



fondazione  
cariplo

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Università degli Studi di Pavia



---

**Musica che affronta il silenzio. Scritti su Tōru Takemitsu**  
**Music Facing Up to Silence. Writings on Tōru Takemitsu**

a cura di / edited by

Gianmario Borio – Luciana Galliano



Pavia University Press

Questo volume presenta i risultati della giornata di studi su Tōru Takemitsu, che si è tenuta a Milano il giorno 17 ottobre 2009 nell'ambito del 18° Festival "Milano Musica" 2009 a lui dedicato.

Musica che affronta il silenzio : scritti su Tōru Takemitsu = Music facing up to silence : writings on Tōru Takemitsu / a cura di Gianmario Borio, Luciana Galliano. – Pavia : Pavia University Press, 2010. – 201 p. ; 24 cm.

Volume che presenta i risultati della giornata di studi su Tōru Takemitsu, tenutasi a Milano il 17 ottobre 2009, nell'ambito del 18° festival "Milano Musica" 2009, a lui dedicato.

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788896764619>

ISBN 9788896764077 (brossura)

ISBN 9788896764619 (e-book PDF)

1. Takemitsu, Tōru - Critica e interpretazione 2. Musica giapponese

I. Borio, Gianmario II. Galliano, Luciana

780.92 CDD-21 Musica. Persone

© Milano Musica. Associazione per la musica contemporanea 2010  
ISBN: 978-88-96764-07-7

Nella sezione "Editoria scientifica" Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

Texts published by Pavia University Press in the series "Editoria scientifica" have been peer-reviewed prior to acceptance by the Editorial Board. [www.paviauniversitypress.it/scientifica](http://www.paviauniversitypress.it/scientifica).

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.  
La fotocoproduzione per uso personale è consentita nei limiti e con le modalità previste dalla legislazione vigente.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without the written permission from "Milano Musica. Associazione per la musica contemporanea".

Redazione / Copyediting: Alessandro Bratus

In copertina / The cover shows:

Akira Kinoshita, *Fotografia di Tōru Takemitsu*. Immagine di fondo: Tōru Takemitsu, *Without Title* (1961), guache su carta (grafica di Emilio Fioravanti, G & R Associati).

Editore / Publisher: Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia  
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (Italia) – <[www.paviauniversitypress.it](http://www.paviauniversitypress.it)>

Stampato da / Printed by: DigitalAndCopy S.a.s., Segrate (MI)  
Printed in Italy

# Sommario

## **Prefazione**

Luciana Pestalozza ..... 7

## **Convergenze tra Occidente e Oriente nella musica del XX secolo. Riflessioni su alcuni nodi cruciali**

Gianmario Borio ..... 9

## **Il progetto estetico e compositivo di Tōru Takemitsu. La musica e i giardini**

Luciana Galliano ..... 19

## **Tōru Takemitsu come mediatore culturale e organizzatore in Giappone**

Mitsuko Ono ..... 29

## **Quanto giapponese è stato Takemitsu? È importante chiederselo?**

Peter Burt ..... 43

## **Natura e arte del silenzio in Tōru Takemitsu**

Giangiorgio Pasqualotto ..... 51

## **«Qualcosa di intuitivo»: i rapporti di Tōru Takemitsu con le avanguardie occidentali**

Angela Ida De Benedictis ..... 59

## **La musica per film di Takemitsu**

Roberto Calabretto ..... 77

# Contents

## **Foreword**

Luciana Pestalozza ..... 105

## **Convergence between West and East in 20<sup>th</sup> Century Music: Reflections on Some Crucial Aspects**

Gianmario Borio ..... 107

## **Tōru Takemitsu's Aesthetic and Compositional Approach: Music and Gardens**

Luciana Galliano ..... 117

## **Tōru Takemitsu as Cultural Mediator and Organiser in Japan**

Mitsuko Ono ..... 127

## **How Japanese Was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?**

Peter Burt ..... 143

## **Nature and the Art of Silence in Tōru Takemitsu**

Giangiorgio Pasqualotto ..... 151

## **'Something Intuitive': Tōru Takemitsu's Relationship with the Western Avant-gardes**

Angela Ida De Benedictis ..... 159

## **Takemitsu's Film Music**

Roberto Calabretto ..... 177

## Prefazione

Alcuni compositori, in tutte le epoche, hanno accolto nella propria creatività elementi appartenenti ad altre arti, o scienze o comunque a saperi apparentemente lontani dall'invenzione musicale. Pensando alla nostra epoca, Varèse, Xenakis, Takemitsu, in ambiti molto differenti, senza alcuna parentela, hanno coniugato la ricerca musicale con aspetti distinti dalla musica, creando collegamenti inaspettati e interessantissimi.

“Milano Musica”, dedicando negli anni a ciascuno di questi autori uno dei Festival monografici, ha voluto affiancare alle esecuzioni musicali, che rimangono comunque sempre il momento culminante della conoscenza, un convegno che attraverso le sfaccettature delle diverse relazioni, approfondisse le componenti delle personalità di questi compositori. L'elemento base della ricerca di Tōru Takemitsu è stato trovare i legami che collegano Oriente e Occidente, due culture, opposte e difficilmente assimilabili.

«Questi due mondi, l'Oriente e l'Occidente, talvolta mi circondano con dolcezza, ma più spesso mi lacerano» diceva Takemitsu che ha percorso un cammino unico, profondo e sensibilissimo, per trovare punti d'incontro tra la musica europea e la sua tradizione orientale, fatta non solo di suoni, ma di ambienti e atteggiamenti lontanissimi. In particolare vorrei ricordare il suo fecondo rapporto con la natura che ha ispirato il suo grande ciclo della pioggia e il suo punto d'osservazione dei fenomeni atmosferici e del movimento dell'acqua.

Takemitsu è stato anche un grande compositore di colonne sonore per un centinaio di film. Oltre all'originalità che lo contraddistingue, egli possedeva la profonda conoscenza di tutti gli stili musicali che utilizzava di volta in volta secondo le necessità drammaturgiche: dal jazz alla musica rock, dal valzer viennese alla musica d'intrattenimento o dall'improvvisazione alla musica leggera.

Attraverso le relazioni di studiosi come Gianmario Borio e Luciana Galliano, che hanno curato l'impostazione della Giornata di Studi, Peter Burt, Roberto Calabretto, Angela Ida De Benedictis, Mitsuko Ono e Giangiorgio Pasqualotto, a tutti i quali va il mio ringraziamento, i caratteri precipi della ricerca di Takemitsu sono emersi limpidamente contribuendo a definire e approfondire la sua personalità.

Un grazie particolare alla Triennale di Milano che ha ospitato la Giornata e all'Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, che ne pubblica gli atti, consentendo così una diffusione online tra tutti gli studiosi. Grazie anche alla Fondazione Cariplo per il sostegno alla nostra iniziativa. Un ringraziamento particolare a tutti quelli che hanno collaborato con impegno alla realizzazione della Giornata di Studi.

Luciana Pestalozza  
Direttore di "Milano Musica"

# Convergenze tra Occidente e Oriente nella musica del XX secolo. Riflessioni su alcuni nodi cruciali

Gianmario Borio

Negli ultimi decenni i rapporti tra le culture dell'Oriente e dell'Occidente si sono imposti nuovamente all'attenzione di antropologi, filosofi e storici. L'interesse per tale problematica è connesso ad alcuni fenomeni di ordine sociale e politico: l'estensione capillare dei sistemi di comunicazione, la diffusione dell'economia capitalista su tutto il globo, la crescente mobilità degli individui e la condivisione di idee e stili di vita presso gruppi etnici disparati. L'insieme di questi fattori provoca una serie di questioni: le unificazioni o sintesi parziali di forme culturali e pratiche sociali conducono a un offuscamento delle identità e in certi casi a una crisi dei fondamenti? O stanno invece all'origine di un rafforzamento delle identità, che avrebbe luogo se non altro in funzione difensiva o per istinto di autoconservazione? Oppure pongono le basi di una cultura mondiale che trarrebbe linfa proprio da un pensiero fluido e trasferibile? Lo studio di ciò che è avvenuto in campo musicale nel corso del XX secolo può offrire alcuni spunti per approfondire tali questioni anche se, anziché fornire risposte univoche, finisce piuttosto per manifestarne l'ambiguità e la complessità.

Sulla scia dell'influente libro di Edward Said, si può avere la tentazione di smascherare l'intersecarsi di prospettive tra Oriente e Occidente come un *trompe-l'oeil*.<sup>1</sup> Il sospetto tende a crescere quando la ricerca viene condotta in un campo – quello della composizione notata su partitura, destinata a un'esecuzione in concerto e soggetta a una fruizione di tipo individuale e contemplativo – che è parte del sistema culturale prevalente in Occidente nell'epoca moderna, che è proprio il bersaglio degli studi postcoloniali. Tuttavia esistono almeno due elementi che rendono plausibile una riflessione in questo ambito:

1. l'evoluzione interna del pensiero musicale nel XX secolo è autoriflessiva e coincide in vari momenti con una messa in discussione delle premesse di quel sistema sociale (linguaggio, pratiche, istituzioni e ruoli);

---

<sup>1</sup> Cfr. Said (1991). La versione originale in lingua inglese fu pubblicata nel 1978.

2. il reciproco avvicinamento tra compositori occidentali e orientali ha avuto luogo secondo modalità che sono condizionate in misura esigua da fattori economici o ideologici; la convergenza di interessi e obiettivi non sembra avere cioè altra motivazione se non l'ampliamento del campo esperienziale e il rinnovamento delle forme espressive.

Bisogna comunque tenere presente che i punti di partenza dei compositori euro-americani e di quelli asiatici non sono simmetrici. I primi si rivolgono alle musiche tradizionali extraeuropee per trovare soluzioni o conferme a questioni (circa l'organizzazione delle altezze, il ritmo, il timbro, le modalità di esecuzione strumentale e di emissione vocale) che sono emerse nell'elaborazione delle proprie tecniche ed eventualmente sono diventate oggetto della teoria; invece i secondi conseguono, mediante l'apprendimento delle nuove tecniche e l'esposizione al mondo concettuale dei colleghi occidentali, i mezzi per perfezionare la propria scrittura e raggiungere un gruppo di fruitori assai più ampio di quello indigeno. Dalla fine della Seconda guerra mondiale ai nostri giorni l'internazionalizzazione del linguaggio musicale è stato un processo continuo e inarrestabile; 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.

Il movimento di reciproca convergenza – che diventa sempre più palese grazie alla diffusione planetaria di stili compositivi e applicazioni tecnologiche – ha avuto un decorso intermittente ed è spesso legato all'evoluzione individuale dei compositori. Mi limiterò a illustrare pochi casi, concentrandomi sulle questioni cruciali che, nei due decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, fecero da motore a un processo di cui Tōru Takemitsu fu uno dei principali attori. Comincio con la “East-West Music Encounter Conference” che si tenne a Tokyo tra il 17 e il 22 aprile 1961. Molti sono i motivi di interesse di questa manifestazione: l'artefice e segretario generale era Nicolas Nabokov, che occupava una posizione di rilievo nel Congress for Cultural Freedom, uno degli organi con cui la CIA sosteneva la diffusione della cultura e della politica dell'Occidente nel resto del mondo; a dispetto della missione propagandistica più o meno palese, a Tokyo ebbe luogo una discussione schietta e proficua che favorì gli scambi tra musicisti occidentali e orientali; la scelta dei relatori appare particolarmente felice perché, oltre alla varietà delle provenienze, vennero messe a confronto le diverse professionalità della musica (compositori, esecutori, critici, musicologi ed etnomusicologi); le questioni discusse (‘rinnovamento del linguaggio musicale’, ‘educazione musicale’, ‘sovvenzionamento delle attività musicali’, ‘musica e società’) svolgono ancora oggi una funzione primaria nell'interscambio tra le due metà del globo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. *Music – East and West* (1961). I compositori occidentali che tennero una relazione sono Elliott Carter, Henry Cowell, Lou Harrison, Colin McPhee, Virgil Thomson e Iannis Xenakis; in campo musicologico spiccano i nomi di Alain Danielou, Robert Garfias, Mantle Hood, Leo Schrade e Hans Heinz Stuckenschmidt.

Il contributo di Henry Cowell affronta alcuni aspetti della problematica parafrasando il titolo del convegno: *La storia della musica occidentale è l'opposto di un incontro tra Oriente e Occidente* (Cowell 1961, p. 71). Alla base della situazione attuale, di cui la reciproca attrazione è un elemento qualificante, starebbe una scissione che ebbe luogo agli albori della musica scritta dell'Occidente: la fissazione delle melodie su modi diatonici spostò l'attenzione sempre più marcatamente verso le dimensioni dell'armonia e del contrappunto. Per un arcano contrappeso sono proprio melodia e ritmo, che la musica d'arte dell'Occidente ha mantenuto a uno stato rudimentale, ad avere avuto un considerevole sviluppo in Oriente. Cowell mette in guardia che non solo l'antico pregiudizio degli occidentali nei confronti della musica asiatica (considerata primitiva e monotona proprio perché poco sviluppata nelle dimensioni maggiormente presenti nella loro notazione) è un esito del processo storico, ma che anche l'emergere di un interesse genuino per l'Oriente sarebbe stato impossibile se gli stili della musica occidentale non avessero cominciato «a perdere vitalità verso la fine del XIX secolo» (Cowell 1961, p. 72). L'avvicinamento dei compositori occidentali alle problematiche della musica orientale è pertanto un fenomeno che si intreccia con la critica ai fondamenti estetici e tecnici della composizione tonale più di quanto appare a prima vista. D'altro canto lo scandagliamento di quelle problematiche sarebbe per Cowell un'impresa ardua se non fosse sostenuta da una comprensione delle musiche in cui esse si sono storicamente dispiegate; da ciò deriva l'esigenza di una 'musicologia comparata' che il compositore aveva già posto in un articolo del 1935, scritto dopo un lungo soggiorno a Berlino (Cowell 2001). Tale esigenza emerse più volte durante il convegno di Tokyo, al termine del quale lo *standing committee*, presieduto da Yehudi Menuhin, formulò la proposta di fondare un Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparativi.<sup>3</sup>

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. Vi sono almeno due ambiti della produzione musicale del XX secolo nei quali l'amalgamazione linguistica è tangibile: l'avanguardia e la *popular music*. La prima, pur riguardando una cerchia ristretta di agenti e fruitori, ha un'inclinazione universalistica per quanto non sempre consapevole ed esplicita; infatti essa si concepisce come stadio più recente dello sviluppo della musica d'arte e pertanto come parte integrante di un sistema educativo che può essere esportato in altre zone del mondo. La seconda, che ha le sue radici nella società industriale, promuove su scala planetaria, grazie ai nuovi media e alle loro potenzialità di diffusione capillare, il modello del *song* americano con i suoi risvolti sociali, ideologici e comportamentali; sonorità estranee a questo modello

---

<sup>3</sup> Cfr. *Music – East and West* (1961, p. 227). È probabile che questa sia l'idea originaria che portò alla fondazione dell'Internationales Institut für Traditionelle Musik di Berlino Ovest (1963) il cui primo direttore fu Danielou.

possono entrare in gioco per renderlo più accattivante, ma questi cambiamenti sono transitori e non riguardano gli aspetti strutturali. L'avanguardia e la *popular music* hanno una stretta relazione con le tecnologie elettroniche, saldi riferimenti istituzionali e una tendenza ad assorbire in sé il diverso; essi rappresentano le due facce di una cesura storica di straordinaria portata nella cultura musicale dell'Occidente. Oggi si pone la questione se siano anche le due facce della stessa propensione colonialista dell'uomo occidentale.<sup>4</sup>

Cowell è il primo di una serie di compositori statunitensi che si rivolsero alle culture extraeuropee per approfondire tecniche compositive e prospettive estetiche che erano maturate nel proprio lavoro, il quale a sua volta intratteneva un duplice rapporto, di attrazione e repulsione, con le radici europee. Gran parte di questi musicisti risiedevano in California: John Cage, Lou Harrison, Colin McPhee, Alan Hovhaness, Harry Partch e più tardi La Monte Young e Terry Riley. In un articolo sulla storia della musica sperimentale negli Stati Uniti, redatto per la rivista degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt subito dopo la sua celebre partecipazione nel 1958, Cage spiegava l'attenzione degli americani per ciò che sta al di là dell'Oceano Pacifico con questa parabola:

Gli uomini che abbandonarono l'Asia per l'Europa si mossero contro vento e svilupparono perciò le macchine, le idee e le filosofie occidentali in accordo con la lotta contro la natura; [...] d'altro canto, gli uomini che abbandonarono l'Asia per giungere in America andarono col vento, issarono una vela, e svilupparono le idee e le filosofie orientali in accordo con l'accettazione della natura. Queste due tendenze in America si incontrarono, producendo un movimento 'nell'aria', non legato al passato o alle tradizioni, non legato a niente. (Cage 1971, p. 53)

È dunque negli Stati Uniti che la sperimentazione musicale ha trovato un terreno favorevole e si è avvicinata quasi inconsapevolmente alle concezioni musicali dell'Oriente. In un saggio di un decennio precedente, dedicato alla convergenza tra concezioni orientali e occidentali, Cage aveva segnalato cinque ambiti nei quali tale avvicinamento è tangibile: l'abbandono della costruzione motivico-tematica, la polistratificazione delle voci senza bisogno di un controllo armonico, la concezione strutturale del ritmo, l'uso di sonorità percussive e l'interesse per scale non temperate (Cage 1946, pp. 111-115).

