.

*Foi em grande parte a partir de meu contato com John Cage que eu vim a reconhecer o valor de minha própria tradição.*⁵⁶

Toru takemitsu

Takemitsu conheceu a música de Cage em 1956 por intermédio de alguns de seus colegas de *Jikken Kobo*, mas começou a dar mais atenção às suas ideias no início dos anos 60 por influência de Toshi Ichiyanagi, ex-aluno de Cage em Nova Iorque. Desde que se conheceram durante a famosa visita de Cage ao Japão em 1962, ambos compositores cultivaram uma grande amizade até a morte do compositor americano em

⁵⁵ *Tactus* era o equivalente a *tempo* ou *andamento* na música pré-renascentista, determinado a partir da pulsação do coração de um dos executantes no momento da performance. Provavelmente Peter Burt prefere utilizar este termo por denotar maior organicidade, maior dependência de um ritmo fisiológico do momento e não uma medida fixa, objetiva e teóricamente estável. Isto está em acordo com a música tradicional japonesa, onde segundo Akira Tamba, não há grade pulsativa e há grande flexibilidade e variação temporal, mesmo na música de conjunto como o *Gagaku*. Nesta, os momentos em que os executantes devem se encontrar são indicados por diversos recursos colotômicos (como por exemplo a batida de um certo tambor) ou, no caso do teatro *Nô*, por outros sinais audíveis ou visíveis internos à performance.

⁵⁶ It was largely through my contact with John Cage that I came to recognize the value of my own tradition.

1992. Como o próprio Takemitsu afirmou, foi em grande parte através de seu contato com Cage que ele veio a reconhecer o valor de sua própria tradição (Takemitsu, 1988), e isto teve consequências determinantes no que viria a ser sua música a partir dos anos 60. Para Alain Poirier, a influência de Cage foi determinante em dois sentidos: Por um lado, ajudou-lhe a se descolar de uma concepção demasiado europeia da *écriture* musical com a introdução do acaso em suas partituras, conseguindo enriquecer sua palheta de meios de expressão e renovar seu pensamento. Por outro lado, lhe fez perceber que, poucas exceções à parte, a noção de silêncio é tida pela tradição européia como a negação do som, um equivalente da morte, entendida como não existência, como nada. Por isto, esta tradição teria recalcado o silêncio, ignorando assim suas qualidades, enquanto que a “arte como vida”, proposta por Cage, colocava radicalmente em questão estas premissas. Ao contato com esta postura que questiona as bases da ideia de obra no sentido ocidental, Takemitsu constatou a proximidade que há entre os seus critérios “deturpados” de sonoridade, da duração flexível da música, ou ainda do silêncio habitado; com as características da música tradicional japonesa. (Poirier, 1996)

Foram justamente estas características da filosofia de Cage que explicam o sucesso que suas ideias fizeram entre os jovens compositores japoneses da época, o já mencionado fenômeno do *Cage Shock*. Como apontam vários autores, certamente houve, não apenas identificação com estas idéias e a aplicação concreta de vários seus procedimentos musicais, mas também, o valor dado por Cage à arte e cultura japonesa significaram de certa forma o “selo de aprovação ocidental” de que carecia aquela geração. Como sabemos, a partir deste momento Takemitsu mergulhará no estudo das bases profundas da filosofia japonesa, assumindo toda uma outra visão de mundo, sem perder a identificação adquirida com a música do ocidente, da qual começava a fazer parte. A relação de amizade que mantiveram propiciou a Takemitsu experiências valiosíssimas, principalmente durante viagens que fizeram juntos que motivaram interessantes escritos pela parte de Takemitsu. O “silêncio habitado” de Cage ou, em outras palavras, a inexistência do silêncio absoluto como constatado por Cage na câmara anecóica, irá condizer com o entendimento japonês do espaço vazio como vivo, ativo e poderoso, e será uma porta direta para a incorporação do conceito de *Ma*. A incorporação dos procedimentos musicais *Cagianos* como a notação gráfica, a indeterminação, o piano preparado (que Takemitsu utiliza em alguns filmes, jamais na música de concerto), começará a diminuir já a meados dos anos 60, porém não assim sua influência no nível ideológico. De fato alguns elementos básicos de sua estética

permanecerão, segundo Burt como verdadeiras profissões de fé ao longo da vida de Takemitsu. Tais seriam: “1) O conceito de uma música especializada, multi-estratificada e pluralista. 2) A idéia do Silêncio como *plenum* e não *vacuum*. 3) A preferência pelo timbre do “som individual, por sobre as relações sintáticas entre os eventos. (Burt, 2001) Apesar disto, certamente sua música logo se diferenciara muito da de Cage e óbvias diferenças de *approach* ficarão evidentes, principalmente no que se refere à atitude *anti-romântica* de Cage contida na filosofia por trás da *chance music*, que não condiz com a tendência mais comprometida e menos desapegada desde cedo mostrada por Takemitsu. O fato é que, no início dos anos 60, seu descobrimento do espelho oriental e de uma sensibilidade inevitavelmente japonesa antes recalcada estava feito e, no início dos anos 60, tanto o Japão quanto Takemitsu se curavam das feridas do passado e começavam uma nova fase de sua história.

2.2. A INTEGRAÇÃO DA HERANÇA JAPONESA

Em uma palestra intitulada “Música contemporânea no Japão”, pronunciada durante o Primeiro Festival Internacional das Artes de Nova Iorque, em 1988, Takemitsu reafirmou sua fé na responsabilidade dos artistas em fazerem a ponte para que todos os seres humanos possam auxiliar na incubação do “Ovo Universal”, reunindo as características únicas de cada uma das diferentes culturas, superando as armadilhas dos nacionalismos. Ele disse que nesse processo de alcançar um mundo ideal, o que se deve fazer é encontrar aquilo que é genuíno e único em cada um de nós e afirmar isso numa forma universal. Ele crê que há lacunas tanto na tradição musical ocidental quanto na japonesa que podem ser preenchidas por esta colaboração e – sem reclamar monopólio sobre nenhuma destas características – aponta para algumas diferenças profundas, principalmente quanto ao senso temporal e espacial e à acentuada sensibilidade japonesa ao colorido sonoro e ao timbre. Ele destaca o trabalho de alguns artistas de sua geração que como ele, não estão tentando adaptar de maneira simplória a tradição japonesa à forma ocidental: “O que estamos tentando fazer, é estudar profundamente, e muito cuidadosamente, a essência da música tradicional, explorar mundos desconhecidos e recriar, elucidar de formas novas e modernas aquilo que aprendemos da nossa tradição” (Takemitsu/Cronin/Tann, 1988). Takemitsu já havia embarcado na busca de sua forma pessoal de realizar esse encontro desde os anos 60, época que coincide com a intensificação de seu hábito de escrever suas reflexões sobre a

música e sobre o ato composicional, não apenas em seu diário pessoal, mas cada vez mais para artigos, revistas e jornais. Apesar de que sua linguagem é, no mais das vezes, altamente imagética e poética, portanto muito menos inequívoca do que gostaríamos, ainda assim graças a seus escritos podemos acompanhar a evolução de seu pensamento nestes assuntos. Sua integração da herança japonesa se situa num nível filosófico e conceitual que informa as diretrizes para a sua estética e sua ética como compositor de música ocidental. Ao longo de seu estudo, Takemitsu foi estabilizando em seus escritos certos conceitos, imagens e metáforas relacionadas à cosmovisão japonesa que, ao mesmo tempo em que lhe permitiam comunicar as diferenças entre as culturas a que se sentia vinculado e clarificar suas próprias ideias, foram atuando como fundamentos ou conceitos filosóficos que ele procurava trazer para sua composição. Exemplos destes conceitos ou metáforas são o *Ma*, o *Stream of Sounds*, o *Jardim Japonês*, entre outros. É importante dizer que para a filosofia japonesa, assentada sobre uma metafísica imanente, que destaca a consciência da unidade subjacente à variedade, os conceitos tendem a se sobrepor, pois – à imagem de um caminhar através de um Jardim Japonês tradicional – eles representam apenas diversos pontos de visão a partir dos quais se revelam as diferentes facetas de uma mesma realidade, jamais apreensível em sua totalidade. Igualmente, destas metáforas *intercambiáveis entre si* se pode dizer que afetam a todos os parâmetros da música, tanto os propriamente temporais, como o ritmo e a forma geral quanto os que costumamos relacionar com o *espaço* musical, tais como a harmonia, o timbre, a orquestração ou a espacialidade da performance, pois para Takemitsu, imbuído da filosofia japonesa, não há separação entre espaço e tempo. Na busca de um método prático como artista contemporâneo e consciente que a música tradicional já é uma herança à qual não há nada a acrescentar, ele opta inicialmente pelo confronto: “Eu espero primeiro definir as características de algo japonês, depois, com estas características, confrontar pessoalmente algo europeu de valor comparável” e escreve:

“Como vou dar o 1º passo? Cultivando entre as minhas próprias sensibilidades ambas tradições, a japonesa e a ocidental, e então usá-las para desenvolver abordagens diversas para a composição. Mantereí o estado sempre inconcluso de meu trabalho intacto, não resolvendo a contradição entre ambas tradições, mas enfatizando-as e confrontando-as. Passos instáveis talvez, mas não importa quão desajeitados possam ser, eles evitarão que eu me torne um guardião das tumbas da tradição.”⁵⁷ (Takemitsu, 1971 in 1995: 52)

⁵⁷ “How will I take the first step? By cultivating within my own sensitivities these two different traditions of Japan and the West, then, by using them to develop different approaches to composition. I will keep

Esta parte do trabalho procurará apresentar as características fundamentais da cultura e estética japonesas que se refletem diretamente em sua arte e, em seguida, mostrar como Takemitsu, um homem que, em suas próprias palavras, procurou ser “Japonês na tradição e ocidental na inovação” (Takemitsu, 1988), efetuou essa apropriação, para termos assim a chave de sua música e contribuição.

2.2.1. Duas características constantes: Alternância e pluralidade.

A história japonesa tem se caracterizado *grosso modo* por uma alternância entre períodos de máxima abertura e máximo fechamento à influência cultural estrangeira (Poirier, 1996). Ao passo em que se ia gestando lentamente uma identidade comum, o povo das ilhas japonesas foi reinterpretando e transformando essas influências a partir de sua próprias singularidades. Em outras palavras *niponizando-as*. Takemitsu considera que esta *niponização* das influências estrangeiras reside especificamente na peculiar relação dos japoneses com a natureza. (Takemitsu, 1987) Sendo um povo insular, que periodicamente teve o impulso de se ‘recolher sobre si próprio’⁵⁸, compreende-se o fato de ter desenvolvido uma filosofia, um modo de viver e uma estética que, se bem emparentada com outras filosofias predominantes na Ásia, é evidentemente única. Esta alternância histórica se associa a uma tendência à relativização e à pluralidade própria da filosofia budista. Os japoneses tradicionalmente não tem a tendência a fazer oposições dialéticas, a inferir uma síntese através de um confronto dialético entre tese e antítese. Por força desta tendência não-dialética, os japoneses souberam preservar e fazer conviver lado a lado costumes e formas artísticas de todas as épocas, cultivadas ainda hoje na forma em que se considera terem chegado a seu equilíbrio estilístico máximo, algo fácil de se constatar inclusive hoje em dia. Diferentemente ao que ocorreu no ocidente, as tendências predominantes no Japão não procederam historicamente por um mecanismo evolutivo excludente, que foi gerando a evolução cíclica, porém linear da cultura ocidental, assentada sobre uma única crença

the developing status of my work intact, not by resolving the contradiction between the two traditions, but by emphasizing the contradictions and confronting them. Unstable steps perhaps, but no matter how faltering they may be, they will stop me from becoming a keeper of the tombs of tradition.”

⁵⁸ O último destes períodos de fechamento à influência estrangeira foi o Período Edo, durante o qual o poder esteve em mãos do Xogunato Tokugawa, que vai do início do século XVII até o ano de 1868 quando o poder é restabelecido à casa imperial através da Reforma de Meiji.

predominante, correlativa à aparente necessidade da filosofia científica ocidental de se procurar a cada momento uma verdade e explicação objetiva do mundo que substitua evolutivamente a anterior. No Japão, várias verdades, inclusive aparentemente contraditórias entre si podem ser aceitas e são vistas como diferentes pontos de vista. O pesquisador Hisayasu Nakagawa aponta para a tolerância compartilhada e recíproca reivindicada por todas as escolas religiosas budistas desde a antiguidade à idade média, nenhuma delas pretendendo ter supremacia sobre as outras. Tanto o budismo quanto o *Xintó* e o *Confucianismo* erigiram como princípio a “pluralidade dos valores” e acreditavam participar em igual proporção à verdade absoluta. (Nakagawa, 2005:80) A razão disto, segundo o historiador Masayuki Taira, parte de um raciocínio desconcertantemente simples:

“Os japoneses acreditaram por muito tempo que existem no mundo pessoas inteligentes e imbecis, bons e maus, etc., em poucas palavras, indivíduos diversos. É por isso que as religiões, cujo papel é guiar as pessoas à virtude, deviam multiplicar-se, a fim de se conformar a esta diversidade. Considerar sua própria escola como absoluta é o que há de mais temível, já que esta atitude monomaniaca não pode dar conta da variedade da população, e a exclusão deixaria gente demais de fora do caminho da virtude.” (Taira, 1993 *apud* Nakagawa 2005:81)⁵⁹

Também na música isto é visível. Segundo o nível de influência estrangeira de cada época, Akira Tamba aponta para a alternância histórica entre a predominância de música de caráter determinado e indeterminado como uma característica marcante da música tradicional japonesa, em que cada uma de suas fases gerou seus estilos próprios – às vezes se utilizando de elementos de estilos anteriores – que continuaram a ser cultivados acumulativamente nas épocas seguintes em sua forma original:

“(assim como numerosos exemplos da vida cotidiana) também os gêneros musicais de origens e épocas diversas coexistem sem interferência: *gagaku* e *shomyô* do S.IX, *heikyoku* e *nô* do S.XIV, *sôkyoku*, *ji-uta*, *gidaiyu*, *koto* e *shakuhachi* do S. XVII, convivem hoje com toda classe de gêneros de

⁵⁹ “Les japonais ont longtemps pensé qu’existaient dans le monde des personnes intelligentes et des imbéciles, des bons et des méchants – bref, des individus varies. C’est pourquoi les religions, don’t le role est de guider les gens vers le salut, devaient être multiplies afin de se conformer à cette diversité. Considerer sa proper école comme absolue est ce qu’il y a de plus redoutable, puisque cette attitude monomaniaque ne peut envelopper la variété de la population, et que l’exclusion laisserait trop de gens en dehors de la voie du salut.”

música ocidental (medieval, clássico, romântico, contemporâneo) e de outras origens (jazz, flamenco, tango, etc.)”(Tamba, 1995:23)⁶⁰

Tamba considera que a tendência a preservar, é favorecida pelas idéias de filiação derivadas do Xintó⁶¹ e, ao se questionar sobre os motivos da tendência japonesa a viver o presente, e da avidez intelectual pelas novidades, avança a hipótese que isso se deve a uma filosofia da noção de *devir* (naru) que parece ser como o adubo que nutre a mente japonesa: “Para os japoneses, o verdadeiro mestre do universo não é nem o homem, nem Deus, nem os *kamis*⁶², e sim o Tempo com uma classe de energia vital primordial, o *Musubi*, que impulsiona e cumpre um devir perpétuo ao qual tudo está submetido.” (Tamba, 1995:25) Em todas suas artes, os japoneses procuram captar esta energia primordial, que produz a evolução constante dos seres “ao ritmo de seu próprio crescimento temporal” e prossegue: “Nesta perspectiva do devir, o indivíduo é menos favorecido que a força vital ligada ao dinamismo temporal do qual ele deve respeitar o curso”. Esta é, para Tamba, a convicção, “ainda mais forte por ser inconsciente, que leva os japoneses a preferirem a pluralidade à unicidade, tanto na sua vida cotidiana como na sua cultura.” (Tamba, 1995:25)

2.2.2. As principais matrizes filosóficas da cultura e da estética tradicional japonesa.

Ao longo do tempo, as cosmovisões que mais tiveram participação no processo formativo da cultura japonesa foram o já mencionado Xintó, a ‘religiosidade’ autóctone do Japão, que constitui um verdadeiro leito principal sobre o qual todos os afluentes das ‘filosofias’ e influências posteriores vieram a, sem perder de vista seus princípios básicos, se mesclar e coexistir; e o budismo Zen, uma vertente do budismo Mahayana⁶³ que, em sua passagem pela China, proveniente da Índia, foi profundamente influenciado pelo Taoísmo, e tornou-se a vertente *filosófico-religiosa* de origem estrangeira que mais irrigou a mentalidade e a estética japonesa. Cabe aqui dizer que o budismo é

⁶⁰ “...De meme, les genres musicaux d’origine et d’âge différents coexistent sans interference: *gagaku*, *shōmyō* qui remontent au IX^e siècle, *heykyoku* et *nō* développés au XIV^e, *sōkyoku*, *ji-uta*, *gidaiyū*, *koto* et *shakuhachi*, apparus au XVII^e, se maintiennent au côtes de multiples formes de musique occidentale (medieval, classique, romantique, contemporaine) ou d’autres origines (jazz, flamenco, tango, etc.)”

⁶¹ O Xintó é a religiosidade autóctone do Japão, anterior à chegada do Budismo.

⁶² *Kamis* são os “espíritos” ou deidades da natureza no Xintó.

⁶³ O budismo Mahayana ou do Grande Veículo, é um dos ramos principais do budismo, e o mais difundido na Ásia Oriental.

essencialmente a doutrina baseada nos ensinamentos do Buda Shakyamuni, quem despertou para a *verdade da natureza última das coisas (bodhi)*. Para o budismo, todas as manifestações terrenas estão sujeitas às *Três marcas da existência*: *Anicca*, que denota as ideias de impermanência e transitoriedade, *Anatta*, que denota as ideias de interdependência, insubstancialidade e não-existência individual e *Dukkha*, que denota as ideias de insatisfação e incompletude e é muitas vezes traduzida por sofrimento. (Rahula, 1959) Para o professor Paulo Borges⁶⁴ a associação de *Dukkha* com sofrimento gera um mal entendido, pois a origem da palavra aponta para a raiz *Dukh* que denota uma roda fora de seu eixo. Em pouquíssimas palavras, a doutrina budista é de caráter “essencialmente terapêutico” (Borges, 2010:1) e procura apontar o caminho para a cessação de *Dukkha* (em outras palavras recolocar a roda em seu eixo), causada pela ignorância, a não-visão (*Avidya*) da verdade da natureza última da mente e das coisas. Ao contrário das religiosidades dominantes no Ocidente, o budismo não tem Deus, portanto não reconhece ideal nem realidade transcendente. O entendimento que procura realizar é imanente à realidade. Outras matrizes de influência importante na cultura japonesa foram o *Confucionismo* e (principalmente a partir do final do Séc.XIX com a Reforma Meiji, portanto dificilmente contada como tradicional) a influência ocidental.

O Xintó, a mitologia considerada autóctone das ilhas japonesas, está ligada ao culto dos ancestrais e provê um vasto repositório de mitos e rituais até hoje presentes na vida dos japoneses. Trata-se de uma religiosidade *animista*, o que equivale a dizer que todos os elementos da natureza e, por extensão, todas as coisas do mundo, não excetuando os seres humanos, “estão cheios de *deuses*”, os *kamis*, e estão, portanto, revestidos de uma aura e feitos de uma substância sagradas. O mundo *manifesto* em que vivemos é visto como um reflexo, em tudo análogo, ao plano *não manifesto e atemporal* dos *kamis*. Desse sentimento de “divindade” que permeia tudo, provém, em grande parte, a cultura do respeito característica da ética japonesa, assim como a presença absolutamente dominante da natureza na mentalidade e nas artes japonesas.

O Zen, proveniente da tradição chamada *Ch'an* na China, desafiou muitos dos preceitos do Budismo ortodoxo (Okakura, 1906) e achou seu *terroir* ideal no Japão. Trata-se de um assunto obviamente extensíssimo e de difícil conceitualização, cuja característica principal (segundo se infere de Barthes, Suzuki, Herrigel, Jung e tantos

⁶⁴ Paulo Borges é escritor e filósofo português, atualmente professor de filosofia da faculdade de Lisboa, atuando principalmente nas áreas de Filosofia da Religião e Filosofias do Oriente. É também membro fundador e presidente da União Budista Portuguesa.

outros estudiosos) talvez seja a de ser uma visão e uma prática absolutamente *anticonceituais*, de onde emana a própria dificuldade que pode haver em defini-lo ou explicá-lo. O próprio nome *ch'an* é a palavra chinesa para o *dhyana* sanscrito, que no ocidente se conhece como *meditação*. É importante não confundir isto com o conceito ocidental de *meditação* de Inácio de Loyola como 'focar o pensamento nos atributos de Deus', nem tampouco supor que o *dhyana* hindu é análogo à meditação Zen (Suzuki, 1964). Esta última, chamada de *Zazen*, é uma meditação essencialmente vazia, que busca o silêncio do discurso mental sem focar em ideia ou imagem alguma. Para Roland Barthes, "Todo o Zen, (...) aparece como uma imensa *prática* destinada a *deter a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofonia interior que transmite continuamente em nós, mesmo durante o sono, a esvaziar, entorpecer, a secar a tagarelice incoercível da alma" (Barthes, 1970 [2005]:100)

Para Daisetz Suzuki, o mestre de John Cage e principal divulgador do Zen no Ocidente, o objetivo do Zen é o *satori*, equivalente ao *despertar para a natureza última das coisas* budista, comumente traduzido no Ocidente pelo termo "vagamente cristão de *iluminação*" (Barthes. 1970 [2005]:), e seu foco é simplesmente o 'agora absoluto', a experiência direta, sem mediações lógicas ou qualquer classe de raciocínio especulativo.

"Seu significado aproximado é 'intuição' porém (...) se trata de uma intuição especial que capta simultaneamente a totalidade e a individualidade das coisas. Esta intuição reconhece (...) que o zero é o infinito e o infinito é o zero, e isto não constitui uma indicação simbólica ou matemática, mas uma experiência diretamente apreensível, resultante de uma experiência direta. Psicologicamente falando, o *satori* consiste numa transcendência dos limites do ego. Do ponto de vista lógico, é a percepção da síntese da afirmação e da negação. Metafisicamente, é a apreensão intuitiva de que ser é vir a ser e vir a ser é ser." (Suzuki in Herrigel, 1975 [2011]:17)

Isto contrasta fortemente com outras tradições do Budismo Mahayana, ricas em cânones e textos filosóficos e explicativos. Para a compreensão do Zen, as palavras não passam de um embaraço ao pensamento. (Okakura 1906 [2008]) Quando o Zen se expressa, o faz através dos gestos da vida cotidiana, entendidos como arte, ou através de meios que para nós são tradicionalmente entendidos como artísticos, como, por exemplo, a pintura dos *Hand Scrolls*⁶⁵ do Japão medieval ou a poesia dos *Hai-kais*⁶⁶.

⁶⁵ Os Hand Scrolls ou *emaki* são rolos de papel ou seda que contavam histórias populares, históricas ou mitológicas através de imagens que iam se revelando uma a uma à medida que se desenrolava o papel. Eles floresceram principalmente entre os séculos XI e XVI de nossa era.

Quando um mestre zen ensina, o faz sem objetivar nem explicar analiticamente o ensinamento; o faz apenas com o exemplo ou através de parábolas, ou através dos desafios mentais conhecidos como *koans*, espécie de aforismos ‘paradoxais’ que visam colocar o discípulo em ‘becos sem saída’ da linguagem e da lógica. Tanto a atitude anti-formalista quanto o valor reduzido que Takemitsu atribui à análise musical refletem esta ordem de pensamento. O desejo de “Fazer música com o correr comum da vida” expresso por Takemitsu em 1974, reflete bem a integração da arte e da vida cotidiana no Zen (lembrando que esta é vista como ‘sagrada’ num sentido amplo), traduzida no lendário cuidado e aprimoramento do gesto próprio às artes cotidianas e marciais japonesas, como o ikebana (arranjo floral), a cerimonia do chá (*sa-do*), o *ju-dô*, o *bushi-dô* e tantas outras. Segundo Suzuki, o objetivo do artista Zen:

“não são os resultados práticos, nem o aprimoramento estético, mas exercitar a consciência com a finalidade de atingir a *realidade última*. A meta do arqueiro não é apenas atingir o alvo; a espada não é empunhada para derrotar o adversário; o dançarino não dança unicamente com a finalidade de executar movimentos harmoniosos. O que eles pretendem, antes de tudo, é harmonizar o consciente com o inconsciente. (...) No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser duas entidades opostas, mas uma única e mesma realidade” (Suzuki *in* Herrigel, 1975 [2011]: 15)

Isto ressoa com as declarações de Takemitsu já citadas onde ele diz que para ele, a realidade última do mundo do compositor é o som e seu objetivo é ser um com eles, pois seu desejo pessoal não é dar forma ao que quer que seja e sim se fundir com o mundo⁶⁷.

Como vimos anteriormente, o sufixo *Dô* das artes tradicionais japonesas corresponde ao caractere *Tao*, cunhado por Lao-Tsé, “na falta de termo mais adequado” no Tao-te-Ching e é normalmente traduzido por *caminho*, mas é absolutamente

⁶⁶ Hai-kai: Forma poética japonesa, que em sua brevidade e concisão reflete os princípios do Zen. Seu maior expoente clássico foi o monge Matsuo Bashô, quem viveu no século XVII.

⁶⁷ Incluo aqui mais um trecho de Daisetz Suzuki que em minha opinião conecta o ideal do artista zen com a experiência de Takemitsu, principalmente aquela vivida durante a viagem ao Havaí na companhia de John Cage: “O arqueiro não está consciente do seu “eu” como alguém que esteja empenhado unicamente em acertar o alvo. Mas esse estado de não-consciência só é possível de ser alcançado se o arqueiro estiver desprendido de si próprio(...) Nesse estágio o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade ele é as ondas, o oceano, as estrelas, as folhas.” (Suzuki *in* Herrigel, 1975[2011]:15)

importante frisar que desde a perspectiva taoista (e Zen) ele se refere não ao caminho em si visto como completo e determinado desde um ponto de vista exterior a ele, e sim ao *ato de trilhar* o caminho, no momento sempre presente e em movimento. O próprio paradigma do deslocamento e a imagem do *viajante*. (Okakura,1906). Sem ir longe demais nesta explicação, o Tao é a cosmovisão do universo como equilíbrio entre *opostos*. O símbolo do T'ai-Ki (popularmente conhecido como *yin-yang*) que simboliza o Tao representa duas esferas paradigmáticas, em tudo complementares e absolutamente interdependentes. Esta interdependência é de uma natureza em que estas esferas não estão separadas em oposição e sim compartilham o mesmo espaço, onde a ausência de uma é imediata presença da outra num equilíbrio dinâmico em perpétuo movimento. Cada uma delas contém em germe a outra (Lao-Tsé *tradução* Cherng, 2011).

O Tao, o espaço do equilíbrio dinâmico absoluto, no qual se manifestam estas forças é eterno, não é jamais afetado. Ele é não-manifesto e indivisível, sendo chamado pelos taoistas de mistério e é como um receptáculo que transcende toda manifestação sendo ao mesmo tempo a origem de onde esta emana. Por outro lado, toda manifestação está sujeita à dualidade, e pares como luz e escuridão, masculino e feminino, som e silêncio parecem opostos na linguagem, mas não estão em relação de oposição real e sim de continuidade. Por uma “não-ação” irresistível, eles se acomodam e se equilibram constantemente dentro do Tao. A essência do Tao é o vazio, condição necessária a este perpétuo movimento e representa a total disponibilidade, ou seja, o próprio sentido da palavra espaço, que, por estar em movimento, se confunde com o próprio fluir do tempo. À imagem arquetípica do viajar, do trilhar um caminho, no Tao, tempo e espaço são inseparáveis, eles são *uma só entidade*. Neste fluir perpétuo não há tempo cronológico, há apenas um presente, sinônimo de eternidade. A essência desta ideia, plasmada no poema *Ser-Tempo* pelo monge Zen Dogen no século XIII, afetou toda a arte japonesa.

São evidentes as analogias entre a cosmovisão taoista, que nutriu e modificou o Zen, e o Xintó, o que leva alguns estudiosos a sugerirem uma origem comum. Em ambos há a ideia de uma totalidade feita de dois lados ou estados de uma mesma coisa, uma atemporal, outra temporal. Para o Taoísmo, uma origem não-manifesta, atemporal, indivisível e indescritível (o próprio Tao) e a manifestação temporal e variada do mundo e das *Dez mil coisas*. Para o Xintó, um plano celestial e outro terrenal da natureza e do homem, ambos sagrados e povoados de *kamis*, sendo este último uma imagem em espelho do primeiro. É absolutamente crucial para nosso intento compreender como as

artes japonesas tem procurado colocar em evidência esta percepção do mundo como uma união de “opostos”, o temporal e o atemporal, projetando objetos finitos que, eles mesmos, ajudam a dar sentido e evidenciar o fundo de eternidade dentro do qual se encontram e do qual surgem. (Kitaro *apud* Koozin, 1990) Esta percepção da realidade é parte absolutamente integrante da concepção tradicional japonesa da natureza, que, em última análise, se confunde com a própria concepção do tempo.

2.2.3. Os três tipos de tempo da cosmovisão japonesa.

*Os japoneses vivem numa visão de mundo essencialmente temporal. Para os japoneses, tanto a natureza quanto o homem são entidades que vivem e morrem em um mundo de tempo.*⁶⁸

Toru Takemitsu

Timothy Koozin, um dos maiores estudiosos da obra de Takemitsu afirma em seu artigo “*Takemitsu and the Unity of Opposites*” que em suas obras para piano Takemitsu “constrói uma imagem temporal caracteristicamente oriental usando materiais musicais ocidentais” (Koozin, 1990). Sendo a música uma arte temporal, é natural que uma compreensão da visão japonesa do tempo nos ajude a elucidar a música de Takemitsu. O pesquisador japonês Kato Shuichi aponta para a coexistência de três visões temporais na cultura japonesa, todas elas enfatizando o *viver no presente*. Na primeira delas, derivada das crônicas míticas do Xintó, o tempo não é mais que a sucessão de presentes ou “o agora” de cada acontecimento. Não há relação de causalidade nem de objetivo. Cada “agora” é o centro da realidade. O homem vive no agora. É importante, porém, não confundir este agora com o instante cronológico: à semelhança do *instante* do filósofo Gaston Bachelard⁶⁹, a quem Takemitsu admirava, este agora não define um ponto no vetor temporal e sim uma duração, mais curta ou mais longa segundo as circunstâncias, não sendo possível definir-lhe uma duração fixa. É um agora vivido, experiencial, mental e subjetivo; não uma divisão objetiva ou exata. Shuichi o define como “a extensão dentro da qual o quadro geral do objeto de observação não muda e sobre o qual (...) pode se pensar em aplicar a extrapolação” e prossegue: “Se encolhêssemos indefinidamente este “agora” chegaríamos finalmente ao

⁶⁸ “The Japanese live in an essentially temporal world-view. For the Japanese, nature as well as man are entities that live and die within a world of time.”

⁶⁹ O *instante* de Bachelard se opõe (de forma complementar em certo sentido) à *durée* de Bergson, e é o tema de seu livro *L'intuition de l'instant* (A intuição do instante).

instante do *Haikai*”⁷⁰. (Shuichi, 2007:44). A segunda visão temporal é uma concepção de tempo infinito cíclico que tem como arquétipo o ciclo das estações e está profundamente ligada à terra japonesa. Para Shuichi ao contrário da visão grega, não são os corpos celestes que giram e sim as estações. Desta sensibilidade, que foi altamente refinada durante o século IX, surge um dos tópicos mais importantes de toda a arte japonesa assim como palavras especificamente sazonais. Esta visão se relaciona com as ideias ocidentais do tempo mítico cíclico do *eterno retorno* como vista na obra de Mircea Eliade, e está ligada igualmente ao princípio da *impermanência de todas as coisas* (*anicca*) do budismo, assim como à poética relativa à beleza e serenidade ligadas ao decaimento (*wabi-sabi*), também de longo alcance nas artes japonesas. A terceira concepção temporal está também ligada à *brevidade da vida*. É uma visão finita e passível de estruturação onde é possível distinguir agora, antes e depois; juventude, maturidade e velhice. É a visão temporal que mais se assemelha à noção de tempo histórico tradicional do ocidente. Na literatura japonesa esta visão enfatiza a necessidade de se aproveitar o tempo de vida. As três visões temporais tradicionais da cultura japonesa estão presentes na música de Takemitsu. Segundo Ziad Kreidy, para Takemitsu, a concepção temporal finita da brevidade da vida é autoevidente e se manifesta em seu próprio tempo de vida e na necessidade que uma composição tenha princípio e fim. Este marco da música não implica, porém, num desenvolvimento linear na música de Takemitsu. No interior de sua música reina o presente, o momento de cada manifestação sonora com toda sua riqueza interna surgindo do contínuo igualmente rico do silêncio, oriundo da primeira concepção temporal japonesa, unida à concepção do tempo como uma entidade repetitiva e circulante, baseada no arquétipo das estações.

2.3.4. Dogen e o Ser-Tempo

*Assim, toda a existência, todo o Universo está presente a cada momento do tempo. Dê uma olhada rápida e veja se é capaz de achar alguma parte deste universo que tenha escapado do momento presente.*⁷¹

Dogen

⁷⁰ Para uma melhor compreensão do *Haikai*, recomendamos vivamente a leitura do livro de Roland Barthes sobre a cultura japonesa: *L'empire des signes* (O império dos signos).

⁷¹“Thus the whole of existence, the whole Universe, is present at each moment of time. Have a quick look to see if you can find any part of the Universe that has escaped from this present moment.”

No século XIII o monge Zen Dogen escreveu seu clássico *Shobogenzo*, que contém o famoso poema *Uji*, normalmente traduzido por *Ser-Tempo*: “Ser-tempo significa que o tempo é o ser. O tempo é existência e existência é tempo (...). O tempo é a natureza radiante de cada momento (...). Estude o princípio que tudo no mundo é tempo e cada instante cobre o mundo todo” (Dogen in Nishiyama and Stevens, 1977 *apud* Koozin, 1993). O poema de Dogen traz a ideia da unidade entre presente e eternidade, unindo a experiência do tempo vivido com o *continuum* atemporal subjacente. Na opinião de Timothy Koozin esta visão realiza a união entre opostos à qual já nos referimos anteriormente:

“Nesta imagem do tempo, que permeia as artes tradicionais e religiões japonesas, a realidade é percebida como um contínuo imediatamente vivido que une o mundo diferenciado dos objetos discretos com a realidade indiferenciada do eterno. Enquanto o pensamento budista anterior concebia a iluminação em termos de uma liberação dos ciclos temporais naturais do nascimento e morte, a visão de Dogen é experiencial e a liberação vem através da percepção dos fenômenos naturais como uma representação do *Ser-Tempo*” (Koozin, 1993:187)⁷²

Para F.S.C.Northrop, autor do clássico “*The Meeting of East and West*” de 1946, a visão temporal de Dogen se expressa esteticamente na sensibilidade acentuada à beleza natural própria da cultura tradicional japonesa, “cujas origens podem por sua vez ser traçadas à visão mitológica do mundo natural como corporificação paradisíaca de poder sagrado, visitada por deidades celestiais e terrenais” (Pilgrim, 1986:139). O *Ser-Tempo* de Dogen está por trás da característica das artes visuais japonesas, na qual figuras ou eventos discretos, em geral cenas da vida cotidiana ou paisagens, aparecem projetados contra um fundo que representa o continuum atemporal. Nas palavras de Koozin, para Dogen “a realidade é o fluxo dos eventos naturais que ocorrem no presente absoluto em sobreposição ao fundo de eternidade atemporal” (Koozin, 1990:41). Como nos *Hand Scrolls* que floresceram no Japão entre os séculos XI e XVI, que contavam histórias através de imagens pensadas para serem vistas uma a uma à medida que se desenrolava horizontalmente o rolo, separadas por um espaço *vazio* ou um fundo comum que tem a

⁷² “In this image of time, which permeates traditional Japanese arts and religions, reality is conceived as an immediate experienced continuum which the undifferentiated world of discrete objects and events unites with the undifferentiated reality of the eternal. Whereas earlier Buddhist thought conceived enlightenment in terms of liberation from the natural cycles of life and death, Dogen’s is an experiential view of time, and liberation comes through perception of natural phenomena as a representation of “being-time”

força de conectá-las, assim também a música de Takemitsu é rica em silêncios “ativos” que fazem parte integral da música representando esse espaço eterno subjacente. Para Timothy Koozin:

“O *Ser-Tempo* - refletido em cada evento em cada momento- está também relacionado a uma sensibilidade estética que aprecia a beleza de objetos ou eventos isolados numa peça de arte. O próprio takemitsu descreveu esta qualidade que tem relação com a “filosofia da satisfação com uma única nota que pode ser encontrada na música tradicional japonesa” (Takemitsu, 1987:10) e à apreciação das descontinuidades temporais e espaciais nas artes japonesas. Na música, na poesia e no drama, silêncios impregnados de significado expressivo podem ser parte integral da obra de maneira similar à forma em que a pintura japonesa e os *Picture Scrolls* projetam objetos e traços de imagens isolados e relativamente pequenos sobre um fundo maior de espaço indeterminado” (Koozin, 1993:187)⁷³

Vemos que na filosofia tradicional japonesa há a consciência de um *continuum* eterno subjacente, unida à consciência da manifestação discreta, sagrada e radiante das coisas que dela surgem e suas temporalidades. Além disso, como veremos em seguida, as artes japonesas estão imbuídas do princípio Zen de *Ichion Jobutsu*, no qual um momento reflete toda a eternidade. O que se aplica para o *micro* se aplica, portanto, também para o *macro*. Em nossa exposição veremos inicialmente como esta visão espaço temporal se aplica à manifestação discreta de cada som, projetado e surgindo contra o fundo de eternidade do silêncio, e em seguida ampliaremos o campo de visão para lidar com os aspectos propriamente estruturais ou formais da música.