Elliott Carter, un compositore statunitense di tutt'altro orientamento, spiegò durante il convegno di Tokyo che uno dei tratti qualificanti della musica d'arte dell'Occidente consiste nel fatto che il compositore mira alla «creazione e presentazione nitida di diversi caratteri ed espressioni musicali» (Carter 1961, p. 126).<sup>5</sup> In questa ricerca della molteplicità e della specificità egli si comporta in un modo per certi versi simile all'esecutore orientale che inventa in tempo reale nella pratica dell'improvvisazione; tuttavia la sua attività creativa non è «imprigionata nella catena del tempo» e le sue opere possono essere intese come il frutto di

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'avanguardia, ho cercato di abbozzare una risposta in Borio (2009).

<sup>5</sup> Anche in Carter (2008, p. 163).

una «scelta tra molte improvvisazioni immaginate» (Carter 1961, p. 127).<sup>6</sup> Questa tendenza alla progressiva differenziazione della sintassi – che Carter chiama «metodo dialettico della musica d'arte occidentale» (Carter 1961, p. 127)<sup>7</sup> – ha costituito certamente un momento di fascinazione per i compositori orientali. Lo studio della dodecafonia e, più tardi, del pensiero seriale fu un'esperienza fondamentale nella formazione di molti compositori giapponesi – per esempio Yoshiro Irino, Makoto Moroi, Minao Shibata e Toshiro Mayuzumi, che nel 1957 fondarono un Istituto per la Nuova Musica sul modello di quello di Darmstadt. Durante i *Ferienkurse* del 1958 Heinz-Klaus Metzger tradusse in tedesco e lesse una conferenza di Yoritsune Matsudaira, nella quale l'interesse del Giappone per la musica d'arte dell'Occidente appare come fenomeno vecchio di almeno un secolo (Matsudaira 1997).<sup>8</sup> Tuttavia, in una conferenza tenuta nei *Ferienkurse* del 1962, il critico musicale Hidekazu Yoshida mise in evidenza come il rapporto tra musica giapponese ed europea fosse finora decorso in modo unilaterale: a parte pochi casi isolati non si può infatti parlare di influsso della musica giapponese su quella europea.<sup>9</sup> Questa disparità riguarda in misura minore gli ambiti di pittura e architettura, nei quali l'incontro dell'artista occidentale con il Giappone si è rilevato di primaria importanza in diverse fasi del XX secolo, anzi forse proprio la formazione dell'arte moderna è palesemente connessa al confronto con l'Altro dell'Occidente. Yoshida ritiene che nell'ultimo decennio la situazione stia cambiando anche in campo musicale; la reiterata partecipazione dei compositori giapponesi ai *Ferienkurse* è un chiaro sintomo di questo cambiamento. La sua conferenza accenna peraltro a una tematica che era emersa qui e là nel convegno di Tokyo: un contatto meno superficiale con il pensiero musicale degli europei è stato possibile per i giapponesi proprio nella fase in cui i primi hanno smesso di considerare le altre culture come forme rudimentali e sottosviluppate rispetto alla propria. Si deve aggiungere che ciò è stato possibile – in ambito musicale con un certo ritardo rispetto alle altre arti – grazie a un'alleanza tra etnografia e avanguardia che si è manifestata in vari momenti e luoghi nel corso del XX secolo.<sup>10</sup>

In una conferenza tenuta durante l'«International Music Symposium» di Manila nel 1966, Chou Wen-chung espresse l'opinione che si è ormai giunti a «uno stadio in cui sta per avvenire una ri-confluenza di concezioni e pratiche musicali dell'Oriente e dell'Occidente» (Wen-chung 1968-1969, p. 19).<sup>11</sup> Il compositore cinese, che era emigrato negli Stati Uniti nel 1946 diventando tra l'altro allievo di Edgard Varèse, ritiene che questa

<sup>6</sup> Anche in Carter (2008, pp. 163-164).

<sup>7</sup> Anche in Carter (2008, p. 164).

<sup>8</sup> Su questo tema cfr. Galliano (1998).

<sup>9</sup> Hidekazu Yoshida, *Kontakte zwischen japanischer und abendländlicher Musik*, registrazione conservata presso l'Internationales Musikinstitut Darmstadt (ringrazio Jurgen Krebber per avermi concesso di consultare questa fonte).

<sup>10</sup> Cfr. Borio (2009).

<sup>11</sup> Il convegno era intitolato *The Musics of Asia*; gli atti furono pubblicati a cura di José Maceda dal National Music Council of the Philippines in collaborazione con la UNESCO National Commission of the Philippines; anche in questa occasione si nota la presenza di Xenakis, con una prima versione del suo fondamentale saggio *Vers une métamusique* (1967) con il titolo *Structures Hors-temps* (Xenakis 1971).

‘ri-confluenza’ sia diventata possibile nel momento in cui il compositore occidentale ha rinunciato a concentrare tutta la sua attenzione sulle strutture polifoniche e ha cominciato a studiare il suono nella sua complessità. Da questo punto di vista la tecnica seriale multidimensionale appare non come il punto di arrivo di un processo di autointerrogazione del musicista occidentale bensì come momento di passaggio verso la concezione di suono complesso, la quale rappresenterebbe il vero ambito di tangenza tra l’Asia ed Europa o forse persino un campo neutro di interscambio. Per esempio una poetica peculiare come quella di Giacinto Scelsi si colloca proprio al punto di confluenza tra le musiche tradizionali dell’Oriente e la composizione del suono a partire da Debussy.<sup>12</sup>

La nozione di suono complesso è varia nelle culture musicali dell’Oriente così come lo era, su scala minore, tra i compositori d’avanguardia in Occidente. La musica classica di Cina e Corea è monodica e si basa su collezioni di pochi suoni; in compenso il suono singolo viene sottoposto a sottili modifiche durante la sua emissione. Isang Yun – il compositore coreano che nella seconda metà degli anni Cinquanta studiò prima a Parigi e poi a Berlino, città in cui si stabilì in maniera definitiva ottenendo nel 1970 la cattedra di composizione alla Hochschule der Künste – coniò il termine di ‘tecnica del suono centrale’<sup>13</sup> per definire un insieme di procedimenti che egli aveva adottato; in essi la concezione orientale si combinava con la tendenza alla composizione di ampie texture che negli anni Sessanta faceva capo a Iannis Xenakis, György Ligeti e Krzysztof Penderecki. Tuttavia il suono in movimento significa soltanto in senso traslato elaborazione di masse sonore attraverso modificazioni di timbro, intensità, densità e tempi di movimento; il senso originario, che si coglie immediatamente ascoltando musiche monodiche dell’Estremo Oriente, riguarda un decorso lineare articolato in modo sempre diverso attraverso la modificazione dell’attacco e dell’intensità, glissandi, ribattimenti della nota e ornamentazioni. La musica di Giacinto Scelsi e quella di Luciano Berio – due compositori così distanti per formazione musicale, interessi culturali e obiettivi estetici – si incontrano proprio in questo ambito che rappresenta l’interfaccia della composizione scritta di tradizione europea rispetto alle culture non europee. In tale contesto basta ricordare i *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* di Scelsi e *Monotone*, il secondo pezzo di *Chamber Music* di Berio; in diverse fasi della produzione di quest’ultimo si nota peraltro l’impiego di tecniche eterofoniche che in parte discendono dalle musiche di tradizione orale e in parte sono invenzione dello stesso compositore con l’obiettivo di differenziare internamente le linee.

Un altro aspetto della composizione del timbro è rappresentato dallo sfruttamento del rumore che lo strumentista produce emettendo un suono. Esso è particolarmente in risalto nelle composizioni di Helmuth Lachenmann, ma ha catturato anche l’attenzione di Takemitsu per motivi che hanno stretta attinenza con la problematica

---

<sup>12</sup> Cfr. Anderson (2008) e Giuriati (2008).

<sup>13</sup> Cfr. Yun (1985, p. 3).

qui trattata. Takemitsu ha infatti individuato come elemento specifico della musica tradizionale del Giappone il fatto che ogni suono possiede una qualità rumoristica (*sawari*); questa circostanza aveva un ulteriore motivo di interesse per lui, giacché l'elaborazione per così dire interna del suono durante la sua emissione poteva essere intesa come ponte di collegamento tra la tradizione musicale del suo Paese e gli sviluppi dell'avanguardia.<sup>14</sup> Va notato che tale qualità si ripercosse in Takemitsu non tanto nell'impiego diretto di strumenti giapponesi o di quello non convenzionale degli strumenti occidentali quanto in uno dei fondamenti della propria poetica: un certo suono ha bisogno di tempo per diventare ciò che è e in questo tempo incontra attriti e ostacoli. Infine va menzionato un aspetto che rende la produzione di Takemitsu così rilevante per le questioni che stiamo trattando: la carica semantica del suono. Per comprenderne la portata bisogna tenere presente che il processo della musica d'arte dell'Occidente corrisponde non solo a un progressivo controllo dello spazio acustico ma anche all'emancipazione della musica in quanto musica. Per l'estetica moderna l'arte del suono è diventata sé stessa solo quando si è liberata dai legami con la poesia e in generale la parola; in tal modo si è dissolta anche la funzione di referenza (che era assicurata dalle parole cantate o dalla funzione di pezzi strumentali in contesti religiosi e sociali); il significato è diventato un campo semantico in movimento, un appello alla ricostruzione dello stesso a ogni ascolto o interpretazione verbale – e questo 'vuoto di senso' ha costituito paradossalmente un incentivo per la forza espressiva e le potenzialità significanti della musica emancipata. In gran parte delle tradizioni orientali invece la musica è dotata di un preciso significato anche quando si presenta svincolata dal canto;<sup>15</sup> un riferimento al nesso tra suono e significato si può cogliere nei rilievi che Chou Wen-chung fece sulla notazione *chien tzu*, le cui prescrizioni esecutive hanno una precisa corrispondenza in stati d'animo o immagini della natura. Nella musica di Takemitsu tale nesso si articola in modo del tutto nuovo: nei titoli delle composizioni, nell'evocazione di determinate immagini o forze della natura, nell'atteggiamento dello scrutare (anziché narrare o analizzare) che contraddistingue i suoi processi sonori e soprattutto nelle composizioni per i film. Qui l'interpenetrazione di suono e immagine raggiunge livelli che non sono comuni nella storia del cinema: il grado più alto delle tecnologie artistiche – quello che ha permesso la creazione di testi audiovisivi su supporto elettronico – si congiunge all'antica sapienza circa i rapporti tra suono e significato. Takemitsu attinge a una sorta di vocabolario antropologico del suono, che si colloca trasversalmente tra Oriente e Occidente, e ne dosa gli elementi in vista della costruzione di un significato che si crea unicamente nell'incontro con l'immagine.

---

<sup>14</sup> Cfr. Takemitsu (1995).

<sup>15</sup> Cfr. Picard (2005).

## Bibliografia

- Anderson, Christine (2008), *Immaginare l'Oriente. Elementi tibetani nella musica di Giacinto Scelsi negli anni Sessanta*, in *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita. Atti dei Convegni Internazionali*, a c. di Tortora, Daniela, Aracne, Roma, pp. 145-163.
- Borio, Gianmario (2009), *Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, a c. di Giannattasio, Francesco, Fondazione Cini, [online] <[www.cini.it/it/publication/page/99](http://www.cini.it/it/publication/page/99)>.
- Cage, John (1946), *The East in the West*, «Modern Music», 23/2, pp. 111-115.
- (1971), *Storia della musica sperimentale negli Stati Uniti*, in *Silenzio. Antologia da «Silence» e «A Year from Monday»*, Feltrinelli, Milano, pp. 48-55.
- Carter, Elliott (1961), *Extending the Classical Syntax*, in *Music – East and West. Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference*, Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo, pp. 126-129.
- (2008), *Extending the Classical Syntax*, in *Elliott Carter. A Centennial Portrait in Letters and Documents*, ed. by Meyer, Felix – Shreffler, Anne C., The Boydell Press, Woodbridge, pp. 163-165.
- Cowell, Henry (1961), *Oriental Influence on Western Music*, in *Music – East and West. Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference*, Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo, pp. 71-76.
- (2001), *The Scientific Approach to Non-European Music*, in *Essential Cowell. Selected Writings on Music*, ed. by Higgins, McPherson, New York, pp. 163-169.
- Galliano, Luciana (1998), *Yogaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Cafoscarina, Venezia.
- Giuriati, Giovanni (2008), *Suono, improvvisazione, trascrizione, autorialità, Oriente... e Scelsi. Alcune riflessioni di un etnomusicologo*, in *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita. Atti dei Convegni Internazionali*, a c. di Tortora, Daniela, Aracne, Roma, pp. 263-280.
- Matsudaira, Yoritsune (1997), *Neue Musik in Japan*, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Borio, Gianmario und Danuser, Hermann, Rombach, Freiburg i. Br., vol. 3, pp. 218-225.
- Music – East and West. Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference* (1961), Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo.

- Picard, François (2005), *Sound and Meaning: The Case of Martial Pieces*, in *Power, Beauty and Meaning. Eight Studies on Chinese Music*, a c. di Galliano, Luciana, Olschki, Firenze, pp. 101-132.
- Said, Edward (1991), *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Takemitsu, Tōru (1995), *Sounds of the East, Sounds of the West* [1989], in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 59-67.
- Wen-chung, Chou (1968-1969), *East and West, Old and New*, «Asian Music», 1/1, pp. 19-22.
- Xenakis, Iannis (1967), *Vers une métamusique*, «Le Neuf», 29, pp. 117-140 (trad. it. *Verso una filosofia della musica*, in *Musica. Architettura*, Spirali Edizioni, Milano, 1982, pp. 33-54).
- (1971), *Structures Hors-temps*, in *Musics of Asia: Papers Read at an International Music Symposium*, ed. by Maceda, José, UNESCO, Manila, pp. 152-173.
- Yun, Isang (1985), *Bewegtheit in der Unbewegtheit. Vortrag zur Ehrenpromotion der Universität Tübingen*, Korea Forschungsgemeinschaft, Offenbach a. M.



## Il progetto estetico e compositivo di Tōru Takemitsu. La musica e i giardini

Luciana Galliano

Tōru Takemitsu nasceva a Tokyo l'8 ottobre 1930, bambino e adolescente in un'epoca davvero tormentata: prima che compia un anno il Giappone invade la Manciuria, dove presto si trasferirà la famiglia; quando rientra in Giappone a sette anni c'è appena stato il più grave tentativo di colpo di Stato da parte di militari e nazionalisti. Anche senza riuscire a occupare le stanze del potere, l'esercito e le destre agiscono fuori del controllo parlamentare ed è stata dichiarata la guerra alla Cina.<sup>1</sup> Il piccolo Takemitsu cresce in un paese in guerra, ossessionato da una spaventosa propaganda nazionalista, e poi vive tutta la miseria e lo squallore del dopoguerra... insomma Takemitsu appartiene pienamente a quella generazione di giovani cresciuti nell'incomprensibile orrore della Seconda guerra mondiale, desiderosi di liberarsi totalmente di ogni retaggio e connessione con quei fatti e quelle attitudini mentali. Dunque la stessa generazione e lo stesso sentimento di Stockhausen, Berio, Boulez, Nono: sostanzialmente le stesse ragioni per auspicare un 'anno zero', una simile tensione a un rinnovamento profondamente utopico, dalla particolare visuale del Giappone. Le differenze sono tante, profonde, e profondamente diverse è soprattutto il paesaggio sonoro. Sicuramente dobbiamo pensare a un contesto di cultura e pensiero profondamente diversi, ma mi limiterò a tracciare un breve quadro del panorama musicale.

Il panorama sonoro, la concezione e la percezione del suono – che sono *in nuce* ciò che fa un compositore prima ancora dei suoi studi – all'interno di cui cresce Takemitsu è in un certo senso già postmoderno, cioè, in poche parole, molto variegato e come privo di una *consecutio* storica, dislocato (Clifford – Marcus 1986, p. 194): la Cina e il suo mondo sonoro, poi la scuola in Giappone, dove si insegnavano canzoni di formato musicale sostanzialmente occidentale nelle melodie e nell'armonia con testi pedantemente ideologici se non addirittura apertamente reazionari e nazionalisti.<sup>2</sup> E tutt'intorno un mondo sonoro

---

<sup>1</sup> Il tentativo di colpo di stato del febbraio 1936 e la successiva deflagrazione della guerra con la Cina nel 1937 sono ampiamente trattati in tutte le storie del Giappone moderno (Beasley 1969, Gatti 2002, Sansom 1931, etc.).

<sup>2</sup> Sulla particolare condizione postmoderna della cultura giapponese vedi *Postmodernism and Japan* (1989).

assolutamente giapponese nelle musiche del privato, per le cerimonie della vita, nascite e morti e matrimoni, e nella memoria delle persone, mentre nei suoni del pubblico, per le strade e negli eventi, un mix di timbri e attitudini giapponesi, americani ed europei, i primi suoni della nascente società di massa.<sup>3</sup>

Durante tutto il periodo bellico il Giappone fu sommerso di musica controllata da un ufficio apposito, e doveva essere musica che suscitasse sentimenti nazionali, sostenesse il morale ed esaltasse l'eroismo militare giapponese demonizzando il nemico – un genere in cui si cimentarono molti compositori di formazione occidentale che scrivevano partiture per roboanti orchestre. Il governo impose ai gruppi di musica moderna e alle molte bande jazz, la musica del nemico per eccellenza, di sciogliersi; ci sono documenti della polizia datati 1941 e 1943 che prescrivono la messa al bando della «musica indesiderabile», di «spazzare via la musica inglese e americana»; una compositrice morì per le angherie subite in carcere.<sup>4</sup> Negli anni Trenta, inoltre, il governo iniziò a controllare strettamente l'educazione nelle scuole pubbliche, e dal febbraio 1936 il Ministero all'Istruzione sfruttò attivamente la musica come mezzo di propaganda interna: le canzoni scolastiche esistenti furono sostituite da musiche imbevute di soggetti nazionalisti e patriottici: *gunka* (canti marziali), canzoni militari e marce – le canzoni patriottiche sostituirono le canzoni americane divenute popolari come le melodie di Stephen Foster o le canzoni per bambini. Alcune *gunka* divennero popolari; una di queste, *Eikoku tōyō kantai kaimetsu* (La disfatta delle armate inglesi in Oriente), scritta da Yūji Koseki nel 1916 su testo di Kikutaro Takahashi e rispolverata in occasione dell'affondamento della corazzata britannica “Prince of Wales” da parte dell'aeronautica giapponese nel 1941, fu fra le preferite di Takemitsu – paradossalmente non aveva un carattere ‘bellicoso’ e, a parte il testo, la musica era bella (Ishida 2005, p. 123).<sup>5</sup> Koseki, figlio di un collezionista di dischi, fu un grande compositore di colonne sonore, e Takemitsu un grande appassionato di cinema, capace di andare al cinema anche due-tre volte la settimana. I film gli sembravano una via «verso fuori [...] come prendere un visto per la libertà» (Richie 1997).

Su questo sfondo sonoro c'è poi il famoso episodio: nel 1944, arruolato nell'esercito come tutti i ragazzini della sua età, lavorava a scavare una rete di tunnel nelle montagne a occidente di Tokyo; un comandante raduna questi ragazzini-soldato nella sua stanza e offre loro uno svago, facendo loro sentire dei dischi su un fonografo – si narra con una puntina fatta a mano di bambù. Takemitsu fu profondamente colpito, com'ebbe a dire, da una *chanson* francese, *Parlez moi d'amour* di Lucienne Boyer, un tipo di espressione musicale che ancora mancava nel *pout pourri* giapponese e internazionale. È un fatto che l'*élan* e il lin-

<sup>3</sup> Sul Giappone come società di massa vedi Ivy (1993); vedi anche Harootunian (2000).

<sup>4</sup> Su Takako Yoshida e le persecuzioni vedi *Puroretaria bungaku undō* (1990); vedi anche Galliano (2002, pp. 118-121).

<sup>5</sup> Yūji Koseki (1909-1989) fu allievo di Meiro Sugawara, un direttore molto a contatto con il mondo musicale francese, e compose *ryūkōka* (canzonette), *gunka*, marce e colonne sonore. Koseki fu assunto dalla Nippon Columbia nel 1930.

guaggio musicale francesi abbiano avuto un grande ruolo nella musica di Takemitsu. La musica francese inoltre suonava in qualche modo ‘moderna’, contrapposta alla musica accademica di scuola tedesca; la musica tedesca era stata scelta all’epoca della modernizzazione dagli alti funzionari che selezionarono i modelli occidentali cui ispirarsi nei vari campi culturali e sociali. La prima cattedra di composizione nella prima università musicale del Giappone era stata affidata a un compositore di studi ‘classici’ tedeschi. La musica francese era invece frequentata e amata dai compositori ‘nazionali’, quelli cioè che fuori dell’Accademia cercavano di mediare il linguaggio musicale occidentale con la propria sensibilità e con la cultura musicale nazionale – uno di questi, Fumio Hayasaka, fu maestro ideale e mentore di Takemitsu ai suoi esordi. Hayasaka era stato assunto nel 1939 come compositore di colonne sonore dalla grande casa di produzione Tōhō, e Takemitsu lavorò per lui per un breve periodo come assistente.

Il dopoguerra in Giappone fu amaro e tragico, come ci hanno mostrato i bellissimi film di Kenji Mizoguchi; ciò di cui maggiormente avevano bisogno i ragazzi come Takemitsu era libertà, libertà di conoscenza, di espressione, di ricerca. Dirà molti anni dopo: «La musica mi ha aiutato a essere una persona libera».<sup>6</sup> Il percorso musicale di Takemitsu è rigorosamente autodidatta, *libero* – ascolta avidamente musica di ogni genere, studia libri e partiture recuperate in modo relativamente casuale (presso il centro culturale delle forze di occupazione, in un negozio di dischi a Ginza che importava dall’estero, dagli amici, etc.) e nel 1949, trovandosi a collaborare con artisti diversi a un evento musicale per il vernissage di una mostra su Picasso, fonda il gruppo Jikkenkōbō (laboratorio sperimentale), vero cenacolo di tendenza cui parteciparono una decina di musicisti, artisti, attori, poeti, tecnici: un gruppo d’avanguardia la cui influenza sulla successiva musica e arte giapponese fu enorme (Tezuka 2005). I compositori Takemitsu, Ken’ichirō Satō, Jōji Yuasa, Kazuo Fukushima, studiavano il contrappunto e l’estetica giapponese, Messiaen e Webern, e si interrogavano sulla propria sensibilità rispetto al tempo; insieme ad altri artisti elaborarono – autonomamente dalle parallele esperienze europee o americane – linguaggi d’avanguardia legati alla musica concreta, all’atonalità, alla mistione di generi diversi sino alla creazione di eventi che univano suoni, luci e proiezione d’immagini – con degli espedienti anche geniali, in un’epoca in cui la tecnologia era rudimentale. In quell’epoca Takemitsu si avvicina ai suoni della contemporaneità con la stessa apertura e direi gioia che riserverà in un prossimo futuro ai suoni della natura, e vagheggia già alla fine degli anni Quaranta di comporre un brano con i suoni delle metropolitane cittadine.

La libertà, dunque. Un altro nodo chiave, quello dell’appartenenza culturale, si chiarisce meglio comprendendo la collocazione direi socio-storica di Takemitsu. Anche Takemitsu si schiera nel 1960 con altri giovani artisti (Kenzaburō Ōe, Shintarō Ishihara, Shuntarō Tanikawa, Hikaru Hayashi, etc.) nel movimento detto Anpo (*Nichibei anzenpo shōjōyaku*, trattato di sicurezza nippo-americano), di giovani e intellettuali contrari al rinnovo e alla revisione in senso militarista degli accordi nippo-americani (Packard 1966). Il movimento era contrario al

---

<sup>6</sup> Tōru Takemitsu nella risposta a Nishimura, *Mainichi Shinbun*, 8 gennaio 1990, edizione serale.

dispiegamento di ulteriori forze militari americane sul territorio giapponese e, specie dopo la Guerra di Corea, all'espansione della presenza militare statunitense in terra giapponese, e fu così violento che alla fine del 1960 il presidente Eisenhower fu costretto a cancellare la sua visita in Giappone per la firma del trattato. Un gruppo di intellettuali *anpo* fra cui Takemitsu si unisce, costituendo l'associazione *Wakai Nihon no Kai* (Associazione giovane Giappone).

Il clima di impegno sociale e artistico che segna il decennio si rispecchia nel carattere delle composizioni di Takemitsu. Il suo pensiero poetico e musicale si approfondisce e si affina di molto; gli anni Sessanta possono dirsi uno dei suoi periodi più creativi, in cui vedono la luce alcuni capolavori. In questo stesso torno di tempo Takemitsu si trova far parte anche di un gruppo di compositori, sempre per il tramite di Hayasaka, il *Sakkyokkashūdan*, che darà vita all'importante esperienza della "Sōgetsu Contemporary Series". L'associazione culturale Sōgetsu nacque come libera espressione della felice creatività e della munificenza della famiglia Teshigahara, una moderna scuola di *ikebana*. Il centro fu inaugurato il 19 novembre 1958, l'attività comprendeva una sezione cinematografica, una di video ed elettronica, una musicale e una teatrale, oltre alle attività di scuola. Il primo concerto vi si tenne nell'estate del 1959, con il pianista Takahiro Sonoda appena tornato da Berlino che eseguì – su un Bösendorfer rosso disegnato da Norbert Schlesinger – brani di Schönberg, Webern, Moroi, Yuasa, etc. Nell'aprile del 1960 viene presentato il brano elettroacustico di Takemitsu *Mizu no kyoku (Water Music)* composto negli studi di Sōgetsu, insieme a *Sora, uma soshite shi (Sky, Horse and Death, 1957-8)*.<sup>7</sup> Nello stesso concerto Hisao Kanze eseguì una danza *nō* con l'allestimento scenico di Teshigahara e le luci di Naotsugu Imai. La danza *nō* di Kanze, in un altro concerto di opere di Mamiya Michio la presenza di un musicista *gidayū*, la stessa coabitazione con un'arte profondamente tradizionale come l'*ikebana*, quand'anche in una versione 'moderna' come la Teshigahara, sono tutti segnali di un passaggio definitivo di statuto della musica e delle arti giapponesi tradizionali nel nuovo quadro culturale: da mondo separato e vagamente iniziatico a presenza viva e fertile negli anni Sessanta. Ancora una volta dei giovani artisti di diversi ambiti si radunano a collaborare insieme, e Takemitsu si trova a confrontarsi ormai ineludibilmente con le forme artistiche della propria cultura. Nell'ottobre 1961 scriveva, avendo anche ampliato il proprio orizzonte di ascolti 'tradizionali':

Sentito *gagaku* all'Agenzia della Casa Imperiale. Sono rimasto davvero molto impressionato dai suoni ascendenti che si innalzano verso il cielo come un albero. Se le onde sonore della musica fluttuano nell'aria ed esistono necessariamente nel tempo, la mia impressione è che *gagaku* sia una musica che sfida il tempo misurato. [...] non genera un tempo esteriore ma risveglia un ritmo interiore latente [...]. Ascoltandone il flusso

<sup>7</sup> Nel 1957, presso lo studio e su commissione della NHK, su testo di Shuntarō Tanikawa, Takemitsu componeva il brano di musica concreta *Aru otoko no shi* (Morte di un uomo, la storia di Billy the Kid), ricomposto nel 1958 con il titolo di *Sora, uma soshite shi (Sky, Horse and Death)*. Nel 1960 questo brano fu ripreso a San Francisco dal gruppo di musica sperimentale Vortex, e nello stesso anno fu eseguito alla Sōgetsu Hall insieme a *Quiet Design*, poi ancora ripreso in un concerto della prima edizione del "Tokyo Festival of Contemporary Music".

sonoro è possibile raffigurarsi il concetto di transitorietà [...] Anche nelle pause di un dramma *nō* c'è qualcosa che ha a che fare con l'eternità. [...] ho iniziato a pensare a un fondamentale approccio creativo allo spazio negativo. (Takemitsu 1995, pp. 6-8)

Nello stesso 1961, inoltre, si era tenuta a Tokyo la prima “East-West Music Encounter Conference”, organizzata dallo International Music Council dell'UNESCO, dal 17 al 23 aprile, a cui intervennero le maggiori personalità: per la musicologia Alain Danielou, Mantle Hood, Leo Schrade, Hans H. Stuckenschmidt; per la composizione Henry Cowell, Elliott Carter, Lou Harrison, Luciano Berio e anche Iannis Xenakis, che diventa uno dei grandi amici di Takemitsu – e fu molto colpito dalle manifestazioni antimilitariste.

Uno dei nodi della discussione Takemitsu-logica verte intorno al ruolo di Cage nel portare Takemitsu alla riscoperta delle proprie radici. È vero, sicuramente i colloqui con Cage furono fondamentali, soprattutto nell'elaborare il *discorso* relativo al recupero delle proprie tradizioni; che questo però stesse già accadendo in certo modo inesorabile è un fatto. Prima dell'incontro con Cage nel 1962, Takemitsu ha già meditato sulla speciale concezione del tempo nella musica *gagaku*, ha conosciuto Hisao Kanze con cui ha forse parlato di un'idea di tempo negativo e ha preso contatto con musicisti tradizionali quali il suonatore di *biwa* Kyokushū Hirata;<sup>8</sup> l'argomento ‘musica della propria tradizione’ aveva già iniziato ad assumere per Takemitsu delle connotazioni diverse, su cui le parole di Cage arrivarono come il cacio sui maccheroni.

Ecco delineato uno sfondo con alcuni dettagli per rendere più vivo il quadro e anche per comprendere meglio una personalità composita e affascinante come quella di Takemitsu. Cito Mark Slobin: «Abbiamo imparato a pensare gruppi e nazioni come entità sociali volatili, mutevoli, piuttosto che a unità immutabili e definite» (Slobin 1993, p. X); nel mondo contemporaneo collassa l'idea di identità culturali omogenee e con essa l'idea di confronto frontale fra gruppi di diversa cultura. Fra Giappone e Occidente anche la personalità di Takemitsu condivide diverse ‘identità multiple’ di un insieme complesso, secondo la definizione di Amartya Sen. E dunque il progetto estetico e compositivo di Takemitsu non è certo *uno* nei più di quarant'anni produttivi, ma ha una sua storia, e cercherò di evidenziarne alcuni momenti che mi sembrano salienti:

1. l'esordio, in cui l'aspetto più importante è la ribellione, a qualsiasi dettato che non fosse quello della propria creatività e sensibilità anzi forse mettendo in discussione anche quest'ultima, visto che gli anni della giovinezza

---

<sup>8</sup> Sul tempo negativo vedi il capitolo sul tempo in Galliano (2002, pp. 12-15); specificamente Kunio Komparu, un grande interprete del teatro *nō* conferma che «*noh* è spesso definita come l'arte di *ma*», dove «la parola *ma* non è usata per alludere a qualcosa di vago o astratto, bensì per indicare un tempo e uno spazio negativi ben definiti, entrambi dotati di proprie funzioni e dimensioni» (Komparu 1983, pp. 70-72).

e delle discussioni fra gli amici del Jikkenkōbō sono nutriti anche di umanissimo cattolico, dalle cui posizioni fertilmente dialoga con Yuasa e Fukushima, quest'ultimo soprattutto già vicino a una cosciente consapevolezza del pensiero *zen*. In questa prima fase il progetto è quello di dare un senso al flusso di suoni: «divenni consapevole del fatto che comporre è dare un senso a quel flusso di suoni che penetra nel mondo in cui viviamo» (Takemitsu 1995, p. 79).<sup>9</sup> Questo nella più indipendente e originale libertà. Il fascino di una profonda inquietudine farà dire a Hidekazu Yoshida, il critico che in un certo senso l'aveva scoperto all'epoca del *Lento*: «La musica di Takemitsu ci intossica»;

2. un secondo periodo coincide in un certo senso con l'esplosione della ribellione e sono le manifestazioni collettive contro l'impegno militare e l'attività in un certo senso rivoluzionaria presso il centro Sōgetsu, come anche la partecipazione a Fluxus, insieme all'amico di una vita Kuniharu Akiyama – ed è la violenza espressiva di un brano come *Textures* (1964). Dirà Takemitsu, nel 1968: «la forma della mia musica è il risultato diretto e naturale imposto dai suoni stessi, in nessun modo predeterminato dall'inizio». E ancora: «Non voglio prefiggermi di controllare i suoni. Preferisco lasciarli liberi, se possibile senza controllarli. Mi basterebbe raccogliermeli intorno e dar loro un minimo movimento» (Takemitsu 1971, p. 206). Il compositore ha coscienza che i suoi brani «liberavano la musica da una certa stagnazione e la portavano a qualcosa di decisamente nuovo e differente» (Takemitsu 1989, p. 202).<sup>10</sup> Takemitsu prende inoltre coscienza delle peculiarità e delle novità, rispetto alla sua formazione, di alcuni nodi estetici dell'arte e della musica giapponesi, ma non c'è alcun intenzione di mediare fra le due; è l'idea della 'non trasportabilità' di concetti e materiali giapponesi, splendidamente espressa nel *November Steps* (1967);
3. dall'incontro con un patrimonio formidabile come quello dell'estetica musicale tradizionale il progetto cambia; Takemitsu dice che se in precedenza «nello strutturare un brano componevo come assemblando mattoni, conosciuta la musica tradizionale e l'estetica relativa sono passato progressivamente a concepire la struttura come un flusso e alla fine concepisco la musica come un fiume di suoni che mi comprende. Io mi avvicino al fiume dei suoni, cerco di toccarne il fondo e di essere uno con esso per un istante» (Catàn 1989, p. 108). Sempre più forte è la concezione di musica come processo prima che come forma. Sono gli anni dell'affermazione internazionale di Takemitsu: a metà degli anni Settanta è *visiting professor*

<sup>9</sup> Da un testo del 1948.