2.3.5. Ideais estéticos da música tradicional japonesa: O conceito de Sawari e o *Um único som: em direção ao ponto de anonimato*.

*A iluminação é como a Lua refletida na água.
A lua não se molha, nem a água se quebra.
Mesmo sendo sua luz larga e grandiosa,
A lua está refletida até mesmo num centímetro de poça*

⁷³ “‘Being-time’, reflected in every event at every moment is also related to an aesthetic sensibility which appreciates the beauty of isolated, independent objects or events in a work of art. Takemitsu himself describes this quality, relating “the philosophy of satisfaction with a single note to be found in the traditional music of Japan” to the appreciation of spatial and temporal discontinuities prevalent in Japanese arts (1987, 10). In music, poetry and drama, silences infused with expressive meaning may be integral to the work, much in the same way that Japanese paintings and Picture scrolls may project relatively small, isolated objects and traces of images onto a larger background of indeterminate space.”

*Toda a Lua e todo o céu estão refletidos numa gota de orvalho*⁷⁴.

Dogen

*Eu desejo procurar aquele som “um” que é em si mesmo tão forte que pode confrontar o silêncio. Só então minha insignificância pessoal deixará de me perturbar*⁷⁵

Takemitsu

Como vimos, Takemitsu afirma que é a peculiar relação dos japoneses com a natureza o fator decisivo que determinou a apropriação japonesa das influências estrangeiras, o que deu origem a um senso espacial e temporal únicos em suas artes, nutrido posteriormente pela influência do Zen. Em 1975 ele escreve um ensaio chamado *On Sawari*⁷⁶, onde ele procura explicar em que reside exatamente a diferença da música japonesa e ocidental. Ele introduz o conceito de *Sawari*, rico em significados segundo o contexto. Em música ele se refere, a um componente de ruído adicionado à nota através de particularidades da construção dos instrumentos tradicionais, que foi se tornando agradável aos ouvidos japoneses. Takemitsu considera o desenvolvimento do conceito de *sawari* a mais singular e interessante característica da música japonesa (Takemitsu, 1975 in Lau/Everett, 2004) e “uma boa indicação da ávida receptividade ao timbre dos japoneses” (Takemitsu, 1987:9) Takemitsu diz que “O ideal do som na música japonesa é o dos sons da natureza, que contém elementos de ruído tais como o *Sawari* que acabei de explicar”. Ele cita um livro clássico do período Kansei que afirma numa determinada passagem que o timbre das notas do *shamisen* deve ser delicado, porém seu *sawari* deve ser impudente como o canto de uma cigarra. Para um mestre de *shakuhachi*, “o ideal é recriar em sua performance o som do vento passando através de um bambuzal velho”⁷⁷

⁷⁴ Enlightenment is like the moon reflected on the water. The moon does not get wet, nor is the water broken. Although its light is wide and great, the moon is reflected even in a puddle an inch wide. The whole moon and the entire sky are reflected in one dewdrop on the grass.

⁷⁵ “I wish to search out for that single sound which is in itself so strong that it can confront silence. It is then that my own personal insignificance will cease to trouble me.”

⁷⁶ *Sobre o Sawari*

⁷⁷ A respeito disto Takemitsu relata em 1975, a ocasião em que jantou com um mestre de *shakuhachi* em um pequeno restaurante. Após estarem satisfeitos, o queimador com o *sukiyaki* localizado entre eles continuava aceso. Ele pediu ao mestre que executasse algo e o mestre tocou uma peça chamada *Koku* (ar vazio). Ao término de sua performance (que Takemitsu qualificou de música incrivelmente bela e delicada), o mestre lhe perguntou se ele ouvira bem os sons do cozimento do *sukiyaki* enquanto ele tocava. Takemitsu pensou e respondeu que sim, que ao longo da performance ele começou a ouvi-los

(Takemitsu, 1971 *in* 1995). Um mestre de *shakuhachi*, - diz ele – “se levanta às quatro e meia para se preparar para uma apresentação, mas não para praticar seu repertório e sim para tocar uma única nota”. Takemitsu observa que esse tipo de ideal não existe no ocidente:

“Uma única nota não é suficiente para fazer música no ocidente (...) na música japonesa o ponto é que um único som tem *sawari*, ou seja, se assemelha ao ruído. Comparado ao som ocidental é extremamente complexo já que contém muitos componentes ativos em seu interior.”⁷⁸ (Takemitsu, 1975 *in* Lau/Everett, 2004:202)

Portanto, o conceito de *Sawari*, está na raiz da relação de Takemitsu com o timbre e, por extensão, de toda sua concepção temporal. Em suas próprias palavras:

“O sentido do timbre não é outra coisa que a percepção da sucessão do movimento dentro do som. Além de espacial, esta percepção é também de natureza temporal obviamente. Em outras palavras o timbre surge enquanto estamos ouvindo a mudança do som. É como indica a palavra *Sawari* (...), algo indicativo de um estado dinâmico.”⁷⁹ (Takemitsu, 1987:10)

Para Timothy Koozin, esta atitude *vis à vis* do timbre se reflete em sua composição, na qual a ênfase não está no movimento dos sons mas antes no movimento ao interior dos sons (Koozin, 1990). Em nenhum caso isto o aproxima do que seria mais tarde o movimento espectralista, pois sua relação com este universo interno do som ocorre de maneira intuitiva e sensível, jamais a partir da medida física. O que se leva em consideração não são fatos físicos e sim emocionais, a experiência subjetiva de cada som. O seguinte exemplo tirado do início de *Piano Distance*, uma peça para piano solo de 1961, cuja primeira nota é um Ré bemol que ressoa sozinho por aproximadamente 3

melhor, apesar que no início não estava prestando atenção nisso. “Isso é porque – respondeu o mestre – minha música é o som do *sukiyaki*!”

⁷⁸ “A single note is not enough to make music in the West (...). Playing one sound is an act that could have many meanings and implications, but in Japanese music the point is that a single sound has *sawari*. In short it is noiselike. Compared to western musical sound it is extremely complex as it contains many component sounds that are active within it.”

⁷⁹ “The sensing of timbre is none other than the sense of movement within sound. As well as being spatial in nature, this perception is of course also temporal in nature. To put it another way, timbre arises during the time in which one is listening to the shifting of sound. It is, as symbolized by the word *sawari* (...), something indicative of a dynamics state.”

segundos “*com sentimento*”, serve para termos uma ideia do grau de intensidade metafísica e nuance sonora que pode estar contida em um único som para Takemitsu:

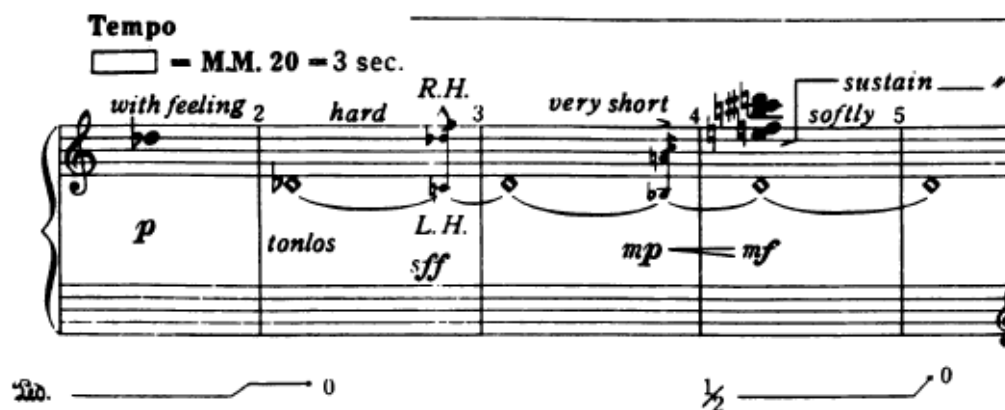


Figura 2.1: Compassos iniciais de *Piano Distance* (1961).

Fonte: Koozin, 1990

Neste exemplo podemos apreciar também como Takemitsu faz uso, mesmo num breve trecho, de um grande cuidado quanto à variação dinâmica e tímbrica (mesmo com os limitados recursos do piano) cara à música tradicional japonesa (Yuasa, 1989).

O ideal da música japonesa da satisfação com um único som provém da tradição budista que vai em direção ao reconhecimento da não-substancialidade das coisas e da transcendência do ego, sintetizada no conceito de *Ichion Jobutsu* traduzido comumente como *Alcançar o estado de Buda em um único som*. (Takemitsu, 1971 in 1995). Takemitsu diz que a música japonesa se inclina na direção da autonegação:

“Como um único som é uma entidade complexa que se assemelha ao ruído, tocar “um som” significa desejar a unidade com os vários sons da natureza. (...) Em poucas palavras, negamos nosso próprio ego no processo, e procedemos em direção à natureza – um ponto de anonimato”⁸⁰ (Takemitsu 1975 in Lau/Everett, 2004:202)

Estamos diante de um magnífico exemplo da ambiguidade do pensamento japonês e algo talvez muito estranho para o pensamento individualista do ocidente, pois

⁸⁰ “As one sound is a complex entity that resembles noise, to perform one sound means to desire unity with various sounds in nature (...) In short one denies one’s own ego in the process, and one proceeds instead toward nature – a point of anonymity”

o que pode parecer uma expressão pretenciosa e egocêntrica não o é já que, por definição, alcançar esse estado ideal só é possível após o completo esquecimento de si mesmo. (Herrigel, 1975 [2011]) Takemitsu permanece consciente de sua situação ambígua de pertencimento a dois mundos e através de um reconhecimento distinto da ideia de expressar, que não significa o mundo dar sentido a ele e sim ele ao mundo, com o qual deseja se fundir (Takemitsu 1971 *in* 1995), ele resolve e tira partido criativo da contradição, de uma forma que irá se traduzir durante a maior parte de sua carreira, no seu cuidado com a qualidade sonora dos eventos individuais, ou seja, o refinamento tímbrico pelo qual é famoso e na autossuficiência dos *momentos*⁸¹ do qual são constituídas muitas de suas obras. Ele diz que deseja descartar o conceito de construir sons já que há no mundo som e silêncio ilimitados. “Esforçadamente, desejo *talhar* aquele som com minhas próprias mãos alcançando finalmente um único som” (Takemitsu, 1971 *in* 1995: 6). Em *On Sawari* ele ainda sintetiza esta forma de unir seus lados opostos:

“Ao escrever música ocidental, mais do que cair na tendência dominante de seguir apenas minha própria consciência estética eu aprendo e absorvo algo da negação do ego da música tradicional japonesa em seu anseio de alcançar a união entre som e natureza. A música japonesa é muito bela em seus ideais.”⁸² (Takemitsu 1975 *in* Lau/Everett, 2004:205)

2.3.6. O *Ma*

-É possível para um compositor ocidental utilizar o *Ma*?

-Naturalmente. O conceito de *Ma* é uma forma especial de reconhecimento do Universo. *Ma* é o grande universo e o homem é pequeno, muito pequeno. Nós sentimos o grande espaço – *Ma*. Isto é o básico. O homem é parte da Natureza – nem mais nem menos.⁸³

Takemitsu/Cronin/Tann

Entre este som complexo, tão complexo que pode existir sozinho, e aquele ponto de intenso silêncio que o precede chamado Ma, há uma continuidade metafísica que desafia a análise.

⁸¹ Mais detalhes sobre as estratégias formais de Takemitsu e sua relação com a *forma momento* serão dados mais adiante.

⁸² “(...) In writing western music rather than fall into the prevailing tendency to merely follow my own aesthetic consciousness, I learn and absorb something from traditional Japanese music’s denial of the ego. and its yearning toward a union of sound with nature. Japanese music is very beautiful in its ideals.”

⁸³ -Is it possible for a western composer to use *Ma*?

-Of Course. The concept of *Ma* is a special form of recognition in the universe, in the cosmos. *Ma* is the big universe, and man is very little, small. We feel the big space – *Ma*. This is most primary. Man is part of nature – no less, no more.

*Como o itcho na música de Nô, este Ma e som não existem como uma relação tecnicamente definível. É aqui que o som e o silêncio se enfrentam, um equilibrando ao outro numa relação para além de qualquer medida.*⁸⁴

Toru Takemitsu

Takemitsu afirmou em vários momentos que devemos ouvir o mundo com ouvidos renovados e que para isso devemos começar por um novo reconhecimento do que o som realmente é. O conceito de *Ma* nos ajudará a elucidar o que ele quis dizer. Na cultura japonesa *Ma* veio a significar o espaço *entre* as coisas que as relaciona. Numa visão de mundo em que espaço e tempo são uma coisa só é natural que afete tanto o tempo como o espaço, portanto tem significação em todas as artes e aplicações nas mais diversas áreas. Timothy Koozin chega a dizer que é a palavra japonesa que sintetiza a ideia de espaço e tempo como sendo uma única entidade (Koozin, 1990). Na linguagem comum, *Ma* representa o espaço entre duas coisas que as liga. O compositor Yoshihisa Taira o define da seguinte maneira:

Ma é, por exemplo, o espaço vazio entre dois pilares. Este *Ma* tira sua importância do fato que ele liga duas coisas que a partir de agora tornam-se indissociáveis. É este vazio vivo que dá sentido aos pilares. Dito de outra maneira, o espaço onde não há nada da vida ao que está ao seu redor. (...)

Portanto este espaço *entre* está longe de ser inerte. Para os japoneses ele tem sentido e poder. Para termos mais uma ideia da força e da significação que pode ter esse espaço *entre* podemos pensar, por exemplo, num jarro para água. O que define este jarro? Suas bordas e paredes ou o espaço entre elas? Na visão japonesa é o espaço interno, ainda que invisível, o que dá a este vaso o seu sentido e utilidade, não o *objeto em si*; sem ele não há jarro. Paradoxalmente, isto parece uma constatação óbvia e iminente prática. De fato, é apenas uma questão de olhar. Ao não focar no *objeto em si* valorizando o espaço no qual está inserido ou que ele delimita, revela-se a imagem completa e apreendemos seu sentido. O mesmo vale para o fenômeno sonoro. É possível imaginar a existência do som sem o silêncio?

Já vimos que a cosmovisão japonesa reconhece que todos os fenômenos manifestos no mundo são temporais e tem origem num contínuo atemporal, indivisível,

⁸⁴ “Between this complex sound – so Strong that it can stand alone – and that point of intense silence preceding it, called *ma*, there’s a metaphysical continuity that defies analysis. Like *itcho* in Noh music, this *ma* and sound do not exist as a technically definable relationship. It is here that sound and silence confront each other, balancing each other in a relationship beyond any objective measurement.

que transcende à própria manifestação e não é descritível pela linguagem. Nesta tradição, estes “opostos” estão unidos em total complementaridade dinâmica, sendo em realidade diferentes estados de uma mesma coisa que os transcende. Como dissemos, vários tipos de artes visuais japonesas procuram representar esta superposição e união entre ambos os planos da realidade; o temporal e o eterno, através da colocação de uma figura isolada em meio a um grande espaço vazio. Esta figura tem a capacidade de atrair a atenção para esse espaço que a envolve, portanto ela põe em evidência e dá sentido a esse espaço: “lá onde antes não havia nada, agora há algo, o próprio espaço torna-se visível.” (Zumerkandl *apud* Koozin, 1990:40). Esta ideia de espaço se aproxima do que se conhece no ocidente por *espaço negativo*, um termo usado principalmente no campo da fotografia artística, descoberto pelos impressionistas a partir da arte japonesa (Clay, 1971).

F.S.C. Northrop escreve que em contraste à representação ocidental do tempo como uma flecha ou rio que se move desde algum lugar no passado em direção a algum lugar no futuro, a concepção oriental do tempo faz uso da metáfora de um plácido poço, no qual ocasionais ondas (*ripples*) vêm e vão sem perturbar o estatismo subjacente do poço. Timothy Koozin afirma que a presença desta metáfora, coloca em contato o momento da experiência presente com algo que transcende o tempo, e que na música de Takemitsu a presença de silêncios carregados de sentido entre os sons cumpre esta função de unir o objeto finito ao fundo infinito. A música de Takemitsu é, portanto, uma que fundamentalmente reconhece esta concepção espaço-temporal, projetando o som de uma forma que evidencia o silêncio do qual surge e ao qual está integrado. Ocorre aqui uma situação análoga à das artes visuais, agora nos termos mais propriamente temporais da música, na qual a manifestação discreta do som dá sentido ao silêncio que a rodeia e vice-versa. O *continuum* subjacente do tempo da música não é feito nem de som nem de silêncio e sim de algo que os transcende sem ser um terceiro elemento. Este algo é, em si mesmo, vazio e disponível, portanto, *potencialmente* ambos. Neste espaço o som audível por nós pode estar manifesto ou não e é por isso que para Takemitsu som e silêncio tem o mesmo valor. A qualidade do *Ma*, ocorre justamente na fronteira fluida onde esses dois mundos, o do som e o do silêncio, se encontram. (Koozin, 1990).

Por não se tratar de uma realidade estática, o momento de manifestação, de surgimento, de transição de um estado a outro adquire grande importância. Northrop, afirma que os japoneses tem tentado *apreender* e *fixar* em sua arte esta emergência, este fluir da transição entre um estado e outro, sintetizando-a no conceito de *Ma*, que, por se

tratar de um aspecto essencial dentro de uma cosmovisão, tem também uma carga de natureza religiosa. Para Northrop, o termo tem sua origem em antigas ideias do Xintó relativas à natureza e a sinais dos *kamis*:

“Nesse contexto (*Ma*) se referia a um espaço/tempo “entre”, no qual a energia ou espírito, essencialmente disforme do *kami* vinha habitar temporariamente e trazer seus benefícios. Como tal, estava intimamente relacionado ao *kekai* (vão, fenda, fissura) como o vazio no qual o *kami* veio, e ao *kehai* (sinal ou indicador de presença) como a atmosfera distinta ou o indicador que sinaliza esta vinda e ida do *kami*. (...) *Ma* é a forma de sentir o movimento do movimento e está relacionado com o termo *utsuroi*. Originalmente *Utsuroi* significava o momento exato em que o espírito do *kami* entrava e ocupava um espaço vazio. (...) O momento em que a sombra do espírito emerge do vazio. O sentido da aparição repentina do *kami* deu lugar à ideia de *utsuroi*, o momento onde a natureza é transformada, a passagem de um estado a outro.” (Northrop *apud* Pilgrim 1986: 139-40)⁸⁵

Portanto, a fronteira dinâmica da passagem do som ao silêncio como uma continuidade e vice-versa é uma das formas em que é representada esta qualidade do *Ma* na música de Takemitsu. Koozin chama a atenção para o fato que figuras que começam num acento inicial e se dissipam lentamente são altamente características da escrita para piano de Takemitsu; desta forma, na falta de um ponto de terminação claro “há uma maior tendência a ouvir o silêncio que surge ao final de uma tal figura como uma extensão direta desse mesmo evento sonoro” (Koozin, 1990:36). Desta forma o silêncio como continuação do som aparece na peça como um elemento ativo e não passivo. É possível pensar nas longas ressonâncias de Takemitsu como projeções do mundo do som no do silêncio. No início do 2º movimento de *Uninterrupted rests* (1952-1960) temos um claro exemplo disto:

⁸⁵ “In that context it referred to an in-between time/space into which the essentially formless *kami* energy (ki) or spirit (mitama) came to dwell temporarily and bring its benefits. As such, it was closely related to *kekai* (gap, rip, crevice) as the void into which the *kami* came and *kehai* (sign, indication of presence) as the distinct atmosphere or indicator signaling this coming and leaving of *kami*. (...) *Ma* is the way of sensing the movement of movement and is related to the term *utsuroi*. Originally *Utsuroi* meant the exact moment when the *kami* spirit entered and occupied a vacant space. (...) The moment when the shadow of the spirit emerges from the void. The sense of *kami*’s sudden appearance...gave birth to the idea of *utsuroi*, the moment when nature is transformed, the passage from one state to the other.”

2. Quietly and with a cruel reverberation



Figura 2.2: “continuidade entre som e silêncio”. Fonte: Koozin, 1990

Como lemos na citação anterior de Northrop, *Ma* coloca também ênfase na experiência subjetiva, pois é a *forma de sentir* o movimento do movimento. Os escritos de Takemitsu parecem reconhecer que cada som como manifestação da natureza tem um componente sagrado que deve ser tratado com reverência (Koozin, 1990), por isso a música deve ser rica no seu sentimento de espaço, pois além de integrar o silêncio, ela precisa dar o tempo dos sons se manifestarem, surgirem por eles mesmos do continuum metafísico do *stream of sounds* em toda sua plenitude:

“Minha forma musical é o resultado direto e natural que os próprios sons impõem, e nada pode decidir de antemão o ponto de partida. Eu não tento de maneira alguma me expressar através destes sons mas ao reagir a eles o trabalho avança por si mesmo” (Takemitsu *apud* Koozin, 1990:37)⁸⁶

⁸⁶ “My musical form is the direct and natural result which sounds themselves impose, and nothing can decide beforehand the point of departure. I do not in any way try to express myself through these sounds, but, by reacting with them, the work springs forth itself.”

Devemos lembrar que o tempo na visão tradicional japonesa é um tempo mental, não cronométrico. Como tempo fundado no agora, sua imagem arquetípica é a do ciclo respiratório (Yuasa, 1989) cujo movimento fluido, rico na qualidade do *Ma*, entre os “opostos” do inspirar e o expirar é ainda hoje ponto de partida para alcançar o domínio de qualquer arte japonesa. (Herrigel, 1975 [2011]) Para Kreidy, é a fluidez entre som e silêncio o caráter que molda a música de Takemitsu. Parafraseando o próprio Takemitsu, ele afirma que a grade métrica perde o sentido, o que vale é a escuta e a presença, que garante o caráter vivo deste processo temporal:

“Ma não é um repouso, uma parada ou uma queda de tensão. Ele cria a tensão do espaço-tempo vivo e constitui o impulso espontâneo da emergência, da propensão e do decaimento do som. (...) Ma é a passagem de um estado a outro, e está impregnado da força de *kami*. (...) Associa-se a Ma a fluidez entre som e silêncio, caráter perpétuo que molda a música de Takemitsu. O processo musical entre som e silêncio torna-se movimento contínuo. O silêncio (...) é portanto cheio, carregado de sentido. (...) A notação convencional que divide o ritmo torna-se vã. Apesar de uma notação européia, seu silêncio não tem um valor aritmético preciso. Porque Takemitsu aspira à continuidade metafísica de um silêncio inquantificável. (Kreidy, 2009:60)⁸⁷

Takemitsu, cuja música raramente mostra contornos estritos para o silêncio, parece reafirmar esta declaração quando diz que o intérprete é livre de suas pausas. Ele estende o princípio de igualdade à relação entre ouvir e tocar que ocorre no momento da execução quando afirma que “ouvir não é menos eficiente que produzir os sons: ambos são inseparáveis” (Takemitsu, 1971 in 1995: 85) Isto é evidente em passagens como o delicado início de *Rain Tree* para três percussionistas (1981), onde para complicar as coisas os músicos começam tocando no escuro:

⁸⁷ “Ma n’est pas un repos, un arrêt ou une chute de tension. Il crée la tension de l’espace-temps vivant et constitue l’élan spontanée de l’émergence, de la propension et de l’amoindrissement du son. (...) Est associé au *Ma* la fluidité entre le son et le silence, caractère perpétuel qui façonne la musique de Takemitsu. Le processus musical entre le son et le silence devient mouvement continu. Le silence (...) est ainsi plein, chargé de sens. (...) La notation conventionnelle qui divise le rythme devient vaine. Malgré une notation musicale européenne, son silence n’a pas une valeur arithmétique précise. Car Takemitsu aspire à la continuité métaphysique d’un silence inquantifiable.”

Calm
□ = M.M. 40 = 2.5"

雨の樹

Toru Takemitsu

A. (placed left side) *p* very soft

B. (placed right side) *p* very soft

C. (placed center)

Light on, Light off, should be synchronized, *p* very soft, Light off

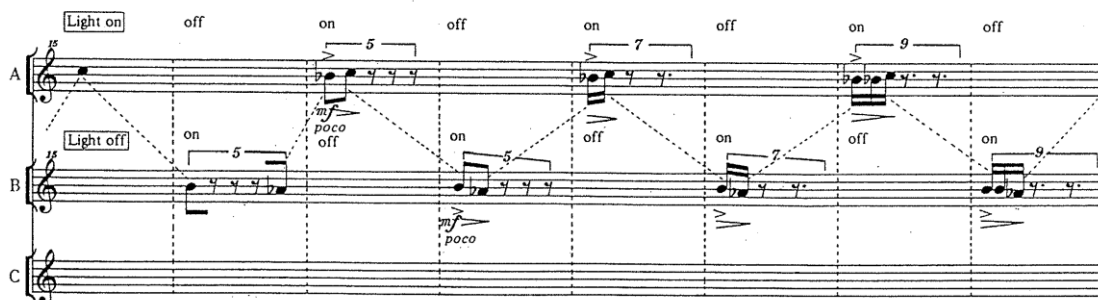
*1 Spot light of the A and B turn on and off alternately as rain drop falling

*1 on off on off

Light on, Light off, i.v. through out, Light on, Light off, i.v. through out, *1 on off on off

Figura 2.3: Atenção dos intérpretes nos compassos iniciais de *Rain Tree*. Fonte: Partitura original Schott Japan, Ltd.

Takemitsu aspira a que sua música respire e à renovação a cada execução, pois para ele esse é o único momento em que a música de fato existe. Muitas vezes ele embrulha nossa percepção através de combinações de figuras rítmicas complexas escritas com precisão, que não tem a obrigação de soarem exatas, mas ao estarem escritas desta forma realizam a função de elevar a atenção e a escuta dos intérpretes ao máximo. Exemplos disto extraídos de *Rain Tree*:



Copyright 1981 by Schott Japan.

Figura 2.4: Atenção dos intérpretes em *Rain Tree* (2): Sobre uma indicação de andamento baseada numa sensação de tempo global [compasso ca. 2,5”]

Figure 2.5 shows a musical score for three staves (A, B, and C). The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the staves, there are performance instructions: 'l.v.', '1', and '5' indicating specific measures. Dynamic markings include 'mp', 'p', 'mfz', and 'sub.mf'. The staves are labeled A, B, and C at the beginning of each line.

Figura 2.5: Atenção dos intérpretes em *Rain Tree* (3) Sobre um andamento sem indicação estrita: Um solo de vibrafone famoso do repertório de percussão contemporâneo tocado “*soloistic, freely*” contra um fundo de crotales “*softly and irregularly like a rain droplet from the leaves*” (suave e irregularmente como os pingos de chuva ao cair das folhas):

Outra aplicação do *Ma*, desta vez num contexto mais espacial, ocorre, por exemplo, em *Dorian Horizon*, para 17 instrumentos de corda, composta em 1964. Aqui, a singular disposição dos instrumentos em grupos separados representando sons (*harmonic pitches*) e ecos o mais distantes entre si possível, nos obriga por assim dizer a “ver o som” se movendo no tempo através do espaço. Não apenas isso, conceitual e sensivelmente isto altera o valor de todos os signos musicais de dinâmica segundo sejam ouvidos mais perto ou mais longe. Para Takemitsu, “Percebemos apenas a qualidade e o movimento puro de tais sons” (Takemitsu, 1987 in 1995:117)

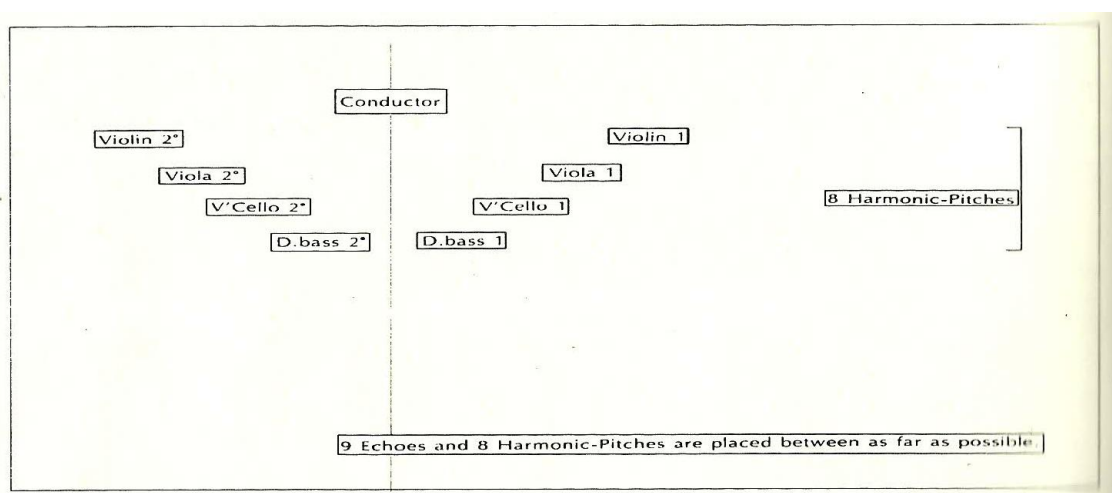


Figura 2.6: *The Dorian Horizon*: Disposição do regente e dos 8 *Harmonic Pitches*. Fonte: Takemitsu, 1995

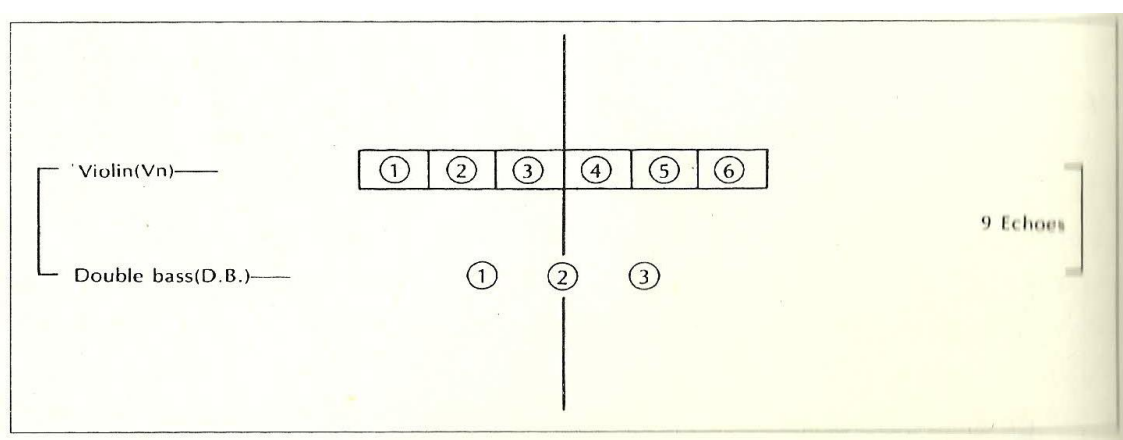


Figura 2.7: E atrás, o mais longe possível do grupo anterior, os ecos. Fonte: Takemitsu, 1995

Muitas músicas de Takemitsu utilizam este recurso espacial, como, por exemplo, *Garden Rain* (1974) para conjunto de metais dividido em dois grupos, um na frente e outro ao fundo do palco. Como diz Takemitsu, *Ma* é um termo que não pode ser possuído por uma pessoa, ele não cabe numa definição simples ou única. É uma forma de reconhecimento do universo. É natural então que algumas peças envolvam a utilização do *Ma* em vários sentidos. *Distance* para oboé, acompanhado ou não de *shô*, escrita para o oboísta Heinz Holliger em 1972 é um exemplo de peça em que o *Ma* que une o evento discreto ao seu fundo de eternidade a este *Ma* que evidencia o movimento do som através do espaço. O *shô* é um antiquíssimo ‘orgão de boca’ que possui a capacidade de produzir várias notas ao mesmo tempo sem interrupção, pois emite sons tanto durante a inalação quanto na exalação do ar. Esta característica lhe permite representar nesta peça o fundo de eternidade contra o qual se projetam os eventos sonoros pontuais do oboé. Além disto, a percepção do *Ma* espacial dada pela distancia física entre os instrumentos, nos dá “uma experiência fresca do som” (Takemitsu, 1987 in 1995:117). Para Peter Burt, Takemitsu quis enfatizar nesta peça a distancia entre os dois instrumentos tanto no sentido sonoro quanto no sentido histórico e cultural como fizera antes em *November Steps*.

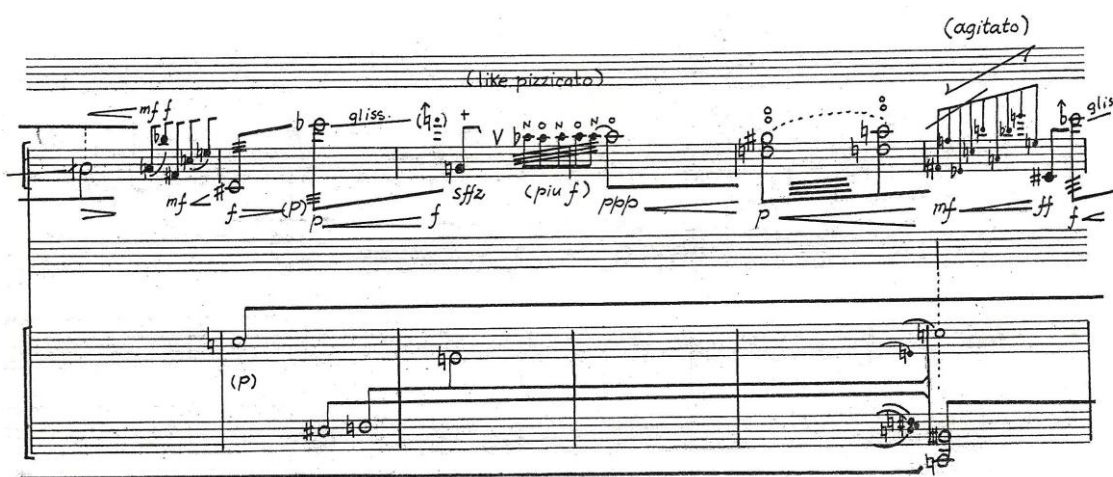


Figura 2.8: extrato de *Distance*. Acima a agitação melódica do oboé sobre o fundo quase estático do som do *shô*. Fonte: Schott Japan, Ltd.

Para Alain Poirier, há nesta peça uma aproximação entre ambos os mundos também, o que revelaria a característica ambiguidade de Takemitsu, pois em vários momentos ele faz com que os instrumentos personifiquem qualidades associadas ao

outro. Dessa forma ocorrem também passagens em multifônicos no oboé contra longos pedais monofônicos no *shō*. O preciosismo quanto ao timbre está também presente nesta peça, onde Takemitsu tira grande partido das propriedades acústicas do oboé solicitando que o Si, a nota inicial e talvez principal da peça, seja realizado cada vez com uma digitação diferente:

CONSISTORIAL CONCERTGOS
(Code Pengl, Art. 425)

DISTANCE

dedicated to Heinz Holliger

The image shows a musical score for the piece "Distance" by Takemitsu, dedicated to Heinz Holliger. The score is for Oboe and Shō. The Oboe part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with various dynamics and articulations. The Shō part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It is marked "8va" and "pp sens". Handwritten notes in the score include "M.P.", "each B^b(H) should be played by different finger", and "N o".