<sup>10</sup> Da una *lecture* data il 6 luglio 1988 al "First New York International Festival of the Arts".

nelle università di Harvard, Yale, e di qui in poi sarà *guest composer* in tutto il mondo – nel 1975 a Toronto, nel 1978 al “Festival d’Autumne” a Parigi, nel 1979 è nominato Membro Onorario dell’Academie der Künste della DDR, etc. Si trova sempre più a rappresentare internazionalmente il Giappone, la musica contemporanea giapponese – e in patria diventa *la* musica contemporanea – un po’ come Boulez in Francia, una posizione anche molto di potere. Comincia a parlare estensivamente di giardini, natura, sogno e della ‘traduzione’ di queste immagini in numeri e dunque in musica: in una parola si solidifica quel bagaglio di simboli e traslati che compongono il vocabolario di Takemitsu, la sua musica più identificata e riconoscibile ma anche criticata soprattutto in Giappone dalla fine degli anni Ottanta per la sua ripetitività;

4. all’estero viene criticato invece per la piacevolezza debussyana della sua musica, e anche per il suo neoesotismo di ritorno – negli anni Novanta Paul Griffiths scriveva: «Se [le sue] sonorità evanescenti, apparentemente spontanee, possono sembrare a prima vista un tipico elemento giapponese, una riflessione più meditata [...] porta a concludere che la sua scrittura sia stata influenzata più da Debussy e Boulez che dalla propria tradizione nazionale» (Griffiths 1994, p. 198). Su argomenti analoghi verte il saggio di John Corbett (2000) in un libro epocale, *Western Music and its Others*. Takemitsu stesso comincia a sentirsi stretto in tanti assunti estetici che un po’ si è dato e un po’ gli vengono affibbiati. È un nuovo periodo di grande libertà, in cui si permette appunto di citare testualmente passaggi da Debussy e propri, o di comporre un brano singolare come *Family Tree*, *Musical Verses for Young People* per narratore e orchestra – ma anche il ciclo dei *Fantasma/Cantos*, o *Spirit Garden* per orchestra che mostrano di nuovo una ricchezza di pensiero, una ricerca musicale analoga anche nell’estenuazione del tessuto a quella degli anni Sessanta.

Il progetto estetico, e dunque compositivo, finale di Takemitsu è quello della balena che nuota in un oceano in cui ormai non sembra necessario riconoscere l’origine dell’acqua e delle correnti (Burt 2003, p. 216). Negli ultimi anni Takemitsu era andato maturando delle posizioni meno puriste e radicali rispetto al confronto e a una possibile fusione delle due culture al cui confine viveva, forse anche come reazione alle inquietanti pulsioni nazionalistiche che si andavano e si vanno riaffacciando sulla scena sociale giapponese. Parlava più spesso di *incontro*, della necessità di preparare un futuro più globale e universale per i giovani – l’*uovo globale* in cui sarebbero confluiti tutti i linguaggi e le forme delle culture del mondo, secondo un’immagine forse mediata dal pensiero di Richard Buckminster Fuller. È mancato troppo presto a questo progetto estetico che viveva come tutti gli altri pensieri della propria vita con un sorridente, implacabile rigore.

**Bibliografia**

- Beasley, William G. (1969), *Storia del Giappone moderno*, Einaudi, Torino.
- Burt, Peter (2003), *La musica di Tōru Takemitsu*, Ricordi, Milano.
- Catàn, Daniel (1989), *Tōmeisei ni sumu basho*, «Hermes», 20, pp. 105-111.
- Clifford, James – Marcus, George E. (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Los Angeles.
- Corbett, John (2000), *Experimental Oriental: New Music and Other Others*, in *Western Music and its Others*, ed. by Born, Georgina – Hesmondhalgh, David, University of California Press, Berkeley, pp. 163-186.
- Galliano, Luciana (2002), *Yōgaku. Japanese Music in the Twentieth Century*, Scarecrow Press, Lanham.
- Gatti, Francesco (2002), *Storia del Giappone contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Griffiths, Paul (1994), *Modern Music: A Concise History*, Thames and Hudson, New York.
- Harootunian, Harry (2000), *Overcome by Modernity. History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton.
- Ishida, Kazushi (2005), *Modernism hensōkyoku. Tō Asia no kingendai ongakushi*, Sakuhokusha, Tokyo.
- Ivy, Marilyn (1993), *Formation of Mass Culture*, in *Postwar Japan as History*, ed. by Gordon, Andrew, University of California Press, Berkeley, pp. 239-258.
- Komparu, Kunio (1983), *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Weatherhill, Tokyo.
- Ozawa, Seiji – Takemitsu, Tōru (1984), *Ongaku*, Shinchōshosa, Tokyo.
- Packard, George R. (1966), *Protest in Tokyo. The Security Treaty Crisis of 1960*, Princeton University Press, Princeton.
- Postmodernism and Japan* (1989), ed. by Miyoshi, Masao – Harootunian, Harry D., Duke University Press, Durham & London.
- Puroretaria bungaku undō* (1990), a c. di Kurahara, Korehito, Shinnihon Shuppansha, Tokyo.
- Richie, Donald (1997), *The Film Music of Toru Takemitsu*, London Sinfonietta, dir. Adams, John, CD booklet, Nonesuch (79404-2).
- Sansom, George B. (1931), *Japan. A Short Cultural History*, Cresset Press, London.
- Slobin, Mark (1993), *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Hanover.

- Takemitsu, Tōru (1971), *Oto, chinmoku to hakariaeru hodon*, Shinchōshosa, Tokyo.
- (1989), *Contemporary Music in Japan*, «Perspectives of New Music», 27/2, pp. 198-204.
- (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- Tezuka, Miwako (2005), *Jikken Kobo (Experimental Workshop). Avant-garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, PhD thesis, Columbia University, New York.



## **Tōru Takemitsu come mediatore culturale e organizzatore in Giappone**

Mitsuko Ono

Buongiorno. Sono Mitsuko Ono, mi occupo di studi e ricerca su Tōru Takemitsu-san. Ringrazio di cuore la signora Luciana Pestalozza direttrice di “Milano Musica” per avermi invitata a questo Festival musicale, i professori Gianmario Borio e Luciana Galliano, curatori di questo convegno internazionale, e tutti coloro che hanno lavorato per realizzare questa Giornata di Studi. Ringrazio anche la signora Ei Amaya per la traduzione di questo testo dal giapponese all’italiano.

Mi occupo in particolare della raccolta e archiviazione di articoli di giornali e riviste, di articoli e partiture di Takemitsu-san, di materiali registrati e fotografie. Ho curato l’edizione completa delle opere, e dei libri suoi e su di lui. Tutto questo è stato fatto dopo la morte di Takemitsu-san. Io non ho conosciuto personalmente il compositore. Ho avuto occasione di incontrarlo ma non di parlare direttamente con lui di musica. Ciò mi dispiace molto, ma durante i lavori ho incontrato la famiglia e i suoi amici, e le persone con cui ha lavorato: musicisti, poeti, pittori, registi cinematografici, tecnici del suono, etc. Mi è sembrato un grande onore poter avere a che fare con queste persone. Attraverso questi contatti ho incontrato l’immagine del compositore che tutt’oggi vive in loro. Loro chiamano il compositore ‘Takemitsu-san’, oppure ‘Takemitsu’ oppure ‘Tōru-san’. Questo ‘san’ equivale al ‘signore’, ‘signora’. Il suo intimo amico il poeta Shuntarō Tanikawa lo chiama semplicemente ‘Takemitsu’. Anche le persone più giovani e i musicisti e perfino gli assistenti che in genere usano ‘sensei’, maestro, lo chiamavano ‘Takemitsu-san’. Era una persona del tutto priva di comportamenti autoritari.

Io che ho avuto solamente contatti di lavoro, con l’andare del tempo ho cominciato a chiamarlo anch’io ‘Takemitsu-san’ come loro. Oggi in questo intervento lo chiamerò ‘Takemitsu’ come un personaggio storico. L’argomento di cui parlerò oggi è *Tōru Takemitsu come mediatore culturale e organizzatore in Giappone*. Quando questo titolo mi

è stato proposto, ho pensato ‘Meraviglioso!’ e ho accettato con gioia. Takemitsu è stato un personaggio che ha avuto molti contatti e scambi di idee con persone di diversissimi ambiti culturali, come poeti, scrittori, registi, etc. Fu anche ideatore di festival musicali.

Visitando la home page del Festival ho visto che ci sono molti eventi di grande interesse, non solo esecuzioni di brani per orchestra, complessi da camera e nastro magnetico, ma anche proiezioni di film a cui ha collaborato; vi sono concentrati vari elementi della sua attività e personalità. Ci sono anche foto del compositore, di fronte e di profilo, per farci conoscere il suo viso. Che specie di immagine avete voi del compositore? Per esempio, *Twill by Twilight*, *Dorian Horizon*, *Relief Statique* e *Rain Tree* sono titoli che colpiscono per la loro poesia.

Ascoltando i brani di Takemitsu qualcuno penserà che sono brani poetici. La musica di Takemitsu non trascina con ritmi o con effetti di *fortissimo* l’ascoltatore nel mondo creativo del compositore; nella musica di Takemitsu ci sono dei *fortissimo* ma poiché i ritmi non sono chiari, evidenti e scanditi, la sua musica è stata spesso considerata come musica meditativa.

Takemitsu ha composto molti brani su ispirazione da poesie o pitture; in particolare fu profondamente impressionato dalle poesie di Emily Dickinson su cui ha composto diversi brani. I due brani *And then I knew 'twas Wind* e *A Bird came down the Walk* hanno tratto ispirazione, e anche il titolo, dai versi della Dickinson. Come sapete Dickinson è una poetessa americana del XIX secolo. Accanto a lei c’erano l’avventurosa Mabel Todd, e gli altri attivisti, ma Emily amò per tutta la vita la solitudine, evitando al massimo i contatti con la gente e immergendosi piuttosto nella poesia.

Da ciò qualcuno potrà dedurre che anche Takemitsu fosse un amante della solitudine come Emily Dickinson, non c’è da meravigliarsi. Nelle opere di Takemitsu compaiono vento e uccelli, stelle e pioggia, autunno, etc. e ci sono anche tanti titoli che usano parole fantastiche tratte da sogni, visioni... Messo insieme tutto questo, ci sono talvolta delle persone che pensano che Takemitsu si immerga nella natura per comporre.

Però, se qualcuno mi chiede se Takemitsu fosse un eremita staccato dal mondo, la mia risposta sarebbe no. A chi invece chiedesse se Takemitsu fosse una persona meditativa risponderei di sì. Ma sicuramente non si trattava di una persona la cui attività fosse legata all’aspetto meditativo, imbevuta di pace. Amava venire a contatto con le persone, era una persona molto attiva.

Se era interessato a una persona andava a trovarla anche senza conoscerla. Oppure telefonava senza essere introdotto, era un intraprendente. Per esempio il compositore Shin’ichirō Ikebe dice: «Un giorno ho ricevuto improvvisamente una telefonata da Takemitsu-san, che non avevo mai incontrato». Anche l’antropologo Masao Yamaguchi racconta: «Ho sentito il campanello, e sono andato all’ingresso dove ho trovato Takemitsu-san. Senza appuntamento, se non fossi stato in casa, cosa avrebbe fatto?» – ricorda con piacere lo stupore di quel momento (Takemitsu 2003, p. 246). Altro che eremita. Era un intraprendente che voleva entrare

in contatto con gli altri. In altre parole, non trovava noioso il rapporto con le persone più diverse, anzi, ne provava diletto: insomma, una personalità quanto mai lontana da immagini di eremitaggio e solitudine.

Ho portato diverse fotografie di Takemitsu e ora ve le farò vedere. Era alto 165 cm e pesava circa 45 kg; non solo nel periodo in cui sono state fatte queste foto era così magro, dall'adolescenza ai 65 anni, quando è scomparso, è stato magro.



**Figura 1.** A una mostra personale dell'amico pittore Jasper Johns a Tokyo (1964).



Figura 2. Con John Cage e il poeta Shūzō Takiguchi (1964). © M. Sekiya



Figura 3. Con Iannis Xenakis che mangia i *soba* (1970).



Figura 4. Con il libro ricevuto da Bruno Munari per la composizione di *Munari by Munari* (ca. 1962).



Figura 5. Con la piccola Maki (1962).



Figura 6. Con la moglie Asaka nella casa di montagna di Miyota, prefettura di Nagano (anni Ottanta).



**Figura 7. Con il clarinettista Richard Stoltzmann (1995).**



Figura 8. Con il compositore Jōji Yuasa, il poeta Shuntarō Tanikawa e lo scrittore Kenzaburō Ōe (anni Ottanta).

Molti compositori, in particolare quelli classici, ricavano uno status sociale e un introito regolare insegnando nelle università e in altre istituzioni scolastiche. Takemitsu non ha mai desiderato qualcosa di simile; fu anche invitato dall'unica Università statale di musica in Giappone, una cosa che per i compositori giapponesi rappresenta un onore, ma Takemitsu rifiutò, per la ragione che avrebbe fatto troppe assenze (Takemitsu 2006, p. 93). Takemitsu ha tenuto molte conferenze in patria e all'estero, ha anche insegnato per brevi periodi all'estero ma per tutta la vita non ha mai accettato un incarico stabile di insegnamento. Allora, cosa ha piuttosto scelto di fare Takemitsu invece di insegnare? Guardate questo diagramma. È l'elenco dei suoi viaggi all'estero. Il 1964 è l'anno memorabile in cui Takemitsu andò per la prima volta all'estero, all'età di trentaquattro anni. Da quell'anno, in cui richiese per la prima volta il passaporto, andò all'estero quasi annualmente. L'anno in cui fece più viaggi all'estero fu il 1990, quando espatriò undici volte.

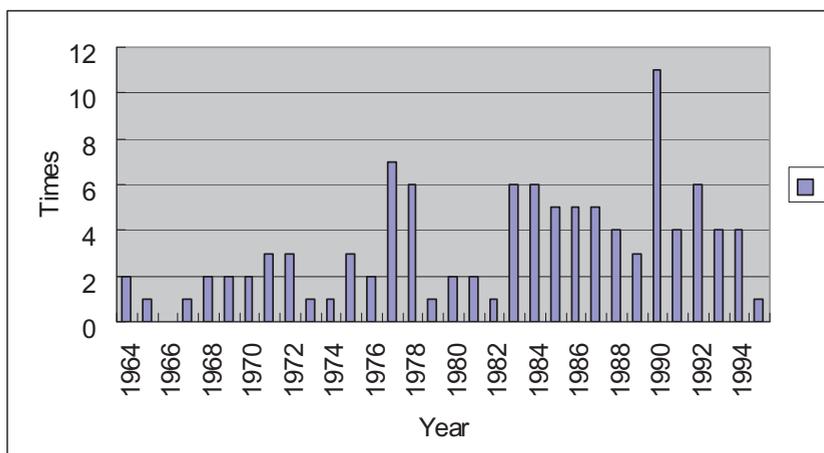


Figura 9. Viaggi all'estero di Tōru Takemitsu, dal 1964 al 1994.

Tanti altri compositori giapponesi della generazione di Takemitsu hanno fatto un viaggio di studi all'estero, fra questi Toshirō Mayuzumi, Toshi Ichinyanagi, Akira Miyoshi insieme ad altri. Takemitsu però, che non uscì dal Giappone che a metà dei suoi trent'anni, rappresenta un caso raro. All'epoca Takemitsu ricevette un invito da parte dell'Università delle Hawaii e dello East West Center [oggi il "Festival of Music and Art this Century"]. Per andare dal Giappone in America o in Europa il viaggio aereo dura dodici ore. Il fuso orario è esattamente opposto, fra il giorno e la notte. Non sarà stato troppo carico per il suo corpo?