Figura 2.9: preciosismo na exploração do timbre em *Distance*. Fonte: Schott Japan, Ltd

O *Ma* que une simultaneamente o evento de som discreto contra o fundo estático que representa o plano atemporal nos aproxima ainda de outro sentido de *Ma* presente na música de Takemitsu, que evidencia num sentido mais *vertical* ou *acrônico* este espaço *entre*. É o *Ma* que se desprende de processos poli-temporais como na música de teatro *Nô*. Na entrevista com Louis Dandrel em 1978, já mencionada anteriormente, ele explica: “A música japonesa superpõe camadas de tempo diferentes. Três músicos tocando juntos irão cada um no seu ritmo: um lentamente, um rápido e outro entre eles. E é nesses intervalos que os japoneses procuram a beleza.” (Takemitsu/Dandrel,

1978:95) Lidaremos em maior detalhe com este tipo de *Ma* em breve quando falarmos da metáfora do Jardim Japonês. Talvez, algo que estaria bem de acordo com o Zen, a beleza que os japoneses encontram nesses espaços se faça sentir justamente através da suspensão da capacidade de seguir qualquer processo causal ou de concatenação linear no fluir da música, obrigando o ouvinte a permanecer suspenso nesse espaço relacional do *Ma* que ocorre ali onde vários tempos se entrecruzam.

Ainda assim, ficamos com a impressão que, talvez por tratar-se de um conceito Zen, ele seja inevitavelmente ambíguo e mais fácil de perceber do que de explicar. O próprio Takemitsu ora o identifica com a transição do som ao silêncio, ora, refletindo uma visão bastante difundida, com o próprio silêncio carregado de sentido entre os sons (Yuasa, 1989), o que o torna praticamente equivalente ao *rich silence* de Cage. Outras vezes, quando inquirido diretamente, como nesta entrevista de 1988, ele chega a mostrar dificuldade em defini-lo o que corrobora a ideia que talvez não precisemos chegar à definição última e possamos nos contentar, como o próprio Zen, com uma imagem mais geral e uma apreensão mais intuitiva do termo:

“Ma não é apenas um conceito no tempo; é ao mesmo tempo muito espacial, algo espacial, creio. Ma é talvez... Oh, Ma é um termo muito filosófico...(…). O Ma não pode ser dominado por uma pessoa, por um compositor. Com toda certeza Ma não pode jamais ser determinado. O Ma é a mãe do som e deve ser muito vívido. Ma é espaço vivo mais do que espaço de fato. Eu escrevi um livro que fala principalmente do Ma (...) É mesmo difícil falar do Ma. Você sabe, Ma em japonês não é apenas aquilo que está *entre*, mas foneticamente também sugere *magia* então...é muito difícil dizer.” (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989: 212-13)⁸⁸

2.3.7. O Jardim Japonês

O Jardim é a metáfora definitiva da forma na composição de Takemitsu. Como para ele a forma é necessariamente espaço-temporal, ela está relacionada à organização e relação entre os elementos tanto no tempo quanto naquilo que chamamos de dimensão *acrônica* ou *vertical* da música, ou seja, ela orienta tanto aspectos de orquestração,

⁸⁸ “Ma is not only a concept in time; it’s at the same time very spatial, a spatial thing I believe. Ma is, perhaps...oh, Ma is a very philosophical term... (...) Ma cannot be dominated by a person, by a composer. Of course Ma can never be determined. Ma is the mother of sound and should be very vivid. Ma is living space, more than actual space. I wrote a book mostly about Ma. (...) It’s really hard to speak about Ma. You know, Ma in Japanese is not only that which is “in between”, but phonetically it also suggests “magic” so, It’s very hard to say”

harmonia ou estratificação musical quanto do que comumente chamamos de forma no ocidente.

O jardim japonês é um elemento chave da cultura japonesa, que por séculos tem exercido a função de inserir o ser humano num espaço considerado de beleza referencial, um artefato no qual nos podemos inserir contemplando um equilíbrio ideal entre os elementos da natureza, o que propicia uma ocasião para a contemplação e para atingir um estado de serenidade em meio à beleza⁸⁹. É, portanto, um espaço tanto espiritual quanto estético e sensorial. O jardim pode ser de diversos tipos, segundo a ideia ou sensação que se pretenda destacar. Alguns são extremamente conceituais ou abstratos como o de Ryōan-ji, onde tudo está reduzido a signos básicos, legíveis por quem conhece, mas ainda assim perceptíveis pelo leigo a partir de suas impressões ou sensações. Outros procuram manter a aparência de uma floresta praticamente (e ilusoriamente) intocada pelo homem. Alguns permitem uma visão aberta ao entorno para além do jardim, outros estão feitos de forma que não se pode ver o exterior. O essencial a ser compreendido é que o jardim japonês sempre procurará retratar certos princípios do Zen como permitir as mudanças advindas com a passagem do tempo com um mínimo de intervenção ou ainda o fato de evitar em tudo a simetria. No jardim japonês os elementos tais como grama, árvores, areia, pedra, água e o próprio observador, cada um deles em seu ciclo temporal específico, convivem e se integram em harmonia num espaço-tempo impregnado da qualidade do *Ma*. O jardim japonês não é apenas visual, ele contempla em seu design os sons do ambiente, causados por fatores como o vento, o tempo e a chuva permitindo um alto grau de imprevisibilidade e consagrando assim a inserção harmônica do homem numa natureza maior que ele não controla. Em comparação ao jardim ocidental, não é um jardim objetivado para ser admirado pelo seu desenho. Não existe um desenho objetivo pois nele são bem-vindas as mudanças que vem com o tempo com um mínimo de intervenção humana. Não tendo entrada nem saída principais, ele não impõe um sentido nem um ritmo, nem simetria nem perspectiva. O jardim japonês procura favorecer a experiência subjetiva. Não sendo um percurso dirigido, as relações com o espaço são múltiplas e cada ponto de vista é único. Não há um só lugar a partir do qual possamos perceber o plano geral. O visitante deve se deslocar, e à medida que o faz revelam-se elementos antes ocultos e ocultam-se outros. O passeio ou a meditação levam a uma descoberta ininterrupta.

⁸⁹ Informação extraída do documentário *Dream/Window. Reflections on the Japanese Garden* de 1993, escrito por Peter Grilli e dirigido por John Junkerman.

“A arquitetura do jardim é, portanto, fundamentalmente “aberta”. Ela depende da atitude do caminhante que, com seu caminho improvisado reconstrói um esquema formal fugitivo. Apesar de seus elementos constitutivos fixos, o jardim japonês não revela sua *Grande Forma*. Sua aparência estável não constitui obrigação de significação formal.” (Ziad Kreidy, 2009:77)

Takemitsu declara sem deixar lugar a dúvidas: “Minha música é como um jardim e eu sou o jardineiro. Ouvir a minha música pode ser comparado ao caminhar através de um jardim e *experienciar* as mudanças de luz, padrões e textura.” (Takemitsu/Breyer, 1993) Através desta metáfora, Takemitsu reafirma sua visão da integração não hierárquica de todos os elementos da música, temporais e espaciais, no grande todo da forma que é o recorte específico que cada peça, e dentro desta cada um de seus momentos contra o fundo metafísico do silêncio e da eternidade. Cada peça um jardim específico, feito principalmente de momentos, manifestações sonoras ricas em movimento interno, equilibradas com o silêncio ativo. A metáfora do jardim mostra que Takemitsu não estabelece hierarquia entre os elementos que constituem sua música. Uma das características dos jardins que mais agradam a Takemitsu é que “eles não rejeitam as pessoas, assim como a música não deve rejeitar as pessoas” (Takemitsu, 1993)⁹⁰. Num jardim, diz ele “podemos andar livremente, parar para ver o todo ou olhar para uma só árvore. Plantas, pedras e areia mostram mudanças, mudanças constantes.” (Takemitsu, 1980 *in* 1995). Se o *Ma* é um princípio onipresente, que faz ressaltar a sensação do espaço *entre* as coisas, no constante fluir da visão dinâmica do *tempo como natureza* própria da cultura japonesa, o *Único som* um ideal que tange ao cuidado, atenção e foco no movimento ao interior de cada som individual, pode-se argumentar que o jardim japonês é a metáfora global de sua composição, pois, por sua própria definição ele reúne em seu interior todas as outras. Inicialmente veremos como Takemitsu assemelha a orquestra ao jardim:

“Podemos pensar na orquestra como um jardim. Principalmente um “jardim para passear”, o popular jardim japonês que tem uma variedade de aspectos, todos em harmonia, sem um único detalhe excessivamente assertivo. Esta é a estética que eu desejo capturar em minha música. Num tal jardim, as coisas brilham sob a luz do sol, ficam sombrias quando está nublado, mudam de cor na chuva e mudam de forma com o vento. É assim que eu gostaria que minha orquestra fosse.” (Takemitsu, 1987 *in* 1995:114)⁹¹

⁹⁰ Documentário *DreamWindow*

⁹¹“We can think of the orchestra as a garden, specially a “garden for strolling,” the popular Japanese landscape garden that has a variety of aspects, all in harmony without a single detail overly assertive. This

Para Takemitsu, influenciado por Debussy, a orquestra não deve constituir um todo monolítico onde os naipes concorrem a enfatizar uma mesma ideia. Ao contrário, ele prefere dividi-la em grupos, onde diversas coisas ocorrem em simultaneidade.[cit] Ele costumava exemplificar o tratamento “jardim” dado à orquestra muitas vezes através da peça *Arc* para piano e orquestra de 1963. Aqui ele dividiu a orquestra em 4 grupos instrumentais (madeiras, cordas, metais e percussão), o piano solista representa uma pessoa que passeia pelo jardim, mudando constantemente de ponto de vista. De fato, como explica Peter Burt, nesta peça, além de uma série de técnicas de escrita próprias do período vanguardista, como *clusters*, notação gráfica, elementos de serialismo, etc. que Takemitsu havia já absorvido à época, ele integra em diversos pontos fatores de indeterminação, principalmente na forma de indicações dadas pelo solista, que põe em andamento intervenções aleatórias de determinados grupos instrumentais. Diversas combinações entre os grupos instrumentais vão representar os elementos do jardim e suas mutações ao longo da peça segundo o seguinte esquema estrutural: Areia e terra (S), grama e flores (G), árvores (T), rochas (R)

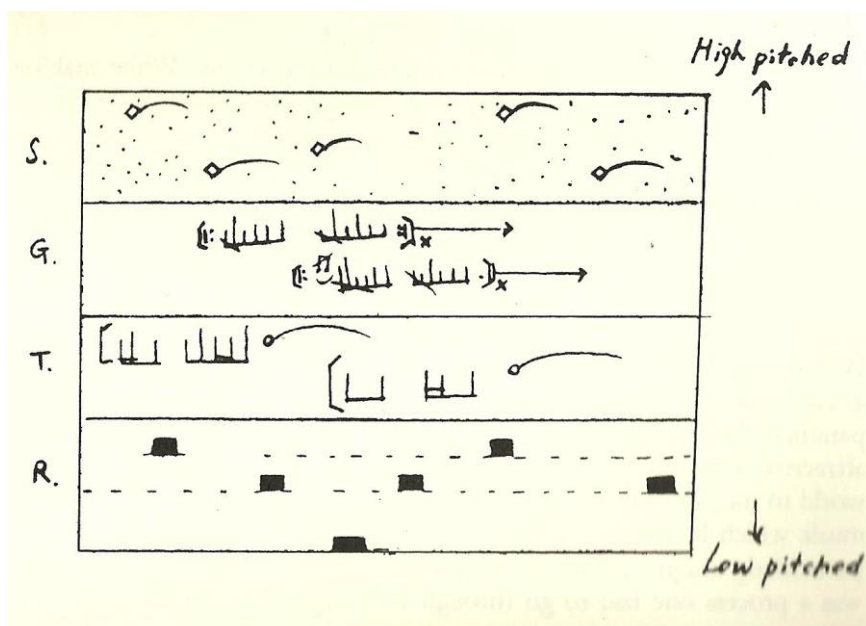


Figura 2.10: Plano que mostra a superposição de camadas temporais em *Arc*. Fonte: Takemitsu, 1995

is the aesthetic I wish to capture in my music. In such a garden things sparkle in the sunlight, become somber when it is cloudy, change color in rain, and change form in the wind. That is the way I wish my orchestra to be”

Cada um destes elementos tem suas próprias características (explicadas por Takemitsu em *From the Margin of Music* de 1980) e obedece ao seu próprio processo temporal, o que faz desta peça uma verdadeira “polifonia de tempo” (Poirier, 1996:80), que pode ainda por cima ser modificada segundo a posição relativa do “caminhante”. Takemitsu explica que as áreas de tempo variam: “Há os andamentos dos grupos instrumentais, o do piano solo e o do regente. Há uma sobreposição ordenada destes andamentos, com alguma liberdade dada aos executantes, que se parece a uma mudança contínua de pulsação” (Takemitsu, 1980 in 1995:80), e prossegue:

“*Arc* é um jardim musical que muda a cada execução. Neste jardim metafísico eu tentei criar uma estrutura temporal fortemente influenciada pela ideia tradicional do *Ma*, que existe segundo a vontade do executante no teatro *Nô*. Igualmente, ao permitir que o piano solista passeie pelo jardim com pontos de vista mutáveis, eu livro a peça de uma “fôrma” fechada. Ela se torna uma lembrança de uma pintura de *Hand Scroll* do período Heian” (Takemitsu, 1980 in 1995:96)⁹²

Além da aplicação “vertical” do jardim, onde as camadas de temporalidades se sobrepõem, o jardim é também a dimensão “horizontal” ou propriamente temporal de um *caminhar*. Takemitsu diz que sempre se esforça por ver ambas as dimensões do jardim na orquestra e que isto vale para qualquer peça, não somente para *Arc*. (Reynolds/Takemitsu 1990:64) Segundo Takemitsu: “Às vezes minha música segue o desenho de um jardim que já existe, outras, de um jardim imaginário que eu desenhei. O tempo na minha música é como o tempo de meu passeio através destes jardins. É o jardim que dá forma às ideias.” (Takemitsu 1987 in 1995:119) Em seu ensaio *Dream and Number* de 1987 ele dá mais detalhes sobre as características musicais e instrumentais que representam os elementos do jardim, numa linguagem altamente poética e lúdica que revela a liberdade de seu *approach* à composição musical. Aqui ele explica, por exemplo, que o jeito de andar, mancando ligeiramente, de Yuji Takahashi, o pianista a quem *Arc* foi dedicada (portanto o caminhante do jardim), cumpre um papel importante na peça. Aqui ele revela também que, globalmente, a peça tem duas seções, e que a direção caminhada na primeira é invertida na segunda, o que nos aproxima

⁹² “*Arc* is a musical garden that changes with each performance. In this metaphysical Garden I tried to create a structure of tempo strongly influenced by the traditional idea of *ma*, which exists at the performer’s discretion in the *Noh* drama. Also by allowing the solo piano to stroll through the Garden with changing viewpoints, the piece is freed from a set frame. It becomes a mobile reminiscent of the Heian period handscroll painting.”

agora de outro fator metafórico importante na organização formal de Takemitsu, apenas mencionado anteriormente, o da concepção circular do tempo.

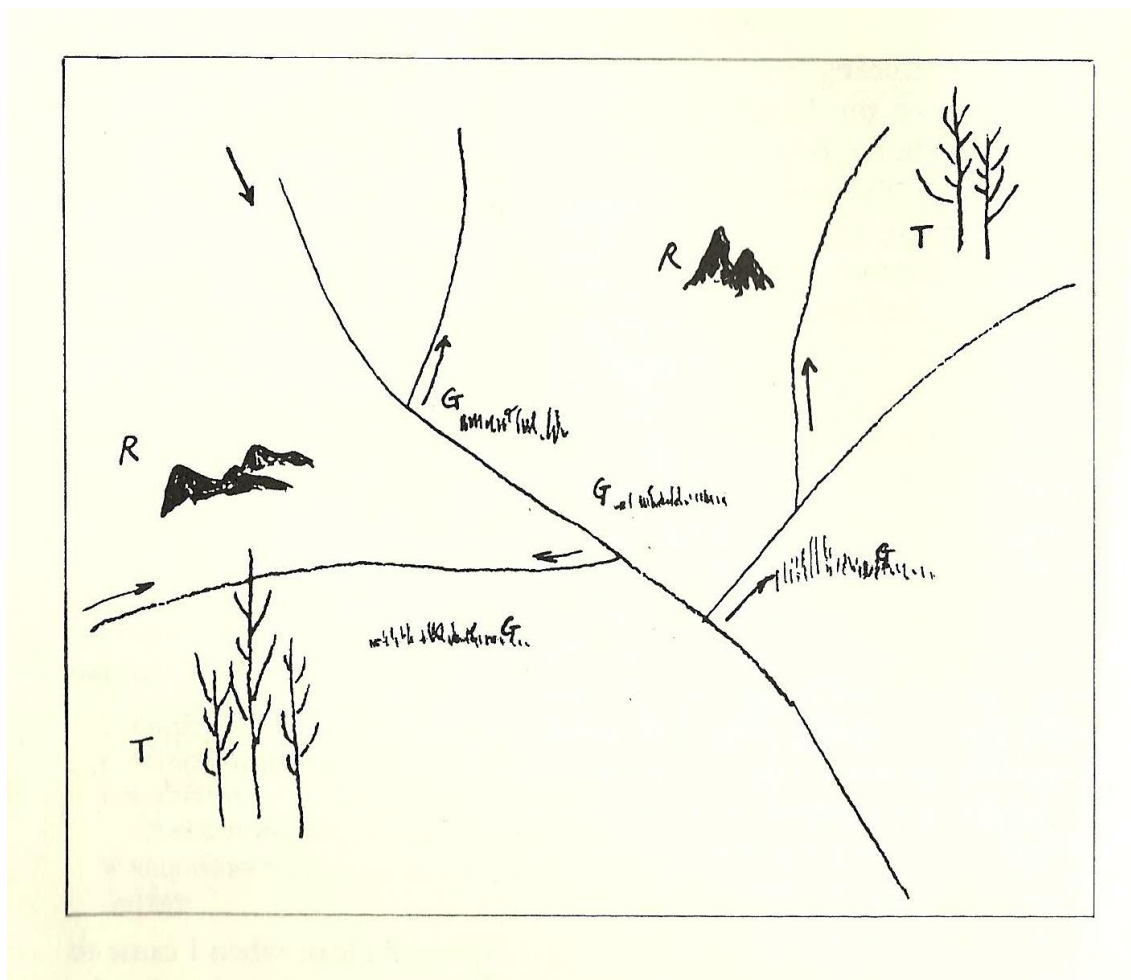


Figura 2.11: Plano do Jardim musical de Arc. Fonte: Takemitsu, 1995

2.2.8. O tempo circular e as estratégias formais dos jardins de Takemitsu

Além da “radiante manifestação do momento presente”, outro paradigma temporal vem com força se combinar ao anterior na cosmovisão que funda as artes japonesas, e na apropriação que faz desta Takemitsu, e é o paradigma do tempo cíclico ou circular, baseado no arquétipo das estações. Takemitsu explica: “Enquanto o conceito moderno de tempo no ocidente é linear por natureza, ou seja, sua continuidade mantém sempre o mesmo estado, no Japão o tempo é percebido como uma entidade repetitiva e circulante.” (Takemitsu, 1987:11). A concepção do tempo circular ou cíclico é um tema que aparece na filosofia ocidental principalmente durante a antiguidade pré-cristã e está relacionada à ideia do *eterno retorno* como explicada por

Mircea Eliade em *O mito do Eterno Retorno*. A ideia básica do tempo circular é que tudo que ocorre hoje já ocorreu no passado e voltará a ocorrer no futuro, ou seja, ao contrário da visão de tempo histórico, comumente atribuída à cultura judaico-cristã do ocidente onde o tempo tem início e fim e avança sempre do passado em direção ao futuro, o tempo oriental é de natureza cíclica e repetitiva o que torna difusos os limites entre passado, presente e futuro. (Shuichi, 2007). Como vimos anteriormente, na cultura japonesa, para além de qualquer deidade, é o tempo que governa o universo. Segundo a mitologia do Xintó, o mundo não nasceu nem foi criado, ele *surgiu*. De forma muito diferente ao *Genesis* bíblico, nas *Crônicas das coisas antigas*⁹³ não há nenhuma indicação das circunstâncias do como nem quando nem em quanto tempo ocorreu o *início*. Trata-se simplesmente da “*partição inicial do céu e da terra*” por si mesmos e da *aparição* das três deidades iniciais. Não há criação nem teleologia. “Algo que estava unido se separou” (Shuichi, 2007:38). Para Vieillard-Baron, o modelo temporal mítico cíclico é anti-histórico, ou seja, “ele se opõe à historicidade humana pensada com relação à evolução histórica da humanidade” (Vieillard-Baron *apud* Kreidy, 2009:64), é uma temporalidade pensada através do movimento rítmico do cosmos. Segundo Eliade, a abolição do tempo histórico nas sociedades arcaicas “se realiza através da imitação dos arquétipos⁹⁴ e a repetição dos gestos paradigmáticos” (Eliade, 1954[1991]:37) Para Ziad Kreidy, o tempo japonês é um processo de continuidade natural que segue os movimentos da natureza. Apoiado no trabalho de Eliade, ele afirma que o homem das sociedades míticas vive num presente contínuo e atemporal que não sente a carga da irreversibilidade do tempo:

“Ao atribuir ao tempo uma direção cíclica, ele anula sua irreversibilidade linear. É um eterno recomeço. O passado é apenas a prefiguração do futuro. Nenhum evento é irreversível e nenhuma transformação é definitiva. (...) Ao se regenerar constantemente, (este tempo) não tem nenhuma influência decisiva sobre a existência”. (Kreidy, 2009:65)⁹⁵

⁹³*Crônica das coisas antigas* ou *Kojiki*. É a mais antiga transcrição sistemática dos mitos japoneses do Xintó, anteriores à chegada do budismo no Japão. Foi completada no Século VIII.

⁹⁴ Mircea Eliade não se refere aqui ao termo arquétipo no sentido dado por Jung de estruturas do inconsciente coletivo. Ele utiliza o termo no sentido agostiniano, ou seja, apenas como “paradigma” ou “modelo exemplar”.

⁹⁵ “En conférant au temps une direction cyclique, il annule son irréversibilité linéaire. C’est un éternel recommencement. Le passé n’est que la préfiguration du futur. Aucun événement n’est irréversible et aucune transformation n’est définitive.(...) En se régénérant sans cesse, il n’a aucune influence décisive sur l’existence.”

O próprio Takemitsu afirma que o desenrolar de sua música está de acordo com o modelo temporal japonês. Esta é uma informação importante, pois através desta visão de tempo circular é possível compreender a simples aparição e existência das coisas sem uma causalidade.

“Os ocidentais, especialmente hoje em dia, consideram o tempo como linear, e a continuidade como um estado estável que não muda. Mas eu penso no tempo como sendo circular e a continuidade como um estado em constante mutação. Estas são premissas importantes do meu conceito de forma musical.” (Takemitsu, 1987 in 1995: 119)⁹⁶

Para Ziad Kreidy, esta rejeição da temporalidade teleológica ocidental faz com que a música de Takemitsu, nos mantenha no desenvolvimento acústico do som e no impulso da frase musical. Para ele, Takemitsu pretende que a estrutura global da música seja indeterminável. (Kreidy, 2009) Takemitsu define da seguinte maneira seu processo formal:

“Em minha música não há desenvolvimento constante como na sonata. Ao invés disso, paisagens sonoras imaginárias aparecem. Um único elemento nunca é enfatizado com desenvolvimento por contraste. (...) A minha música é composta como se fragmentos fossem justapostos de maneira desestruturada, como nos sonhos. Você vai a um lugar distante e repentinamente se vê de volta novamente em casa sem ter sequer percebido o retorno.” (Takemitsu, 1987 in 1995:106)⁹⁷

Na teoria da música contemporânea ocidental, a ideia de *Um único som* e do evento sonoro como uma unidade autossuficiente se relaciona a uma das possibilidades da *Moment form* de Stockhausen, segundo explicada por Jonathan Kramer em *The time of Music*. É fato que algumas peças importantes de Takemitsu, como *A Flock Descends into a Pentagonal Garden* ou *November Steps*, tem uma estruturação fragmentária, feita de *momentos*, porém, em Takemitsu, estes momentos não são isolados e sua importância na peça não deriva de uma proporcionalidade temporal. Eles estão associados por elementos comuns e, principalmente, por uma *imagem total* que permeia toda a peça e que fica refletida no título. Além do mais, em Takemitsu, o próprio

⁹⁶ “Westerners, specially today, consider time as linear and continuity as a steady and unchanging state. But I think of time as circular and continuity as a constantly changing state. These are important assumptions in my concept of musical form”

⁹⁷ “In my music there is no constant development as in the sonata; instead, imaginary soundscapes appear. A single element is never emphasized with development through contrast. My music is composed as if fragments were thrown together unstructured, as in dreams. You go to a far place and suddenly find yourself back home without having noticed the return.”

entendimento do silêncio como *continuidade* do som, desafia a ideia formal refletida na palavra *momento*, favorecendo a ideia de integração num todo. No caso de *A Flock Descends...* Takemitsu explica “cada seção tem uma história especial: talvez treze pequenas seções, treze variações – não variações no sentido ocidental, e sim como num *scroll painting*⁹⁸” (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989:208). Numa estética musical que, a esta estética do evento visto como uma radiante manifestação do *ser-tempo*, alia o reconhecimento do tempo como circular, ou seja, o necessário retorno periódico dos eventos, a repetição tem um papel preponderante em representar o próprio ciclo do tempo. Como poderemos verificar na análise de *Rain Tree*, a música de Takemitsu se apoia amplamente na repetição, seja ela consecutiva ou não, podendo fazer parte de processos temporais lineares ou não. Ela também pode aparecer *por ela mesma* por assim dizer, ou dentro de algum processo palindrômico mais complexo ou de retrogradação. Para Ziad Kreidy, é o binômio Repetição-Transformação que descreve o desenrolar global de sua música. Na maioria das vezes, a repetição, seja de uma única nota ou de um trecho longo, aparece modificada, mas pode também aparecer idêntica. Apesar da marca que a repetição idêntica deixa na memória, em nenhum caso isto tem uma função enfática pois dentro desse espaço temporal não linear ambos procedimentos se combinam livremente, obedecendo antes à função importante que Kreidy atribui à ilusão na música da Takemitsu. Para ele, como no teatro *Nô*, sua música procede livremente por pequenas células:

“Takemitsu adota um método de estruturação por células. Ele não gosta da organização hierarquizada, fixa e repetitiva de um ritmo medido. Com finalidade expressiva, ele incorporou à sua técnica a flutuação celular. (...) Takemitsu não desenvolve e sim regenera seus temas, metamorfoseando-os *aos poucos*. Ele os desloca sem danificar o poder hipnótico da repetição. (Kreidy, 2009:56).⁹⁹

Assim, como observa Kreidy, o “poder hipnótico” e atemporalizante da repetição local são mantidos, dentro de um processo temporal variante e não realmente estático, mas que não chega a ser linear. O tempo para Takemitsu não está parado e sim em movimento, mas isto não significa linearidade. De acordo com seu método que se pretende não dominador, as alterações locais das células são ditadas mais por sua

⁹⁸ Já explicado anteriormente como *Hand Scroll* ou *emaki*.

⁹⁹ “Takemitsu adopte une méthode de structuration par cellules. Il n’aime pas l’organisation hiérarchisée, fixe et répétitive d’un rythme mesuré. A des fins expressifs il a incorporé à sa technique la fluctuation cellulaire. (...) Car Takemitsu ne développe pas mais régénère ses thèmes en les métamorphosant par petites touches. Il les déplace sans jamais nuire au pouvoir hypnotique de la répétition.

interação viva e reação ao material do que por algum plano esquemático, uma linha ou uma fórmula ou algoritmo qualquer.

Num contexto de repetição não consecutiva é ainda mais patente a integração da visão temporal cíclica. A partir de uma análise detalhada de *And then I knew t'was Wind*, para flauta, viola e harpa de 1992, Ziad Kreidy percebe a multiplicidade de interpretações possíveis quanto às derivações do material inicial e percebe que ela só é possível levando em consideração seu poder de transformação no quadro de um tempo cíclico que confunde passado, presente e futuro. Ele diz: “Toda a peça deriva do motivo inicial, que não tem realmente um papel de começo. Emergindo do silêncio, ele parece ser uma transformação de suas próprias transformações.” (Kreidy, 2009:70) Isto está de acordo com as conclusões de Peter Burt quem observa que na música de Takemitsu, em geral não é possível determinar a forma original para um dado material sonoro entre numerosas variações obviamente emparentadas. Ele diz que se, por exemplo, um acorde quando é repetido aparece com uma nota a mais, é impossível determinar se ele é uma versão com nota acrescentada do primeiro ou o primeiro uma versão “filtrada” do segundo. Burt afirma que em tais pontos, quem se dispuser a analisar Takemitsu pelos métodos tradicionais, é obrigado a reconhecer uma ambiguidade irreduzível. (Burt, 2001). Apesar disso, e mesmo reconhecendo os termos poéticos adotados por Takemitsu ao falar de sua música, a validade de seu método intuitivo e de certas abordagens analíticas mais alternativas, Peter Burt adota um ponto de vista mais desencantado e racional com relação a suas estratégias composicionais. Seu livro de 2001 é, de longe, o mais abrangente que já tenha sido escrito sobre a música de Takemitsu em termos analíticos tradicionais. Aparentemente ele analisou mesmo a totalidade ou quase totalidade da obra de concerto de Takemitsu dessa forma, encontrando-se consequentemente com muitos pontos “inexplicáveis” e pontos de “arbitrariedade”. Ainda assim, e esse é seu objetivo, o livro mostra-se valiosíssimo em desvendar certos procedimentos subjacentes à aura de mistério que envolve sua música devido à pouquíssima explicação técnica que o próprio Takemitsu nos brinda. Entre os *achados* de Peter Burt quanto à organização formal podemos mencionar:

- 1) A presença de estruturas cíclicas.
- 2) A repetição literal, sendo muito típica a repetição transposta imediata. Isto pode se aplicar a passagens completas ou a uma única harmonia.

3) A repetição na qual algumas ou várias características do material aparecem sujeitas a alterações mínimas, aparentemente arbitrárias. Para Burt (e certamente isto não é nenhum defeito desde o ponto de vista de Takemitsu) isto contrasta fortemente com o rigor determinista de seus colegas do ocidente. Ele menciona certos procedimentos recorrentes através dos quais realiza isso (É importante lembrar que, devido ao modelo de tempo circular, ele chegou à conclusão que a ordem cronológica em que o material aparece na peça não dá pistas sobre a *forma original* deste):

- Omissão de algum elemento
- Adição de notas.
- Reorganização *horizontal* de notas harmônicas em forma de apogiaturas, que são retidas e reutilizadas independentemente mais tarde.
- Transposição global de um trecho um tom acima com *anomalias pontuais*
- Substituições arbitrárias de notas
- Transposição de uma parte de um dado conjunto de alturas por um intervalo diferente do resto do conjunto, o que divide a harmonia em estratos diferentes, que mais tarde são tratados como unidades autônomas em transformações posteriores.

4) O gradativo surgimento de um som a partir do fundo de silêncio, que se tornará a primeira nota de uma melodia.

5) Criação de linhas melódicas através de variações habilidosas de pequenos motivos (ou células) utilizando certas notas como pivôs entre o fim de uma unidade motívica e o início da outra. Isto gera unidades motívicas em outro nível que podem reaparecer como trechos melódicos.

6) A Criação de *ostinati* com padrões melódicos ou com sequencias harmônicas.

7) Repetição de eventos ‘referenciais’ que servem de balizas auditivas dentro do esquema formal. (isto é característico de várias formas da música tradicional

japonesa como o *Gagaku* e a música de *Nô* e nos referiremos ao seu uso num caso específico mais adiante)

Parece correta, portanto, a observação de Kreidy que o binômio repetição-transformação descreve o desdobrar global de sua música e revela a extrema fecundidade do material musical.

Faremos aqui mais uma observação quanto à forma, que em nossa opinião alia ambas as visões temporais descritas, a saber, a do tempo mítico cíclico, à anteriormente mencionada visão do *ser-tempo*, que integra a manifestação temporal discreta e radiante do som ao seu fundo de eternidade, como na imagem de Northrop do lago plácido sobre o qual ondas efêmeras passam sem perturbar o estatismo atemporal subjacente do lago. Em nossa opinião, esta imagem das ondas sobre a superfície da água pode evocar também numa certa simetria interna a cada momento ou processo temporal que quando levada ao extremo constitui na música de Takemitsu aquilo que Peter Burt batizou de *wholesale reversal of musical succession*, inversão integral de sucessão musical, e que parece falar, como sugere o próprio Peter Burt da influência direta de Anton Webern, cujas partituras ele andava estudando avidamente à época de seu redescobrimento da tradição japonesa. (Takemitsu, 1974 in 1992). Segundo explica Burt, a *wholesale reversal of musical succession* é um procedimento através do qual Takemitsu pode retrogradar qualquer sucessão ao interior da música, seja ela de alturas, ritmos, sequências harmônicas, timbres, combinação instrumental, etc. Ela foi mencionada acima a partir da explicação do próprio Takemitsu quanto ao percurso do caminhante através do jardim em *Arc*, que na segunda metade da peça retorna sobre seus próprios passos invertendo assim a sucessão de vistas sobre o jardim. Peter Burt a localiza em muitos outros lugares, como, por exemplo, na estrutura global de *Coral Island*:

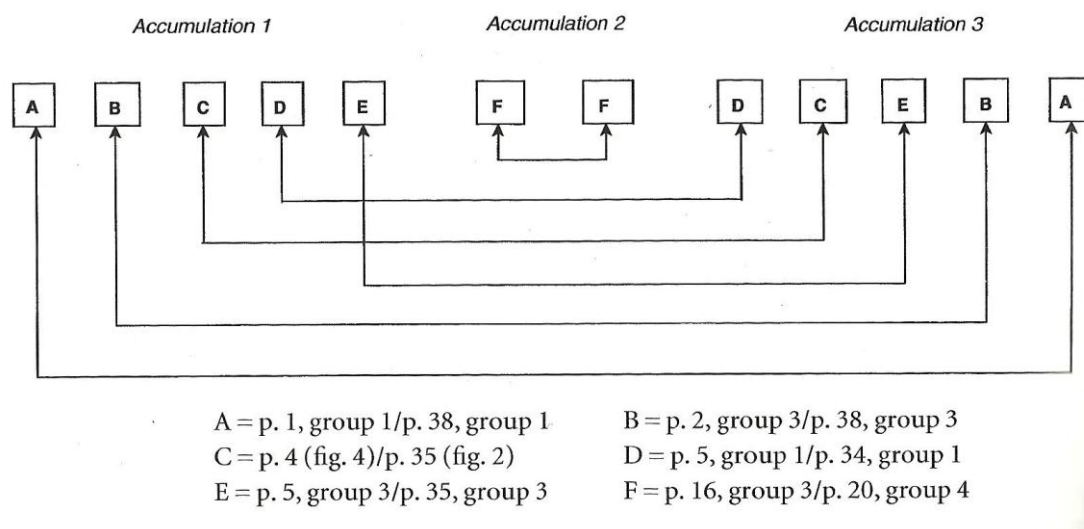


Figura 2.12: Esquema formal de retrogradação geral em Coral Island. Fonte: Peter Burt, 2001

Mencionaremos ainda um último recurso formal claramente perceptível na música de Takemitsu, que não escapa a nenhum de seus comentadores, que é o do retorno do material inicial como um sinal iminente do término da música. Enquanto isto se relaciona obviamente com a citação anterior de Takemitsu que diz que “você se vê repentinamente de volta em casa sem perceber o retorno”, como ao acordar de um sonho, para Ziad Kreidy é um sinal claro de que ele, dentro de sua consciência da eternidade e de uma temporalidade circular, reconhece a necessidade de fechar a peça: “Ao retomar identicamente um material musical, algo que ele não faz nunca, esta repetição se torna uma ação dramática (...) de caráter trágico, pois anuncia o fim da obra através do fechamento da forma” (Kreidy, 2009:73). Para Kreidy, se trata de um gesto linear, teleológico, concomitante à temporalidade circular que demonstra sua evidente consciência de uma temporalidade linear. Fato é que Takemitsu jamais sentiu a necessidade de representar a eternidade através de uma peça conceitual que não acaba nunca nem tampouco através de um corte brusco do som. Apesar que em sua última fase, como indica Oliver Knussen as peças parecem “sair todas do mesmo rolo hedonístico” e compartilham de um grande número de paradigmas musicais (Burt, 2001), suas peças são autocontidas e para nós representam a integração de uma visão temporal comum ao Japão e ao Ocidente, a do tempo finito da vida humana que distingue antes, durante e depois.

2.2.9. A escolha das alturas

Já mencionamos por alto em alguns momentos desta dissertação a escolha de material harmônico de Takemitsu. Mais uma vez, os princípios poéticos gerais que orientam sua estética orientam esta escolha. A começar pela “*intuição do instante*”¹⁰⁰, ou seja, o desejo que Takemitsu mostra de estar sempre disponível a reagir com o material de maneira livre sem seguir rigidamente um padrão ou fórmula pré-estabelecida. Como poderemos verificar na análise de *Rain Tree*, Takemitsu sente plena liberdade para mudar e combinar diversos materiais harmônicos no decorrer da peça e inclusive, como sua música apresenta muitas vezes uma textura poliestratificada, a utilizar vários deles simultaneamente; o que nos aproxima mais uma vez da metáfora do jardim japonês onde elementos diferentes convivem em harmonia concorrendo a formar um todo harmonioso. Este magnífico exemplo recolhido por Timothy Koozin de *Les Yeux Clos II* para piano (1988), uma das peças inspiradas na litografia homônima de Redon, mostra a justaposição de conjuntos octatônicos e de tons inteiros num mesmo trecho. O quadro mostra o potencial de interpenetração destes conjuntos. É possível observar como o cuidadoso uso de tetracordes comuns às diferentes coleções octatônicas torna suave a passagem entre uma e outra destas coleções. Nesta peça, esta suavidade se estende também a cada frase, onde a passagem do som ao silêncio é feita sempre através de um delicado jogo de ressonâncias. (Koozin, 1993)

¹⁰⁰ Utilizo este termo, proveniente do título do livro de Gaston Bachelard por definir – assim nos parece – de maneira cabal a interação de Takemitsu com os sons no momento da composição. O termo já foi usado anteriormente neste sentido por Ziad Kreidy em seu livro de 2009.

The image shows a musical score for piano, measures 22 to 26 of *Les Yeux Clos II*. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Above the staff, there are labels for various octaves and weights: *wtII* at the beginning, *wtI* in the middle, and *octIII* at the end. Below the staff, there are labels for octaves: *octIII* [0146] [0137], *octII* [0369] [0369], *octI* [0268] [0268], and *octIII* [0268]. Below the score is a chord diagram showing the relationship between the octaves and weights. The diagram is a 2x4 grid of boxes, with columns labeled *octI*, *octII*, and *octIII* at the top. The rows are labeled *wtI* and *wtII* on the left. The boxes contain the following notes:

	<i>octI</i>	<i>octII</i>	<i>octIII</i>
<i>wtI</i>	E Bb	D Ab	F# C
<i>wtII</i>	C# G	B F	Eb A

Figura 2.13: *Les Yeux Clos II*. Compassos 22 a 26. Fonte: Koozin, 1993

Assim, é possível apreciar como sua música muitas vezes atinge ou se aproxima do total cromático através da superposição estratificada de conjuntos ou mesmo diluindo estes conjuntos num só *fluxo*. Como já mencionamos e nos indica Ziad Kreidy, seu material musical aspira a ser como a água, ou seja, disforme e de uma disponibilidade total. Exceções pontuais a este princípio de fluidez, ou seja, peças que seguem um princípio estrito na seleção do material harmônico de princípio a fim serão apresentadas em breve na seção *Sonho e Número*. Já afirmamos também, junto a Peter Burt, que o universo harmônico de Takemitsu é de base modal. Em nossa opinião é bastante natural que assim seja, devido à forma como Takemitsu se aproximou da música em sua juventude, principalmente através da estação de rádio das forças de ocupação americanas, onde ele pôde determinar suas sonoridades e compositores preferidos. Segundo ele mesmo afirmou, a rádio, ainda que privilegiando os americanos, tocava uma seleção eclética de compositores de diversas nacionalidades (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989). É difícil afirmar que como jovem japonês ele sentisse alguma classe de pressão por uma escola ou outra. Suas escolhas parecem ter recaído muito naturalmente sobre os compositores franceses, Franck, Debussy, Messiaen, e foi o universo harmônico destes dois últimos, associado sem dúvida à riqueza do timbre e à textura estratificada, o que mais tocou sua sensibilidade. Todos os comentadores de

Takemitsu apontam para o uso consistente de escalas octatônicas desde o início de sua produção. Com relação ao segundo modo de transposição limitada de Messiaen [0,1,3,4,6,7,9,10]¹⁰¹, Takemitsu afirma ter chegado a ele antes de ter contato com a música de Messiaen. Numa alusão ao *charme das impossibilidades* do mestre francês, Timothy Koozin afirma que a preferência por modos de transposição limitada e outras escalas simétricas na produção para piano de Takemitsu contribui também ao estatismo ligado à imagem de eternidade que impregna sua obra. (Koozin, 1993). Como observa Peter Burt, Takemitsu estende seu princípio de liberdade e transformação ao trabalho com os modos, não apenas os octatônicos, gerando materiais a través de alterações por adição ou subtração de alturas, formando novos modos ou subgrupos. Além do segundo modo de Messiaen, Burt aponta para o uso frequente do terceiro [0,1,2,4,5,6,8,9,10] e sexto [0,1,2,4,6,7,8,10], do qual ele extrai uma de suas marcas registradas, que corresponde ao conjunto 7-33 na classificação de Allen Forte: [0,1,2,4,6,8,10], que corresponde também à escala de tons inteiros com um semitom adicionado, e é ainda fonte de uma de suas verticalizações favoritas, o subgrupo [0,2,3,4,6,8]. (Burt, 2001). Em 1987, Takemitsu escreve sobre seu interesse no uso dos modos. Ao falar da construção de *Garden Rain* de 1974, diz que escolheu um modo muito simples porém com muitas possibilidades, o modo lídio, que deriva diretamente da sobreposição de quintas justas. Em seu estilo anti-técnico declara que as sonoridades das quintas abertas são muito belas e que foi essa beleza que o levou à escolha deste modo. Além do mais, diz ele:

“Interessantemente, eu diria até misteriosamente, minha nota favorita, o Fa# aparece no modo lídio e ocupa o lugar central entre os doze semitons indo de Dó a Dó. Para mim, esta nota é como um cume de montanha do qual se pode apreciar a vista em todas as direções, ou talvez seja uma fonte principal da qual Do, Re e Mi descem como vertentes. Além do mais, ela me lembra do Eucalipto, uma primitiva árvore australiana que se dividiu em várias subespécies a partir de uma única raiz” (Takemitsu, 1987 in 1995:119)¹⁰²

¹⁰¹ Os números entre colchetes se referem a conjuntos segundo a teoria exposta por Allen Forte em seu livro *The structure of Atonal Music*.

¹⁰² “Interestingly, and I think rather mysteriously, my favorite pitch –F#– appears not only in the Lydian mode but as the central point in the twelve semitones between C and its octave. To me this sound is like a mountain peak with surrounding vistas. Or, perhaps it is the main source from which C, D and E are a lower branch stream. Furthermore, it reminds me of the eucalyptus, a primitive Australian tree that divided into many subspecies from a single root.

De tudo que pudemos constatar até aqui, é claro que a Takemitsu pouco importa a estrita arbitrariedade plasmada nestas declarações. Sua relação com a música se quer necessariamente imaginativa e livre, pois essa é sua forma de se conectar à ordem cósmica. Para Takemitsu o modo é como o Jardim: “O Modo é uma série horizontal de sons, uma série orgânica que me interessa porque não rejeita sons de fora da escala” (Takemitsu, 1987, *in* 1995:119).

A esta relação modal básica acrescentaremos apenas o uso de séries dodecafônicas em várias peças da primeira metade da carreira como *Le son Calligraphié* (1960), *Music of Tree* (1961), *Ring* (1961), *Hika* (1961) ou *Sacrifice* (1962) entre outras e em uma ou duas ocasiões pontuais durante seus últimos anos de vida, como em *Spirit Garden* (1994). Também aqui é possível verificar que Takemitsu utiliza as séries com grande liberdade e, como indica Peter Burt, muito logo após o começo da peça, a série é abandonada ou passa a ser simplesmente uma matriz para a geração de vários outros materiais. Apesar disto, na maioria dos casos ele mostra certo cuidado na confecção da série, revelando o desejo de obter sonoridades específicas ou ainda a influência de Webern que ele andava estudando intensamente à época de seu redescobrimento da tradição japonesa. (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989) A seguir apresentamos dois exemplos:

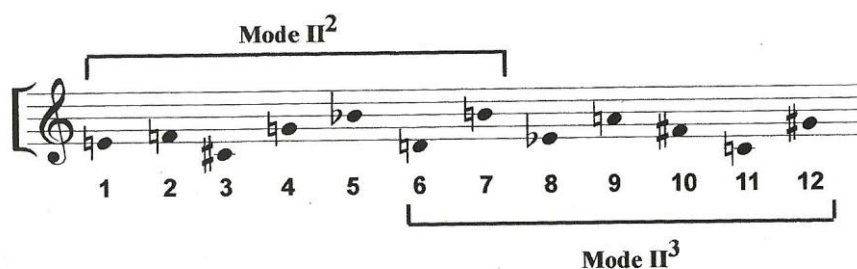


Figura 2.14: Série de *Music of tree* para orquestra (1961) mostrando a construção da série a partir do entrelaçamento de dois conjuntos heptatônicos de origem octatônica ligeiramente diferentes. Fonte: Burt, 2001

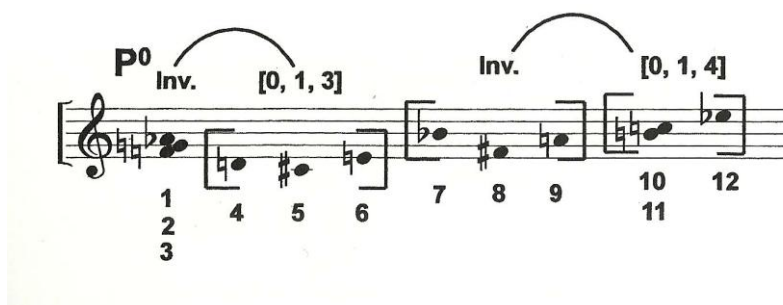


Figura 2.15: Série de *Sacrifice* (1962) para Flauta em Sol, vibrafone e alaúde, mostrando as inversões dos subgrupos em seu interior. Fonte: Burt, 2001

Este exemplo nos permite ver ainda o uso dos conjuntos $[0,1,3]$ e $[0,1,4]$, materiais altamente recorrentes na música de Takemitsu como poderemos observar na análise de *Rain Tree*. Finalizando esta seção mencionaremos ainda o uso de quartos de tom e mais frequentemente *clusters*, adquirido durante o período vanguardista. Neste período, que vai nele até a primeira metade dos anos 70, sua complexidade harmônica chega ao ápice em consequência do uso de procedimentos típicos da época, tendo que lidar inclusive com resultantes microtonais de eventuais procedimentos micropolifônicos ou heterofônicos e as *inapreensíveis* relações resultantes de processos politemporais como os de *Arc*. A partir da segunda metade dos anos 70, a tendência em sua obra será em direção à simplificação ou a uma predominância desta, num ambiente harmônico e formal que acolhe ainda mais que antes qualquer tipo de material, inclusive o tonal¹⁰³, como veremos um pouco mais adiante.

¹⁰³ Trata-se principalmente de procedimentos *pantonais* como descritos anteriormente.

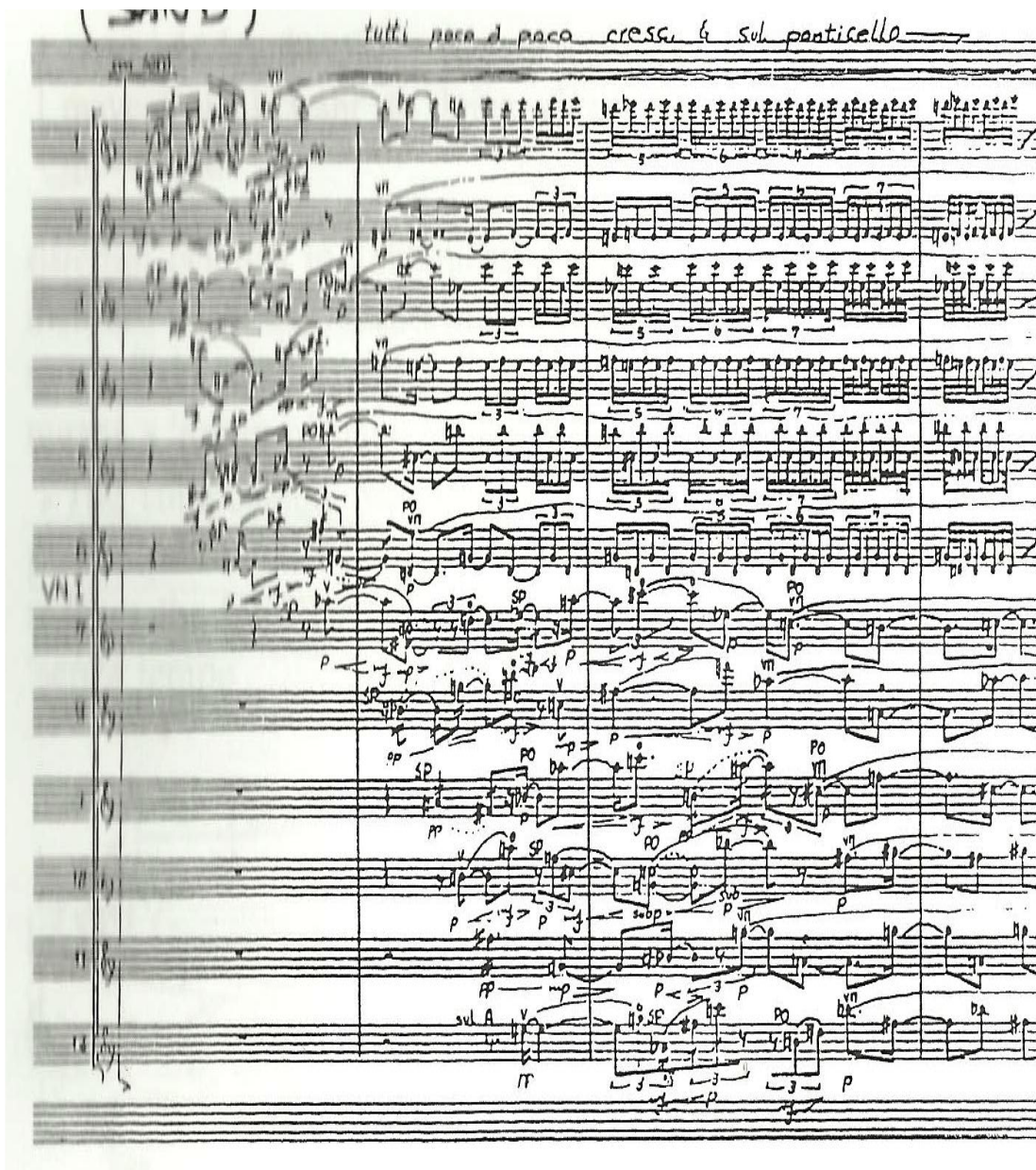


Figura 2.16: A “micropolifonia” dos primeiros violinos (parte do grupo *areia*) no segundo movimento de Arc. Fonte: Ohtake, 1993

2.2.10. As lições de *November Steps*.

Como já foi mencionado, entre os anos 60 e a primeira metade dos anos 70, a carreira de Takemitsu adquiriu um caráter internacional com o aumento do número de prêmios e encomendas recebidas e correu em sintonia com as tendências estéticas da exploração vanguardista vigentes no ocidente, às quais ele realizou sua contribuição principalmente a partir daquilo que sua música tinha de único, que era justamente a integração da herança japonesa como expusemos nas seções precedentes e sua abordagem pessoal da composição. Como vimos, através da exploração vanguardista e da associação com interpretes e regentes virtuosos, sua técnica instrumental e manejo orquestral cresceram exponencialmente e todas as características comumente associadas ao período vanguardista estavam presentes em sua música, associadas às características japonesas e à herança de seus modelos ocidentais anteriores. Ainda seria interessante observar aqui, certas reflexões que o trabalho específico com instrumentos tradicionais suscitaram nele, que ficaram plasmadas em seu ensaio *Sound: Confronting with Silence* de 1971, e a palestra *Sound of East, Sound of West* pronunciada em 1989 na Universidade de Columbia. Nestes trabalhos, além destas reflexões, ele advoga pela construção consciente da cultura planetária, de advento inevitável com a globalização, e escreve sobre a origem da música japonesa e asiática, refletindo sobre sua história e peculiaridades, como lhe é típico, de modo comparativo com relação ao Ocidente. Além das diferenças que já puderam ficar claras quando falamos do conceito de *sawari* e da música que está inscrita em *um único som*, Takemitsu chega a conclusões sobre música que é *Transportável* como a ocidental, e música *Não Transportável*, como a maioria das músicas tradicionais *não ocidentais*, que estão profundamente ligadas à sua terra de origem, ou seja, a uma cosmovisão e mitologia, possuindo uma função social concreta e paradigmática, importante como reflexo de uma ordem de coisas, não estando portanto interessada em mudanças e evoluções, mas em manutenções, em contraste com a música ocidental, “uma tradição que está constantemente experimentando” (Takemitsu, 1971 in 1995:85). A experiência de levar os instrumentos tradicionais para a estreia mundial de *November Steps* em Nova Iorque, lhe fez perceber o abismo cultural que separa ambos hemisférios, refletido também na manufatura dos instrumentos. Os mestres Kinshi Tsuruta e Katsuya Yokoyama, do *biwa* e do *shakuhachi* respectivamente, sofreram muito e até mesmo tiveram que cobrir seus

delicados instrumentos com folhas de alface para evitar que rachassem em contato com o ar seco da cidade americana. (Takemitsu, 1989 *in* 1995). Para Takemitsu, ao ter se desenvolvido como um campo de conhecimento cada vez mais abstrato e relativamente autossuficiente, a teoria musical ocidental tornou a música ocidental *transportável*. Ele diz que para esta é muito importante poder ser disseminada, portanto tudo que é acessório ou enfeite deve ser eliminado. Assim, os instrumentos ocidentais tenderam à eliminação do ruído e ao aperfeiçoamento máximo de seu mecanismo, para poderem dar conta das exigências dos elementos que Takemitsu reconhece como “essenciais na música ocidental, o ritmo, a melodia, a harmonia”. A música japonesa considera a qualidade do som antes que a melodia. Devido a isto, a música ocidental é tradicionalmente *rearranjável* enquanto as músicas tradicionais, como a japonesa, não. Takemitsu afirma que sua música, a exemplo da música japonesa, é feita com a qualidade do som em mente e por isso não tolera novos *arranjos*. Esta regra, é claro, tem algumas pontuais exceções realizadas por ele mesmo, mas não se contradiz necessariamente com os princípios de *indeterminação* que são incorporados à sua escrita musical principalmente durante o período vanguardista.

2.2.11. As Notas sobre November Steps

No início dos anos 60, Seiji Ozawa havia levado aos Estados Unidos uma gravação de *Eclipse* para biwa e shakuhachi, a primeira peça que Takemitsu escreveu para instrumentos tradicionais. Vale notar que a combinação biwa/shakuhachi não existe na música tradicional japonesa, ambos tendo repertórios tradicionais separados. Segundo Takemitsu, Ozawa teria ficado muito impressionado com a peça, pois jamais havia ouvido nenhum desses instrumentos. Leonard Bernstein ouviu a gravação e encomendou a Takemitsu que escrevesse uma peça para estes instrumentos e orquestra, em comemoração aos 125 anos da Filarmônica de Nova Iorque. Takemitsu, que inicialmente ficou muito feliz com a encomenda, conta que durante o processo veio a perceber a diferença fundamental e indescritível que existe entre os instrumentos japoneses e ocidentais, e que inicialmente tentou superá-las e unir ambos os elementos em sua música, mas elas foram parecendo cada vez maiores, a ponto de quase desistir do projeto por considerá-lo impossível. Recapitando ele decidiu ser importante mostrar ao público americano as diferenças entre os dois mundos sonoros, portanto, empenhou-se em refletir estas diferenças ao máximo, jamais *fusionando* os

instrumentos. Após considerar diversos nomes para sua composição, decidiu-se por *November Steps*, e explica: “a peça seria estreada em novembro, o mês onze, e marcava para ele um *novo passo*. Na música japonesa o termo *danmono* é o equivalente às *variações* no Ocidente, e a palavra *dan* quer dizer *passo*. Minha *November Steps* é um conjunto de onze variações” (Takemitsu, 1989 in 1995: 63). No ensaio de 1971 Takemitsu escreveu onze tópicos sobre esta peça, que consideramos de grande interesse para desvendar sua visão estética da época, portanto os transcrevemos na íntegra:

- 1) Um compositor não deve se preocupar com como *fusionar* os instrumentos japoneses à orquestra. A partir da justaposição é a diferença entre eles que deve ser enfatizada.
- 2) Criar vários focos auditivos é um aspecto (objetivo) do compor. E tentar ouvir uma voz específica entre vários instrumentos é outro.
- 3) O som na música ocidental progride horizontalmente. Mas o som do shakuhachi se eleva verticalmente, como uma árvore.
- 4) Você sabia que o logro máximo que um mestre de shakuhachi se esforça por alcançar na execução é a recriação do som do vento soprando através de uma tosseira de bambú?
- 5) Primeiro se concentre no simples ato de ouvir. Só então você poderá compreender as aspirações do próprios sons.
- 6) Há algo de sugestivo na conclusão dos biólogos que a comunicação dos golfinhos acontece não através dos sons, mas pela duração dos silêncios entre os sons.
- 7) Como os fusos horários do globo, organize a orquestra em várias zonas temporais – um espectro de tempo.
- 8) Uma composição não deve dar a impressão que está completa em si mesmo. O que produz mais prazer? Um *tour* precisamente planejado ou um passeio espontâneo?
- 9) Muitos compositores contemporâneos andam construindo paredes de som segundo seus próprias ideias sagazes. Mas depois, quem mora dentro desses aposentos?
- 10) Onze passos sem nenhum esquema melódico específico...impulsos em constante flutuação, como os do Teatro Nô.
- 11) *November Steps*, encomendada pela Filarmônica de Nova Iorque em seu 125º aniversário. Estreada por ela mesma em novembro de 1967.

A última observação que Takemitsu faz em seu texto de 1971 é quanto a um lado conservador da orquestra de Nova Iorque, que inicialmente mostrou-se soberba e recebeu de má vontade e com certo escárnio aquela música tão diferente. Não obstante, ao longo do ensaio, e diante da magnífica execução e serena atitude dos mestres

japoneses sua atitude foi mudando “como se algo para além da técnica tivesse sido adicionado” (Takemitsu, 1971 in 1995:90) e seu último *tutti* foi de uma vitalidade tal, que não parecia ser a mesma orquestra que havia iniciado a peça.

2.2.12. Uma estratégia formal japonesa

O compositor Edward Smaldone, PhD e atualmente diretor da Aaron Copland School of Music no Queens College, publicou em 1989 um artigo chamado *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization in Toru Takemitsu's November Steps and Autumn*¹⁰⁴, que se tornou célebre e muito citado entre os comentadores e analistas da obra de Takemitsu. Neste artigo, Smaldone revela uma conexão entre a música tradicional japonesa e estas peças, que opera no nível mais profundo da estrutura destas, e que pode ser visto como uma conexão entre a música tradicional japonesa e a prática atonal ocidental contemporânea. Ele diz que, à semelhança de um modo tradicional japonês chamado *in-sempo*, nestas composições de Takemitsu, o espaço musical é “1) Articulado através de um processo de alturas *nucleares* e 2) A organização das alturas a grande escala se define pelo caminho entre essas alturas *nucleares*. Numa entrevista concedida em 1965 Takemitsu afirmou que “a coisa mais importante é retirar minhas notas que não são tão importantes. Eu sempre utilizo muitos *clusters*.” Smaldone escreve que o uso abundante de *clusters* em *November Steps*, revela sua técnica cuidadosa no que se refere a registro, timbre, transposição e material harmônico, mas que sua afirmação de 1965 significa que isto não é o foco de suas ideias musicais. Ele diz:

“Se ‘cortarmos’ os clusters, o que nos resta é um elegante e colorido movimento de alturas em lenta evolução, que envolve um número reduzido de notas muito audíveis, enfatizadas através de uma atenção cuidadosa ao timbre, ao registro, aos dobramentos orquestrais e às dinâmicas. O que resta é um pequeno número de alturas nucleares ao redor das quais os *clusters* circulam. Essas alturas articulam assim a forma e provêm o componente estrutural do material harmônico” (Smaldone, 1989:218)¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Confluências entre o Japão e o Ocidente na macroorganização das alturas em November Steps e Autumn de Toru Takemitsu.*

¹⁰⁵ “If we “cut away” the tone clusters we are in fact left with a very colorful, elegant, and slowly evolving pitch motion which involves a small number of highly audible pitches, highlighted through careful attention to tone color, register, orchestrational doubling, and dynamics. What remains is a small number of nuclear tones around which the tone clusters circulate. These nuclear tones thus articulate long-range form and provide the basic structural component of the pitch material”

Para Smaldone, à diferença do modo japonês original, a projeção de alturas nucleares ou principais ao longo de períodos longos feita por Takemitsu reflete a natureza cromática da orquestra ocidental. Ele observa a alta incidência das coleções [0,1,3] e [0,1,4] em torno a estes núcleos, evidenciada na redução feita por ele do *tutti* inicial da orquestra até a entrada do shakuhachi, que expomos a seguir:

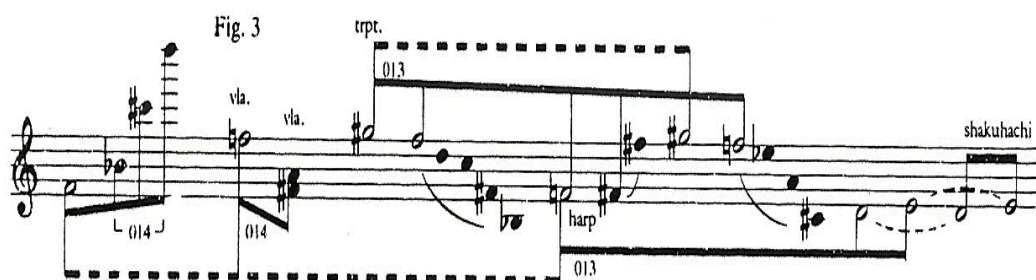


Figura 2.17: Redução do *tutti* inicial de *November Steps*, que revela a organização harmônica ao redor de alturas *nucleares* que funcionam como âncoras perceptivas e formais. Fonte: Smaldone, 1989

Em seu artigo Smaldone faz observações similares quanto a *Autumn*, sua peça de 1973 para a mesma instrumentação de *November Steps* e conclui que o uso desta técnica é uma forma em que a influência da música tradicional japonesa se manifesta concretamente em termos de organização formal e perceptiva em Takemitsu e que estas estruturas não são apenas o reflexo de um entendimento cabal da tradição atonal ocidental, mas também uma demonstração da tenacidade do espírito japonês.

2.2.13. Um método imagético e intuitivo.

Em sua qualidade de diretor artístico do ambicioso *Suntory Hall's International Composer's Program* em Tóquio, Takemitsu teve o privilégio de conviver de perto com compositores residentes como Cage, Xenakis, Nono, Ligeti, entre outros. No quadro deste evento, em 26 de outubro de 1990, ele entrevistou, a modo de conversa, o seu amigo pessoal, o compositor americano Roger Reynolds. Nesta conversa, ambos revelam grandes semelhanças em seu *approach* à composição. Ambos concordam sem ressalvas que a parte mais essencial da arte que tem o poder de mover as pessoas é quando ela provoca associações mentais aparentemente remotas. Takemitsu concorda

com Reynolds quando este diz: “Eu gosto de arte que é revelatória, e a revelação vem do perceber relações que não teríamos imaginado inicialmente, mas que quando nos são mostradas, as apreendemos e aceitamos imediatamente. Elas são plausíveis.” (Reynolds/Takemitsu 1990:63). Takemitsu pergunta a Reynolds qual é sua primeira preocupação ao começar o processo de traduzir estas ideias em *entidades aurais* de fato, e concorda plenamente quando este responde que pensa na *imagem total* da experiência. Para ambos os compositores é natural desenhar representações esquemáticas daquilo que começam a imaginar mas não podem ainda ver com clareza, então escrever a peça se torna a sucessiva atualização daqueles desenhos iniciais. Talvez pela natureza pictórica dos caracteres chineses utilizados na escrita japonesa, Takemitsu não faz apenas desenhos, desenha também palavras. (Takemitsu/Cronin/Tann, 1989)

2.2.14. As palavras e os títulos.

Coerente com sua postura anti-intelectual para as artes, Takemitsu expressou em várias ocasiões sua pouca fé nas palavras para descrever a música. Ele acha que as explicações não são necessárias já que a música está aí e fala por si só. “As notas de programa colocam ênfase na leitura e podem interferir na audição e até mesmo inibir seus poderes evocativos”. Takemitsu deseja que a música seja “vívda com as orelhas”. Quanto ao papel da análise musical como é tradicionalmente praticada no Ocidente como uma prática de dissecação do conteúdo musical da partitura ele diz que “Nós podemos analisar uma peça terminada, mas algo desta música escapará sempre à nossa análise. Se esta música nos move, então o mistério é ainda maior. Mas obviamente que eu não acredito que analisar não faz nenhum sentido.” (Takemitsu, 1975 in 1995:91).

Apesar disso, *kotoba*, ‘palavra’ em japonês, é o tema de vários de seus escritos, a maioria deles sem tradução para línguas ocidentais tais como *Oto*, *Kotoba*, *Ningen* (Som, Palavra, Homem 1979) e *Kotoba to Sekai* (Palavra e Mundo, 1981) que contém seu ensaio “As múltiplas camadas do som e da palavra” (Ohtake, 1993). “Seria incorreto dizer que eu não penso em música em termos de palavras. Para mim, a composição sempre envolve uma interação forte entre música e palavras” (Takemitsu, 1984 in 1995). Noriko Ohtake nos explica que além da importância do seu conteúdo conceitual, o processo de verbalização em si interessa muito a Takemitsu. Isto porque quanto a poder de comunicação as palavras e a música tem o mesmo peso. Porém, segundo Takemitsu, hoje em dia as palavras e a música estão sofrendo um declínio em

seu poder original. Elas foram tornadas artificiais por meio da estética e do funcionalismo. Em uma parte de seu ensaio *Mirror of Trees Mirror of Grass*, ele compara o sentido de tradições musicais provenientes de culturas iletradas como a Havaiana, a Nativa Australiana e outras, com as tradições europeia e japonesa. Ele constata que nestas há uma riqueza de inflexões na fala que está em direta relação com uma menor quantidade de palavras que as torna muito mais musicais e capazes de transmitir sentidos mais complexos já que nestas sociedades com riqueza fonética cada som tem uma relação direta com seu significado e carrega *poder de encantamento*. Por outro lado, sociedades cheias de ‘informação silenciosa’ (letras) perderam esse poder devido a escassa relação entre som e sentido (Takemitsu, 1974). Takemitsu escreve :

“Quando uma palavra fica limitada às suas funções indicativas, sua sonoridade (...) é sacrificada. Cada palavra é estandarizada e sua capacidade representacional é estreitada. Ainda que as línguas letradas tenham alcançado universalidade em sua habilidade informativa, elas perderam sua força original quanto à *multivocalidade* de sentido e imagem” (Takemitsu, 1979 in Ohtake, 1993:41)¹⁰⁶

Segundo Ohtake, para Takemitsu, esta situação é similar à da música moderna. Separada da vida, a música foi ‘purificada’ e ‘fragmentada’. Tecnicamente Takemitsu acha que isso se manifesta como deficiência melódica e complicação harmônica. Além do mais “O efeito do silêncio é desprezado”. Assim como nas línguas modernas, os sons foram desvinculados de seus climas culturais e espirituais. Apenas suas fases funcionais foram mantidas. “A discriminação entre ruído e som musical é um exemplo desta separação” (Ohtake, 1993:21)

“No mundo primitivo, *kotoba* e os aspectos reais da vida coincidem. *Kotoba* nasce do ventre do silêncio e ao ser enunciada ganha vida” (Takemitsu, 1971) Por enunciação Takemitsu se refere não apenas à produção física do som, “é o ato de transformar a significação e imagem da vida presente no *kotoba* em uma realidade” (Takemitsu 1979) *Kotoba* é vida, e a música sendo enunciada é vida também diz Takemitsu.

¹⁰⁶“Once a word is limited to its indicational functions, its sonority (...) is sacrificed. Each word is standardized and its representational capacity is narrowed. Although literal languages have achieved universality in their informative ability, they have lost their initial proficiency *vis-à-vis* multivocality of meaning and image.”

“As palavras que funcionam meramente como símbolos para nomear coisas e existem em mentes ideológicas são como sons empilhados para formar uma coleção de frequências. A música, pelo contrário, deveria ser a terminologia da condição emocional do compositor” (Takemitsu, 1971:42)¹⁰⁷

Em 1964, Takemitsu escreveu uma coleção de ensaios chamados “Manifesto de um gago” (*A Stutterer's Manifesto*) onde associa e iguala palavras, vida e música. Aqui ele fala como o cuidado com a escolha das palavras permite encontrar palavras que contenham substância real e não apenas ideologia. “A ideologia corrompe tanto as palavras quanto a música ao torná-las funcionais e assim as separa da vida.” (Ohtake, 1993:42)

Takemitsu sempre define os títulos das peças antes de compor. Estes são sempre evocativos e cuidadosamente escolhidos pois estão relacionados com a forma geral e a *imagem total* da composição (Takemitsu-Tann, 1989). Inicialmente um conceito ou noção, muitas vezes influenciado por material extra-musical surge primeiro na forma de *kotoba* para Takemitsu. Este *kotoba* não é uma palavra em seu sentido usual e sim um “receptáculo de poder criativo”. (Takemitsu, 1981 in Ohtake, 1993) Este receptáculo é largo o suficiente para comportar potencial *multivocal* como nas linguagens primitivas e ainda assim suficientemente distinto para transmitir sua noção original. A partir desta palavra inicial ocorrem transformações num caderno onde ele ‘desenha’ palavras. (Takemitsu, 1974) Ao evoluí-los em palavras os pensamentos de Takemitsu são objetivados, e esta objetividade lhe permite finalmente expressar concretamente em sons musicais uma mensagem clara.