Quanto ai lavori che il compositore Takemitsu faceva all'estero, uno era di presenziare alle prime esecuzioni dei suoi lavori, un altro tenere conferenze e partecipare ai festival musicali. Avendo così spesso degli impegni all'estero, non sarebbe stato più comodo vivere all'estero? In effetti, fra i compositori giapponesi che lavorano molto sia in patria che all'estero, molti hanno casa anche a New York. Considerando le distanze intorno al mondo, da lì è facile anche andare in Giappone. Ma Takemitsu è vissuto in Giappone, nel suo studio di Tokyo oppure nella stanza di lavoro nella casetta di montagna a Miyota vicino a Nagano.

Per quanto il lavoro fosse all'estero, il luogo in cui vivere era il Giappone. Mantenendo la scelta di viaggiare fra il Giappone e l'estero. Così, risiedendo nel luogo in cui era nato e andando spesso all'estero, che presenza era Takemitsu nella società giapponese per la gente comune? Oltre a comporre, quale grande influsso ha esercitato Takemitsu sulla cultura giapponese? Lo esaminerei attraverso due attività. Per prima cosa, Takemitsu ha svolto una grande attività editoriale. L'altra attività è stata quella di organizzatore di manifestazioni musicali.

Parlo per prima cosa dell'attività editoriale. Takemitsu è stato un apprezzato saggista, un interlocutore di genio, ha lavorato dietro le quinte come editore, curatore e consulente editoriale per pubblicazioni. Ha pubblicato in Giappone undici volumi di saggi, otto di conversazioni. All'estero è stata tradotta una piccolissima parte dei suoi saggi in inglese sotto il titolo di *Confronting Silence*.

Da quando fu pubblicato il suo primo saggio, a ventuno anni, sino alla scomparsa, ha scritto numerosissimi articoli e saggi per giornali, riviste, cataloghi di mostre. La prima volta che raccolse i propri scritti in un libro, nel 1964, lo pubblicò a proprie spese. Quando Kenzaburō Ōe lo lesse, lo apprezzò moltissimo e pensò che dovesse essere pubblicato da una grande casa editrice e sollecitò il proprio editore a considerarne la pubblicazione. Shinchōsha, una antica casa editrice di letteratura da classica a moderna, pubblicò nel 1971 il libro dal titolo *Un suono, di fronte al silenzio*, tratto da uno dei saggi in cui il silenzio era messo a confronto, con lo stesso peso specifico, con il suono. Fra parentesi, voi sapete che Ōe ha ricevuto il premio Nobel nel 1994, ma all'epoca era solo un vicino di Takemitsu, abitando a duecento passi di distanza, un amico con cui si incontrava spesso per parlare. In questo rapporto i due si influenzavano a vicenda; un romanzo di Ōe stimolò Takemitsu a comporre, e quando Ōe ascoltò quella musica scrisse un breve racconto. *Rain Tree* è, ad esempio, un brano nato all'interno di questo rapporto.

Negli scritti di Takemitsu si toccano musica, letteratura, pittura, cinema, etc., dai temi artistici alle esperienze di viaggio, la nascita della figlia e tutto ciò che rappresenta il sentire quotidiano. Ma non c'è nulla di specialistico riguardo alle tecniche e alle teorie del comporre. Takemitsu scrisse tutto ciò che pensava in ogni campo della cultura con larghezza di vedute e acuta sensibilità. Quindi non soltanto gli amanti della musica, ampi strati di lettori anche privi di interessi musicali ma interessati al cinema o alla pittura o alla letteratura hanno frequentato gli scritti di Takemitsu. Fra questi, qualcuno può essere passato dall'interesse per la scrittura a quello per la musica, ma al contrario, e questo non piaceva affatto a Takemitsu, ci sono persone che hanno letto i libri di Takemitsu ma non hanno mai sentito un suo brano.

Vorrei adesso parlare un poco di alcune circostanze della società giapponese. Come ho detto prima, dal 1964 Takemitsu ha iniziato una vita di viaggi continui fra il Giappone e l'estero, ma per i giapponesi in generale è stato possibile viaggiare all'estero liberamente solamente dalla seconda metà degli anni Ottanta. Dopo la sconfitta del 1945, il sistema dei cambi era controllato e un dollaro ha avuto un cambio fisso a 360 yen per quasi trent'anni; era troppo costoso perché un individuo potesse permettersi di viaggiare all'estero. Quando nel 1973 il cambio passò a tasso libero, bisognò arrivare al 1985 per avere uno yen forte. Viaggiando all'estero quasi ogni anno, Takemitsu rappresentava perciò per molti giapponesi un'apertura verso l'estero. I lettori giapponesi della stessa generazione di Takemitsu non avevano mai visitato le capitali di paesi sviluppati come New York o Parigi, né paesi come l'Indonesia o l'Australia dove gli aborigeni erano chiamati ancora 'sottosviluppati', come era capitato a Takemitsu partecipando a progetti con compositori occidentali. Questi lettori potevano conoscere quei luoghi e quelle culture attraverso le parole di Takemitsu.

I saggi di Takemitsu non sono stati scritti per fornire informazioni ad altri, ma per rinnovare la propria creatività attraverso le cose sentite e viste. Le profonde considerazioni di Takemitsu vertono sulle differenze fra i paesi visitati e la cultura giapponese, sull'ambiente naturale e il suo rapporto con la cultura, sui problemi della modernizzazione. Tra di essi si possono ricordare, per esempio, lo scambio epistolare con l'antropologo Kawada Junzō a proposito delle sue ricerche sulla tribù dei Mossi in Africa, ancora priva di un linguaggio scritto, o gli scritti riguardanti la sensibilità ai suoni di Takemitsu, che hanno stimolato Bin Kimura per i suoi studi sulla parte destra e sinistra del cervello. Le conversazioni di Takemitsu con questi intellettuali, pubblicate sulle riviste, hanno comunicato ai comuni lettori il profondo interesse di pensare la cultura attraverso i suoni.

Ho parlato ora di un antropologo e di uno studioso del cervello, ma Takemitsu è stato considerato un 'genio della conversazione'. Con l'intenzione di pubblicarle su una rivista, Takemitsu condusse conversazioni con scrittori, poeti, pittori, registi cinematografici, etc. – oltre ai due succitati. Sulle riviste culturali sono comparse conversazioni di Takemitsu con musicisti e artisti stranieri in visita in Giappone – Xenakis, Cage, Heinz Holliger, Peter Serkin, Simon Rattle, etc.; attraverso Takemitsu i lettori giapponesi hanno potuto conoscere cosa pensano e cosa sentono gli artisti della propria epoca.

Parlerò adesso delle riviste con cui Takemitsu ha avuto a che fare. Nel 1984, con l'architetto Arata Isozaki, lo scrittore Kenzaburō Ōe, il poeta Makoto Ōoka, il filosofo Yūjirō Nakamura e l'antropologo Masao Yamaguchi fu editore della rivista trimestrale «Hermes». Lo scopo del progetto «Hermes» era: «Con la collaborazione di studiosi rappresentativi in Giappone, cercare la possibilità di una creatività culturale proficua e autentica, un nuovo indirizzo intellettuale verso il XXI secolo». In questa rivista Takemitsu aveva preparato una rubrica di conversazioni con personalità di diversi ambiti, come se fosse interessato alle reazioni chimiche dell'incontro fra saperi diversi. Per esempio fece incontrare il compositore canadese Murray Schafer con Masao Yamaguchi. La conversazione fra il musicologo che teorizzò il *soundscape* e l'antropologo Yamaguchi toccò, con larghezza di vedute, tematiche relative alla cultura, la musica e al suono.

Takemitsu faceva parte del comitato di redazione anche di un'altra rivista, il trimestrale di cinema «Film». I registi Hiroshi Teshigahara e Toshio Matsumoto, l'artista visuale Takahiko Iimura, il critico cinematografico Kōichi Yamada e il grafico Kiyoshi Awazu, il critico d'arte Yusuke Nakahara, a queste sei persone unì il proprio nome il compositore Takemitsu. Questa rivista ha organizzato il "Film Art Festival", per cui fece l'amministratore e il membro della giuria.

Takemitsu aveva una grande passione per il cinema, la nuova arte nata con il XX secolo. Oggi noi vediamo i film facilmente a casa con i DVD, ma Takemitsu, quando la riproduzione domestica non era ancora così diffusa, andava al cinema circa 300 volte l'anno. Dal 1970 l'industria cinematografica giapponese era al tramonto. Era diminuito

drasticamente il volume delle produzioni; in queste circostanze Takemitsu assunse il compito di maestro di cerimonie invitando i registi Nagisa Ōshima e Masahiro Shinoda a una tavola rotonda per la rivista, probabilmente con l'intenzione di rincorare e stimolare. Dal 1980 iniziò a parlare dell'importanza di andare al cinema; avendo saputo che molti registi non vanno al cinema, quando ne incontrava uno gli chiedeva 'Ha visto quel film?'

Il regista Hiroshi Teshigahara aveva smesso di girare e Takemitsu manifestò l'intenzione di convincerlo a riprendere (Nomura 2007, p. 418). Questo ricorda la manager Noriko Nomura, che in seguito Teshigahara girò, nel 1984, il film *Antonio Gaudí*, il primo lavoro di Teshigahara dopo un silenzio di dodici anni.

Passo ora al discorso relativo ai festival musicali. In Giappone Takemitsu ha contribuito largamente a sette festival musicali. Takemitsu ha partecipato come direttore artistico a molti progetti fuori del Giappone, ma in merito aspettiamo le ricerche degli studiosi all'estero. Oggi parlerò solamente di due progetti. Uno, che ha esercitato un'enorme influenza, è il festival "Music Today", e la serie delle commissioni internazionali del "Suntory Hall International Program for Music Composition", che continuano tuttora.

"Music Today", prodotto dai Magazzini Seibu, si è tenuto annualmente dal 1973 al 1992, per venti edizioni. Si è trattato di un festival musicale internazionale che si è tenuto a Tokyo per vent'anni, di cui Takemitsu ha curato il progetto, la struttura e la realizzazione. La direzione culturale di Seibu aveva imitato l'italiana Olivetti, dedicando la stessa percentuale di introiti a quell'impresa culturale. Le trattative con musicisti e compositori erano tenute da Takemitsu stesso, che telefonava e scriveva lettere – Takemitsu aveva molte amicizie fra i musicisti in Giappone e all'estero, si può dire che avesse un suo network. Come sulla ribalta di "Milano Musica", ci furono dei compositori che rappresentavano la musica contemporanea: brani di Berio, Cage, Xenakis, Ligeti, Nono, sono stati eseguiti; i compositori Morton Feldman e Vinko Globokar o Cathy Berberian, Peter Serkin, London Sinfonietta, Roberto Eitoken, Ensemble Tashi vennero a suonare in Giappone. Al decimo anno del festival, Takemitsu istituì un premio di composizione per giovani compositori sotto i 35 anni, dando ai compositori del futuro l'occasione di far sentire la propria musica. La compositrice Karen Tanaka, eseguita in questo festival, è stata uno dei compositori che ha ricevuto il premio e si è fatta notare.

Così in vent'anni sono stati eseguiti brani di 270 compositori fra cui anche Bach, Debussy o Satie, ma fundamentalmente sono stati presentati brani di compositori contemporanei. Ora viviamo nella società dell'informazione, con facilità possiamo ricevere informazioni dall'estero ma quando nacque "Music Today" in Giappone non arrivavano ancora molte notizie dall'estero. Seibu, che produsse "Music Today", comprendeva al suo interno oltre al teatro e al cinema, negozi di dischi e CD. Questa struttura fu molto preziosa dall'inizio degli anni Settanta agli anni Novanta per ricevere notizie da tutto il

mondo in merito alla cultura e all'arte contemporanea, e Takemitsu era al centro di questo progetto. Non solo concerti, dal 1988 Takemitsu pubblicò «Music Today Quarterly» come curatore. Questa rivista aveva come intento quello di generare un ampio influsso, fertile e reciproco, fra musica e arti e le altre discipline del contemporaneo. Comprendere la musica da una prospettiva culturale globale, pubblicando notizie dall'estero, considerando la musica nella sua dimensione globale. Su questa rivista ho letto ad esempio dell'opera *Tieste* di Sylvano Bussotti, e mi ricordo che era firmato da Luciana Galliano.

Insieme a “Music Today”, Takemitsu iniziò dal 1989 a curare il progetto della Suntory Hall, il “Suntory Hall International Program for Music Composition”. Il suo compito principale era la selezione dei compositori da presentare. Il compositore scelto veniva presentato con opere del passato espressive *in nuce* della sua creatività, e con una commissione che presentasse la sua attività contemporanea con una prima esecuzione. Il compositore dunque veniva presentato nel passato, presente e futuro. Prima della sua morte, Takemitsu ha passato il testimone al compositore Jōji Yuasa, che continua a curare la serie.

Takemitsu dava al compositore l'occasione di parlare al pubblico della propria composizione, e una conversazione con lui veniva pubblicata sulla rivista. Tra i titoli pubblicati, si possono citare: (con Xenakis) *La musica non ha confine?*, (con Cage) *Superare il pessimismo*, (con Nono) *Aprire le orecchie per il futuro*, (con Schedrin) *Ora posso parlare del Soviet*, (con Ligeti) *Cittadino del mondo della musica*.

Non è in progetto di continuare queste conversazioni sulla rivista ma, all'epoca, noi lettori giapponesi, anche senza andare ai concerti, abbiamo potuto conoscere l'attitudine e i problemi della creatività di compositori con cui non potevamo avere contatti nel quotidiano.

Arriva il momento di concludere. È dal XIX secolo che sono arrivati gli strumenti occidentali e che ci sono persone che vogliono comporre con il linguaggio musicale comune ai compositori occidentali. Ma sono esistite persone prima di Takemitsu che hanno scambiato con compositori occidentali idee e opinioni riguardo al presente e al futuro della musica? Naturalmente dipende anche dai mezzi di trasporto e dall'informazione, ma io non conosco nessuno a parte Takemitsu.

Era così cosmopolita ma abitava in Giappone, e la ragione era che «Non posso comporre fuori dal Giappone» (Takemitsu – Ozawa 1981, p. 87); penso che l'abbia detto molte volte. Un'altra ragione era che Takemitsu amava la natura giapponese, in particolare l'autunno, quando le foglie si colorano e lo ispiravano. Un'altra ragione ancora era, come ha detto la moglie Asaka-san, che «forse gli era impossibile lavorare in una stanza diversa da quella a cui era abituato» (Takemitsu 2006, p. 254). Takemitsu era un compositore con un proprio metodo nel lavoro. Sul tavolo del suo studio c'erano matite e gomme disposte in un preciso ordine. Sul leggio del pianoforte c'era una tavola di legno, e la carta pentagramma vi era fissata con

delle graffette. Questa disposizione è stata riprodotta e mantenuta nonostante i circa dieci traslochi, uguale dai tempi della giovinezza.

Io penso che se ne possa aggiungere un'altra, di ragione. Probabilmente legata all'epoca in cui Takemitsu è cresciuto, in altre parole legata alla sua esperienza della guerra. Takemitsu fu sottoposto durante la Seconda guerra mondiale ad un'educazione militarista, che non riconosceva valore alle altre culture. Il Giappone era la nazione migliore. Quando la guerra finì, Takemitsu era un adolescente quattordicenne, e pare che cominciasse a considerare nel suo giovane animo quella guerra una cosa stupida. Rispetto alla chiusura del periodo di guerra, Takemitsu non ha forse desiderato aprire le finestre della cultura giapponese, lasciando circolare aria fresca anche dall'estero? Takemitsu non voleva vivere all'estero, non intendeva parlare dall'esterno. Accettando il destino di essere nato in Giappone e dunque coltivando rapporti con scrittori, pittori e artisti giapponesi, voleva comprendere la situazione dei paesi stranieri e così osservare la realtà giapponese. Poi, attraverso il meraviglioso patrimonio della musica, credendo nell'intelligenza e nella sensibilità del genere umano, valicare gli ambiti di arti e discipline e le frontiere nazionali e dare importanza al contatto con diversi tipi di persone, alle occasioni di comunicazione.

Dallo studio di Takemitsu emergono ancora dei materiali, che vengono donati alla fondazione *Nihon Kindai Ongaku Kan* (Istituto di Musica Moderna Giapponese), dove sono conservati i documenti e materiali di molti compositori. Quest'estate questa istituzione ha avuto dei problemi economici e di gestione, e ha comunicato che i fondi saranno ceduti all'Università "Meiji Gakuin".

Siamo entrati nel XXI secolo, da nove anni il XX secolo è finito e possiamo cominciare a considerarlo con oggettività storica. In futuro anche le ricerche sui materiali potranno contare su una maggiore consapevolezza storica. Takemitsu non ha potuto vedere completato un progetto, quello della City Opera di Tokyo per cui aveva preparato delle parole con cui desidero concludere questo intervento. Sono: *Preghiera, speranza, pace*.