“As palavras sugerem a margem de uma configuração intuitiva não vista ou – como indica o título *Marginalia* – dão forma marginal – uma imagem – a aquilo que é indeterminado. Takemitsu se esforça para que seus títulos sejam tão vitais e polisêmicos quanto for possível. Assim como a *kotoba* original dá impulso à criatividade de Takemitsu, um título (a primeira impressão de uma composição) tem o propósito de causar uma ‘vibração’ no observador, os títulos de Takemitsu (...) procuram ser substancialmente sugestivos. Em acordo com a sua teoria de heterogeneidade no som – mesmo sendo mínimo na forma, um som representa o todo – os títulos são

¹⁰⁷ “Words that merely function as symbols to name things and exist only in ideological minds are like sounds that are piled up to form a collection of physical wavelengths” “Music, instead, should be the terminology (sic) of a composer’s emotional condition”

deliberados e simbolizam as intenções daquilo que representam (as composições).” (Takemitsu 1980 e 1981 *apud* Ohtake 1993:43)¹⁰⁸

2.2.15. Sonho e número

A peça *A Flock descends into a Pentagonal Garden* (1977), já mencionada como uma peça que para muitos comentadores anuncia claramente uma nova fase onde ele aos poucos estabilizará um estilo mais simples e direto é um ótimo exemplo para ilustrar essa relação entre as palavras e o sentido da música. Esta peça é ao mesmo tempo bastante excepcional por ser talvez a única peça em que ele abraça de maneira estrita um sistema composicional definido a priori. Ele escreveu um livro chamado *Sonho e Número* (*Yume to Kazu*) onde se refere a isto e principalmente a essa obra. Antes disso, mesmo contando com a estabilização dada pela *kotoba* e seus desenhos iniciais, sua tendência era, uma vez começada, deixar a música se desenrolar livremente seguindo “os próprios impulsos dos sons”. Na entrevista a Tania Cronin de 1988 ele nos revela algo mais sobre sua composição e processo:

“Quando eu compus esta peça eu inventei uma história, uma imagem, como num *scroll painting* (...). A peça tem um sistema estrito... é a primeira vez que eu componho dessa forma. Quando eu componho música, antes de escrever as notas eu preparo cuidadosamente, às vezes construo uma série ou algo assim, mas uma vez que comecei a escrever, meus planos podem mudar, às vezes eles mudam com minha intuição, mas *A Flock descends* (...) é programada, controlada. (Takemitsu, 1988: 208)¹⁰⁹

Em *Dream and Number* ele usa o exemplo desta peça para explicar como ele pode transformar sonhos em música através de números entendidos como grandezas cosmológicas:

¹⁰⁸ “The words suggest the edge of an unseen intuitive configuration or, as the title *Marginalia* indicates, gives marginal form – an image – to what is undetermined. (...) Takemitsu is careful that his titles are polysemous and vital as possible. As the original ‘kotoba’ gives momentum to Takemitsu’s creativity, a title (...) is intended to cause a ‘vibration’ in the observer. Similar to Takemitsu’s theory of heterogeneity of sound – while being minimum in form, one sound also reflects the whole – titles are deliberate and symbolize the intentions of their representations (compositions).”

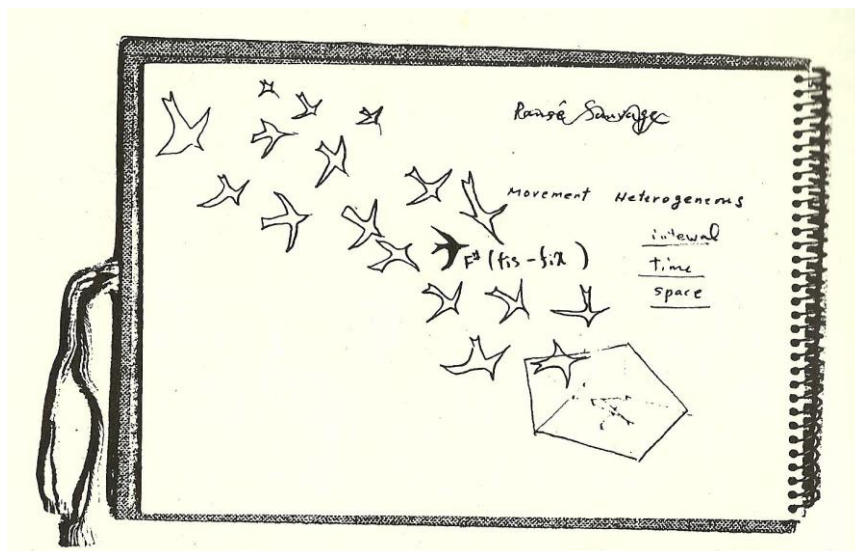
¹⁰⁹ “When I wrote this piece I made up a story, a picture, like a scroll painting. (...) There’s a very strict system...it’s the first time I composed with such a strict system. When I compose music, before actually writing the notes I prepare carefully, and sometimes I construct a series or something like that; but after I’ve started to write the piece, my plans may change. Sometimes I change my previous plan with my intuition, but *A Flock Descends* (...) is programmed, controlled.”

“O título de *A Flock Descends into a Pentagonal Garden* está baseado num sonho estranho (...) eu sentí que meu sonho foi influenciado por um retrato de Duchamp feito por Man Ray incluída naquela exposição (no Centre Pompidou). A foto mostra Duchamp com o cabelo raspado em forma de estrela de cinco pontas. Naquela noite sonhei com um jardim pentagonal sobre o qual descia uma bandada de pássaros brancos liderados por um único pássaro negro. (...) Quando acordei, sentí aquela cena como muito musical e quis torná-la uma composição. (...) Por um longo tempo fiquei lembrando e anotando as lembranças do sonho o título uma hora emergiu. (...) O desenho infantil que eu fiz do sonho me fez lembrar da velha canção “Bye, bye, blackbird”. Ao lado do pássaro negro no centro do desenho aparece o Fá#. Este pássaro liderando a bandada começou a estar muito presente em meu pensamento. A nota Fa# virou um núcleo na música.” (Takemitsu 1984 in 1995:97)¹¹⁰

Ele prossegue dizendo que, para os humanos, a relação entre olhos e ouvidos é extremamente próxima: “Quando eu ouço som (...) sempre tenho visões. E quando vejo, sempre ouço”. E explica o uso dos números dizendo que ao manipulá-los não tem interesse em criar teoria: “Não sou matemático, reajo aos números instintivamente e sinto que quando são apreendidos instintivamente eles se tornam mais cosmológicos”. Para ele os números simplesmente dão forma ao material disforme dos sonhos. Assim, em *A Flock descends...*, a imagem onírica do jardim pentagonal é importante: “todos os campos harmônicos e as notas estão baseados no número cinco.” Após mais alguns desenhos ele construiu um quadrado mágico com números derivados dos cinco intervalos de uma escala pentatônica que tem o Fa# como nota central, e ainda utiliza o nome da nota em alemão (Fis) para fazer um jogo de palavras com *fix* em inglês e utiliza essa nota como pedal *fixo*. Desse quadrado mágico emanam cinco escalas pentatônicas diferentes e todo o material da peça. No início da peça, o oboé apresenta o tema da bandada com este material, “Depois disto os pássaros começam a voar – um voo onírico, incerto, às vezes perigoso – antes de descer no jardim”. As últimas páginas da peça “retratam o jardim pentagonal e a bandada descendo através das nuvens. Todos

¹¹⁰ “The title of my work, *A Flock descends into a pentagonal Garden*, is based on a strange dream (...) I feel my dream was influenced by a portrait of Duchamp by Man Ray included in that exhibit. This photograph shows Duchamp’s head with a star shape shaved on his crown. The night after seeing that photo I dreamt of a pentagonal Garden. Flying down into that Garden were countless white birds led by a single blackbird. (...) When I awoke, that lanscape felt very musical, and I wanted to turn it into a composition. (...) For a long time afterward I relived the dream, making precise notes of the memories it evoked. The title somehow emerged. (...) This childlike drawing of birds (...) When I drew this, I happened to remember that old jazz tune, “Bye-bye Blackbird”. Near the blackbird in the center is the note F#. This Bird leading the flock began to play a major role in my thinking. The note F# was to become a nucleus in the music.”

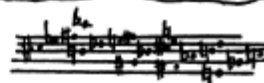
os elementos musicais da peça são apresentados aqui (...), o tema da bandada reaparece e a peça termina” (Takemitsu 1984 in 1995:105).



A FLOCK DESCENDS INTO THE PENTAGONAL GARDEN



PENTATONE



Rhythmic construction Series

5



5	3	2	4	1
3	2	4	1	5
2	4	1	5	3
4	1	5	3	2
1	5	3	2	4

1. 1 1 1 1
 3. 2. 1. 4.
 2. 3. 4. 1.
 4. 1 3. 2.
 1. 4. 3. 2.

3. 2. 4. 1
 2. 3. 1. 4.
 4. 1 2. 3.
 1. 4. 2. 3.

1. 1 1 1 1 1

	0	1	2	3	4	5
下向拡大 C _♯	+2	-3	+2	+2	-3	
E _♭	-3	+2	+2	-3	+2	
↓ (fix) F _♯	+2	+2	-3	+2	-3	
上向拡大 A _♭	+2	-3	+2	-3	+2	
B _♭	-3	+2	-3	+2	+2	



Figura 2.18: Desenho inicial e três etapas do planejamento de *A Flock Descends Into a Pentagonal Garden* (1977)

Outra peça que obedece, ainda que de maneira menos estrita, à regência de um número específico é *Far Calls, Coming Far* de 1980 para violino e orquestra, baseada no número seis. O título desta peça foi inspirado no romance *Finnegans Wake* de James

Joyce e sua matriz harmônica de seis notas pretende representar um “mar tonal” através da combinação de seu motivo S-E-A, estendido por mais três terças.

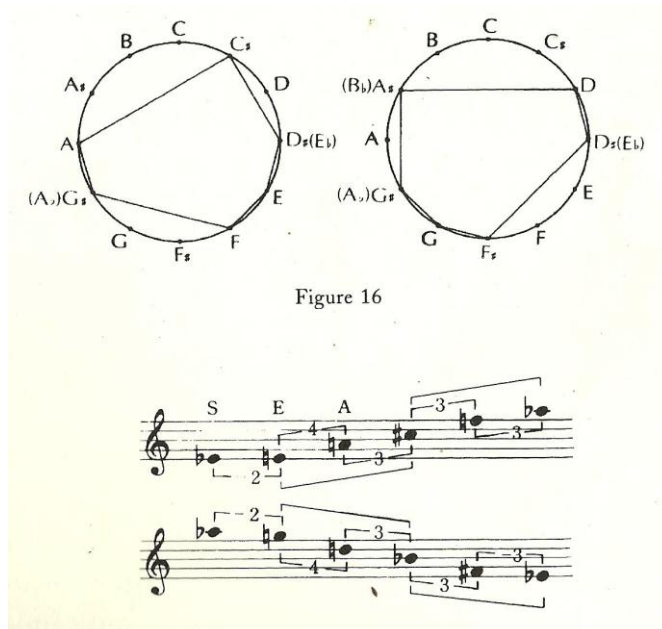


Figura 2.19: Plano do “Mar Tonal” de *Far Calls Coming Far* (1980)

2.3. O COLAPSO DO ESPELHO OCIDENTAL

Em meados da década de 70, Takemitsu já gozava de um prestígio estabelecido tanto no Japão quanto no Ocidente; fazia viagens internacionais com frequência e recebia constantes prêmios e encomendas. É nesta época, com o abandono do experimentalismo vanguardista, que a maioria dos autores coincidem em apontar para o início de uma virada em direção a um estilo mais simples e direto, o que não deixa de estar antenado com a tendência mundial. *In an Autumn Garden*, para Orquestra Gagaku, sua peça “mais distante do Ocidente” (Poirier, 1996) foi escrita entre 1973 e 1979, e seria sua última peça para instrumentos tradicionais em mais de uma década. *A Flock Descends into a Pentagonal Garden* é de 1977. Segundo Peter Burt, outras peças como *Marginália* para Orquestra (1976), *Green* para orquestra (1967), *Quatrain II* para violino, violoncelo, clarinete e piano (1975), composta como uma homenagem a Olivier Messiaen após ter uma aula dada pelo próprio sobre o *Quarteto para o Fim dos tempos* e *Garden Rain* para conjunto de metais (1974), a primeira peça que faria parte do ciclo dos *Waterscapes* que domina a década de 80, são todas peças que prenunciam esta *nova simplicidade* e o que viria a ser seu caminho em direção ao *Mar da Tonalidade*.

É nesta época também que Takemitsu, tendo deixado para trás o período do confronto no qual procurou evidenciar as diferenças entre as características musicais do Japão e do Ocidente, passa a abraçar com mais determinação seu ideal universalista e a defender sua fé no papel dos artistas de liderar as pessoas em direção a chocar o *Universal Egg*¹¹¹, conceito cunhado pelo arquiteto e inventor americano Buckminster Fuller¹¹², que representa a construção da cultura planetária com as contribuições de todos os povos. Daqui em diante, a metáfora da água, um elemento e símbolo universal que está em tudo, passará a dominar sua criação, os títulos de suas peças e muitos de seus escritos. Tecnicamente sua música começará a correr em direção ao mar da (pan) tonalidade e sua filosofia expressará seu desejo de nadar num *Oceano sem leste nem Oeste*. (Burt, 2001)

¹¹¹ *Ovo Universal*

¹¹² Buckminster Fuller é conhecido por ter inventado o conceito de *design* como o conhecemos hoje, as cúpulas geodésicas e outros inventos que tiveram todos como marca registrada a alta eficiência no aproveitamento da energia.

2.3.1. *Espelho de Árvores Espelho de Grama.*

Esta visão e nova direção são expostas com clareza pela primeira vez em seu ensaio de 1974 *Mirror of Trees Mirror of Grass*, escrito após uma viagem à Indonésia na companhia de diversos compositores europeus, principalmente franceses. Esta viagem foi extremamente significativa e lhe proporcionou profundas reflexões acerca da natureza diversa das músicas no mundo e de sua própria posição nele. Ao contato com a música de Bali e Java, ele percebe, quase que ao mesmo tempo, o que ele entende como uma situação de crise na música e na cultura ocidental, e a existência de outras tradições que para ele tem o mesmo valor que a japonesa e a ocidental. Ele fica impressionado com a absoluta união da prática artística com a vida cotidiana e a dimensão religiosa na vida dos balineses. Apesar de saber que como japonês ele não conseguiria se deixar levar inocentemente e viver sua vida “inseparavelmente de acordo com a música como os balineses” ele vê nesta música asiática uma sensibilidade próxima à sua e, ao observar a atitude dos seus pares ocidentais, percebe a enorme distancia que os separa da Ásia e reafirma sua pouca fé na apropriação literal ou técnica de características exóticas:

“Eu descobri uma relação entre os sons do Gamelão¹¹³ (...) e a música tradicional japonesa que plasmou uma parte tão grande de minha sensibilidade. Acho que aceitei esses sons como algo íntimo a mim. Em algum sentido eu me mantive calmo enquanto os franceses confrontavam esses sons como se estivessem famintos por eles (...) eles não conseguiam manter a compostura (...) era estrangeiro demais para eles conseguirem avaliar as discrepâncias resultantes com sua lógica. Confrontados aos sons estrangeiros eles pareciam ter-se perdido completamente em pensamentos de como incorporar estes novos recursos na sua lógica. Eles copiavam fielmente os ritmos, tentando capturar até as mudanças mais mínimas e delicadas nos intervalos. (...) quando eu imagino as coisas que vão aparecer depois em suas músicas (...) não posso mais do que antecipar resultados estéreis” (Takemitsu 1974 in 1992:70)¹¹⁴

¹¹³ Gamelão: Ensemble tradicional de música das ilhas de Bali e Java. Contém instrumentos de percussão, cordas, vozes e sopros.

¹¹⁴ “I discovered a relationship between the sounds of the Gamelan (...) and the Japanese traditional music that has shaped a such a large part of my sensitivity. I also think that I have accepted them wholeheartedly as something intimate to me. In some sense I remained calm while the French musicians confronted these sounds as though they were starving for them. (...) they could not keep their composure (...) it was too foreign for them to be able to assess the resulting discrepancies with their logic. Confronted with foreign sound they seemed to have lost themselves entirely in thoughts of how to incorporate this new resource

É possível argumentar que o contato com outros modos de pensamento para além do Japonês e do ocidental no qual foi musicalmente autoeducado e de cuja cena musical participava a mais de quinze anos, tenham lhe dado perspectiva para criticar e enxergar as vantagens e limitações de ambos. Sua integração da herança japonesa jamais significou que deixasse de gostar de música ocidental, mas ele percebe que os tempos estão mudando e também ele. Como ele diria um ano mais tarde, um dia “o ocidente foi para mim um enorme espelho e a luz que ele refletia ocultava a luz de outras culturas. Mas desde que me tornei consciente das tradições japonesas comecei a me interessar naturalmente nos reflexos de outros espelhos” (Takemitsu, 1975 in 1995:92). No ensaio de 1974 ele afirma que “a música de hoje está trilhando seu caminho em direção à unificação geográfica” (Takemitsu, 1974 in 1992:70) o que, como veremos, não quer dizer que ele acredite numa homogeneização cultural. Durante esta viagem, portanto, se consolida nele o *colapso do espelho ocidental* e o fim de sua necessidade de confrontação. Ele constata que para ele não é mais uma alternativa ir em direção ao Oriente se o Ocidente não é mais uma direção viável:

“O espelho da música não-ocidental está baseado numa lógica diferente que o enorme espelho ocidental. É meu desejo continuar treinando e renovando meus poderes de imaginação auditiva me expondo aos raios de luz refratados que surgem dos intrincados reflexos dos fragmentos de espelho [resultantes do colapso do espelho ocidental]. Depois disto quero voltar a unir todos estes fragmentos (...) num único espelho dentro de mim, que será certamente diferente do original” (Takemitsu, 1974 in 1992: 47)¹¹⁵

Ele intui a existência de uma “interface oculta”, através da qual, indivíduos sem linguagem comum podem se tocar. Para achá-la, ele acredita ser necessário imaginar a própria imagem em vários espelhos. Desprezando formulações vagas como Oriente e Ocidente, devemos nos expor a essa “inundação de reflexos ao ponto de nos perdermos momentaneamente”. Dessa forma, cada indivíduo irá encontrando seu caminho como “um pequeno rio”, à medida que pouco a pouco “vai se somando a outros por uma força criativa e grandiosa tornando-se um dia um grande rio.” (Takemitsu, 1974 in 1992:47).

into their logic. They kept copying, faithfully, the rhythms of the gamelan into their notebooks, trying not to fail in catching even extremely delicate changes in the intervals. (...) when I imagine the things that will eventually appear in their music (...) I cannot help but anticipate sterile results.”

¹¹⁵“ The mirror of non-Western music is based in a logic dissimilar in essence to that of the enormous western mirror. It is my desire to further train and renew my powers of auditory imagination by placing myself among the refracted rays of light arising from the intricate reflections of various mirrored fragments[i.e. those resulting from the collapse of the Western mirror]. After this, I would like to reassemble them (...) into one mirror within myself that will probably be different from the original.”

Uma noite, sozinho no jardim de um templo em Java após assistir uma apresentação de teatro de sombras, a nova direção a seguir lhe chegou como uma visão, algo similar à experiência mística que vivera em sua viagem ao Havaí oito anos antes na companhia de John Cage:

“O som do *saron* (um instrumento de percussão de metal) afundou no chão depois subiu ao céu. No seu ponto mais alto eu senti um enorme *som sem som* surgindo numa velocidade inconcebível. Percebi que havia uma existência além de minha consciência, que me enviava questões que se distanciavam rapidamente como ondas quase no mesmo instante em que eu as percebia (...). Veio à minha mente a ideia que eu estava tentando ouvir uma única voz em meio a um delta de rios confluente que desaguavam num vasto oceano. Parado ali, exposto aos fortes ventos que continham a música do Ocidente, da Ásia e a do Japão, que manifesta uma existência diferente das outras duas. Ventos fortes que colidem e exploram uns aos outros face a um oceano em que tudo desagua. Eu pensei que devia ainda resistir um pouco ali onde estava, mesmo sabendo que mergulharia nesse oceano mais cedo ou mais tarde. Um oceano engole tantas emoções distintas, mas em que praias elas vão varar?” (Takemitsu, 1974 in 1992: 52)¹¹⁶

De fato, esta viagem suscita nele reflexões muito profundas sobre formas de espiritualidade e como a música pode transmitir sensações de “liberação” e “benção”. A religiosidade de prática musical dos balineses e o envolvimento de pessoas de todas as idades na execução do *Ramaiana*¹¹⁷, onde o público é uma presença ativa, o impressionam. O *ketchak*, uma música vocal cuja rítmica extremamente complexa é realizada em absoluta sincronia pelo entrelaçamento dos ritmos dos executantes, lhe faz pensar se essa classe de habilidades é adquirida simplesmente pelo treino ou há alguma classe de poder mágico atuando. O *angklung* uma música que ele ouviu num jardim em Java executada por uma dúzia de pessoas distribuídas no espaço, onde cada executante

¹¹⁶ “The sound of the saron (a metal percussion instrument) sank into the ground then rose to the sky above. At the Apex of its rise, I sensed an enormous soundless sound surging with unconceivable speed. I realised there was some existence beyond my consciousness, one that kept firing questions which passed swiftly into the distance, like waves, almost at the instant I sensed them. (...) It occurred to me that I was trying to hear out a single voice as though I stood on a delta between converging streams which emptied into a vast immeasurable ocean. Standing on this ground, exposed to Strong winds containing the music of the West, the music of Asia, and the music of Japan, that manifests a diferente existence from either of them. Strong winds that clash against one another and explore one another, faced towards an ocean into which everything pours. I thought I must endure there for a little while even though I knew I would plunge into this ocean sooner or later. An ocean swallows up so many diferente emotions; but on which shore do they wash up?”

¹¹⁷ Ramaiana: Épico hindu, que relata a vida do deus Rama, atribuído a Valkimi. Foi escrito entre o século V e I antes de Cristo.

toca apenas uma nota, como se fosse a tecla de uma piano lhe dá a imagem da vida real para uma ideia que, como vimos anteriormente, já lhe era cara: “A existência do ser humano é como a de um som individual numa escala e não pode ser completada em isolamento”(Takemitsu, 1974 in 1992:63). Neste ensaio Takemitsu faz uma análise do processo histórico da música ocidental que evoluiu a partir do modelo do gênio individual (árvore) em comparação à música japonesa que desenvolveu simultaneamente diversas escolas e linhagens sem o conceito de gênio (grama). Ele fala também de música e filosofia hindu, tibetana, e do poder de encantamento presente nas línguas das sociedades iletradas, mas principalmente sobre a própria tradição japonesa, demonstrando conhecimento sobre estes temas, mas não se trata de uma erudição vazia, pelo contrário, estas reflexões lhe permitem encontrar pontos em comum e diferenças alcançando um novo estágio de autoconhecimento. Ele se identifica com as declarações de Ravi Shankar¹¹⁸, para quem “o objetivo mais alto da música é revelar a verdadeira natureza que o universo projeta e os *ragas*¹¹⁹ são um meio para entender esta natureza” (Takemitsu, 1974 in 1995:62). Havíamos mencionado que, para Takemitsu, nas sociedades que dependem de informação escrita (silenciosa) a música tende à purificação estética e aumenta sua complexidade harmônica. Retomando este tema ele escreve:

“Contrariamente à ideia que a música se baseia em vários estados de animo expressivos e coloridos sonoros muitas vezes opostos, a melodia indiana permanece centrada ao redor de apenas uma emoção e estado de animo durante toda sua duração, se expandindo em direção à sutileza. O efeito disto dá foco e é hipnótico, tornando-se às vezes mágico. Esta é provavelmente uma notável diferença entre a música oriental e a ocidental.” (Takemitsu 1974 in 1992:62)¹²⁰

Ao invés de desmerecer, ele considera que sua incapacidade de ver ou ouvir atos sobrenaturais como os relatados por iogues se deve às próprias limitações de alguém que se coloca dentro dos estreitos limites da experiência musical. Ele considera

¹¹⁸ *Pandit* Ravi Shankar: Músico Indiano nascido em 1920. Conhecido como o grande embaixador da música clássica indiana no Ocidente.

¹¹⁹ Raga: Muitas vezes compreendido no ocidente como algo similar a um modo sobre o qual se improvisa, ou como uma forma musical, o *raga* é um termo musical complexo, com diversos significados, que segundo Ravi Shankar “está no coração da música indiana” e transcende as ideias de escala, modo ou forma com a qual é normalmente associado.

¹²⁰ “Contrary to the idea that music is based on many expressive moods and tone colors – often in extreme opposition – indian melody centers around one important mood and emotion throughout its duration, expanding out from this and moving towards subtlety. The effect of this is centering and hypnotic, sometimes becoming magical. This probably is a notable difference between Eastern and Western music.

arrogante ficar refletindo sobre o papel de um indivíduo na música como ele está fazendo e lamenta ter tido que se esforçar por se distinguir dos outros através de vários meios de afirmação do ego na composição. “A voz de um Lama (...), de um indígena americano (...) de um canto Hula (...) todos esses cantos nos mostram *uma única vida*”, e prossegue: “as questões relativas ao papel da música devem ser formuladas com relação aos outros, não devem se deter simplesmente nos problemas estéticos de um indivíduo” (Takemitsu, 1974 *in* 1995:63). Ele comenta que o afloramento de tantas questões trazido por essa viagem o colocaram numa posição mais difícil que antes. Ele não deseja se isolar, nem tão pouco se autoafirmar como parece ser o ideal da música contemporânea. Ele acha que seus objetivos incluem outros além de si mesmo e se considera antiquado por continuar pensando em melodias. “O que eu desejo alcançar ao continuar uma melodia está além do prazer ou da dor vividos durante essa continuação” (Takemitsu, 1974 *in* 1992:63).

A melodia, que na verdade esteve presente desde suas primeiras peças, mas que agora volta a ganhar uma posição de destaque, e uma maior simplicidade harmônica e rítmica são justamente duas das características mais mencionadas da última fase de sua carreira, que se inicia com *A Flock descends into a Pentagonal Garden* e que tem sua expressão máxima durante a década de 80 com o ciclo dos *Waterscapes*. Para Burt, um aspecto importante do estilo da terceira fase de Takemitsu é que essa estabilização não significa o abandono de preocupações técnicas de anos anteriores “mas antes, o emprego das mais convincentes destas, adquiridas ao longo de anos de sedimentação, a serviço de uma visão estética diferente” (Burt, 2001:181). *Tree Line* (1988), escrita para a London Sinfonietta, por exemplo, mostra a manutenção do hábito de dar instruções verbais e imagéticas aos executantes, tais como a dada num ponto ao flautista “improvise como um chamado de pássaro de maneira não periódica, com muitos espaços” (Burt, 2001:200). Com o abandono da experimentação vanguardista, o repertório de paradigmas musicais de Takemitsu vai aos poucos se estabilizando, mostrando frequentes recorrências e gestos musicais comuns a várias peças. De fato, algo que *salta aos ouvidos* ao ouvir peças desta época é mesmo a presença ocasional de breves trechos idênticos entre uma peça e outra (sem levar em consideração a instrumentação), como se a prática da repetição literal que ocorre normalmente ao interior de uma peça, se estendesse a outras, conectando-as num nível *entre* peças autocontidas. É possível conjecturar uma extensão do uso de *Ma*, ou ainda uma ampliação do conceito de peça, ou talvez ainda uma diluição de seus limites, associada à

presença marcante da metáfora da água neste período. Quanto à forma, segundo Peter Burt, apesar de alguns outros casos de formatos específicos, como o ABA de *Rain Tree Sketch* para piano, de 1982, cuja partitura completa se encontra em anexo a esta dissertação, e a eventual forma *sequência de imagens tipo Hand Scroll*, a maioria das peças mostra uma sequência de eventos tipo “perambulação por um jardim musical”, não ocorrendo, portanto, a intermediação conceitual de alguma “fôrma” abstrata determinada *a priori*.

Assim como a água, aumentam também o número de peças cujo título faz alusão ao sonho. Água e sonho, com sua natureza disforme estão profundamente conectados na imaginação de Takemitsu e alguns de seus títulos da época como *Rain Dreaming* (1986) ou *I Hear The Water Dreaming*¹²¹ (1987) dão testemunho desta proximidade. Como Debussy “que desejava dar à música uma liberdade não restrita à imitação da natureza e sim às correspondências misteriosas entre natureza e imaginação, Takemitsu se interessa pela procura desta harmonia secreta.” (Poirier, 1996:83) Como mencionamos anteriormente, Takemitsu se identifica com Gaston Bachelard quem, ao afirmar que “os traços objetivos da paisagem são insuficientes para explicar o sentimento da natureza” (Bachelard, 1942 [1989]:194), está reconhecendo um elemento misterioso comum às ideias de Takemitsu, e às de Debussy. O livro de Bachelard *A água e os Sonhos*, subtulado *ensaio sobre a imaginação da matéria*, faz da água a matéria da imaginação, e afirma a preeminência da substância sobre a forma através da metáfora do *riacho*: “Como a forma é pouca coisa! Como a matéria comanda! Que grande mestre é o riacho!” (Bachelard, 1942 [1989] :194). Através de sua *intuição do instante*, Takemitsu retira os sons de sua música do *Rio de Sons* (*Stream of Sounds*), sempre disponível e onipresente. A água é o elemento que só existe através de suas metamorfoses, seu caráter mutável lhe permite adquirir diversas formas sem ser uma forma fixa. Takemitsu escreverá em 1980:

“Eu sinto que água e som são similares. (...) Conhecemos a água apenas através de seus estados transitórios: chuva, lago, rio, mar. A música é como um rio ou um mar. Assim como muitas correntezas criam esses oceanos, da mesma forma a música torna nossa vida mais profunda com uma consciência em perpétua mudança.” (Takemitsu, 1980 in 1995:133)¹²²

¹²¹ A origem deste título está certamente conectada a uma fala de Pélleas em *Pélleas et Mélissande*, mencionada por Bachelard em “A Água e os Sonhos”.

¹²² “I feel that water and sound are similar. (...) We know water only through its transitory forms – rain, a lake, a river, or the sea. Music is like a river or sea. As many different currents create those oceans, so does music deepens our lives with constantly changing awareness.”

2.3.2. O ciclo dos “*Waterscapes*”: Em direção ao “*mar da tonalidade*”

A partir de 1974, com *Garden Rain* para conjunto de metais, mas principalmente durante a década de 80, Takemitsu escreveu uma série de peças inspiradas no tema da chuva (uma das formas sempre transitórias em que se manifesta a água) que ele chamou de *Waterscapes*. Várias destas partituras trazem no início a seguinte explicação:

(Nome da peça) é uma de uma série de peças inspiradas no tema comum da chuva. A coleção completa se chama *Waterscapes* e inclui outros trabalhos...Foi a intenção do compositor, criar uma série de peças que, assim como seu tema, passem através de várias metamorfoses, culminando num *Mar de Tonalidade*. (Takemitsu in Burt, 2001:176)¹²³

Os autores diferem quanto ao significado desta expressão *culminando num Mar de Tonalidade*. Por um lado ela poderia se referir simplesmente aos processos internos de cada peça individual, uma tendência da música a mover-se em direção a certas resoluções, num ambiente harmônico pantonal. Por outro lado, a expressão poderia sugerir que o ciclo dos *Waterscapes* como um todo representa uma viagem em direção ao *Mar da tonalidade*, ou seja, que seria um veículo para a completa transformação de sua linguagem harmônica numa linguagem mais tonal.¹²⁴ Peter Burt se inclina por esta hipótese quando afirma que “o ciclo dos *Waterscapes* coincide com a consolidação de uma transformação estilística profunda no trabalho de Takemitsu e é uma chave de especial importância para compreender toda a terceira fase do seu trabalho” (Burt, 2001:176). Em nossa opinião é ambas as coisas; uma superposição metafórica da arte e da vida, característica de Takemitsu.

Outra característica importante, presente na maioria das peças deste ciclo em diante, é a utilização do motivo S-E-A que consiste num trítone composto de um semitom mais uma quarta justa. Em todas as peças do ciclo (e como veremos *Rain Tree* não é a exceção) este motivo aparece, seja em sua forma original, ou sujeito a pequenas

¹²³ “(...) is one of a series of Works by the composer inspired by the common theme of rain. The complete collection entitled “*Waterscape*” includes other Works....It was the composer’s intention to create a series of Works, which like their subject, pass through variopus metamorfoses. Culminating in a sea of tonality”

¹²⁴ O ciclo iniciou-se na década de 70 com *Garden Rain*, de 1974, uma peça que tem um duplo pertencimento, tanto às peças inspiradas na chuva quanto às peças inspiradas no jardim japônês.

variações ou toda a gama de procedimentos contrapontísticos. (Burt, 2001) Uma de suas variantes é a forma “*circulante*” (Circulating S-E-A), normalmente uma série de arpejos na qual o intervalo de trítono é preservado entre as notas extremas, mas alterando os intervalos em seu interior. ($2m+4J$, $2M+3M$, $3m+3m$). No seu comentário à mencionada *Far Calls. Coming Far* de 1982, Takemitsu escreve: “Com o uso destes *patterns* (que ilustramos no final da seção anterior), estabeleço o *Mar de tonalidade*, a partir do qual muitos acordes pantonais fluem” (Takemitsu 1987 in 1995:112) do que podemos concluir que, pelo menos neste caso, o *Mar da Tonalidade* é algo como uma matriz da qual Takemitsu retira seu material harmônico.

The figure displays six musical excerpts, each illustrating a variation of the S-E-A motif. Each example is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- (i) *Folios*, for solo guitar (1974): Shows a sequence of chords and single notes, including a tritone interval between the first and last notes of the sequence.
- (ii) *Quatrain* (1975), D/4 (fl.): Features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a tritone interval between the first and last notes of the triplet.
- (iii) *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* (1977), H/2 - 3 (vln. 1): Displays a series of chords and single notes, with a tritone interval between the first and last notes of the sequence.
- (iv) *Far Calls. Coming, Far!* (1980), O/8 (solo vln.): Shows a complex sequence of chords and single notes, with a tritone interval between the first and last notes of the sequence.
- (v) *Toward the Sea* (1980), p. 11 system 1 (guitar): Features a series of chords and single notes, with a tritone interval between the first and last notes of the sequence.
- (vi) *A Way a Lone* (1981), bar 120 (vln. 1): Displays a series of chords and single notes, with a tritone interval between the first and last notes of the sequence.

Figura 2.20: algumas versões do motivo S-E-A. Fonte: Burt, 2001

semelhanças como por exemplo *Waterways*, *Towards the Sea*, *riverun* , *Wavelength* e *Toward the Sea* entre outras.

Figura 2.22: O final de *Toward the Sea*, mostrando o uso do motivo S-E-A e harmonias “panpentatônicas”. Fonte: Burt, 2001

¹²⁵ Informação retirada do documentário *Dream/Window* de 1993.

orquestra, de 1982, que aproxima o tema da água ao tema das Constelações, através desta imagem que também é mencionada por Bachelard em *A água e os sonhos*. Diremos aqui apenas de passagem que na cosmovisão japonesa a água, especificamente o oceano está também conectada à imagem do universo e da morte. A esta altura não nos deve surpreender nenhuma coincidência. No livro de Bachelard, esta *estrela-ilha* não é mais que um reflexo do astro distante nas águas de um plácido lago. As outras adições a este ciclo temático durante os anos 80 são *Orion* para violoncelo e piano e *Orion and Pleiades*, ambas de 1984, que também estão relacionadas ao método de *Sonho e Número*. Nesta última, o primeiro movimento, *Órion*, é apenas a versão para orquestra da peça anterior e se conecta ao número três (relativo às três estrelas centrais características desta constelação). O terceiro movimento *Pleiades* se conecta ao número sete. (Burt, 2001)

Para ilustrar a ênfase no *Melos* que vai ganhando preeminência nesta época trouxemos um breve trecho de *Orion* para violoncelo e piano, onde se pode perceber, além da suave curva melódica que, segundo Ohtake, vai se tornando gradualmente mais definida como a aparição da constelação no céu (Ohtake, 1993), a utilização de quartos de tom, herança do período vanguardista, e a presença de estratificação harmônica que se manifesta como uma repetição com ligeiras modificações na melodia do violoncelo (a constelação) contra a repetição do fundo (o céu?) também com pequenas modificações, porém transposto, algo, como aponta Peter Burt, típico de Takemitsu: tratar separadamente harmonia e melodia. Note-se também como Takemitsu põe em evidência a ressonância do piano, realizando aquela chegada suave e em continuidade no mundo do silêncio à qual já nos referimos diversas vezes (na versão para orquestra ele opta por manter por mais tempo a sustentação utilizando principalmente metais).

The image displays a musical score for the piece 'Orion' by Takemitsu, arranged for cello and piano. It consists of two systems of music. The first system shows measures 9, 14, and 18. Measure 9 is marked 'pp' and 'molto'. Measure 14 is marked 'mf' and 'poco retenu...'. Measure 18 is marked 'mf < p' and 'poco retenu...'. The second system shows measures 11 and 18. Measure 11 is marked 'mf' and 'poco retenu...'. Measure 18 is marked 'pp' and 'poco retenu...'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals, and is divided into measures by bar lines.

Figura 2.23: Melodia e Harmonia em *Orion* para violoncelo e piano (1984)

A inspiração literária, algo muito frequente na música de Takemitsu está presente em várias peças deste período como a própria *Rain Tree* de 1981, baseada num conto de seu amigo, premio Nobel de literatura em 1994, Kenzaburo Oé, ou ainda nas três peças inspiradas no *Finnegans Wake* de James Joyce, que incluem além da mencionada *Far Calls Coming Far, AWay A Lone* para quarteto de cordas de 1981 e *riverrun* para piano e orquestra de 1984 (Ohtake, 1993). Ohtake sugere ainda outras relações ocultas entre o complexo simbolismo e jogos de palavras (muito apreciados por Takemitsu) do romance de Joyce e a série, a começar pelo título da última, *riverrun*, primeira e última palavra do romance, cujo título *Finnegan* seria uma união de *fin* (fim em francês) com *again* (novamente em inglês). Para Ohtake, esta idéia de fim sendo o começo se relaciona com a música como parte do *ciclo universal* de Takemitsu. É possível que seja uma boa explicação para esta improvável associação com um texto

altamente complexo de Joyce, que ele era incapaz de ler no original, devendo se “contentar com formar sua própria imagem a partir de traduções ao japonês” (Koozin, 1993:193)

2.3.3. Os anos finais: Se fundir com o mundo

Iniciaremos o comentário dos trabalhos da década de 90 com as quatro peças inspiradas nos escritos da poetisa americana Emily Dickinson (1830-1886): *Quotation of Dream* para dois pianos e orquestra de 1991, *How Slow The Wind* para orquestra, também de 1991, seu trio para flauta, viola e harpa *And then I Knew t’was Wind* de 1992 e *Spectral Canticle* para violino, guitarra e orquestra, de 1995. Com relação a *How Slow The Wind*, Ziad Kreidy nos traz a informação de um encarte japonês que comenta a impressão que suscitou em Takemitsu o poema de Dickinson: “Uma luz de um branco pálido brilhando no coração da escuridão; a aparência da grande e suave mudança da natureza ou o olhar do poeta em direção ao infinito” (Takemitsu, 2000 *apud* Kreidy 2009: 125). Takemitsu escreve no encarte de 1998: “O motivo, de sete notas, é como o material original antes de se transformar em melodia e se movimenta num ciclo repetitivo como as ondas ou o vento. A cada repetição, a cena ondula ligeiramente e se produz uma mudança sutil em sua aparência” (Takemitsu *in* Knussen, 1998). Peter Burt observa que este motivo principal é praticamente idêntico ao de *And Then I Knew t’was Wind*, e também muito similar ao de *Archipelago S.* para 21 músicos, de 1993.

A.) *How Slow the Wind*, C/11-12
Fl.

B.) *And then I knew 'twas Wind*, Q/4
Fl.

C.) *Archipelago S.*, A/3
Cl.

Figura 2.24: Semelhança entre alguns temas de peças dos anos 90. Fonte: Burt, 2001.

Sem dúvida, trata-se em nossa opinião, nestes trechos, da mesma música com outra roupagem. Seria isto uma prova cabal que Takemitsu estendeu os limites da obra à vida, segundo o ideal do artista zen descrito por Suzuki? Será que ele está reforçando a idéia de Bachelard, que a forma é pouca coisa e a matéria é tudo? Estará ele próximo do pensamento Budista da *insubstancialidade das coisas*, ou ainda da observação de Roland Barthes que no Japão tudo se constrói em torno a um *espaço* central vazio, ou seja, um espaço linguístico que anula o sujeito, rodeando-o de predicados e circunstâncias? Ou será ainda a força desses rios de sua visão na Indonésia, desaguando finalmente num *Oceano* sem fronteiras? Independente da formulação exata, jamais expressa por Takemitsu, todas estas imagens nos parecem plausíveis. O grau de estabilização e reciclagem do material musical a esta época leva o maestro Oliver Knussen, na época o regente da London Sinfonietta, a afirmar que todas as peças desta época parecem “*ter sido cortadas do mesmo rolo hedonístico*” (Knussen, 1998), apesar de que Takemitsu as considerava todas muito diferentes. Segundo Knussen, o pensamento formal desta época é determinado por um processo de variações colorísticas. Para ele, as composições são sequencias de episódios cuidadosamente ordenados ao redor de uma ideia melódico-harmonica central e isto explica a grande semelhança entre elas. Burt considera que o melhor a ser feito pelo ouvinte talvez seja “suspender totalmente qualquer expectativa ocidental de achar um discurso musical autossuficiente em cada peça e, em vez disso, olhar para cada uma delas como um passeio por outro jardim musical” (Burt, 2001:220), permeável ao exterior, em que muitos de seus elementos saem do mesmo repertório básico de paradigmas musicais comuns. Inclusive, é possível pensar que Takemitsu, soltando plenamente as rédeas de um romantismo (Reynolds/Takemitsu, 1996:70) que já vinha se sugerindo desde a década anterior, decidiu diluir todas as fronteiras, inclusive as de seu trabalho de música de concerto com o de música de filme, na qual sempre usou todo tipo de linguagem harmônica, do eletroacústico ao tonal clássico e o de arranjador de música popular¹²⁶. Esta permeabilidade ao exterior parece ser a característica mais marcante dos trabalhos daquela época, inclusive *Quotation of Dream* (o próprio nome já é *Citação de Sonho*) apresenta muitas citações literais de trechos de *La Mer* de Debussy. Com seu sugestivo subtítulo *Say Sea, take me!*, parece ser uma invocação a ser levado pelo mar do compositor a quem tanto admirava.

¹²⁶ A este respeito são célebres seu arranjos sobre canções dos Beatles.

Harmonicamente, Peter Burt aponta para a exageração gradativa das tendências da terceira fase e a presença ainda mais marcada de passagens tonais, utilizando em algumas peças dos anos 90 inclusive passagens em tonalidade clássica, mas esta ampliação de seu material harmônico não significa que tenha deixado de lado suas preferências mais antigas e inclusive retomado materiais que utilizava no início da carreira como a série de doze sons. Exemplos disto são a mencionada *Dream/Window* e *Spirit Garden* para orquestra, de 1994, ambas as peças estando construídas a partir da ideia formal de jardim. Como sempre foi seu hábito, seu uso da série é bastante idiossincrático. No caso de *Spirit Garden*, segundo Miyuki Shiraishi, “os materiais são obtidos extrapolando notas da série por saltos de tamanho regular” (Shiraishi *apud* Burt, 2001:223). Ao longo de toda esta fase Takemitsu continuou refinando seu manejo do colorido orquestral e explorando dobramentos e combinações instrumentais raras, que o levaram a alcançar segundo Burt “uma maestria das cores sonoras de arrebatadora beleza, não igualada por nenhum compositor de sua geração.” (Burt, 2001:197)

Outro elemento que se manteve neste período foi o da teatralidade da performance e a preocupação com a espacialidade do som, que já aparecera em peças como *Voice* de 1971, *Rain Tree* de 1981, entre outras, algo que lhe preocupava tanto a partir de sua função de evidenciar um *Ma* espaço-temporal, como a partir de sua convicção que só cresceu com o tempo, que o formato tradicional da sala de concerto está definitivamente ultrapassado pois guarda relação direta com a visão da orquestra como um todo monolítico onde todos os instrumentos concorrem a enfatizar uma mesma ideia, o que se distancia muito de sua visão *panfocal* da orquestra como um jardim dentro do qual convivem diversas temporalidades. A esse respeito *From me Flows What you call Time* para orquestra e conjunto de 5 percussionistas, de 1990, parece ser a mais espetacular de toda sua carreira. Nesta peça, os percussionistas acionam jogos de sinos situados acima da plateia por meio de fitas multicoloridas, certamente uma experiência musical cativante que transcende o meramente sonoro. Quase logo no início desta peça, combina-se o efeito deste *Ma* espaço-temporal com a superposição do contínuo atemporal e a manifestação sonora temporal discreta, através da superposição de objetos musicais, no qual um deles provê um fundo estático sobre o qual é projetado outro evento mais breve e pontual. No caso, o badalar dos sinos e duas irrupções repentinas da orquestra contra um pedal de contrabaixos que dura aproximadamente dois minutos sobre uma única nota sem interrupção. *Archipelago S.* de 1993 para conjunto de 21 músicos, também merece ser mencionada neste sentido,

pois situa músicos divididos em cinco grupos ao redor do público, o que coloca este literalmente em meio a um jardim pentagonal de som.

Como podemos ver, Takemitsu, em seus últimos anos, parece ter vivido a fundo a metáfora da água, em sua procura de toda a vida *por se fundir com o mundo*, abraçando uma *vocação de oceano*, que não tem fronteiras de nenhum tipo para sua criatividade e, como é característico de sua cultura nativa, tendendo a acumular e fazer conviver elementos das diferentes épocas de sua linguagem musical, de maneira acumulativa. Paradoxalmente ou não, em direção ao fim de sua vida, quando sua saúde começa a se deteriorar, seu entusiasmo e ritmo de composição não dão sinais de arredar. Com a integração da tonalidade, Oliver Knussen comenta que a música de Takemitsu parece ir ficando cada vez mais “espirituosa e solar” (Knussen, 1998) em direção ao fim. A quantidade de trabalhos de grandes proporções que aparecem nestes anos como *Fantasma/Cantos* (1991) para clarinete e orquestra, *Fantasma/Cantos II* (1994) para trombone e orquestra, além dos já citados, em meio a uma agenda lotada de compromissos, da testemunho disto. Sua última peça concluída, *Air* para flauta solo de 1995 parece ser seu *canto de cisne*. Poucos dias antes de morrer ele comentou a seu amigo Peter Serkin que gostaria de ter “um corpo mais saudável, como uma baleia” e “nadar num oceano sem Leste nem Oeste.” (Burt, 2001:234) Takemitsu morreu no hospital em 20 de fevereiro de 1996 ouvindo no rádio uma de suas obras preferidas, *A Paixão Segundo São Mateus* de Bach, e deixando inacabada sua primeira ópera, que tratava do tema das baleias. A última seção deste capítulo lidará com a relação entre este ideal cosmopolita e universalista de Takemitsu e a realidade do mundo da música erudita contemporânea, para podermos avaliar até que ponto ele estava sozinho ou não nestas aspirações, e até que ponto ele viu em vida uma mudança no entendimento sobre a “*o que o som realmente é*” do qual carecia em sua opinião a tradição ocidental, para poder recuperar valor na vida das pessoas e sair de seu isolamento.

2.3.4. O Oceano sem Leste nem Oeste

Os Japoneses, que foram influenciados pelo Ocidente, e os ocidentais, que foram afetados pela cultura oriental estão finalmente cara a cara. Eles estão agora na mesma página, apesar de terem chegado desde direções opostas.

Toru Takemitsu

A expressão que dá título a este capítulo, cunhada pelo próprio Takemitsu, é muito usada pelos estudiosos de sua obra para se referir à atitude universalista que ele abraçou ao longo da maior parte de sua vida e que já foi em parte desvelada na seção anterior. Segundo Peter Burt, Takemitsu expressou várias vezes nos seus últimos anos o desejo de poder

...nadar num oceano que não tem nem leste nem oeste.(...) uma sugestão poética fala da aspiração de toda sua vida artística por uma classe de transcendência cultural e dissolução desse binômio, abraçando uma perspectiva internacionalista. (Burt, 2001:234)¹²⁷

Para além do estudo das trocas entre oriente e ocidente, que nas últimas décadas voltou a ser objeto de estudo de artistas, antropólogos, filósofos e cientistas sociais em geral, a dissolução do binômio Oriente-Occidente é um tema vivo na sociedade contemporânea da comunicação planetária instantânea. Na vida cotidiana das pessoas ela é até certo ponto um fato, apesar da persistência da maioria das instituições políticas e culturais nacionais, o que não é necessariamente contrário à existência simultânea de uma cultura, ou instituições supranacionais ou planetárias, formais e informais. De qualquer forma, o binômio ainda existe, é útil no nível das ideias, e não tem porque necessariamente deixar de existir, tendo em vista a opinião de Edward Said em seu livro clássico da antropologia pós-colonialista, o “Orientalismo” onde ele afirma que o oriente não passa de uma invenção do pensamento ocidental (Said, 1978). Aqui, nos interessa ver como Takemitsu se relacionava com esta ideia, que foi amadurecendo com o tempo, e ver se ele está sozinho nessa ideia aparentemente utópica. Apenas com o que já foi dito sobre ambiguidade e simultaneidade na cultura japonesa, sobre a coexistência de diversos tipos de material harmônico numa mesma composição, sobre a recusa a pré-delimitar a composição a partir de fórmulas, sobre as metáforas naturais e universalistas que ele utiliza, sobre a sua visão sobre a colaboração, citação e auto-citação, a integração entre as diversas artes, o seu fascínio simultâneo pela música oriental e ocidental, sua produção de música de vários gêneros, desde os mais experimentais até os mais populares e para várias finalidades diferentes ao longo de toda a carreira, etc; podemos concluir que desde bem cedo o que lhe interessa, mais do que assumir uma ou outra postura exclusiva é, exceção feita das peças em que procurou confrontar culturas

¹²⁷ “...swim in the ocean that has no East or West. (...) it is also poetically suggestive of his lifelong quest as an artist for a kind of cultural transcendence, an internationalism of outlook.

para evidenciar suas diferenças, justamente dissolver as separações e exclusões, baseado num instinto integracionista. Até que ponto, com esta atitude ele estava procurando consciente ou inconscientemente resolver a questão de sua própria identidade ou ainda do que Burt chama de “dupla estrutura da psique japonesa” contemporânea, é algo difícil de afirmar ao certo, mas certamente podemos concordar com Kreidy quando ele diz que:

Takemitsu não atribui nenhuma superioridade moral ou intelectual ao extremo Oriente nem ao Ocidente, à tradição ou à modernidade. (...) Atribuindo um lugar importante à intuição do efêmero, ele distancia todo sistema totalizante porque ele vê aí uma negação do mistério. Sua obra aspira a reduzir as divisões entre estilos intelectuais e menos intelectuais, nega as distinções entre valores populistas e elitistas e apresenta significações e temporalidades múltiplas (Kreidy, 2009:52)¹²⁸

Em várias de suas conferências, principalmente a partir dos anos 80, Takemitsu faz menção a esta cultura planetária apoiando-se no conceito de *Universal Egg* (ovo universal), cunhado pelo arquiteto e inventor americano Buckminster Fuller. Fuller compartilhava, desde um ponto de vista mais científico, da mesma visão de Takemitsu quanto à perfeição da natureza e a tomava como modelo para seus projetos. Numa conferência para um grupo de estudantes de composição de Yale em 1975, após comentar sobre a enorme quantidade de ricas culturas musicais que há pelo mundo e nos são desconhecidas, culturas que se influenciaram mutuamente e ao mesmo tempo desenvolveram suas características próprias, Takemitsu expõe sua relação com a idéia de Fuller:

Não há dúvidas, como foi apontado por Buckminster Fuller, que desde o início do século XX, e especialmente a partir da década de 30, com o rápido desenvolvimento do avião, os diversos países e culturas do mundo iniciaram uma jornada em direção à unidade histórica e geográfica de todos os povos. ...E agora, todos nós, individual e coletivamente, temos a tarefa de incubar esse vasto ovo cultural universal.” (Takemitsu, 1980 in 1995:91)¹²⁹

¹²⁸ “Takemitsu n’accorde aucune supériorité morale ou intellectuelle à l’Extrême-Orient ou à l’Occident, à la tradition ou à la modernité. (...) Em accordant une place prépondérante à l’intuition de l’éphémère, il écarte tout système totalisant car il y voit une négation du mystère. Son oeuvre aspire à réduire les cloisons entre styles intellectuels et moins intellectuels, refuse les distinctions entre valeurs populistes et elitists et présente des significations et des temporalités multiples.”

¹²⁹ “There’s no doubt, as Buckminster Fuller pointed out, that from the early twentieth century (especially after 1930, with the rapid development of the airplane), the various countries and cultures of the world

E após comentar que nem aprova nem desaprova as “óbvias influências orientais” na música ocidental desde 1950, mesmo considerando de pouco valor as simples fusões e apropriações de elementos exóticos, prossegue: “Certamente, a posição ditatorial da Europa moderna está em declínio, e o enorme espelho que refletia minha imagem foi quebrado. Ao mesmo tempo, muitos compositores ocidentais já perceberam os reflexos de outros espelhos antes ignorados (...)”. Mais de uma década antes, no catálogo de uma exposição do escultor japonês-americano Isamu Noguchi, Takemitsu já havia comentado sobre o declínio da dominação ocidental e da impossibilidade de se consertar um espelho quebrado, cujos pedaços refletem rostos diferentes, e comentado: “A idéia da integração e da unidade da aspiração humana não está orientada a criar um estado inócuo e central, mas a se encontrar entre as incontáveis e conflitantes formas irregulares” (Takemitsu, 1973 in 1995:70). É digna de nota a semelhança da opinião do professor Hans Joachim Koellreuter, quem viveu durante vários anos na Índia e no Japão antes de retornar ao Brasil em 1975, e assim se expressa numa carta ao amigo Satoshi Tanaka, em 1976:

“(...) É inteiramente plausível que nossas culturas, a japonesa e a européia, sejam somente formas primárias do desenvolvimento cultural da humanidade. Formas primárias num processo evolutivo que, desde que se iniciou, absorve e amalgama, cada vez mais, elementos culturais heterogêneos e exteriores. (...) processo que, gradualmente, amplia os espaços culturais existentes e culmina numa cultura planetária universal tantas vezes mencionada por mim. (...) Não se pode questionar o fato que, todos nós, oriente e ocidente, já nos encontramos em processo de desenvolvimento global e universal” (Koellreuter/Tanaka, 1976:46)

Mas nada disso era tão novo assim e certamente Koellreuter e Takemitsu não eram os únicos que assim pensavam. Consciente de estar trazendo uma opinião que pode surpreender já que provém de uma figura altamente estigmatizada, cito o cabeçalho da nota de programa da estréia de *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen pela New York Philharmonic em 1971, na intenção de refletir o alcance da mentalidade internacionalista da época:

O que de melhor pode fazer um compositor do que criar mundos musicais que não fazem simplesmente espelhar o mundo como é hoje, mas que oferecem visões, intimações a mundos melhores, nos quais os projetos nas

have begun a journey toward the geographic and historic unity of all peoples. And now all of us, individually and collectively, share in incubating that vast universal cultural egg.”

áreas do som, dos fragmentos, dos *objets trouvés*, tornam-se mutuamente compatíveis e crescem juntos para realizar a missão divina de UM (ênfase no original) mundo unido? (Stockhausen, 1971, nota de programa)¹³⁰

Mas devemos estar atentos para não cedermos rápido demais à tentação de classificar o desejo e a atitude de Takemitsu como apenas mais uma manifestação do internacionalismo vigente no *zeitgeist* da época. É inegável, que a partir da década de 50, houve na linguagem musical do ocidente uma inexorável internacionalização. Segundo Gianmario Borio:

Foi precisamente esta tendencia a ir além das fronteiras nacionais – tendência que faz parte do DNA da *avant-garde* dos anos 60 e 70 – que determinou uma diversificação de estilos e uma liberdade estética que entrou em conflito com a atitude unitária da própria vanguarda. (Borio, 2010:10)¹³¹

A consequência disto foi, obviamente, seu esvaziamento de sentido e eventual término como fenômeno. Precisamente, é em parte nesta tendência da *avantgarde* de absorver o que é de fora, unida à idéia de considerar a si mesma como o último estágio da evolução da música artística (atitude pedagogicamente exportável segundo Borio), que reside a desconfiança de Borio na atitude internacionalista da vanguarda, que ele considera importante nos questionarmos se não é “apenas um dos lados da moeda da vocação expansionista ocidental” (Borio, 2010:11).

Quanto há de inocência no desejo de maturidade de Takemitsu? Provavelmente não tanto quanto poderíamos imaginar, já que, pelo menos desde abril de 1961, quando houve em Toquio a *East-West Music Encounter Conference*¹³² – ele já pudera ter uma noção clara (e talvez decepcionante) da força da pulsão hegemônica inerente à cultura ocidental. Este encontro contou com a participação de nomes como Henry Cowell, Elliott Carter, Iannis Xenakis e Yehudi Menuhin; musicólogos como Alain Danielou e Robert Garfias, além do secretário geral Nicolas Nabokov, quem tinha um alto cargo no

¹³⁰ “What more can a composer do than create musical worlds which do not merely mirror the human world as it is today but which offer visions, intimations of better worlds, in which projects in the realms of sound, of fragments, of *objets trouvés* become mutually compatible and grow together to realize the divine mission of ONE united world?”

¹³¹ “... anzi proprio la fuoruscita dalla sfera del nazionale, che è iscritta nel codice genetico dell’avanguardia, ha determinato una ramificazione degli stili e una libertà estetica che sono entrate in attrito con la condotta unitaria dell’avanguardia stessa.”

¹³² “Conferência do Encontro musical Oriente-Occidente”

*Congress for Cultural Freedom*¹³³ (uma das organizações através das quais a CIA patrocinava a disseminação da cultura e da política ocidental pelo mundo). Apesar de ter tido um viés propagandístico e da clara predominância ocidental, esta iniciativa deu lugar a frutíferos diálogos e mais tarde à fundação do primeiro instituto de musicologia comparada, o *Institut für Traditionelle Musik in West Berlin*¹³⁴. Além disso, segundo Borio, revelou que:

“...os numerosos músicos ali reunidos já tinham uma precoce intuição dos efeitos da globalização. As tradições musicais do Oriente estavam já sob a ameaça da imposição de um paradigma cultural hegemônico, e sua preservação foi descrita pelos participantes como uma classe de missão cívica a escala global.”¹³⁵ (Borio, 2010:11)

Talvez daí provenha a reserva e pouca consideração com que Takemitsu sempre abordou as apropriações superficiais de elementos musicais orientais por parte de músicos do ocidente. Vale aqui mencionar o humor cínico com que Henry Cowell se referiu ao título da conferência durante sua participação: “A história da música ocidental é o contrário de um Encontro Musical Oriente-Occidente” disse o músico, ele mesmo um dos primeiros compositores americanos a estudar, absorver e promover o que viria a se chamar de “World Music”, tendo criado já nos anos 20 um curso na Califórnia sobre “A música dos povos do mundo”.

Certamente, não é este o *Oceano sem Leste nem Oeste* ideal de Takemitsu. Em seu texto de 1993, *Gardener of Time*, ele afirma que a largura do entendimento humano não aumentou. Mas talvez ainda assim sua formulação não tenha sido tão utópica. Segundo Peter Burt, é fundamental olharmos para a formulação precisa de Takemitsu: “Um Oceano *sem* Leste *nem* Oeste, não um que de algum modo ligue ambos”. Neste sentido, mais uma vez, a sutileza pode estar na forma de abordar o assunto. Por um lado, a formulação de um ou outro modo condiciona que haja ou não a possibilidade de uma confrontação, de imposição de um ou outro lado. Se há alguma verdade nos preceitos taoistas, que falam da força da não-ação e do espaço negativo; talvez a seu próprio modo, a influência não hegemônica “oriental”, que acontece não por um ato de

¹³³ “Congresso para a Liberdade Cultural”

¹³⁴ “Instituto para a Música Tradicional de Berlim Ocidental”

¹³⁵ L’iniziativa del folto gruppo di musicisti riunitosi a Tokyo scaturiva da un’intuizione piuttosto precoce dei processi di globalizzazione. Le tradizioni musicali dell’Oriente apparivano già allora minacciate dall’imporsi di un paradigma culturale unitario e la preservazione di tali patrimoni veniva descritta dai proponenti come una sorta di missione civica a livello mondiale.

vontade e representação mas por uma irresistível e inevitável tendência a equilibrar e preencher, seja tão pervasiva quanto nossa grandiloquente ostentação e necessidade de auto-afirmação. Se, por outro lado, tudo não passa de uma grande – e a seu modo gloriosa – invenção do discurso hegemônico como afirma Said, talvez seja ainda mais fácil, pois tudo se resume ao discurso. O oceano sem leste nem oeste não é um que combina elementos de ambos e sim um que desiste da visão do mundo em termos desta oposição dialética. Na vida cotidiana ele já está presente em muitos aspectos, mas nosso discurso está tão diretamente ligado às estruturas históricas de poder e discriminação que talvez seja impossível desfazer o binômio na linguagem. Se, de alguma maneira, o não-cartesianismo da visão oriental (que há aproximadamente um século domina a física moderna e em parte suas artes), exercer influência – nas palavras de Takemitsu - “ampliando a extensão do nosso entendimento” (Takemitsu, 1993 *in* 1995), seja através da expansão da internet ou do próprio convívio cotidiano globalizado, certamente estaremos nos aproximando do ideal expresso por Takemitsu, Koellreuter e tantos outros, avançando em direção ao projeto de Said de eliminar completamente “oriente” e “ocidente”, e nos afastando, desaprendendo, o que Raymond Williams chamou de “o modo dominador inerente” (Said, 1978:60).

CAPÍTULO 3. ANÁLISE DE *RAIN TREE*

Rain Tree, parte da série “*Waterscape*”, é uma peça famosa do repertório contemporâneo para percussão. Foi estreada em maio de 1981 pelos percussionistas Sumire Yoshihara, Y.Yamaguchi Gama e Atsushi Sugawara, e desde então é tocada com grande regularidade mundo afora. Sua inspiração direta foi uma série de histórias curtas do escritor e prêmio Nobel japonês Kenzaburo Oé, seu contemporâneo e amigo pessoal. Takemitsu aprendeu de Oé que, numa capacidade imaginativa, tanto o elemento narrativo quanto o lírico devem existir simultaneamente. Takemitsu chama a escrita de Oé de “linguagem das imagens”. Uma destas histórias chamada *An Intelligent Tree* fala de uma árvore muito frondosa e especial que tem a capacidade de reter a umidade de tal forma, que as gotas da chuva da tarde continuam caindo depois do meio dia seguinte. Segundo Oé, esta *rain tree* é uma fantástica metáfora do universo já que os humanos não podem perceber com seus olhos a capacidade e inteligência da árvore, sempre em expansão. (Ohtake, 1993). Esta peça nos parece exemplar no sentido de ilustrar um processo de transformações que alia processos não-lineares a uma linearidade subjacente, um percurso que vai, começando como simples gotas de chuva - dentro de um ambiente harmônico extremamente maleável e livre, porém de grande coerência - aos poucos formando caminhos ou rios, que através de uma série de metamorfoses se dirigem inequivocamente a um *Mar da Tonalidade*. Antes de abordar esta análise, tivemos acesso à análise realizada por JIN, Jeong Woo, Ph.D. da Universidade da Califórnia, Los Angeles como parte de sua tese de doutorado que se encontra disponível em Proquest.com. A abordagem de Jin, apesar de ter nos ajudado certamente e de ser concisa e valiosa, difere da nossa principalmente no nível de detalhamento de cada seção pelo qual optamos, por considerar que assim temos uma oportunidade de acompanhar melhor o processo de transformações dentro da composição e perceber, tanto no *macro* quanto no *micro*, a presença das metáforas, da *imagem total* e dos procedimentos locais derivados destas, que respondem pela profunda coerência interna e beleza da peça, assim como talvez também pela sua acessibilidade e sucesso.

Em *Rain Tree* pudemos perceber várias das características típicas do trabalho de Takemitsu, às quais já nos referimos no capítulo anterior, entre elas:

- 1) A estruturação formal como o “passeio por um jardim”, onde cada seção parece ser uma cena ou visão específica, e o passeio como um todo, uma sequência destas visões, que são delimitadas principalmente pela textura e o colorido tímbrico.
- 2) O início da peça *surgindo*, e o fim da peça *retornando* ao silêncio. Uma aplicação cabal do *Ma*.
- 3) O uso de sonoridades referenciais, sejam alturas, conjuntos, timbres ou gestos melódicos que funcionam como ancoras perceptivas e determinam uma linearidades subjacentes na projeção temporal em grande escala.
- 4) A estratificação da música. Durante grande parte da peça o vibrafone tocado pelo percussionista C se destaca do estrato formado pelos percussionistas A e B, podendo ser visto como um “personagem” à parte, talvez o caminhante do jardim. Em outros momentos ele se “funde” aos outros dois, tornando-se todos eles um só, e voltando a se destacar em direção ao fim
- 5) A repetição de material, imediata ou posterior, com mínimas alterações. Este procedimento, além de muitas vezes ser o fator de coerência mnemônica da forma - já que Takemitsu deriva destas pequenas alterações material que posteriormente entrará em destaque - visa manter sempre a predominância do fator auditivo; a presença e a atenção dos *performers* ao jogo coletivo. Em termos processuais, ao regenerar suas células musicais através de sutis e gradativas mudanças, ele movimenta continuamente nossa atenção sem perder o poder hipnótico da repetição. Com isto ele nos mantém num estado ambíguo e paradoxal, entre o estatismo e a variação contínua, desarmando a causalidade sem perder a coerência, nos mantendo num *eterno presente*.
- 6) A peça é rica também na qualidade do *Ma*, principalmente no sentido de permitir vislumbres de interpenetrabilidade entre os estratos ou camadas, tanto harmônicas quanto texturais. A presença da exploração de uma certa

teatralidade dada pela iluminação também contribui a “espacializar” e tornar mais complexa e menos pontual nossa percepção do som.

- 7) A peça obedece também de maneira global, a uma idéia de fluxo e refluxo, preenchimento e esvaziamento, expansão e retração; um reflexo tanto da estética taoista presente na filosofia japonesa, quanto de uma imagem de água (marés), aplicado pontualmente a diversos parâmetros da música: harmonia, textura, dinâmica, quantidade de músicos ou instrumentos envolvidos, etc.

Instrumentação e espacialização:

O compositor pede 3 percussionistas (A, B e C). Os percussionistas A e B tocam marimba e o percussionista C toca vibrafone. Todos tocam crotales (Cymbales Antiques). O compositor indica na capa da partitura que a peça pode ser feita também por 3 tecladistas (keyboard players).

Os Crotales disponíveis correspondem ao total cromático, mas são diferenciados para cada músico:

- O percussionista A toca crotales em Fa#, Sib e Do.
- O percussionista B toca crotales em Lab, La e Si.
- O percussionista C toca crotales em Si, Re, Mib, Mi, Fa#, Sol, Lab, La, Do# e Fa.

Em *Rain Tree*, os 3 percussionistas devem ficar lado a lado alinhados no fundo do palco ou em meia lua (A à esquerda, B à direita, C no centro). O compositor sugere que acima de cada um deles haja uma fonte de luz (spotlight). Estas cobrem apenas o espaço individual de cada um e se acendem e apagam seguindo indicações na partitura. Devido à importância que Takemitsu atribui à experiência sensorial e concreta do momento da performance, único momento em que a música realmente existe dentro de cada ouvinte, aí incluídos os interpretes, incluiremos os aspectos da iluminação em nossa análise, já

que, mesmo que eles não guardem relação direta com o material rítmico-harmônico, eles alteram a percepção deste e são parte significativa da experiência.

Segmentação:

A peça tem 5 partes bem delimitadas, principalmente pelos aspectos texturais. A iluminação também é diferenciada em cada uma delas. A última parte é bem mais longa que as anteriores e é uma seqüência ininterrupta de variações dos materiais apresentados nas sessões anteriores, que, para aplicar a indicação presente nas partituras dos *Waterscapes*, devem ser vistos antes como metamorfoses do material em direção ao *Mar da Tonalidade*.

Introdução: Compasso 1 ao compasso 29. Tocam apenas os percussionistas A e B. Ambos tocam apenas crotales. A indicação de andamento é *Calmo*, de ca. 2.5'' por compasso. Esta introdução apresenta o material básico que será explorado ao longo de toda a peça. Durante toda ela o percussionista A toca apenas as notas Sib e Do (2ª. maior), o percussionista B toca apenas as notas Lab e Si (2ª. aumentada). Todos os intervalos possíveis entre estas notas junto ao trítone fundam as relações harmônicas mais importantes da peça e condicionam o movimento melódico. Dos compassos 1 a 4, só temos a nota Sib, uma por compasso, a luz de todos está acesa. No compasso 5 as luzes são apagadas e assim permanecem até o compasso 8. A e B tocam simultaneamente, uma nota por compasso, numa alternância de 2as. maiores e menores. Do compasso 9 ao 28, os percussionistas A e B tocam alternadamente, um a cada compasso, e sempre notas breves espaçadas por pausas inundadas da ressonância dos crotales. Estas notas vão aparecendo em quiálteras crescentes (primeiro de 4, logo de 5, 7, 9 e 10). As luzes se acendem e apagam segundo quem está tocando. A seqüência das notas é, com ligeiras variações ou repetições de nota, inicialmente: Sib-Lab-Do-Si, em seguida: Lab-Sib-Do-Si, Lab-Si-Sib-Do e finalmente Lab-Si-Do-Lab. Esta mudança na ordem das notas nos apresenta já uma das marcas registradas de muitos momentos da peça, que é a livre permutação das notas no interior de células ou dos ambientes harmônico-texturais. Devido à alternância tanto das luzes quanto dos percussionistas (e suas respectivas notas), a seqüência de sons, que poderia ser sentida como uma monodia, ganha uma clara sensação antifonal, mas não por isso polifônica. É possível

ainda perceber de um compasso a outro um procedimento imitativo, ora em inversão, ora não, o que, aliado às quiálteras crescentes produz um constante deslocamento da expectativa, ao mesmo tempo que mantém um vínculo com o evento anterior. O compasso 29 é de silêncio, ambas as luzes estão apagadas. Takemitsu desde já nos apresenta o material harmônico básico e nos coloca num ambiente altamente ambíguo.

1ª. Seção: compassos 30 a 61 – A característica marcante da seção B em termos visuais, é que os percussionistas A e B tocam no escuro. O andamento continua o mesmo que na introdução, porém, como todos improvisam, não há sensação métrica absolutamente e sim uma textura estratificada em dois níveis, distintos rítmica e harmonicamente. A instrução para A e B é: *improvise com os crotales suavemente e de maneira irregular, como os pingos de água caindo das folhas*. O que fazem A e B pode ser visto como uma única voz ou estrato, sempre imprevisível e renovado a cada execução, tanto rítmica quanto melodicamente, que fica harmonicamente delimitada pelos crotales disponíveis: La3, Fa#4, Lab4, Sib4, Si4, Do5. Esta coleção de notas cria um âmbito de 10ª (3ª) menor para esta voz e representa a adição de La e Fa# às notas ouvidas anteriormente. Em sua *forma primaria* ¹³⁶, corresponde ao conjunto 0, 2, 3, 4, 5, 6, ou seja é o total cromático que há dentro de um trítone menos uma nota. Contra este pano de fundo temos outra voz que está representada pelo solo de vibrafone (ligado) do percussionista C. Sua luz está acesa durante toda a seção e o caráter indicado é *soloistic, freely*. O conceito de improvisação do percussionista C é, porém, diferente, já que está muito mais amarrado rítmica e harmonicamente. Confrontado ao constante e irregular “pingar” produzido por A e B; o vibrafone de C efetua um solo de rítmica escrita determinada e complexa, que utiliza simultaneamente quiálteras de 5 e de 4. Eventualmente ele toca também crotales, participando à textura de A e B. As suas frases são de tamanho irregular, pontuadas por pausas que duram um compasso inteiro na escrita, mas como não é medido, estes silêncios são absolutamente psicológicos e livres e deixam “entrever” o fundo, uma das aplicações do *Ma*. Temos a impressão que Takemitsu está sugerindo que o vibrafone durante esta seção é como um personagem que ocasionalmente para e ouve as gotas que caem. Na primeira de suas frases (c.30 a 33), C toca apenas Lab nos dois primeiros compassos, uma nota por compasso. No c.32 temos a adição de Do#, Fa e Sol e no c.33 de Re, Re# e Mi, com o qual completa-se o

¹³⁶ Em alguns grupos de notas que consideramos importantes em termos referenciais, incluímos a numeração da forma primária do conjunto segundo a teoria de Allen Forte.

total cromático. O compasso 34 é mais uma pausa no vibrafone. A próxima frase (c.35 a 40) inicia novamente com Lab, logo Do e Si, espaçadamente. A “regularidade” rítmica de quiálteras de 5 e 4 simultâneas é alcançada no c.38 e assim prossegue. Melodicamente, o único ordenamento perceptível é um padrão predominantemente zigzagueante, de intervalos amplos, nunca menores que uma 4ª. justa. Todas as notas são tocadas menos Mi. No c.40, o percussionista C adiciona Do# aos crotales de A e B, o que aumenta o âmbito dos crotales a uma 3ª (10ª) maior, e o conjunto passa a conter uma quinta justa. O compasso 41 é silencio no vibrafone. A terceira frase da seção (c.42 a 45) retoma a rítmica anterior introduzindo algumas pausas o que decepçiona a incipiente expectativa métrica que pudesse ter sido gerada na frase anterior. C adiciona o crotale Fá. O compasso 46 é silencio. A última frase (c.47 a 60) retoma o ritmo de 5 contra 4, sem pausas, que começam a reaparecer no c. 50 e vão se tornando cada vez mais freqüentes até o final da seção. Com isto Takemitsu vai conseguindo trazer nossa atenção mais para as ausências do que para as presenças de som, ou seja, de acordo a seu princípio estético do *Ma*, ele vai nos tornando conscientes da presença do silencio. C adiciona o crotale de Mib, com o que durante a seção, estão ausentes os crotales Re, Mi e Sol, no vibrafone o Sib, e completamente ausente a nota Mi. No momento de maior rarefação rítmica, pouco antes do final da seção, entre os compassos 54 e 56 as únicas notas que se “manifestam” em meio ao silencio são Fa#, Sol#(Lab) e La, justamente as notas que formarão a célula básica da próxima seção. O compasso 61 é silencio novamente. Apaga-se a luz de C.