## Bibliografia

- Nomura, Noriko (2007), *Production Note. Teshigahara Hiroshi Eiga Kotohajime*, Studio 246, Tokyo.
- Takemitsu, Asaka (2006), *Talks about Tōru Takemitsu*, Shōgakukan, Tokyo.
- Takemitsu, Tōru (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- (2003), *Complete Takemitsu Edition*, Shōgakukan, Tokyo, vol. 3.
- Takemitsu, Tōru – Ozawa, Seiji (1981), *Ongaku, Ningen, Nihon ni tsuite. Ongaku no Niwa*, Shinchōsha, Tokyo.

## Quanto giapponese è stato Takemitsu? È importante chiederselo?

Peter Burt

Per meglio intendere la prima domanda, vorrei cominciare con un piccolo esperimento di pensiero. Provate a immaginare un famoso compositore italiano del dopoguerra – per esempio, Luciano Berio. Allora, Berio va a Tokyo ed entra in un negozio di dischi, ove vede un disco giapponese della sua musica. Ma alla sua vista rimane turbato. Sulla copertina del disco si trovano immagini di stereotipi ‘italiani’ – il Colosseo, gli spaghetti, una bottiglia di Chianti, etc. Come si sente Berio? Sì, naturalmente, si sente insultato, forse addirittura si arrabbia. È stato *ridotto a cliché* – non sono stati recepiti lui e la sua musica come veramente *sono*, ma solo come rappresentazioni di una cultura esotica, una ‘Italia’ immaginata.

Questo – come ho detto – è solo un esperimento di pensiero: non è mai veramente successo. Ma ciò che descrivo adesso è veramente successo, nell’anno 1971. In quest’anno Tōru Takemitsu è andato in Francia per assistere alle “Journées de Musique Contemporaine” delle “Semaines Musicales Internationales de Paris”; e poco più tardi, in uno dei suoi libri, ha scritto questo:

Pochi giorni fa, soggiornando a Parigi, ho visto l’edizione francese di un disco della mia musica che si vende negli Stati Uniti. Ma sulla copertina – benché trasformato con una certa astrazione – era stato stampato un monte che assomiglia chiaramente al Fujiyama, con un sfondo composto di figure che – a giudicare dall’acconciatura, etc. – sembrano essere delle *maiko* [tipo di *geisha* giapponese]. (Takemitsu 1971, p. 198)

Come si sente Takemitsu? Sì, naturalmente, come Berio si sente anche lui insultato:

Ho scoperto questo in un negozio di dischi insieme coi miei amici compositori francesi, e allora... mi sono sentito deluso, che anche la mia musica fosse stata recepita solo in questo modo. E, *con quegli amici* che non avevano alcuna responsabilità per questa cosa... ho accusato la compagnia di dischi di eccessivo mercantilismo. (Takemitsu 1971, p. 198)

Ma come si sentono i suoi compagni francesi? Sembra che non abbiano capito la sua reazione: «Però la loro reazione non fu quella che mi aspettavo. Pensavano che fosse bella, quell'immagine del Monte Fuji. E mi sono sembrati totalmente incapaci di capire la collera che mi aveva subito preso» (Takemitsu 1971, p. 198). Però noi invece, credo che possiamo capirla, questa collera. Takemitsu – come Berio nel nostro esperimento – si è sentito insultato, vedendo la sua musica recepita in quel modo. Né lui né la sua musica erano ‘giapponesi’ a quel modo.

Possiamo allora dire che Takemitsu non fosse in alcun modo ‘giapponese’? No, evidentemente non è vero neanche questo. Non è mai stato giapponese in senso ‘nazionalista’; ma ha detto nei suoi scritti anche cose come queste:

Naturalmente, essendo io cresciuto in Giappone, non ho potuto essere indipendente dalle tradizioni della mia patria. (Takemitsu 1995, p. 91)

Un tempo credevo che fare musica significasse proiettarsi in un enorme specchio chiamato Occidente. Entrando in contatto con la musica tradizionale giapponese, ho capito che c'è un altro specchio. (Takemitsu 1992, p. 47)

Allora, ecco la ragione perché la prima domanda che ho formulato oggi, non è stata semplicemente ‘È stato giapponese Takemitsu?’ ma piuttosto: ‘*Quanto* giapponese?’.

Per cominciare a rispondere, è forse utile guardare prima Takemitsu nel proprio contesto giapponese. E per meglio capire questo, è forse anche utile fare un confronto col contesto italiano. Nel quale, certamente, non va molto bene la mia copertina per il disco di Luciano Berio. Ma possiamo immaginare altri compositori italiani del passato a cui – forse non proprio in questo modo, per scherzo – starebbe bene una copertina come quella. Credo che l'immagine del Colosseo, per esempio, non starebbe male con le *Feste romane* o i *Pini di Roma* di Respighi.

Si trovano qui alcuni paralleli col contesto giapponese. Quell'immagine del Fujiyama, che tanto ha offeso Takemitsu, starebbe molto bene a certi compositori giapponesi – soprattutto di prima della guerra – di tendenza pittoresca, nazionalistica o folklorica. Non è del tutto ignota in Occidente, questa musica. Si trova, per esempio, nelle colonne sonore di certi film, come *Godzilla* (musica di Akira Ifukube); e sembra che siano molto popolari anche certi dischi dell'etichetta Naxos di brani molto folkloristici, pubblicati nella serie dei compositori giapponesi.

Allora, chiaramente la musica di Takemitsu non è ‘giapponese’ in questo modo. E forse una delle cause della sua collera nel negozio di dischi è stata l'assunto implicito ch'egli stesso appartenesse a un tale movimento nazionalista – un'implicazione che l'ha fatto arrabbiare non solamente per ragioni estetiche, ma anche per ragioni politiche:

Ma allora, cosa può essere stata, quella sensazione di vergogna che mi ha preso? È difficile analizzare le mie emozioni all'epoca, ma non fu necessariamente causata solo dalla mia esasperazione, dovuta al fatto che la mia musica fosse recepita come un qualche incantesimo esotico, nel quale appaiono il Fuji e le *geisha*. Però quella visione improvvisa, inaspettata del Fuji mi aveva disturbato. Non è qualche cosa di conscio, ma dentro di me il Fuji ha due forme differenti. L'una, bella, si trova in natura; l'altra si trova in un luogo ove è situata la mia vergogna. Quest'ultimo non è necessariamente il 'Fuji'. È piuttosto questa cosa che si chiama 'nazione', che il Fuji simboleggia. È 'Giappone'. (Takemitsu 1971, p. 198)

La chiave per intendere quest'odio all'idea di essere associato alla cultura nazionalista è, naturalmente, l'esperienza di Takemitsu della Seconda guerra mondiale. Come molti giapponesi della sua generazione, anche Takemitsu ha avuto «una reazione viscerale, per cui ogni cosa che sapeva di giapponese andava rifiutata» (Burt 2003, p. 23).<sup>1</sup> Invece i compositori giovani tornarono ai modelli europei o americani: come i loro coetanei nella Germania devastata, anch'essi hanno voluto ritornare a una 'Ora Zero'. Mancano allora in quasi tutta la musica di Takemitsu – e quasi programmaticamente – i segni tipici della musica giapponese 'nazionalista': le scale giapponesi, le melodie popolari. «Non amo usare melodie giapponesi come materiale. Nessuna forza... nessuno sviluppo. Le melodie giapponesi sono come il Fuji – belle ma eternamente immobili» (Burt 2003, p. 218).<sup>2</sup> Ho detto 'quasi tutta' la sua musica – e certo, non è completamente vero che Takemitsu ha sempre evitato ogni sapore di musica nazionalista giapponese. Per esempio, sembra che il giovane Takemitsu avesse scritto alcuni brani in cui faceva esperimenti con le scale tradizionali giapponesi. Ufficialmente, secondo le parole del compositore stesso, non esistono più: ha dichiarato di essere stato talmente turbato nello scoprire elementi di quel tipo nel suo brano *Kakehi* da avere in seguito distrutto il brano. Ma non è riuscito a cancellare tutte le tracce delle sue simpatie giovanili per quegli elementi sonori di impronta nazionalista. Dopo la sua morte è stato pubblicato uno dei brani che Takemitsu aveva scritto quando era studente di un compositore di stampo 'nazionalista', Yasuji Kiyose: *Romance* del 1947. Questo brano ci dà una brevissima visione della 'giapponesità' giovanile di Takemitsu, più tardi decisamente ripudiata.

Ma il Takemitsu della maturità non è 'giapponese' in questo modo, e non gli sta bene la copertina col Monte Fuji. Però, come abbiamo visto, è nonostante tutto in *qualche* modo giapponese – allora, forse gli andrebbe bene una copertina con altre immagini giapponesi? Per esempio, malgrado la sua avversione giovanile per la musica giapponese, sappiamo dalla suddetta citazione che, più tardi, ha riscoperto la musica tradizionale come un nuovo 'specchio'. Allora, molti conoscitori della sua musica direbbero qualche cosa del genere: 'Uno dei più celebri brani di Takemitsu è *November Steps*, una sorta di concerto per *shakuhachi* (flauto tradizionale giapponese), *biwa* (liuto tradizionale giapponese) e orchestra sinfonica. In questo

<sup>1</sup> Edizione originale in Katoka (1979, pp. 58-59).

<sup>2</sup> Takemitsu, cit. in Lieberman (1963, p. 143).

brano certo non ha tentato di usare scale o melodie giapponesi; ma invece ha tentato una sorta di fusione tra la musica occidentale e la musica giapponese. Sarebbe contento di una copertina di disco su cui figurassero degli strumenti tradizionali giapponesi’.

Sì certo, è vero che Takemitsu ha scritto *November Steps*. Ha scritto anche un paio di altri brani per strumenti tradizionali, come *Voyage*, *Eclipse*, *Autumn*, *Distance*, *In an Autumn Garden*, *Ceremonial*. Ma non sono più di sei brani di questo tipo, fra più di cento brani da concerto (fra le colonne sonore per film se ne trovano un po’ di più, per ragioni per lo più narrative). E, quanto al tentativo di fare una ‘fusione’ Est-Ovest in *November Steps*, è qui opportuno ricordarsi di quello che ha detto Takemitsu stesso in un’intervista per il quotidiano francese «Libération», ove rifiutava quest’idea come «un gigantesco malinteso». Altrove ha scritto:

Quando ho composto *November Steps* [...] ho pensato alla celebre massima di Kipling: «*West is West, East is East*». Ho pensato di esprimere con la mia musica una critica al suo modo di pensare [...] Ma mentre procedevo nel lavoro, la mia intenzione di testimoniare contro quella massima di Kipling è progressivamente svanita: cercando le note sulla partitura, mi è parso che i suoni giapponesi e i suoni occidentali siano totalmente differenti. L’ho sentito come un errore ridicolo, quello di mettere *biwa* e *shakuhachi* nel contesto di un lavoro per orchestra sinfonica occidentale. (Takemitsu 2004, p. 205)

Non è dunque appropriata nemmeno la copertina con gli strumenti giapponesi. Quale altra sorta di copertina, allora, gli starebbe bene? A questo punto altri conoscitori del compositore direbbero: ‘Ritorniamo a quella affermazione sul Monte Fuji. Riprendiamo quello che ha detto Takemitsu: che «nel suo inconscio» il Fujiyama ha *due* sembianze. La seconda, è vero – quella con le associazioni nazionalistiche – non gli piace. Ma la prima – il Fuji che «si trova in natura» – questa gli piace molto. Dunque, ecco un aspetto della *giapponesità* di Takemitsu: l’amore, tipicamente giapponese, per la natura (nel caso di Takemitsu, in realtà, è stata questa natura sempre una natura *giapponese*: malgrado i suoi viaggi in ogni parte del mondo, non ha mai avuto alcun interesse per i paesaggi stranieri come ‘ispirazioni’ artistiche). E nella natura giapponese, ha avuto interesse soprattutto per il giardino tradizionale giapponese – ciò che si rileva dai titoli di molti dei suoi brani: *Garden Rain*, *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, etc. Allora, credo che gli sarebbe piaciuta molto sulla copertina del disco l’immagine di un giardino giapponese’.

A questa ipotesi, io risponderei: ‘sì e no’. Sì perché, naturalmente, è vero che Takemitsu è stato molto influenzato dalla natura, soprattutto dal formalismo dell’arte del giardino giapponese. Come ha detto del suo brano *The Dorian Horizon*:

Qualche volta la mia musica segue il disegno di un giardino già esistente. Alcune volte può seguire il disegno di un giardino immaginario, che ho schizzato. Il tempo, nella mia musica, può essere la durata della mia passeggiata per questi giardini. Ho descritto

la mia scelta di suoni: i modi e le loro varianti [...]. Ma è il giardino che dà forma a queste idee. (Takemitsu 1995, p. 119)<sup>3</sup>

Ma direi anche ‘no’, e a causa di due ragioni. Primo, questa copertina non darebbe un’idea sufficiente della ‘occidentalità’ della musica stessa. È vero che Takemitsu ha scritto molti brani sotto l’influenza del giardino giapponese, ma il loro linguaggio musicale – come s’è già visto – non è un linguaggio ‘giapponese’: è piuttosto il linguaggio della musica occidentale del Novecento. Secondo, questa copertina potrebbe suggerire che l’approccio di Takemitsu al giardino giapponese sia stato un approccio *pittresco*, quasi *programmatico* in senso ottocentesco. Non credo che il giardino giapponese sia presente in questo senso in quei lavori del compositore. Per me è piuttosto una questione dell’appropriarsi di alcune idee formali, quasi astratte, del giardino giapponese. L’idea, per esempio, che l’orchestra stessa possa funzionare come un grande ‘giardino’, con gruppi di strumenti distribuiti nello spazio, come nel brano *Arc. O* – nello stesso brano – che la musica di quei gruppi possa essere suonata in tempi differenti, a somiglianza dei cicli temporali dei diversi elementi presenti nel giardino: sassi, sabbia, alberi, fiori. O che la struttura del brano intero assomigli a un giardino giapponese, in cui gli stessi ‘oggetti musicali’ – sassi, fiori, etc. – siano visti sempre da nuove prospettive, come in molti lavori degli ultimi anni. Allora, nelle opere di Takemitsu, alcuni aspetti formali del giardino giapponese sono trasformati in aspetti formali musicali. Quello che udiamo non è una rappresentazione pittorica di un giardino giapponese, ma una traduzione musicale di alcune delle sue idee formali. E il giardino stesso è reso visibile, ma non le idee.

Forse, allora, è meglio abbandonare l’idea di rappresentare in qualche modo visivo quest’aspetto dell’estetica del compositore? Forse, è davvero altrettanto difficile rendere visibili anche *altri* aspetti della sua sensibilità? Questo è sicuramente vero, per esempio, quando tentiamo di descrivere un’altra idea estetica del giardino giapponese che Takemitsu ha usato, perché consiste di un *vuoto*. Sulla copertina di un disco, allora, credo sarebbe veramente difficile da dipingere. Al più, forse, potrebbe essere raffigurato con l’ideogramma cinese per questo concetto: *ma*.

Letteralmente *ma* significa uno ‘spazio’ o un ‘intervallo’, ma l’uso di questo termine nell’estetica delle arti tradizionali giapponesi è molto difficile da capire. Takemitsu stesso ha avuto difficoltà a spiegarlo: «*Ma* non è solo un concetto temporale. È allo stesso tempo molto spaziale. Ma è forse ... oh, *ma* è un termine decisamente filosofico» (Burt 2003, p. 219).<sup>4</sup> Non abbiamo qui il tempo di entrare in una lunga indagine su questo tema. Ma possiamo almeno osservare che il silenzio, nella musica di Takemitsu, ha un’importanza molto grande; e che certamente è lì che si trova una delle espressioni della filosofia di *ma* nelle sue composizioni. Come ha detto Kenjiro Miyamoto nel suo libro su Takemitsu, il concetto di *ma* significa: «quel *continuum* di silenzio metafisico, che nella musica giapponese è cosciente-

<sup>3</sup> Edizione originale Takemitsu (1987).

<sup>4</sup> Edizione originale Takemitsu (1989, p. 212).

mente presente tra le note eseguite» (Miyamoto 1996, p. 150). E questo silenzio in realtà: «non è qualcosa di vuoto, ma piuttosto è riempito dagli innumerevoli suoni o rumori dello spazio» (Miyamoto 1996, p. 150). Abbiamo, allora, trovato due aspetti della ‘giapponesità’ di Takemitsu: l’uso del giardino giapponese come idea formale, e la filosofia di *ma*. Questi due concetti hanno anche un aspetto comune: sono invisibili, non possiamo facilmente rappresentarli sulla copertina di un disco. Forse abbiamo scoperto qui un modello? Ci sono altri esempi nel pensiero di Takemitsu di una ‘giapponesità’ altrettanto invisibile, fatta da simili concetti estetici, astratti?

Certo, questo vale anche per il suo concetto di *sawari*, come *ma* preso dall’estetica tradizionale giapponese – e altrettanto difficile da spiegare. Nella musica tradizionale per *shamisen* (strumento tradizionale a corde) *sawari* significa un suono complesso, pieno di armonici, che «è percepito come un suono vicino al rumore o senza altezza» (Ono 2008, p. 70):

Questo suono complesso si chiama *sawari* in Giappone. La parola *sawari* viene dal verbo giapponese *sawaru*. Tradotto in italiano, questo vuol dire ‘toccare’. *Sawari* è in rapporto con gli armonici. [...] Fra gli esecutori si dice: «Se una persona è capace di ottenere un buon *sawari*, può essere un maestro». (Ono 2008, p. 70)

Dunque si tratta di un elemento timbrico, un suono prodotto da strumenti tradizionali che si avvicina al rumore. Dove si trova, allora, nella musica di Takemitsu – scritta, per lo più, per strumenti occidentali? Una risposta possibile è data da Ono nello stesso scritto, in riferimento ai molti luoghi nella musica di Takemitsu dove il suono muore *al niente*: «In tali momenti, l’atto di ascoltare il suono è suscitato nell’esecutore e nell’ascoltatore. Ascoltiamo il suono che si riverbera, fino a che gradualmente si unisce ai suoni dell’ambiente naturale che ci circonda» (Ono 2008, p. 73). E che cosa ci permette di udire questi rumori ambientali, questo *sawari* naturale? Sì, certo: è il silenzio, è il *ma*. Due delle più importanti idee estetiche di Takemitsu si trovano così in una complessa relazione reciproca.

Forse siamo adesso capaci di tentare una risposta alla nostra prima domanda – ‘Quanto giapponese è stato Takemitsu?’ Abbiamo visto che non è stato giapponese in senso ‘nazionalista’: non ha voluto usare, a causa delle loro sgradevoli associazioni, scale o canzoni popolari giapponesi. Non ha voluto neppure tentare una ‘fusione’ di musica tradizionale giapponese con la musica occidentale, come spesso si sente dire. Ma ha avuto certamente una sensibilità tipicamente giapponese per la natura: soprattutto per la formalizzazione dei giardini, da cui ha preso dei concetti formali per la propria musica. E ha preso dall’estetica tradizionale giapponese anche altri concetti astratti, invisibili: per esempio il *ma*, il *sawari* (ce ne sono anche altri). Non è stata la sua giapponesità, infine, una giapponesità pittoresca, folklorica, nazionalistica, ma una giapponesità raffinata, astratta – e senza traccia di sciovinismo. Come ha detto ancora Mitsuko Ono: «È però

un'estetica che deriva dall'atto di considerare radicalmente il suono, e non da un concetto di identità nazionale [giapponese]» (Ono 2008, p. 73).

Rimane dunque la nostra seconda domanda: 'È importante chiederselo?' Certo, è totalmente possibile intendere la musica di Takemitsu senza alcuna cognizione dei giardini giapponesi, del *sawari*, del *ma*, etc. Ma è possibile anche fraintenderla. È possibile, per esempio – come già abbiamo visto nel caso della copertina di disco – considerarla da una prospettiva troppo 'orientale', come una musica programmaticamente 'giapponese', esotica – soprattutto quando compare l'uso di strumenti giapponesi, come in *November Steps*. Ma è possibile anche intenderla da una prospettiva troppo 'occidentale'. I miei studi sulla ricezione della musica di Takemitsu in Occidente mi hanno fatto vedere che coloro che si avvicinano alla sua musica da una prospettiva occidentale disinformata, possono non solamente fraintenderla, ma addirittura reagire negativamente. Non odono, per esempio, una 'forma-giardino', ma solo un'assenza di forma, un'assenza di 'logica' musicale – che, per loro, vuol dire anche mancanza di qualità musicale. Una comprensione di ciò che vuol fare Takemitsu, allora, è importante. Ci insegna quello che *non* vuol fare, quello che vuole evitare – e non perché manchi di competenza compositiva, ma perché non sarebbe pertinente alla sua intenzione estetica.

Ma infine credo che abbiamo ancora un gran lavoro davanti a noi per far intendere questo al pubblico musicale. Dal tempo in cui Takemitsu ha visto la copertina del disco nel negozio in Parigi sono passati più di trent'anni. Ma anche oggi si vedono cose che forse farebbero ugualmente arrabbiare il compositore. Spero oggi, molto modestamente, di aver fatto qualcosa per dissipare quel tipo di malintesi.

## Bibliografia

- Burt, Peter (2003), *La musica di Tōru Takemitsu*, Ricordi, Milano.
- Katoka, Hitaru (1979), *Nipponjin to Kansei* [I giapponesi e la sensibilità], Ongaku no Tomo sha, Tokyo.
- Leblé, Christian (1990), *Takemitsu, Euronippon*, «Libération», 21-22/7/1990.
- Lieberman, Frederic (1963), *Contemporary Japanese Composition. Its Relationship to Concepts of Traditional Oriental Musics*, MA Thesis, University of Hawaii.
- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Ono, Mitsuko (2008), *Toru Takemitsu and the Japanese Sound of 'Sawari'*, in *Music of Japan Today*, ed. by Richards, Michael E. – Tanosaki, Kazuko, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 69-74.

- 
- Takemitsu, Tōru (1971), *Oto, Chinmoku to Hakariaeru Hodo ni*, Shinchōsha, Tokyo.
- (1987), *Yume to Kazu* [Sogno e numero], Libroport, Tokyo.
- (1989), *Afterword*, «Perspectives of New Music», 27/2, pp. 206-214.
- (1992), *Mirrors*, «Perspectives of New Music», 30/1, pp. 36-90.
- (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley (edizione originale *Ongaku no Yohaku kara*, Shinchōsha, Tokyo, 1980).
- (2004), *On Sawari*, in *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. by Everett, Yayoi U. – Lau, Frederick, Wesleyan, Middletown, pp. 199-207.

## Natura e arte del silenzio in Tōru Takemitsu

Giangiorgio Pasqualotto

Vorrei iniziare illustrando il titolo dato a questo saggio: le idee di natura e di silenzio che soggiacciono alla musica di Takemitsu, come a quella di altri compositori giapponesi, sono profondamente diverse da come le immaginiamo. Il concetto di natura non corrisponde a una *cosa*, a un ‘oggetto’ enorme o a una somma di ‘oggetti’ che sta fuori della persona, oltre o di fronte come nemico o come sfondo da animare e sfruttare. La natura è invece considerata un orizzonte che ci comprende, che ci circonda costantemente; è come un recipiente... I giapponesi la chiamano ‘il villaggio della madre’, e dunque è una realtà che ci comprende prima che nasciamo, quando viviamo e dopo che siamo morti. La natura è molto più importante della ‘parete’ pensata in Occidente, che ci troviamo di fronte in fenomeni naturali che talvolta ci recano disturbo. A tutto ciò è poi legato l’enorme problema della tecnica, che non è possibile affrontare in questa occasione.

Tale diversa concezione della natura è evidente in ciò che dice lo *shintō*, la religione tradizionale autoctona giapponese, accuratamente classificata come ‘naturalismo politeistico’ – accettiamo questa definizione, ma il significato più profondo dello shintoismo è quello di una vera e propria adorazione non solo degli *oggetti* della natura, alberi, terra, acqua, ma anche dei *fenomeni* naturali: per esempio ricordo la cascata, spesse volte incorniciata da un *tori*, un portale, a costituire il *sancta sanctorum* di un tempio. Ricordo anche come sono costruiti i maggiori templi shintoisti, quello di Ise o di Izumo...<sup>1</sup>

Per quanto riguarda il silenzio, ricordo l’importantissimo concetto di *ma*, che non è altro che una manifestazione specifica di un silenzio molto più ampio: *ma* è un intervallo fra due suoni ma è come la punta di un iceberg che pur nella sua ridotta dimensione

---

<sup>1</sup> I maggiori templi shintoisti sono costruiti da secoli uguali, completamente in legno e in modo tale da essere inseriti armonicamente nella natura affinché tutto l’insieme, la costruzione e il circostante ambiente naturale, diventi il tempio.

contiene tutto, nel senso che rappresenta lo sfondo di tutti i suoni e le note, i rumori naturali e non che noi percepiamo. Di nuovo, il silenzio non è l'opposto del suono o del rumore ma è il recipiente, la matrice di tutte le manifestazioni sonore.

«Cominciare col riconoscere i suoni in sé stessi piuttosto che preoccuparsi delle loro funzioni» (Takemitsu 1995, p. 80).<sup>2</sup> Con questa dichiarazione Takemitsu sembra voler andare oltre il concetto di musica come costruzione dei suoni, per attingere a una sorta di 'esperienza pura' del suono. Vorrei sottolineare che il concetto di 'esperienza pura' è fondamentale e di vasta portata nel pensiero giapponese, ma Takemitsu vi fa riferimento probabilmente inconsciamente non per abbandonare l'idea della musica come costruzione di suoni, ma per dire che ogni costruzione sonora non può prescindere dal considerare prima di tutto il suono in quanto tale, come evento fisico: in altri termini, per Tōru Takemitsu l'essenza della musica non va cercata nella concettualizzazione matematica, astratta delle relazioni tra le note, ma nell'illimitata complessità del suono in sé – un suono è già di per sé un universo di significati praticamente inesauribili. Ciò tuttavia non deve far pensare che Takemitsu trascuri o, addirittura ignori, i linguaggi e gli schemi logici della musica, soprattutto occidentale, pensata per essere scritta: anzi – come ha bene dimostrato Peter Burt – Takemitsu non solo li aveva studiati, ma li aveva anche, per un lungo periodo, fatti propri. La grandezza di Takemitsu mi sembra stia proprio in questo suo mirare a cogliere l'orizzonte di fondo di ogni tipo di musica al di là di ogni distinzione orientale/occidentale, o di preponderanza ritmica o melodica, senza dimenticare la necessità di conoscere e possedere forme e tecniche specifiche della composizione musicale. Ovvero, in direzione speculare, egli ha mostrato di sapere padroneggiare tali forme e tecniche ricordando come esse affondino le loro ineliminabili radici in un'esperienza pura del suono e dei silenzi preliminare a ogni notazione musicale.

Cercherò di considerare nell'opera di Takemitsu la mancanza di opposizione fra esperienza pura del suono ed esperienza astratta, rappresentata dalla traduzione matematica o linguistica dei suoni creata ad arte; è necessario per questo capire l'importanza nella cultura giapponese del riferimento a una dimensione profonda, che precede e fonda ogni formalizzazione.

Ebbene, questo desiderio di andare alla base e alla fonte della musica appare perfettamente coerente con quell'orizzonte di senso – tipico della tradizione culturale giapponese – nel quale l'obiettivo fondamentale della vita umana non è quello di produrre rappresentazioni delle cose, dei fatti e degli eventi, ma quello di cogliere la loro matrice vitale originaria, precedente qualsiasi descrizione e catalogazione mediante concetti e schemi astratti. Questo, tuttavia, senza *opporre* tale esperienza dello sfondo vitale agli universi di forme che da esso traggono origine, ma sempre mostrando la *continuità* tra le forme prodotte e quello sfondo che opera come loro condizione di possibilità. Per comprendere quanto sia essenziale nella cultura tradizionale giapponese

---

<sup>2</sup> Cit. in Burt (2003, p. 225).

questo continuo riferimento a una dimensione che fonda e precede ogni formalizzazione, è possibile rifarsi ad alcune espressioni specifiche di tale cultura, come la religione, la filosofia, la pittura, l'architettura, e, soprattutto, la poesia.

Per quanto riguarda la religione, basti pensare all'insistenza con cui tutte le scuole di buddhismo zen accennano alla necessità di andare oltre le parole sia scritte sia dette, per cogliere l'esperienza al suo stato nascente, nella sua 'innocenza', prima che venga catturata e ingabbiata dalla rete delle parole, dei concetti e dei ragionamenti. Questo, per noi abituati al predominio del *logos*, è difficile da pensare. Io non sono d'accordo con chi definisce l'Oriente 'mistico' contrapponendolo a un Occidente 'razionale'. Si può rintracciare l'analoga ricerca di una esperienza pura nel pensiero ad esempio di un grande filosofo come Edmund Husserl, e in fondo tutta la fenomenologia è segnata dal tentativo di arrivare a una esperienza pura precategoriale, prima cioè che compaiano parole, concetti, etc.

Si vedano, ad esempio, questi due passi di Dōgen:

L'universo non è ingabbiato da idee di ampio o minuscolo, grande o piccolo; non è né quadrato né rotondo, non è il centro, non è vitalità né splendore; solo quando trascendiamo queste forme l'universo appare. (Dōgen 2003, p. 70)<sup>3</sup>

L'acqua pura non è costretta da argini o sponde. Quando i pesci nuotano in questo genere di acqua pura non vanno da nessuna parte; vale a dire, anche se si spostano di diecimila miglia, l'acqua non può essere misurata, non può essere delimitata, non può essere arginata e non può essere contenuta. È senza fondo e non può essere scandagliata. Se cerchiamo di scandagliarla non troviamo altro che acqua pura. (Dōgen 2003, p. 102)<sup>4</sup>

Questa metafora dell'acqua è una delle più usate nel discorso buddhista ed è fondamentale perché spiega, meglio di qualsiasi concetto astratto, che l'esperienza non è catturabile e tuttavia è al fondo di ogni cattura. In questo senso non c'è opposizione, c'è continuità.

Oppure si prenda il senso di questa invettiva di Linji, maestro della scuola Rinzai:

Gli studenti di oggi non approdano a nulla poiché basano la propria comprensione sul riconoscimento dei nomi. Scrivono le parole di qualche vecchietto morto da un pezzo in un grosso taccuino, lo avvolgono in quattro o cinque pezze di stoffa, e non vogliono che nessuno lo guardi. «Questo è il Principio Misterioso», affermano e lo proteggono con cura. È tutto sbagliato. Ciechi idioti! Che specie di succo cercate da tali ossa rinsecchite! (Sasaki 1985, pp. 53-54)

<sup>3</sup> Cfr. anche i capitoli 23 (*Tsuki*), 24 (*Gabyō*) e 61 (*Ryūgin*). Edizione originale *Shōbōgenzō*, Nakayama Shobo, Tokyo, 1975, p. 7, *Ikkamyōju* (Una perla splendente).

<sup>4</sup> Edizione originale *Shōbōgenzō*, p. 12, *Zazenshin* (Indicazioni per lo zazen).

Il passaggio è chiarissimo: la verità, come l'acqua o la natura o il silenzio, è inafferrabile. Chi cerca di seguire le dottrine scritte o riferite da qualche maestro è un idiota – Linji è quel famoso, brutale maestro che diceva «Se incontri il Buddha, uccidilo», una potente metafora per dire che se incontrate qualcuno che riconoscete come la personificazione della verità, dovete ucciderlo, perché è precisamente questa operazione di identificazione che dovete uccidere. Bisogna eliminare l'idea che qualcosa di infinito come la verità, l'illuminazione, la natura possa essere catturato. «Ciechi idioti» sono per Linji tutti coloro che «cercano all'esterno», che si accontentano di nomi, frasi, teorie e dottrine, pensando che tutto ciò costituisca l'Illuminazione, quando invece, per illuminarsi, dovrebbero proprio abbandonare tutto questo armamentario di forme, togliere ogni «veste» e cogliere l'esperienza così come si presenta: «Monaci virtuosi, non affidatevi alle vesti. Le vesti non possono muoversi, mentre l'uomo le può indossare» (Sasaki 1985, p. 53). Questa attitudine a voler cogliere l'esperienza prima di ogni contaminazione concettuale e linguistica è talmente radicata nella cultura giapponese che la troviamo anche, in tempi più recenti, nelle pagine del più importante filosofo giapponese contemporaneo, Nishida Kitarō (1870-1945), considerato il fondatore della scuola di Kyoto. Il primo capitolo del suo primo libro è dedicato proprio all'esperienza pura (*junsui keiken*) (Nishida 2007, pp. 11-18);<sup>5</sup> anche in seguito, in un saggio del 1923, Nishida ribadisce con le seguenti parole la centralità del cogliere – e non 'descrivere' o 'catturare' – l'esperienza pura con l'intuizione: «Noi possiamo pensare di raggiungere in qualcosa come l'intuizione artistica un'autoconsapevolezza più profonda di quella meramente concettuale» (Nishida 1923, vol. 3, p. 404).<sup>6</sup> Vi è dunque per Nishida una consapevolezza più profonda di quella puramente concettuale, astratta, formale, che è data nell'intuizione artistica, la quale si realizza in una forma di attenzione che va oltre ogni separazione artificiale:

Perciò l'ambito dell'esperienza pura coincide di per sé con l'ambito dell'attenzione. Ma io penso che l'ambito dell'esperienza pura non sia per forza limitato a un tipo di attenzione puntuale. Senza aggiungere il benché minimo pensiero, noi possiamo portare la nostra attenzione in uno stato che precede la distinzione di soggetto e oggetto. Per esempio come nel caso in cui si scala una parete profondendosi tutto l'impegno possibile, oppure come quando un musicista suona un brano provato e riprovato. (Nishida 2007, p. 13)

L'attenzione profonda rivolta allo stato che precede la separazione tra soggetto e oggetto e, in generale, *ogni* tipo di separazione, è presente anche in alcune arti del Giappone tradizionale che si sono misurate con il problema dello spazio: la pittura, alle prese con lo spazio bidimensionale, e l'architettura con quello tridimensionale.