2ª. seção: Compasso 62 a 113. Nesta seção há um estrito controle rítmico. Compasso 5/8, Colcheia ca.120. Inicialmente tocam apenas A e B. Ambos tocam marimba. Como na seção inicial, eles tocam alternadamente, a luz acendendo e apagando em sincronia. Mais uma vez A e B são um só. Desde o compasso 62 se estabelece uma célula no percussionista A, que é imitada literalmente pelo B no c.63 Isto se repete nos c.64 e 65. Há entre cada célula um silencio medido de 2 colcheias. As notas envolvidas são Fa#3, La3 e Lab4 o que coloca esta última nota novamente em destaque e reafirma em registros diferentes a relação de 2ª menor, maior e aumentada (3ª menor):

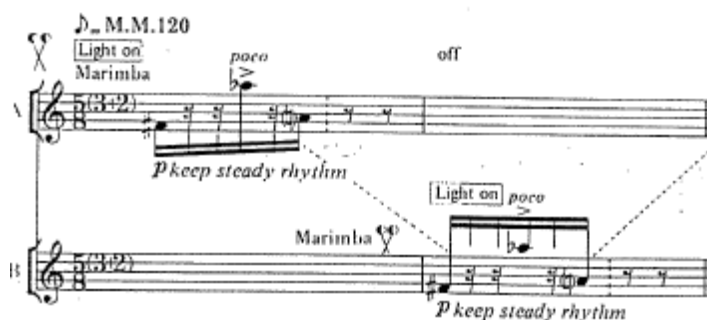


Fig. 3.1: Célula básica das marimbas durante toda a seção.

Para A e B, toda esta seção será uma longa e gradativa metamorfose desta célula básica, que passará por deslocamentos, preenchimentos rítmicos no interior das células e entre elas, gradativa adição de notas, mudanças de registro, simultaneidades no plano vertical (derivadas do processo horizontal), etc; sem nunca se desfigurar completamente nem perder sua “unidade antifonal”. Em meio a este processo todo, apenas duas vezes a célula básica aparece transposta em sua forma inalterada (Perc. A c.84 e c. 90), cada vez um tom acima da anterior. Ritmicamente, o que Takemitsu objetiva aqui nos parece ser novamente representar as gotas de chuva caindo das folhas da árvore, desta vez através de um processo controlado. Seguindo esta hipótese, a chuva vai “engrossando” já a partir do compasso 66. Aos poucos são adicionadas notas: Fa, logo Si e Do, Re, Mib, depois Si e Sol. Eventualmente há coincidências verticais com predomínio de tritonos e 2as maiores. A partir do c. 68, é possível distinguir uma voz mais grave, aparentemente independente e bastante espaçada cujas notas são sempre Do, Re e Mib (mais uma vez a 2a menor, maior a 3ª menor). No registro mais agudo, ouvimos sempre Lab e Fa, com apenas um Si excepcional logo no começo. No c.76, repetindo no c.77, a célula é tocada por ambos em uníssono oitavado, voltando em seguida à sua forma original em B enquanto A “arpeja” Fa, Fa#, La a grande saltos: é como se por um momento (c. 78 e 79), logo após a máxima unidade, ele separa as vozes como para despertar nossa atenção à entrada do vibrafone (desligado), que ocorre (junto à sua luz) no c.80. Este assume logo um padrão rítmico estável, sujeito a mínimas alterações até o final da seção. Harmonicamente, este padrão inicial apresenta três acordes. Não descartando outras explicações possíveis, O primeiro acorde pode ser visto como o trítono Do, Fa# adicionado de Mib no agudo (tríade diminuta)[conjunto 0,3,6]. O segundo um ré

diminuto com adição de Mib, ou seja, uma verticalização do motivo S-E-A, transposto meio tom abaixo com uma 2ª. maior adicionada ou ainda, para levarmos em consideração a nota mais grave, um Mib rodeado de 2ªs. e uma quarta justa (o Lab), (Fa) [conjunto 0, 1, 3, 6]; e o terceiro, onde culmina o gesto e há um leve acento, como uma 2ª. aumentada (3ª. menor) e uma 7ª. menor, ou seja, novamente a relação de 2ª. menor, maior e aumentada [0, 1, 2, 3]. Além do mais este último acorde destaca pelo rico timbre híbrido da sutil combinação entre vibrafone e crotales. A voz superior faz um trítone ascendente em duas etapas : Mib, Fa, La, [0, 2, 6], primeira aparição melódica explícita do motivo S – E – A numa das variantes que fazem parte do *circulating sea* (a sequencia a modo de arpejo 2m+4J, 2M +3M, 3m+3m). A metáfora aqui é suficientemente clara, mas é possível conjecturar até que ponto – mesmo não o tendo jamais explicitado – Takemitsu terá dedicado reflexões às possibilidades criativas da teoria dos conjuntos sintetizada por Allen Forte em seu livro de 1973...

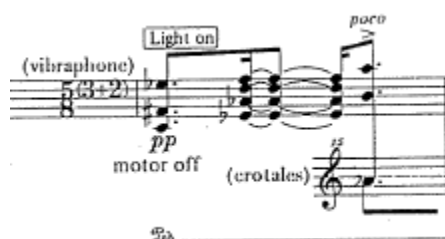


Fig. 3.2: Compasso 80. O motivo-base do solo de vibrafone

O padrão do vibrafone que acabamos de explicar é reiterado nos compassos 81 e 82. A partir do compasso 83 passa a haver alterações harmônicas derivadas claramente do processo horizontal: Aparentemente cada nota dos acordes iniciais vai viver um processo melódico independente, sempre baseado nas diversas combinações melódicas possíveis, dentro do âmbito de 3ª menor, o que resultará em alterações constantes, porém pequenas, dos intervalos harmônicos. Destaca certamente a melodia do crotale de C, que antes de adicionar outras notas também se restringe a este intervalo e, de forma mais sutil, o ritmo, inicialmente “quase regular” do pelo timbre híbrido vibrafone + crotale, que irá gradualmente (até o c. 94) se *horizontalizando*, transformando-se em melodia. Digna de nota também é a desapareição da voz que fazia o Ré no segundo acorde já no c.83, e de mais uma no c.85 onde também o terceiro acorde perde uma voz ficando apenas com Fa# e Lab. No compasso 86, temos apenas estas notas junto a Do,

Re e La. Isto deixa claras as relações de 2as e tritonos, logo antes que comecem no compasso 87 as primeiras e sempre sutis alterações e deslocamentos rítmicos do percussionista C, encarregado de um difícil solo simultâneo de vibrafone e crotales até o compasso 104, contra a agitada “chuva” das marimbas. O *rationale* que rege a entrada de cada nota durante a seção é todo baseado livremente nas relações de 2as e 3as estabelecidas logo no início da música, o que é confirmado nas pontuais aparições de crotales pelos percussionistas A e B que tocarão apenas Lab, Sib, Si e Do (as notas iniciais) e corrobora o procedimento de Takemitsu de colocar balizas perceptivas através de alturas, intervalos, acordes ou timbres referenciais; tudo isto em acordo com sua filosofia maior de estabelecer princípios (locais), mas utiliza-los ludicamente, combinando razão e intuição.

A partir do compasso 95, a textura pontilhista de intervalos amplos fabricada por A e B começa a dar lugar a gestos mais direcionados, com movimentos escalares e um ritmo mais regularmente preenchido contra um belíssimo contraponto de 1ª espécie predominantemente a duas vozes realizado pelo percussionista C. O ambiente harmônico é o total cromático. No compasso 104 o vibrafone se une por um instante aos arpejos ascendentes das marimbas, antes de fazer uma pausa para ligar o motor e prossegue com uma versão aproximada de seu contraponto anterior agora a 3 vozes, uma bela *melodia de acordes*. Neste ponto começa novamente um esvaziamento harmônico. Os gestos ascendentes no Percussionista A, são feitos em dois registros simultaneamente, como em ziguezague e no B, numa só linha. Já no compasso 109 as notas de A e B se restringem aos semitons entre Lab e Re. O vibrafone abandona aqui seu padrão rítmico e começa a repetir uma célula descendente que apresenta uma interessante sequência de intervalos de tritonos seguidos de uma 5ª justa em semicolcheias que pode ser entendida como uma escala de tons inteiros a partir de Lab, à qual falta o Solb (que aparece finalmente no compasso 112 como Fa#) adicionada do trítone Do#-Sol. Já em 112 o esvaziamento harmônico de A e B chegou a um simples Lab no A e Sib no B, espaçados ritmicamente. À medida que as luzes de ambos vão se apagando, o vibrafone também passou em 113 a tocar apenas estas notas.

3ª Seção: Esta é a seção mais longa da peça e tem o caráter de um longo desenvolvimento onde são retomadas, variadas e combinadas texturas e gestos que já apareceram anteriormente numa sequência de subseções determinadas por textura e

andamento. Apesar de ter 80 barras dividindo compassos, a sensação métrica é absolutamente irregular (por momentos ausente), sujeita a constantes mudanças e à elasticidade do andamento, e as barras dividem principalmente gestos ou momentos texturais de diversas durações. Nos referiremos às subseções pelo numero da página e o sistema em que se inicia.

-Momento 1. “Solo do vibrafone”: página 10 na partitura, 1º, sistema: O gradativo esvaziamento que vinha ocorrendo chegou a uma única nota para todos: Lab3. A instrução para A e B é *tocar no escuro como gotas de chuva rala por trás do solo do vibrafone*, ou seja: pouca frequência, muita escuta e uma única nota. Após 8 a 10 segundos deste Lab inicia-se propriamente o solo do vibrafone (*freely expressive*, colcheia 60 a 72). Ele tem um primeiro momento acordal e aditivo no qual se constrói uma das formas do “*circulating S-E-A*”. São inicialmente 2 acordes, logo 4 (adiciona 2 aos 2 primeiros) e depois 5, todos em semicolcheias exceto o último de cada grupo que é longo, com fermata:

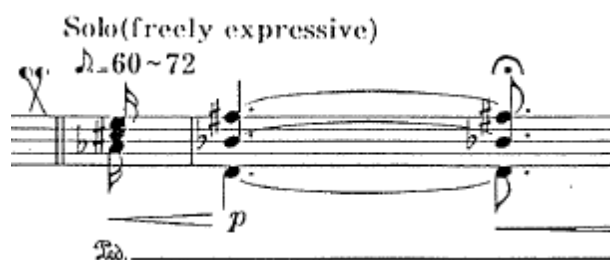


Fig.3.3: Primeiro grupo de acordes: âmbito melódico de 2ª maior.

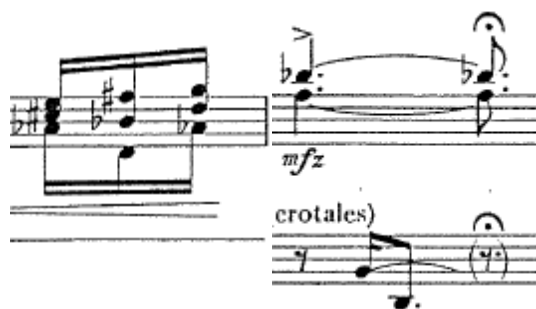


Fig.3.4: Segundo grupo de acordes: âmbito melódico de trítono (“circulating sea” + 1 nota).



Fig.3.5: Terceiro grupo de acordes: âmbito melódico de 7ª. diminuta, culminando em Reb (“circulating sea” + 2 notas):

Depois disto há mais dois gestos acordais de perfil similar cujas notas superiores totalizam âmbito de 7ª. diminuta por subida de 3as menores. A voz mais grave é digna de nota: Desde o início do solo ela faz apenas Re e Lab. Apenas uma vez ocorreu um Do entre elas, ou seja, a inversão da variante de S-E-A observada no início do solo de vibrafone da seção anterior, uma clara retomada imitativa à distancia. Durante as fermatas, o percussionista C acionou 7 vezes os crotales: apenas Sol, Si, Do# e Fa ou seja, as mencionadas relações de 2ª maior e tritonos em forma melódica e meio tom abaixo. A última destas vezes sendo um Sol, forma trítano com o Reb agudo no vibrafone, e o Re grave deste faz trítano com o Lab das marimbas ao fundo: Dois tritonos separados de 2ª menor. Num segundo momento (3º. Sistema), nova textura, *poco piu mosso*. (colcheia entre 100 e 120). O percussionista C iniciará gestos arpejados ascendentes de 5 ou 6 semicolcheias em escala de tons inteiros (8 vezes ao todo), logo apenas 4 grupos de 6 semicolcheias em gesto zigzagueante durante os quais atinge o total cromático. Logo, mais alguns gestos ascendentes onde volta a tons inteiros e logo vai reduzindo o âmbito e esvaziando, voltando novamente a Lab, Sib e Do. Quando ele chega aqui, A e B entram com tremolos (a luz entra também após um longo fade-in). Em seguida um ágil arpejo de C junto aos tremolos manifesta novamente o total cromático e culmina num insistente (através de rápidas repetições) Fa5 do vibrafone.

-Momento 2, “Tremolos”. Página 11, 1º.sistema. Andamento colcheia 104 a 112: Textura global de tremolos para todos em dois tipos diferentes de articulação que se alternam. A primeira realiza na duração de 4 colcheias o total cromático menos Do#. A segunda faz na duração de 8 colcheias o conjunto 0, 1, 3, 6, 7, ou seja 2 tritonos separados por 2ª menor e uma 2ª acrescentada, ou uma tríade menor com semitons

acrescentados às notas extremas (Si e Fa#). A primeira articulação volta faltando Mi e Si e é transposta de maneira irregular, algumas notas por 2^{as} outras por 3^{as}. menores abaixo. A segunda articulação volta transposta um tom abaixo com o mesmo conjunto durante 16 colcheias. Último tremolo desta subseção em fermata com apenas Fa#, Lab, La. Há um padrão de alternância da dinâmica: A primeira articulação faz *fp* seguido de *crescendo* e a segunda *p* (súbito). O último tremolo é *ppp*.

-Momento 3. Página 11, 3º sistema: *poco piu mosso*: Trata-se para A e B, de um retorno durante quatro compassos de 5/8 à alternância antifônica da célula da 3ª seção entremeada de gestos ascendentes de 4 semicolcheias com âmbito de 11ª aumentada ou 13ª menor, que sempre envolvem um tritono mais 2as ou 3as acrescentadas. Isto acompanhado de um tremolo do percussionista C sobre as notas La2 e Lab3.

-Momento 4 (último sistema da p.11): retorno praticamente literal da textura “tremolos” em versão ligeiramente abreviada. A e B trocam de notas entre si.

-Momento 5. “De tudo um pouco” (máxima densidade de eventos). Página 12, 1º. Sistema: Inicialmente colcheia 120. 2 compassos de 3/8. Todos tocam todas as semicolcheias. Usa-se o total cromático livremente gerando verticalizações variadas em gestos agrupáveis cada 3 semicolcheias: ascendentes, descendentes ou zigzagueantes como em direção ao final da 3ª seção. Todos os gestos de C são grupos de 3 notas ascendentes fazendo ora a variante de S-E-A, ora o próprio motivo S-E-A em posição fechada ou aberta:



Fig. 3.6: Percussionista C faz a primeira aparição literal de S-E-A (0, 1, 6) combinada à sua variante (0, 2, 6). O *Mar* começa a circular.

Em seguida, após uma pausa escrita de uma colcheia, volta o 3/8 durante 22 compassos. Aqui a nota mais importante é Si. Inicialmente há um grande esvaziamento repentino. O silêncio se faz radicalmente presente: Si2 aparece em uníssono, apenas uma colcheia, e é repetida após 5 colcheias de silêncio. Após novo silêncio idêntico, rápido movimento “pontilhista” de fusas com o total cromático durante dois compassos. Logo dois compassos apenas da nota Si repetida em fusas para A e em oitavas espaçadas para B, que logo faz mais um compasso de Si em fusas. Em seguida (p.12, 3º sistema), *poco meno mosso*: Si aparece em fusas em A e B na textura “antifonal”. C executa durante apenas um compasso uma rítmica de semicolcheia pontuada + fusa que lembra o solo da 3ª. seção. Durante os próximos 4 compassos passa a fazer fusas ascendentes em ziguezague. A e B alternam fusas de Si com tremolos. Todos juntos formam o total cromático menos o trítone Do-Fa#. Próximos quatro compassos (1º. Sistema da p.13): repetição insistente em fusas da nota Si em B, *pp*. Nos últimos 2 compassos do sistema, crescendo até *f* acompanhado de uma rápida expansão intervalar em fusas de A que alcança o total cromático, uma chegada no mínimo enérgica no próximo instante textural que chega no 2º sistema com 2 compassos em 6/16, *meno mosso* (colcheia pontuada 48 a 52). No primeiro, os tremolos em A e B em *pp* formam um acorde de Si Maior com 6ª menor, no 2º são 2 tritonos superpostos: Si - Fa, e Do# - Sol. No

vibrafone (agora ligado, *f espr.*) temos 5 acordes de 4 notas formados por trítonos com 2^{as} ou 3^{as} adicionadas. A voz superior realiza um âmbito de 5^a justa descendente de Mi a La e a inferior toca apenas La, Sib e Si. O último acorde deixa ressoando as notas La, Si e Do#, enquanto entramos numa classe de momento *Senza tempo* que dura de 20 a 30 segundos, onde A e B manterão o tremolo dos tritonos nas marimbas e tocarão os crotales Fa#, Lab, La e Sib *ad libitum* (indicação *espaçadamente*). C deve tocar no vibrafone todas as notas, menos Sib, Do e Re, em qualquer ordem, também *ad lib*. A dinâmica dos crotales flutua entre *ppp* e *mf* num momento aleatório de rara delicadeza. Durante esse *Senza Tempo*, as luzes de todos se acendem e apagam alternadamente. Em seguida todas as luzes se acendem, volta o 6/16 muito similar. O acorde que fica ressoando após os dois compassos no vibrafone é uma 9^a menor com Fa abaixo e Fa# acima, no meio Lab e Sib. Os tremolos de A e B trazem a sonoridade verticalizada da variante de S-E-A , com Si, Do# e Fa.

-Momento 6. “Momento minimalista”. A partir do último sistema da página 13: Este momento é ao mesmo tempo especialmente econômico e intenso. As notas Si, Do#, Do, Mib, Re, Fa (0, 1, 2, 3, 4, 6; análogo ao 0, 2, 3, 4, 5, 6 do início da 2^a seção), são tocadas nessa ordem, em fusas, posição fechada e em uníssono por ambas as marimbas ao todo 44 vezes sem alteração. O vibrafone se une apenas nas últimas 8. O que torna este momento tão especial é que ele combina o estatismo da repetição com ciclos de acentuação heterogêneos para cada músico, o que gera padrões altamente complexos e em constante transformação. Certamente Takemitsu não procurou calcular milimetricamente o resultado, mas determinou apenas o procedimento válido para este momento e o pôs em operação.

Fig. 3.7: Estatismo e constante mutação

Após as 44 repetições (em *pp*, as 8 últimas em *ppp*), outras 7 repetições do padrão rítmico *gradualmente crescendo*, com as notas permutadas em A e B e com a adição de Sol e Lab em C, chegando a *f* no início de 3 compassos que equivalem, com uma rítmica em quialteras 4:3 (neste compasso de 3/16) aos 2 compassos de 3/8 que iniciaram o momento 5 desta seção, no 1º sistema da pág.12 (onde por primeira vez aparecia o motivo S – E – A), tudo transposto um tom abaixo. A dinâmica logo cede voltando a *pp*. Em seguida outras 6 repetições do padrão “minimalista”, todos em uníssono, sem deslocamento de acentuação. Um tom abaixo (o tritono que encerra o conjunto agora é La – Mib. Logo outros 3 compassos ainda no mesmo padrão rítmico nos levam, por expansões intervalares zigzagueantes, de perfil ascendente, em crescendo gradativo; através de todo o total cromático para nos colocar de volta no conjunto inicial duas oitavas acima e, em seguida todos tocam um acentuado Fa#, iniciando outra subida em zigzague, de *pp* a *f*, pelo total cromático, ao longo de 5 compassos (desta vez o desenho intervalar de C não é igual aos outros dois), até chegar novamente ao conjunto no registro agudo, cada percussionista com uma permutação diferente o que o dá um efeito muito intenso, rítmica e harmonicamente saturado ao longo das suas 8 repetições em que se decresce gradualmente de *f* a *pp*.

-Momento 7. “Desaguando”. 4º sistema da pág 14.: Súbito *ff* seguido de decrescendo. Soam apenas Fa5, Fa#4, Re3, Do2, todas acentuadas e mais espaçadas, caindo como uma larga cascata. Cada nota dura uma colcheia. Pausa de uma semicolcheia, e o gesto é repetido com mais um sutil acirramento temporal: cada nota dura uma colcheia em quialtera de 2 (O compasso ainda é 3/16). Pausa de 1 compasso. C faz ao longo de 2 compassos de aceleração rítmica escrita (Quialteras 4:3, logo fusas) o mesmo conjunto com adição das notas Lab e La num amplo movimento ascendente *poco rallentando*, e *diminuendo* que culmina num Mi (*ppp*) do crotales, a nota que faltava para preencher o intervalo de tritono do conjunto das repetições.

4ª Seção: Chegada ao Mar da Tonalidade. Últimos compassos da pág 14 até o final: Compasso 2/16, *poco piu mosso*. Colcheia 60 a 72. Do silêncio (*ppp dolcissimo*), surge um tremolo de Si2, Do#3, Fa3, Do#4, (variante de S-E-A a 4 vezes) nas marimbas. Ele permanece por 10 compassos enquanto o vibrafone executa dois fragmentos melódicos. O primeiro em 9as (2as), o segundo em 7as e 6as (uma 9ª

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is shown. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. A common time signature 'C' is at the beginning. The system ends with a double bar line and the instruction 'l.v.' (loosely v.) below the bass staff.

151

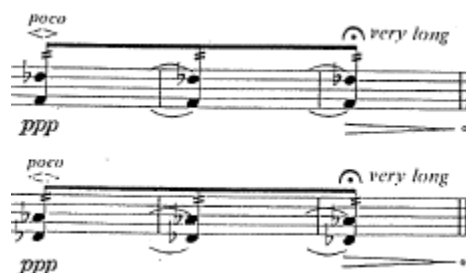


Fig. 3.10: Acorde final.

A partir de nossa análise de *Rain* pudemos constatar a eficiência e a profunda coerência que pode ser obtida pelo método *regido pela imagem total* de Takemitsu. O uso de certas “marcas registradas” ao longo da peça dão clareza e coerência a esta imagem no desenrolar formal geral da peça, cuja trajetória nos parece absolutamente plausível como possibilidade de representação da metáfora do percurso da chuva em direção ao *Mar da Tonalidade*. Isto não implica, é claro, numa transmissão direta desta imagem aos ouvintes, mas numa percepção talvez mais inconsciente do processo da peça, que obedece também à mesma imagem. Como pudemos observar, *Rain Tree* combina magistralmente processos temporais lineares, direcionados, e não-lineares e “cíclicos” em seu interior, unidos ao cuidado primoroso com o evento sonoro do instante presente, seja ele pontual, num *único som* ou processual, como um motivo ou uma textura. Todas estas características tornam, em nossa opinião, absolutamente imprescindível ter consciência dos princípios gerais e metafóricos que regem a composição de Takemitsu, assim como de um conhecimento sobre a inspiração específica de cada peça, para podermos realizar uma interpretação adequada.

CONCLUSÕES

Nestas conclusões finais gostaríamos de avaliar até que ponto Takemitsu alcançou em vida seu objetivo de diluir fronteiras ao interior de sua música, encarnando ele mesmo o ideal internacionalista que desejava ver no mundo, e analisar brevemente os possíveis motivos responsáveis pelo fato de sua música ter tido uma aceitação e divulgação maior no Ocidente do que qualquer outro compositor japonês de música de concerto antes dele. Em realidade nos parece que ambos os pontos estão intimamente conectados. Primeiramente, somos levados a acreditar que sim, que Takemitsu conseguiu realizar em seu trabalho uma união que transcende a fusão ou sobreposição de elementos musicais de uma ou outra origem. Para nós, este feito singular, que não passou despercebido por muitos músicos no ocidente, radica em seu olhar mais aprofundado sobre a natureza da música e do som, que supera a mera manifestação física. Para Takemitsu a música não é apenas som, nem tão pouco um ordenamento ou empilhamento deste segundo algum pensamento estético externo de ordem racional. Neste ponto ele deve muito a John Cage, por tê-lo ajudado a se libertar das amarras estreitas do conceito de música que conhecera até então, e a reconhecer este entendimento em sua própria cultura. Apesar disto, uma das constatações deste trabalho é que certas chaves estéticas importantes de sua música, como por exemplo, a equivalência entre som e silêncio, relacionadas a conceitos da tradição japonesa e à influência de Cage, já estavam presentes em sua música antes do *redescobrimento* desta tradição, como podemos ver no exemplo que apresentamos da peça para piano *Uninterrupted Rest*, escrita entre 1952 e 1959. Isto se deve talvez ao mesmo motivo que o levou a se apaixonar da música dos mestres franceses, a presença talvez desde sempre de uma sensibilidade oriental que permaneceu recalcada durante muito tempo, mas quando o tempo e sua maturidade e o conhecimento da música ocidental o permitiu, aflorou de maneira intensa.

Um fator fundamental que o levou a optar pela busca de uma resposta profunda para a sua dualidade recentemente descoberta foi, em nossa opinião, ter tido a sagacidade de perceber que um sistema musical está estreitamente ligado a todos os aspectos da vida de uma determinada cultura, desde as bases mais profundas de suas cosmovisões, portanto, qualquer aproximação entre esses dois mundos deve ser

cuidadosa, sob o risco de se tornar fetichista e superficial. Obviamente que sempre é possível, especialmente para a tradição ocidental, ou para qualquer outra cultura influenciada pela modernidade, agregar e tomar para si novos recursos, vindos de qualquer parte do mundo. Fato é que grande parte dos instrumentos da orquestra ocidental tem origem no oriente, assim como, anteriormente ao fenômeno filosófico da Grécia Clássica e à expansão do cristianismo; e mesmo depois, muitos elementos ainda vivos nas culturas européias tem origem no que chamamos de Oriente, a começar pela grande maioria das línguas. Grande parte do resto do mundo, por sua vez, em todos os continentes, absorveu ávida e profundamente elementos provenientes da modernidade ocidental, sendo o Japão um exemplo cabal. Portanto, uma apropriação literal, seja de um instrumento ou até mesmo de um tipo de escala, não representa no fundo nada de novo e, no olhar de Takemitsu, é extremamente superficial. A solução, genial em nossa opinião, achada por Takemitsu foi, ao invés de “fusionar”, realizar algo em completo acordo com sua sensibilidade e com a filosofia japonesa, que foi fazer conviver ambas as vertentes em espaços diferentes de sua atividade musical que se complementam, e pelo próprio fato de pertencerem a ordens diferentes não tem necessidade de ser fusionados. No seu caso, foi manter seu status de compositor como um ofício ocidental, trabalhando dentro do ambiente da música contemporânea ocidental sem jamais sentir a tentação de fazer ele mesmo música tradicional e, por outro lado, nutrir sua composição a partir de elementos estéticos e conceitos filosóficos oriundos da tradição oriental. Em suas próprias palavras: “Eu gostaria de avançar ao mesmo tempo por duas vias, como japonês na tradição e como ocidental na formação. Gostaria de guardar no fundo de mim mesmo dois tipos de música que tem, cada uma delas, sua própria ordem.” (Takemitsu, 1980 *apud* Poirier, 1996:58) Quando nos referimos aos elementos da tradição oriental que informam sua composição, é claro que não nos referimos a elementos de sintaxe ou propriamente físicos, mas a elementos “profundos”, metafísicos, como a predominância da intuição sobre a lógica em seu método ou a inspiração “extra-musical”, imagética, poética e não racional de seu material musical, algo que já existia também na tradição ocidental há mais de um século. De fato, um dos grandes méritos, talvez até mesmo uma astúcia, que agiu como um fator de aceitação de Takemitsu nos meios da música de vanguarda durante os anos 60 e 70 foi, em nossa opinião, o de ter percebido a existência de pontos em comum entre certos princípios da música tradicional japonesa e as explorações sendo realizadas na mesma época por muitos de seus ilustres colegas no ocidente. Não nos referimoa apenas às ampliações do

conceito de música, som e silêncio efetuadas por John Cage, mas à semelhança entre sua “forma Jardim”, por exemplo, e o interesse em estruturas polirítmicas ou politemporais (quanto à estratificação vertical) ou ainda no sentido de um percurso formal errático ou indeterminado dentro de uma visão temporal não linear, feito de momentos não determinados por um processo causal, mas associados por semelhanças que repousam na coerência dada pela memória acumulativa ou, como preferiria Takemitsu, na *imagem total*. Igualmente, o interesse pela espacialidade e a teatralidade na performance tem paralelos radicais no Ocidente, assim como o privilégio dado à exploração do timbre - que nesta época já era entendido como qualquer coisa entre a senoide e o ruído branco - e ao evento sonoro individual, mais do que à sintaxe entre eles. Sem a menor dúvida, ajudou também o fascínio e curiosidade acentuada que exerciam naquela época as filosofias orientais entre os artistas e pensadores ocidentais, a atitude internacionalista ou orientalista que vimos no final do capítulo 2; um processo, ou melhor dizer, uma fase de ciclo que foi retomado a partir do romantismo, mas cujas origens se perdem na noite dos tempos e que, em nossa visão, se encontra atualmente no início de sua plena vigência no mundo globalizado e “pós-posmoderno”.

Talvez sua sensibilidade oriental, subjetivista e pluralista, tenha lhe ajudado desde o início a perceber as limitações de uma visão de mundo dualista e compartimentada. Sua música de maturidade, onde convivem todas as diferenças e opostos, integrando procedimentos vanguardistas e tradicionais à tonalidade clássica, dá prova disto. Takemitsu e sua música se mantiveram sempre disponíveis à mudança e à integração entre o antigo e o moderno, o de cá e o de lá, o técnico e o intuitivo, o racional e o emocional. Movido por uma fé pessoal que em nada contradiz estes princípios de subjetividade e convívio, para ele o modelo da música e da vida devem ser encontrados na natureza, mas não num olhar estético ou científico sobre a natureza vista como algo externo e sim na parte de natureza que é parte de cada um. Nesta visão integracionista, que não separa o homem da natureza, não há contradição entre o indivíduo e o todo. *A verdadeira natureza do som*, que transcende as diferenças e não rejeita as contradições permanece imaterial, não definida e, por sua própria subjetividade, universal. Assim, a essência da composição para ele está num lugar de certa forma recalcado pela música contemporânea ocidental, o aspecto comunicativo e emocional que só pode surgir de uma interação intensa do compositor com os sons. Ele deseja que, ao igual que a canção que um dia *inundou a caverna vazia de seu coração*, a música tenha o poder de *tocar* e gerar uma mudança positiva nas pessoas.

Este instinto integracionista, unido a uma visão que não renega do lado afetivo, comunicativo e “profundamente humano” da música são, para nós, o que faz com que sua música de maturidade, justamente aquela que desistiu de confrontar ou justapor diferenças, realize um som único, atraente e inconfundível, onde os elementos provenientes de diferentes culturas não são separáveis, superando assim, pelo menos para quem já está disposto a isso, o perigoso epíteto de “exótico”, e dando talvez a medida certa entre estranhamento e identificação, entre realidade e aspiração que, em nossa opinião, está na base de todo fascínio da arte.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ALSOP, Marin. Bournemouth Symphony Orchestra. Encarte de *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, Naxos, 8.557760, 2006

APPADURAI, Arjun. (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010

BACHELARD, Gaston. (1932) *L'intuition de l'instant*. Paris: Le livre de Poche, 1994

_____. (1942) *A água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

BARTHES, Roland. (1970). *L'empire des signes*. Paris: Éditions du seuil, 2005

BERGSON, Henry. *O pensamento e o movente*. (1934) São Paulo: Martins Fontes, 2006

BISESI, Erica. The representation of time among diferente cultures and cultural systems In *Proceedings of cAIR10, the first Conference On Applied Interculturality Research*. Graz, Austria, 2010

BORIO, Gianmario; Galliano, Luciana. *Música che affronta il silenzio. Scritti su Toru Takemitsu* Milano: Pavia University Press, 2010

BURT, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001

CAGE, John. (1939) *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown-CT: Wesleyan University Press, 1995

CAPRA, Fritjof. (1975) *O Tao da física*. São Paulo: Cultrix, 2000

_____. (1982) *O Ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 2006

CLAY, Jean. *L'impressionisme*. Paris: Hachette, 1971

CLAYTON, Martin. *Time in Indian Music*. New York: Oxford University Press, 2008

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi; *Sonic Design. The nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc, 1976

CONTI, Louis. *Color Variation: An Analysis of Takemitsu's From me flows what you call Time*. Tese de Doutorado. New York University Department of Music, 2010

CONZE, Edward. (Ed. e Trad), (1959). *Buddhist Scriptures*. London: Penguin Books, 2004

CORNWELL, Lewis. Toru Takemitsu's November Steps. *Journal of New Music Research* Vol, 31, No. 3, p.211-220. New York, 2002

DAVIS, Andrew. BBC Symphony Orchestra. Encarte de *I Hear The Water Dreaming*. Deutsche Grammophon, CD 453 459-2, 2000

DAVIES, Roger J.; IKENU, Osamu (Eds.). *The Japanese Mind. Understanding contemporary Japanese culture*. North Clarenton: Tuttle Publishing, 2002

DEBUSSY, Claude. (1917) *Monsieur Croche. Antidilettante*. Paris: Dorbon-Ainé/Nouvelle Revue Française, 1921. [Digitalizado 2010 University of Ottawa]

DOGEN, Eihei. (Séc. XIII) *Shobogenzo-The Treasure House of the Eye of The True teaching*. Trad. Hubert Nearman. Mount Shasta: Shasta Abbey Press, 2007

ELIADE, Mircea. (1949) *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo Editora, 1992.

GADO, Adriano. *Coleção Octatônica em Toru Takemitsu: uma peça para piano*. In. IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM), p 1-5. Maringá, 2009

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna* (1978). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987

GUBERNIKOFF, Carole. Três reflexões sobre a duração e o tempo na música *Pesquisa e Música*. (Conservatório Brasileiro de Música) Rio de Janeiro, Vol. 5 No. 1, p. 3-17, 2000

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 2011

JIN, Jeong Woo, Ph.D. *Comparative analysis of Takemitsu's recente works Rain Tree and Rain Spell and Ta-ryung(Lamentation): An Original piece for Chamber Orchestra*. Tese de Doutorado em Filosofia da música. University of California, Los Angeles, 1987

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard (1928). *O Segredo da Flor de Ouro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986

KNUSSEN, Oliver. London Sinfonietta. Encarte de *Takemitsu – Quotation of Dream*. Deutsche Grammophon, CD 453 495-2, 1998

KOELLREUTER, Hans Joachim; TANAKA, Satochi. *Estética. À procura de um mundo em vis-à-vis*. São Paulo: Novas metas, 1983

KOH, Hwee Been. *East and West: The Aesthetics and Musical Time of Toru Takemitsu*. Tese de Doutorado em Filosofia. Boston University. Graduate School Of Arts and Sciences, 1998.

KONDO, Jo. Toru Takemitsu as I remember him. *Contemporary Music Review* Vol 21, No. 4, p 1-3, London: Routledge, 2002

KOOZIN, Timothy. Toru Takemitsu and the Unity of Opposites. *College Music Symposium*. Vol. 30, No. 1, p 34-44. Missoula: Spring 1990

_____. Octatonicism in recent piano works of Toru Takemitsu. *Perspectives of new Music*. Vol. 29. No. 1, p. 124-140. University of Washington, Seattle: Winter, 1991

_____. Spiritual-Temporal Imagery in Music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*. Vol. 7, p.185-202. Harwood, 1993

_____. Traversing Distances: Pitch Organization, Gesture and Imagery in the Late Works of Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*. Vol. 21, No. 4 , p.185-202. New York, 2002

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books,1988

KREIDY, Ziad. *Takemitsu. A L'ecoute de linaudible*. Paris: L'Harmattan, 2009

LAO-TSÉ. (Séc. XIV a.C.) *Tao Te Ching*. Tradução e Comentários WU, Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2011

_____. (Séc. XIV a.C.) *Tao Te Ching*. Tradução, apresentação e notas TORNAGUI, Pedro. Rio de janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1989

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. (1962). Paris: Pocket, 2010

LIE, Lena Pek Hung. *Challenging Cultural Borders: Toru Takemitsu's Claim to Creative Transgressions*. In: 2011 International Conference on Humanities, Society and Culture. *IPEDR* Vol.20, p.256-260. Singapore: LACSIT Press, 2011

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language* (1944). Paris: Leduc, 1956

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introduction à la culture japonaise*. Paris, Puf, 2005

OHTAKE, Noriko. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Aldershot: Scolar Press, 1993

OKAKURA, Kakuzo. (1906) *O Livro do Chá*. São Paulo: Editora Pensamento, 2008.

PÁLSSON, Páll Ragnar. *Musical Gardening – Harmony and orchestral colours in I Hear The Water Dreaming* by Toru Takemitsu. Dissertação de mestrado. Estonian Academy of Music and Theatre. Tallin, 2009

PILGRIM, Richard. Foundations for a Religio-Aesthetic Tradition in Japan In: APPOSTOLOS-CAPPADONA, D. (Ed.) (1984). *Art, Creativity and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*. New York: Continuum International Publishing Group, 2005

POIRIER, Alain. *Toru Takemitsu*. Rouen: Michel de Maule, 1996

- RAHULA, Walpola. (1959) *What the Buddha Taught*. New York, Grove Press, 1974
- REGAN, Martin. (2004) *Composing for Japanese Instruments*. ePapyrus, 2006
- REPS, Paul; SENZAKI, Nyogen. *Zen Flesh Zen Bones*. (1957). North Clarendon, VM: Tuttle Publishing, 1985.
- SAID, Edward. (1978) *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SAKAMOTO, Haruyo. *Takemitsu. The Roots of his Creation*. Tese de Doutorado. Florida State University, 2003
- SAKAMOTO, Mikiko. *Takemitsu and The "Cage Shock": Transforming the Japanese Ideology into Music*. Tese de Doutorado. University of Nebraska, Lincoln, 2010
- SHUÛCHI, Katô. (2007) *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris : CNRS Éditions, 2009
- SIMPKINS, Alexander; SIMPKINS, Annellen. *Simple Taoism*. North Clarendon-VT: Tuttle Publishing, 1999
- SMALDONE, Edward. Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Toru Takemitsu's November Steps and Autumn. *Perspectives of new Music*. Vol. 27. No. 2, p. 216-231. University of Washington, Seattle (Summer, 1989)
- ST. CLAIR, Carl. Pacific Symphony Orchestra; Nexus. Encarte de *From me Flows what you call time*, Sony Classical, SK 63044, 1998
- STEUERNAGEL, Marcell Silva. *O gesto musical através do ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. (1934) *An Introduction to Zen Buddhism (with a foreword by Carl G.Jung)*. New York : Grove Press, 1964
- _____. An Interpretation of the Zen Experience In : MOORE, Charles (Ed.) *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1967, p 122-142
- TAMBA, Akira: *Musiques traditionnelles du japon*. Paris : Cité de la Musique/Actes Sud, 1995
- TAKEMITSU, Toru. My perception of time in Japanese Music. *Contemporary Music Review*. 1987 Vol. 1, part 2, p.185-202. Harwood, 1987
- _____. Contemporary Music in Japan. *Perspectives of new Music*. Vol. 27. No. 2, p. 198-205. University of Washington, Seattle: Summer, 1989
- _____. On Sawari. In : LAU, F. ; EVERETT, Y.U. (Orgs.) *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown-CT : Wesleyan University Press :2004

_____. *Confronting Silence. Selected Writings*. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995

TAKEMITSU, Toru; REYNOLDS, Roger. A Jostled Silence (Mirrors). *Perspectives of New Music*. Vol 30 No. 1, p. 23-80. University of Washington, Seattle (Winter, 1992).

_____. Roger Reynolds and Toru Takemitsu: A Conversation. *The Musical Quarterly*. Vol.80, No. 1, p. 61-76, Oxford University Press, Spring, 1996

TAKEMITSU, Toru ; DANDREL, Louis. Entretien *Le Monde de la Musique*, Paris : Le Monde et Télérama, Ed. Novembro 1978

TAKEMITSU, Toru; CRONIN, Tania; TANN, Hillary. Afterword. *Perspectives of new Music*. Vol. 27. No. 2, p. 206-215. University of Washington, Seattle: Summer, 1989

TAKEMITSU, Toru; TSURUTA, Kinshi; YOKOYAMA, Katsuya.; Imperial Household Music Department. Encarte de *In an Autumn Garden*. Deutsche Grammophon, 471 590-2, 2002

WILHELM, Richard. *I Ching. O Livro das Mutações (prefácio de C. G. Jung)*. (1923) São Paulo: Editora Pensamento, 1997

YUASA, Joji. Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of new Music*. Vol. 27. No. 2, p. 176-197. University of Washington, Seattle (Summer, 1989)

ZIMMER, Heinrich; CAMPBELL, Joseph. *Philosophies of India*. (1952) London: Routledge & Kegan Paul, 1969

Internet

Livros online:

NISHIDA, Kitaro. Intelligibility and the Philosophy of Nothingness. Disponível em <http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=yt0DLRAa6TIC&oi=fnd&pg=PR7&dq=intelligibility+and+the+philosophy+of+nothingness&ots=wXPM2ocCh6&sig=_QjqzIJemRiEVRrzNYEWN2MQ0#v=onepage&q=intelligibility%20and%20the%20philosophy%20of%20nothingness&f=false>

MALM, William *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Disponível em

<http://books.google.com.br/books?id=Yn3VQbqywCsC&pg=PA131&lpg=PA131&dq=mitsuji+rhythm&source=bl&ots=8TH2ijUuX6&sig=f9WNHvH7swnUmbH6r1iWO4BGzY&hl=ptBR&sa=X&ei=DeIBUKHiB8fj0gGg_OXSBw&sqi=2&ved=0CEUQ6AEwAA#v=onepage&q=mitsuji%20rhythm&f=false>

SIDDONS, James. *Toru Takemitsu: A Bio-Bibliography*

<http://books.google.com.br/books?id=s1h-dw9tyLwC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=James+Gibson+Toru+Takemitsu&source=bl&ots=vs1y1ufaS4&sig=T5TKevZnZyRJfsLiIq-O910vrUU&hl=pt-BR&sa=X&ei=8cqmT5eDOMbu0gHFs6SwBQ&ved=0CGUQ6AEwAA#v=onepage&q=James%20Gibson%20Toru%20Takemitsu&f=false>

BORGES, Paulo “Budismo” e outros textos. Disponível em
<<http://pauloborgesnet.wordpress.com/>>

Filmes online:

JUNKERMAN, John; GRILLI, Peter. Documentário *Dream/Window*. 1993. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=OgPJ2Uk6_nI&feature=relmfu>

<<http://www.youtube.com/watch?v=rB494dBTS54&feature=relmfu>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=IH9afvWWW2A&feature=relmfu>>

WATTS, Alan

http://www.openculture.com/2012/04/alan_watts_on_why_our_minds_and_technology_cant_grasp_reality.html

ZWERIN, Charlotte; GRILLI, Peter. TAKEMITSU. Music For The Movies, Documentario, USA, 1994. Disponível em :

<http://www.veoh.com/watch/v6333468eCb8XCTW?h1=Toru+Takemitsu%3A+Music+for+the+Movies>

Notas de programa e outros:

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Notas de Programa para a estréia mundial de Hymnen. Disponível em <http://www.stockhausen.org/hymnen_notes.html>

TAKEMITSU, Toru; BREYER, Wolfgang. Conversation with Karsten Witt. *Soundtrack! Magazine*. Disponível em <www.artistinterviews.eu> Acesso em 6 ago. 2011

Verbetes da ENCICLOPÈDIA BRITANNICA sobre Música Tradicional Japonesa. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/301221/Japanese-music>>

Outros links relacionados:

Música para piano de Takemitsu:

<http://compositionalendeavor.wordpress.com/2011/05/14/the-diversity-of-inspirations-in-the-piano-music-of-toru-takemitsu-part-1/>

e

<http://compositionalendeavor.wordpress.com/2011/05/14/the-diversity-of-inspirations-in-the-piano-music-of-toru-takemitsu-part-2/>

Cultura asiática:

<http://asiasociety.org/countries/traditions/emakimono>

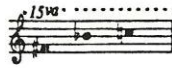
Xintó:

<http://www.greenshinto.com/wp/>

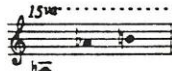
ANEXOS

PARTITURA DE RAIN TREE (1981)
Para 3 percussionistas

Player A : placed left side, Marimba and 3 Crotales



Player B : placed right side, Marimba and 3 Crotales



Player C : placed center, Vibraphone and 10 Crotales



(Crotales sounding 2 octave higher as written.)

Player B and C have Low A $\sharp$ and B $\sharp$ Crotales.

It is permitted to use another sound source, for example, a piece of Glockenspiel etc..

The $\sharp$ and $\flat$ apply only to one note.

This piece can be also played any combinations of the keyboard instruments.

L.v.means that Let vibrate.

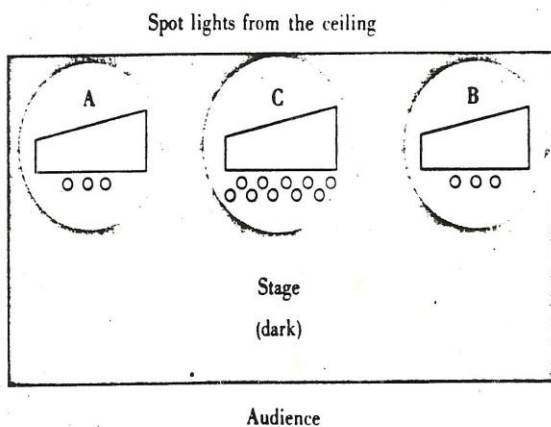
$\text{||:} \dots \text{:||}$ means that repeat 8 times.
x8

It is to be desired that the piece would be performed with the lighting effect operated under with indication on the music, however it is possible to perform without the lighting effect.

 = soft mallets

 = medium hard mallets

 = very hard mallets



Rain Tree

for 3 percussion players (or 3 keyboard players)

Calm

□ = M.M. 40 = 2.5"

雨の樹

Toru Takemitsu

A. (placed left side) *p* very soft

B. (placed right side) *p* very soft

C. (placed center)

15 Crotales (Cymbales Antiques)

Light off

should be synchronized

Light off

Light off

*1 Spot light of the A and B turn on and off alternately as rain drop falling

*1 on off on off

Light on Light off

l.v. through out

Light on Light off

l.v. through out

*1 on off on

Light on off on off on off on off

5 7 9

Light off on 5 off on 5 off on 7 off on 9

mf poco off

mf poco

on 10 off on 7 off on off

10 7

off on 10 off on 7 off on off

Play in the dark
improvise with crotales softly and irregularly like a rain droplet from the leaves.

Play in the dark
improvise with crotales softly and irregularly like a rain droplet from the leaves.

Light on
Vibraphone soloistic, freely
p
motor on

Crotales
p

poco

mfz *p* *mp* *sub.mf*

l.v. 1

(*2da.*)

(*2da.*)

(*2da.*)

(*2da.*)

The musical score is divided into four systems, each with staves A, B, and C. Staves A and B are for crotales, and staff C is for vibraphone. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a 'motor on' instruction. The second system introduces a 'poco' (poco) tempo change. The third and fourth systems continue the improvisation with various dynamics and articulations. The score is marked with 'l.v.' (lento) and '1' (first ending) and includes a '(2da.)' (second ending) section at the end of each system.

1. *Chrysomelidae* (1000)

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' is shown. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Piano (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in 3/4 time. The first measure of the Piano part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with a '5' written below them, indicating a quintuplet. The dynamics are marked *mp* and *mfz*. The Violin I part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with a '5' written below them, indicating a quintuplet. The Violin II part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with a '5' written below them, indicating a quintuplet. The dynamics are marked *mp* and *mfz*. The Piano part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with a '5' written below them, indicating a quintuplet. The dynamics are marked *mp* and *mfz*. The system ends with a double bar line.

The image shows a page from a musical score for 'The Light' by John Williams. It features three staves labeled A, B, and C. Staves A and B are mostly empty, with a '15' marking above staff A. Staff C contains the main musical notation, including a sequence of notes with a '5' marking below them, a '4' marking above a group of notes, and a '5' marking below a group of notes. There are also dynamic markings like 'mp' and 'mfz', and a 'Light off' instruction in a box. The score is written in a standard musical notation style with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

Musical score for Marimba and Bells, measures 1-4. The tempo is marked $\text{♩} = \text{M.M.120}$. The Marimba part is in 5/8 time, and the Bells part is in 3/4 time. The Marimba part includes the instruction "p keep steady rhythm" and the Bells part includes the instruction "p keep steady rhythm". The score shows the Marimba and Bells playing in unison, with the Marimba part having a "poco" marking and the Bells part having a "poco" marking. The score also includes "Light on" and "off" markings for both instruments.

on off on *poco* off

A

off on *poco* off on

B

Light on

poco

A

Light on

dim. *poco*

B

dim.

A

p

B

p

Light fade in.

(vibraphone)

Light on

poco

pp

motor off

(crotales)

92

poco

A

(crotales)

B

poco

(crotales)

poco

C

(crotales)

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, staff B is in treble clef, and staff C is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals (sharps, flats, naturals). A fermata is placed over the final measure of staff C.

Second system of musical notation, measures 5-8. It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, staff B is in treble clef, and staff C is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals. A fermata is placed over the final measure of staff C.

Third system of musical notation, measures 9-12. It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef and includes the instruction "(crotales)" above the staff. Staff B is in treble clef and includes the instruction "(crotales)" above the staff. Staff C is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals. A fermata is placed over the final measure of staff C. A dynamic marking "f" (forte) is present at the end of the system.

First system of musical notation (measures 1-4). It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A has a treble clef and a key signature of one flat. Staff B has a treble clef and a key signature of one flat. Staff C has a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *poco f* and *f*. A *poco* marking is also present in the first measure of staff A.

Second system of musical notation (measures 5-8). It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A has a treble clef and a key signature of one flat. Staff B has a treble clef and a key signature of one flat. Staff C has a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *poco f*, *f*, and *mp*. A *motor on* marking is present in the eighth measure of staff C. A *gradually* marking is present in the eighth measure of staff C.

Third system of musical notation (measures 9-12). It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A has a treble clef and a key signature of one flat. Staff B has a treble clef and a key signature of one flat. Staff C has a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *sub. pp*, *pp*, *f*, *mf*, and *p*. A *poco* marking is present in the tenth measure of staff C.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). It consists of three staves labeled A, B, and C. Staff A has a treble clef and a key signature of one flat. Staff B has a treble clef and a key signature of one flat. Staff C has a bass clef and a key signature of one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf*, *pp*, *poco mf*, *dim.*, *sub. (ppp) mf*, and *p*. A *3:2* marking is present in the fourteenth measure of staff B. A *Light gradually fade out* marking is present in the fourteenth measure of staff A and the fourteenth measure of staff B.

poco più mosso

(♩ = 120)

A *sub. f* *(f)* *molto* *poco mfz* *p*
 B *sub. f* *poco più mosso* *(f)* *molto* *poco mfz* *p*
 C *sub. f* *(f)* *motor off* *poco mfz* *p*

A *poco mf* *mf* *p* *pp*
 B *poco mf* *mf* *mf* *sfz* *3:2* *molto*
 C *p* *f* *l.v.* *p* *mf*

A *poco meno mosso* *♩ = 88~96* *pp* *pp* *mf* *poco* *sim.*
 B *p* *p* *poco* *pp* *sim.*
 C *poco meno mosso* *♩ = 88~96* *mf*

A *(trem.)* *p* *p* *poco* *poco* *p* *p*
 B *(trem.)* *p* *p* *poco* *poco* *p* *sub. mf* *pp*
 C *mf* *molto* *pp* *mf*

Meno mosso $\text{♩} = 48 \sim 52$

Light for the A, B and C alternately turn on and off
Senza tempo regularly as rain drop
very long (20~30") serenely
continue

Slowly
♩ = 48 ~ 52

36

A *ppp* $\times 8$ *pp* gradually cresc. *f* $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$
 B *ppp* $\times 8$ *pp* gradually cresc. *f* $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$
 C *motor off ppp* $\times 8$ *pp* gradually cresc. *f* $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$

A Unison $\times 6$
 B *pp* cresc. gradually
 C *pp* cresc. gradually

A *sfz* *pp* cresc. gradually *f* gradually dim. to *ppp* $\times 8$
 B *sfz* *pp* cresc. gradually *f* gradually dim. to *ppp* $\times 8$
 C *sfz* *pp* cresc. gradually *f* gradually dim. to *ppp* $\times 8$

A *sub. ff* *mp* *f*
 B *sub. ff* *mp* *f*
 C *sub. ff* *mp* *f*

A poco più mosso $\text{♩} = 60 \sim 72$ *ppp* *dolciss.* *pp*
 B poco più mosso $\text{♩} = 60 \sim 72$ *ppp* *dolciss.* *pp*
 C *p* *poco rall.* *l.v.* *l.v.* poco più mosso $\text{♩} = 60 \sim 72$ *poco mf*
 (crotales) *ppp*

A *rall.*
poco *mfpp*
 B *rall.*
poco *mfpp*
poco accel. *rall.*
 C *f* *(mfz)* *mf* *f*
(2da.)

A *poco* *ppp* *(rall.)*
 B *poco* *ppp* *(rall.)*
 C *l.v.* *(rall.)*
press the Pedal through out
(crotales) *mf*

A *poco* *ppp* *very long*
 B *poco* *ppp* *very long*
 C *l.v.* *very long*
 May 10, 1981 Tokyo.

PARTITURA DE UNINTERRUPTED REST (1952-1959)

Para Piano

1. Slowly, sadly and as if to converse with

Triste [♩ = 48]

quasi parlando

p espr. *mf* *pp* *ppp dolce* *p* *pp* *ppp*

mf *p* *pp* *ppp* *mp espr.* *p*

poco rit.

a tempo *mf* *p* *ff* *mf*

poco marcato sempre più pesante *rit.* *Au Mouvt* *mp* *p espr.*

First system of musical notation. The right hand (RH) begins with a series of sixteenth-note chords, marked *mf* and *pp*. The left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked *ppp dolce* and *pp*. The system concludes with a measure marked *ppp*.

Second system of musical notation. The RH continues with sixteenth-note chords, marked *mf*. The LH features a melodic line in the right hand of the piano, marked *p (Echo)*, and continues with chords and notes, marked *ppp* and *pp dolce*. The system ends with a measure marked *poco a*.

Third system of musical notation. The RH features a melodic line, marked *poco rit.* and *Lointain*. The LH continues with chords and notes, marked *pp dim.*, *smorzando*, and *ppp*. The system concludes with a measure marked *ppp s.*

2. Quietly and with a cruel reverberation

□ = M.M. 20-3'

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system begins with a tempo marking '□ = M.M. 20-3'' and includes dynamics such as *ppp*, *ff*, *p*, and *sf*. The second system features *ff*, *mp*, *dolce*, and *pp*. The third system includes *mf*, *p*, *ff*, and *sf*. The fourth system features *ppp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The score is written for both hands on grand staves with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

This page contains six systems of musical notation for piano, likely from a 19th-century manuscript. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs joined). The dynamics and articulations are as follows:

- System 1:** Treble staff starts with *mp* and *PPP*. Bass staff has *ff* and *ff*. Dynamics include *ff*, *ff*, *mf*, and *PPP dolce*. There are some 7-measure rests.
- System 2:** Treble staff has *mf* and *p*. Bass staff has *PPP*, *p*, *mp*, *ff*, *p*, *PPP*, and *PP dolce*. There are some 2-measure rests.
- System 3:** Treble staff has *mf* and *p*. Bass staff has *p*, *pp*, *mf*, and *ff*. There are some 7-measure rests.
- System 4:** Treble staff has *pp*, *mf*, *p*, and *f*. Bass staff has *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *mp*. There are some 8-measure rests.
- System 5:** Treble staff has *ff* and *ff*. Bass staff has *pp*, *ff*, and *PPP*. There are some 7-measure rests.

3. A song of love

Musical score for "A song of love" (Op. 100, No. 3) by Debussy. The score is in 3/8 time and consists of four systems of piano and vocal staves.

System 1: The piano part begins with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *ppp*. The vocal part enters with a triplet of eighth notes.

System 2: The piano part continues with arpeggiated figures. Dynamics include *mp*, *ppp*, and *mf*. Performance markings include *piu mosso*, *rall.*, and *Au Mouvt*. The vocal part has a triplet of eighth notes.

System 3: The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *ppp*.

System 4: The piano part continues with arpeggiated figures. Dynamics include *mp*, *mf*, *ppp*, and *dim.*. The vocal part has a triplet of eighth notes. The score concludes with a *rall.* marking.

1952~1960

PARTITURA DE DISTANTE (1972)
Para Oboé com ou sem *Shô*

DISTANCE pour hautbois avec ou sans Sho
 DISTANCE for oboe with or without Sho.

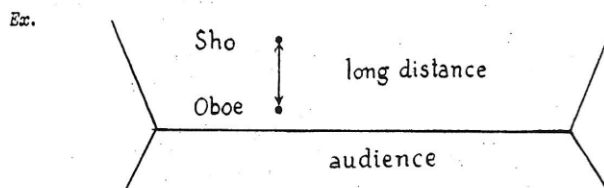
Cette pièce est respectueusement dédiée à Heinz Holliger.
 This piece is respectfully dedicated to Heinz Holliger.

Cette pièce peut être jouée sans Sho, cependant, il est préférable de la jouer avec cet instrument.
 This piece can be played without Sho, however, it is desirable with Sho.

NOTES

Le hautbois et le Sho doivent être aussi éloignés que possible, et le Sho doit toujours être placé derrière le hautbois.

Oboe and Sho should be placed as far as possible, and Sho always be placed behind the oboe.



Cette pièce est écrite en notation proportionnelle. En conséquence, la valeur des notes est approximative, à l'appréciation de l'exécutant selon la longueur de la barre horizontale.
 This piece is written by the proportional notation, then note values are approximate, judged by the performer according to the length of the horizontal bar.

Chaque barre peut être jouée en 2,5 secondes ou 3 secondes.
 Each bar can be played in 2,5 seconds to 3 seconds.

	= - - -	Long Long tone
	= - - -	Court Short tone
	= - - -	Toutes les appogiatures sont jouées aussi vite que possible. All grace notes are played as fast as possible.
	= - - -	Ceci doit être chanté dans la tonalité désignée, tout en jouant de l'instrument. Should be sung designated tone simultaneously with playing instrument.
	= - - -	3/4 de ton plus haut. 3/4 higher.
	= - - -	1/4 de ton plus haut. 1/4 higher.
	= - - -	1/4 de ton plus bas. 1/4 lower.
	= - - -	Jouer simultanément. Play simultaneously
	= - - -	Sho doit jouer immédiatement après le hautbois. Sho should play immediately after the oboe
		La flèche ainsi soulignée doit être jouée comme ci-dessus. indicated arrow should be judged as above
	= - - -	La petite note noire indique l'interruption du jeu de la note concernée. Small black note indicate stop of the playing of the designated note.

DISTANCE

dedicated to Heinz Holliger

TORIL TAKEMITSU

2.5" 3.0"

M.P.

(h)

each B^{fl}(H) should be played by different finger

Oboe

pp p mf p (mp) p mp mf sfz pp p

(ppp)

8va

(Left hand)

shō

8va

(Right hand)

pp sempre

tr.

gliss. (tr.)

mp < mf p < p pp

ppp

distancia

Handwritten musical score for the first system. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the flute. The piano part includes dynamics such as *sf*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *sfz*, *mf*, and *sub. pp*. The flute part includes markings for *tr. (13)*, *flutt.*, and *ord.*. The system concludes with a *pp* dynamic.

Handwritten musical score for the second system. The piano part features *gliss.* markings and dynamics including *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. The flute part includes a *gliss.* marking and a *pp* dynamic. The system ends with a *ppp* dynamic.

Handwritten musical score for the third system. It begins with a tempo change to *(agitato)* marked with a double bar line and a 16-measure rest. The piano part includes dynamics such as *mp*, *p*, *sf*, *sim.*, *sub. pp*, *p*, *mf*, *pp*, *p*, *sub. f*, and *sub. pp*. The flute part includes *tr.*, *dolce*, *gliss.*, and *gliss. slowly* markings. The system concludes with a *cresc.* marking and a *sub. p* dynamic.

gliss. slowly (#2)

non vib... with vib... cresc.

tr. (12)

N.V.

pp (mp) f f cresc. fff f sub. p

cresc.

flut.

sub. p

gliss. slowly (#2)

gliss. slowly (#2)

pp > ppp pppp

mf pp (mf) p (sempre)

dim.

sub. p

(like pizzicato)

(agitato)

gliss.

mf f (p) f sfz (piu f) ppp p mf f

(p)

gliss.

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and performance markings. The bass staff contains a bass line. The markings include:

- sfz* (sforzando)
- f* (forte)
- mp* (mezzo-piano)
- fp* (forzando piano)
- mf* (mezzo-forte)
- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- sub. p* (subito piano)
- as soft as possible*
- smorzato* (diminuendo)
- tr.* (trill)
- t kt* (trill key touch)
- N o* (no)
- mf < f > p* (mezzo-forte, forte, piano)
- mf < p* (mezzo-forte, piano)

Handwritten musical score for the second system. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and performance markings. The bass staff contains a bass line. The markings include:

- legato* (legato)
- N.v* (no vibrato)
- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- espr.* (espressivo)
- p < mf >* (piano, mezzo-forte)
- pp < mf* (pianissimo, mezzo-forte)
- pp mf* (pianissimo, mezzo-forte)

Handwritten musical score for the third system. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and performance markings. The bass staff contains a bass line. The markings include:

- tr. (13)* (trill 13)
- tr.* (trill)
- tr.* (trill)
- tr.* (trill)
- p < mf > pp < mf > f < mf > sf* (piano, mezzo-forte, pianissimo, mezzo-forte, forte, sforzando)
- ppp* (pianississimo)
- mp* (mezzo-piano)
- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)

Handwritten musical score for a single melodic line. It features a series of notes with various dynamic markings: *mp*, *p*, *f*, *mp*, *f*, *p*, *mp*, *ff*, *mf*. There are also glissando markings and a final gliss. with a fermata. The notes are mostly half notes and whole notes, with some accidentals.

each B⁴ should be played by different fingering.

(cresc.)

bisbigliando (N.O.N.O.)

pp — *p* < > — *mp* < > — *mf* — *f*, *p*, *f*, *p*, ... — *sfz* — *p* — *f* — sub. *p* — *pp* — *mf*

Handwritten musical score for a single melodic line. It features a series of notes with various dynamic markings: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *p*, *sfz*, *p*, *f*, *sub. p*, *pp*, *mf*. There are also crescendo markings and a bisbigliando marking. The notes are mostly half notes and whole notes, with some accidentals.

Handwritten musical score for a single melodic line. It features a series of notes with various dynamic markings: *pp*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, *sfz*, *f*, *sub. p*, *f*, *sub. p*, *mf*, *sfz*, *mf*. There are also crescendo markings and a bisbigliando marking. The notes are mostly half notes and whole notes, with some accidentals.

p dim. (40)

pp

f < >

p

Handwritten musical score for "The Song of the Nightingale" by Robert Schumann. The score is written on two staves. The top staff contains the melody with various dynamics and articulations. The bottom staff contains the accompaniment. The score is marked with "N. 1" and "N. 2" at the beginning of the melody. The dynamics include *mf*, *ff*, *p*, *sf*, *f*, *sub. p*, and *sf*. The tempo is marked "Allegretto".

each F^b should be played by different fingering

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note at the top right states "each F^b should be played by different fingering". The score is divided into measures by vertical bar lines. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score includes dynamic markings such as "pp", "f", "p", "sfz", and "mf". There are also fingering numbers and slurs. A handwritten note at the top right states "each F^b should be played by different fingering".

Handwritten musical score for "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written on five staves. The top staff is for voice, with the lyrics "with voice" and "The Sound of Silence". The second staff is for guitar, with a "squeeze" effect indicated. The third staff is for piano, with various dynamics like "p", "mf", "p", "f", "ff", "p<=>mp", "pp", "p", "f", "p", "f", "p", "gliss." and "tr." (trills) indicated. The fourth and fifth staves are for bass and drums, with dynamics like "p" and "mf" indicated. The score is handwritten and includes many musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The accompaniment begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, f, sub. p). The melody is written in a simple, folk-like style, and the accompaniment provides a harmonic foundation. The score is handwritten and appears to be a personal or working draft.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three systems of staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, and *pp<>*. Performance instructions include "smorzuto" (diminuendo) and "with varice" (with variation). The piano part includes a "Relax" instruction and a diagram of a hand position.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp*, *mf*, *sfz*, *sf*, *f*, *pp*, *mp*, and *f*. It also features performance instructions like *gliss.* and *N.O.N.* (No Ornamentation). The score is written on three systems of staves.

agitato *percussive*

f sfz mf f sffz ff sfz fff (mf) p

sfz mf p mf p mf pp p mf p mp pp

p mf p mf pp p pp p sf fff f sffp ff

(flatt.) very rapid

Handwritten musical score for the first system. The staff contains several measures of music. Above the staff, there are markings 'N', 'O', 'N', and 'O'. Below the staff, dynamic markings include *p*, *ppp*, *mf*, *pp*, *mp*, *p*, and *mf*. The system concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score for the second system. The staff contains several measures of music. Above the staff, there are markings *b* and *#*. Below the staff, dynamic markings include *p*, *pp*, *pp*, *mp*, *mp*, *pp*, and *pp*. The system concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score for the third system. The staff contains several measures of music. Above the staff, there are markings *N* and *O*. Below the staff, dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *mp*, *p*, and *ppp*. The system concludes with a double bar line and a final note.

very rapid (percussive)

dim.

smorzando - - - - -

p *pp*

sff *pp* *sff* *pp*

N *O* *N* *O*

Sept. 8. 1972 Tokyo

(40)

Duration about 8'30" ~ 9'00"

PARTITURA DE ORION (1984)
Toru Takemitsu

Orion

犁

for Cello and Piano

(♩ Approx. 100 # 96)

Tranquilly Slow

Toru Takemitsu 1984

Solo Cello

Piano

11 (3+3+3+2)

9 (3+3+3)

pp

p

pp

poco retenu... //

pp con fantasia

p

p

pp

p

poco retenu... //

p

poco mf

p dolce poco mf

mf

mute

Pizz.

p

pp

Copyright 1984 by Schott Japan.

5

ord. poco retenu. //

12 8 Pizz. ord. poco retenu. //

mf *f* *p* *ppp*

pp *cresc.* *mf*

ord.

poco retenu. //

p *pp* *(p)* *l.v.* *damp.* *poco mf* *p*

6 8

poco retenu. //

pp *molto* *(p)* *mf* *mf < p*

14 (3+3+3+3+2) 8 poco retenu. //

poco retenu. //

p *p* *poco mf* *p*

poco retenu. //

mf *pp* *p* *pp*

11 (9+2)
8

p *poco retenu. //* *poco mf*

mp *p*

stretto rall. molto a tempo

molto *ff dim.*

11 (9+2)
8 *mf*

13 (3+2+3+2+3)
8

stretto rall. molto a tempo

pp cresc. *ff dim.* *mf poco*

poco stretto

rall. *mf* *l.v.* a tempo

9 (3+3+3)
8 accel. rall.

p *cresc. molto*

[illegible]

a tempo

poco
retenu... //

 $p_{(\text{dolce})}$

poco rall. 9

6

mf *f* *molto* *mf* *mp* *poco rall.*

mf *f* *molto* *sub. mf* *p*

a tempo *rall.* *molto* *ord.*

p *mf* *poco* *p* *p* *pp*

7 **9** **6**

16 **16** **8**

a tempo *rall.* *molto* *(mfz)*

p *espr.* *mf* *p* *mp* *p* *l.v.*

(mfz) *(♩ = 66)*

A tempo *rall.* *(molto)*

(mf) *p* *mf* *cresc.* *mf* *(p)* *mf* *poco*

7 **7** **16**

A tempo *p* *mf* *8va* *mf* *f*

pp *mf* *mfz* *f*

Meno mosso ($\text{♩} = 72 \text{ / } 69$)

pp espr. mf poco p mf-p p mf

8 (3+3+2) **5** **7**

dolciss. p poco mf

poco stretto *poco rall.* *in tempo* *rall. . . .* *Meno mosso again*
($\text{♩} = 60 \text{ / } 56$)

p cresc. ff

rall. . . . *f* *poco f*

mf *mf* *p f più p poco*

5

mp *p* *mp*

[illegible]

5/8 12/8 9/8

rit. *f* *mf* *p* *mfz* *sf*

A tempo

5:4 5:4 7

This system contains three measures of music. The first measure is in 5/8 time, the second in 12/8 time, and the third in 9/8 time. It features a piano introduction with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a section marked 'A tempo'. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mfz* (mezzo-forte z), and *sf* (sforzando). Rhythmic markings include 5:4, 5:4, and 7.

freely stretto

mf *f* *p* *cresc. molto* *f* 3:2

6/8 4/8

This system contains two measures of music. The first measure is in 6/8 time, marked 'freely', and the second is in 4/8 time, marked 'stretto'. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), *cresc. molto* (crescendo molto), and *f* (forte). A 3:2 ratio is indicated.

mf *f* *f* *p* *cresc.* *retenu.*

6/8 (3/4)

This system contains two measures of music. The first measure is in 6/8 time, and the second is in 3/4 time. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *retenu.* (retenu).

Pizz. *mf* *mf* *f* *mf* *rall.* // **Tempo II°**
(♩ = 72 / 69) *arco* *pp* *espr.* *mf* *poco*

89

Tempo II°
(♩ = 72 / 69)

p *pp*

p *pp* *p* *sempre*

5

p *mf*

sub. f *mf* *f*

4
8 (like bells) *mfz* *p*

5
8 *mfz* *p*

Tempo I° (♩ = 100-96)

p *pp* *p* *p*

Tempo I°

pp *p*

First system of a musical score. The top staff (bass clef) contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The middle staves (treble and bass clefs) contain piano accompaniment. The piano part includes a section marked *p dolce* and *poco mf*, followed by a section marked *mute* and *Pizz. p*. The bottom staff (bass clef) contains a low-register accompaniment line starting with *pp*.

Second system of the musical score. The top staff (bass clef) continues the melodic line with *pp cresc.* and *mf* dynamics, ending with *ord.* and *poco retenu.*. The middle staves (treble and bass clefs) include piano accompaniment with *Pizz. mf* and *f* dynamics, and a section marked *p*. The bottom staff (bass clef) contains a low-register accompaniment line ending with *ppp*.

Third system of the musical score. The top staff (bass clef) continues the melodic line with a *p* dynamic marking. The middle staves (treble and bass clefs) include piano accompaniment with *pp* and *p* dynamics, and a section marked *damp.*. The bottom staff (bass clef) contains a low-register accompaniment line with *mf poco* and *p* dynamics.

poco retenu. //
pp molto p mf mf < p
9
8
14 (3+3+3+3+2)
poco retenu. //
p p
poco retenu. //
p

poco retenu. //
mf pp p
11 (9+2)
8
poco retenu. //
p
poco mf
pp

stretto rall. molto //
molto ff dim.
13 (3+2+3+2+3)
8
stretto rall. molto //
pp cresc. ff dim.
Tempo II° (♩ = 72 / 69)
S.P. P.O.
p mf f
Tempo II° (♩ = 72 / 69)
7 (3+4)
Pizz. poco f
ord. l.v.
p mf mute

calm, as echo S.P. P.O. poco retnu. slower

calm, as echo Pizz. mute

poco retnu. ord. l.v.

6 16 7 16 slower

mf poco fz

pp

5

poco (mf)

pp dolce mp

p poco l.v. damp. ppp