<sup>5</sup> A questa locuzione e al concetto che le corrisponde Nishida associa i termini *etoku* 'incontrare ed appropriarsi'; *taitoku* 'appropriarsi col corpo'; *jitoku* 'appropriazione spontanea'; e contrappone il termine *rikai* 'comprensione intellettuale'.

<sup>6</sup> *Geijutsu to dōtoku* (Arte e morale).

Si pensi, per quanto riguarda la prima, al *Paesaggio* del 1495 di Sesshū Tōyō (1420-1506), dove il vero protagonista del *kakemono* è lo spazio vuoto, che rappresenta l'84% della superficie totale e da cui emergono, in lontananza, le sagome diafane di alcuni picchi montani e, in primo piano, pochi e brevi tratti con i quali si accenna alla presenza di arbusti, rocce e tetti. Anche in questo caso l'ampio sfondo vuoto viene messo in risalto non come elemento *opposto* alla figure, ma in *continuità* con esse, esaltandole, come matrice pulsante, vivente che le produce: un efficace espediente per mostrare questa continuità attiva tra sfondo e figure consiste nel fatto che queste non sono definite e bloccate entro perimetri di disegni conclusi, né sono riempite da stesure omogenee di inchiostro su uno sfondo inerte, ma sono eseguite con rapidi tratti di pennello, lasciando *tra* di essi ampie tracce di spazi vuoti – e addirittura *in* essi: il pennello lascia volutamente ampie tracce di bianco nel tratto di inchiostro. I tratti poi sono sfumati e dunque non definiscono qualcosa di chiuso: un disegno preciso sarebbe come un concetto, cioè qualcosa di finito. La sfumatura di inchiostro estremamente diluito sembra far penetrare lo sfondo nelle figure.

Se consideriamo poi le diverse possibilità di prospettiva nella pittura giapponese, che abolisce la prospettiva unica e presenta una moltiplicazione di prospettive dall'alto, dal basso, etc., anche compresenti, vediamo che lo spettatore è costretto, o meglio: è libero, nel gioco fra le diverse prospettive, ad aprire *qualsiasi* possibile prospettiva nel gioco fra gli oggetti e lo spazio, fra il pieno e il vuoto. Qualcosa di analogo mi sembra accada in alcune composizioni di Takemitsu, dove il silenzio svolge, in rapporto ai suoni, la stessa funzione che nella pittura *sumie* svolge lo spazio vuoto bidimensionale in rapporto alle figure.

Questo stesso tipo di rapporto di implicazione reciproca tra vuoto e pieni appare chiarissimo – su scala tridimensionale – in quel capolavoro dell'architettura tradizionale giapponese che è la villa di Katsura, dove il grande spazio della natura, esterno all'edificio, non è un sistema di oggetti che sta fuori ma una somma infinita di energie non bloccata da pareti continue in muratura, lasciata scorrere negli spazi interni grazie all'apertura delle pareti scorrevoli (*shōji*) fatte con fogli di carta di riso sostenuti da leggere intelaiature in legno. Con questo sistema, il giardino si può vedere anche dalle stanze più interne. Anche quando si rende necessaria la presenza di finestre, queste non sono mai dotate di chiusure ermetiche ma sono sempre costituite da tralici a trama più o meno fitta, così da lasciar sempre passare una certa quantità d'aria e di luce.<sup>7</sup> In tal modo si rende percepibile direttamente l'ineliminabile presenza del grande spazio vuoto della natura come condizione necessaria per ogni determinazione spaziale artificiale, proprio come il silenzio si rivela essere lo sfondo necessario da cui emergono i suoni del mondo e le note della musica. Anche in tal caso lo scopo dell'artista non è quello di *separare* il grande spazio vuoto della natura dai piccoli spazi pensati e organizzati dall'architettura, ma, al contrario, è quello di comunicare in modo sensibile come tali spazi particolari, finiti, *emergano continuamente* dallo spazio 'universale', infinito. L'abilità dell'artista sta nell'utilizzare forme mostrando

---

<sup>7</sup> Sull'importanza delle finestre nella casa giapponese tradizionale cfr. Kiyoshi (2004).

che quelle forme derivano da qualcosa al di là delle forme. Katsura, che è in sé un eccezionale inno formale, è composta da una serie di elementi che la mostrano come un prodotto della natura; consideriamone la pianta: non è una forma quadrata ma rappresenta un volo di oche, non è come una casa romana quadrata in cui, delimitato lo spazio, tutto vi è dentro, è uno stormo di oche in cui tutto è centrifugo, e c'è qualche elemento centrale da cui tutto si dipana in rapporto al giardino e allo spazio esterno. Questo è qualcosa di assolutamente rivoluzionario, come compresero i grandi architetti del Bauhaus.

Questa prospettiva – in base alla quale lo sfondo vuoto non viene mai inteso come realtà statica e inerte ma come fonte inesauribile di forme – appare altrettanto evidente nella poesia, in particolare negli *haiku*, dove fondamentale, come nella musica di Takemitsu, si rivela l'intreccio tra silenzio di fondo e suoni 'in superficie'. L'*haiku* riesce, nella sua semplicità, a presentare l'evento, nella prospettiva indicata da Nishida o da Takemitsu, dell'esperienza pura, senza cioè che vi sia l'intervento di un soggetto che commenta. Tale intreccio viene comunicato con particolare e originalissima efficacia mediante l'impiego di *kireji*, termini linguistici definibili 'cenemi', come *ya*, *kana*, *kamo*, *keri*, i quali non possiedono un particolare significato, ma indicano una pausa, una sospensione, un 'vuoto' nel corpo della poesia.<sup>8</sup> Nella poesia *haiku* la formalizzazione linguistica conduce l'immaginazione a tracciare un'immagine aperta che non è una rappresentazione finita, un 'quadretto', ma piuttosto lo sfondamento della cornice. Si prenda, ad esempio, questo *haiku* di Bashō:

*kane kiete*  
*hana no ka wa tsuku*  
*yube kana*

La campana dilegua,  
persiste la fragranza dei fiori  
ed è sera – (*Cento haiku* 1987, p. 53)

Nella traduzione di questi versi straordinari la sospensione è indicata dal trattino, ma il suo significato viene ben indicato dalla forma verbale 'dilegua': il silenzio che segue il suono della campana non è assoluto, ma attraversato dal progressivo spegnersi del riverbero del suono della campana. Questo progressivo dileguarsi del suono è ciò che connette il suono stesso con il silenzio, cioè con lo sfondo che è all'origine di sé, così come è all'origine di ogni altro suono, rumore o nota musicale. Questo 'andare verso il silenzio' non ha nessuna connotazione malinconica, che si vuole vedere secondo uno stereotipo di malinconica passione per l'effimero tipica dei giapponesi. Giapponese è piuttosto l'attenzione a queste sfumature del dileguare, del trasformarsi, dell'andare verso uno sfondo, che sia la natura o il silenzio o il bianco del foglio.

Nell'arte musicale di Takemitsu mi sembra ci sia un'attenzione privilegiata rivolta proprio all'azione di questi nessi che connettono i suoni al loro sfondo silenzioso. Non a caso, credo, Takemitsu fu particolarmente interessato alle ricerche di Cage sulle di-

<sup>8</sup> Nelle traduzioni in lingue occidentali si è tentato di rendere questi 'cenemi' usando dei puntini, o una parentesi o un trattino.

namiche del silenzio. A tale proposito va ricordato l'episodio – citato dallo stesso Cage (1971, p. 32) –<sup>9</sup> accaduto a Harvard nel 1951 quando, entrato in una camera anecoica, sperimentò in realtà due suoni, uno più alto e uno più basso: il tecnico del suono gli spiegò che erano i suoni, rispettivamente, del sistema nervoso e della circolazione del sangue. Questa esperienza contribuisce evidentemente a sciogliere l'opposizione tra suono e silenzio, dimostrando che esiste tra di essi una continuità reale: infatti, quando udiamo un suono, operano anche dei suoni normalmente non-udibili che siamo soliti indicare sbrigativamente con la parola 'silenzio'. Di qui l'interesse di Cage per cogliere i suoni udibili nel loro originarsi dal 'silenzio'. Proprio in base a esperienze come queste si può affermare che il silenzio non è *niente*, ma è la matrice vitale, oltre che il luogo finale, di ogni possibile suono.<sup>10</sup> In tal senso il silenzio è paragonabile – utilizzando ancora una volta un'immagine cara al buddhismo zen –<sup>11</sup> all'oceano e alle sue onde: ogni onda ha, certo, una propria natura rispetto alla massa dell'oceano, ma da questo emerge e a questo inevitabilmente ritorna, così come note e suoni nascono dal silenzio e in esso si dileguano. Ciò che in questa tradizione di pensiero accomuna la dimensione acustica del silenzio e quella visiva dello spazio è il carattere della vacuità intesa non come realtà inerte o, addirittura, come risultato di un annientamento, ma come enorme serbatoio di potenze attive, siano esse determinate come cose o come eventi, come forme o come suoni, come parole o come fatti. In questa prospettiva è possibile evidenziare il fatto che, in ampie porzioni della sua produzione musicale, Takemitsu fa uso sapiente di *ma*: immesso nelle composizioni non tanto come semplice pausa o frammento di silenzio tra note, quanto come spazio musicale ricco di tensione,<sup>12</sup> ovvero come momento dell'ascolto in cui si fa percepibile la *venuta* dei suoni dal silenzio e il loro *ritorno* a esso. Il senso di questa utilizzazione di *ma* da parte di Takemitsu è stato ben individuato ed espresso da Koozin quando, a proposito di alcuni brani pianistici del compositore giapponese, parla di «scivolamenti nell'ombra e nel silenzio» che producono una condizione in cui «si è portati a udire il silenzio che scaturisce al termine di questo tipo di figura come la diretta conseguenza dell'evento sonoro precedente. In questo senso l'evento sonoro ingloba il silenzio all'interno del brano come elemento attivo anziché passivo».<sup>13</sup>

Questa dialettica tra silenzio e suoni, costitutiva dell'arte musicale, non ha un senso e una valenza di carattere esclusivamente *tecnico*, ma può assumere un significato e un valore di carattere conoscitivo – e, addirittura, spirituale. Questo apre una riflessione sulla musica come

<sup>9</sup> Edizione originale *Experimental Music: Doctrine* (1955), in *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961.

<sup>10</sup> Cfr. anche Cage (1971, p. 70).

<sup>11</sup> Anche se forse non è del tutto vero che Cage, nel pensare questo, abbia solo ricalcato le orme dei sentieri buddhisti (cfr. Porzio 1995).

<sup>12</sup> È da ricordare che nel linguaggio dei musicisti giapponesi il «vuoto viene indicato con espressioni attive». Cfr. Satoaki (2004, p. 118); cfr. anche Koozin (1990, p. 34) cit. in Burt (2003, p. 219) e Miyamoto (1996).

<sup>13</sup> Koozin (1990, p. 34), cit. in Burt (2003, p. 219).

arte che produce sintesi di silenzio e suoni, e non è azzardato affermare che tale arte può non solo nascere da un'esperienza di Risveglio, ma anche produrla. Non so se Takemitsu avesse l'intenzione di spingersi fino al punto di considerare la sua musica un buono strumento sulla via dell'Illuminazione. Certamente molti suoi brani musicali e alcuni suoi scritti si mostrano all'altezza del compito.

### Bibliografia

- Burt, Peter (2003), *La musica di Tōru Takemitsu*, Ricordi, Milano.
- Cage, John (1971), *Silenzio*, Feltrinelli, Milano.
- Cento haiku* (1987), a c. di Iarocci, Irene, Guanda, Milano.
- Dōgen, Zenji (2003), *Shobogenzo. L'occhio e il tesoro della vera legge*, Pisani, Isola del Liri (Fr).
- Kiyoshi, Seike (2004), *Il ruolo di 'ma' nelle abitazioni giapponesi*, in *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a c. di Galliano, Luciana, Angolo Manzoni, Torino, pp. 137-148.
- Koozin, Timothy (1990), *Tōru Takemitsu and the Unity of Opposites*, «College Music Symposium», 30/1, pp. 34-44.
- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Nishida, Kitarō (1923), *Nishida Kitarō Zenshu* (Opere complete di Nishida Kitarō), Iwanami Shoten, Tōkyō.
- (2007), *Uno studio sul bene*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Porzio, Michele (1995), *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano.
- Sasaki, Fuller R. (1985), *La raccolta di Lin-chi*, Astrolabio Ubaldini, Roma.
- Satoaki, Gamo (2004), *Il 'ma' della musica giapponese*, in *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a c. di Galliano, Luciana, Angolo Manzoni, Torino, pp. 107-123.
- Takemitsu, Tōru (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.

## «Qualcosa di intuitivo»: i rapporti di Tōru Takemitsu con le avanguardie occidentali

Angela Ida De Benedictis

*Credo che le culture tendano a convergere e ad aggregarsi gradualmente in un cluster.*

(Takemitsu 1989a, p. 198)

\*\*\*

*Vorrei svilupparmi contemporaneamente in due direzioni, giapponese per tradizione e occidentale per innovazione.*

(Takemitsu 1989b, p. 209)

Noi giapponesi, a ben osservare la storia della musica giapponese e della musica europea in Giappone, abbiamo cominciato a studiare seriamente la musica europea soltanto dopo la Seconda guerra mondiale. È certo che, anche prima della guerra, l'avevamo studiata in qualche modo. Da circa cento anni. Ma, dopo l'enorme disavventura della Seconda guerra mondiale, i giovani artisti che esordivano con quella esperienza, si trovarono di fronte ai problemi comuni dell'umanità, problemi al di sopra dei confini di Stato. E così, in Giappone, uno come me non aveva nessuna nozione sulla musica europea. Tuttavia, anche a noi arrivavano varie informazioni dall'Europa, dove personaggi come Stockhausen, o come Pierre Boulez, inventavano delle musiche rivoluzionarie, innovatrici. Noi, pur vivendo in questo lontano Giappone, provavamo una certa simpatia, una irresistibile simpatia nei loro confronti. Questa simpatia, che la musica europea aveva potuto ispirarci, mi sembra di certo *qualcosa di intuitivo*. (Nono 2001, p. 434)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il corsivo è dell'autore. Per informazioni sulle circostanze relative a questo colloquio (avvenuto in forma privata), nonché alle modalità di curatela e traduzione (curata per il giapponese da O. Tsutomu), si rimanda alla p. 585 del medesimo volume.

Se la musica può essere divisa in due tradizioni, Oriente vs Occidente, è ragionevolmente impossibile per un compositore come Takemitsu pensare a queste realtà come un tutt'uno o fonderle in una medesima dimensione. Nella sua musica esse appaiono sempre suddivise – in modo più o meno percettibile – pur giocando entrambe un forte ruolo e avendo su di essa un forte impatto. Il confronto tra questi due mondi non è però sempre oppositivo, ma generatore di una 'energia' scatenata dall'interazione tra due differenti concetti di *identità*. Conversando con Luigi Nono nel 1987, Takemitsu ha ben illustrato in quale accezione egli intenda il concetto di *identità* e come questo dovrebbe invitare ad aprirsi verso l'altro, non a escluderlo:

In Giappone c'è una discussione recente sulla 'identità nazionale'. Vi spiego che cosa è. È l'idea secondo la quale noi saremmo diversi dagli altri popoli. Può sembrare che questa idea sia in contraddizione con la [tendenza all'] omologazione a cui accennavo prima. Ma, considerandoci come tali, differenti dagli altri, chiudendoci poco a poco dentro la nazione, finiremo per escludere gli altri. Se è così non fa nessuna differenza dall'omologazione: è un effetto indesiderato. (Nono 2001, p. 438)

Nell'orizzonte teorico e artistico di Takemitsu (così come è possibile delinearlo attraverso le sue opere e i suoi scritti accessibili in traduzione) è proprio questa apertura verso l'altro a rappresentare un tramite verso l'universalismo (o universalità) della musica, a permettere ossia la creazione di un prodotto artistico che sia destinato e fruibile dall'intera umanità, senza limiti nazionali.

È noto che Takemitsu sia stato fortemente influenzato da alcuni compositori occidentali, come Debussy e Messiaen, presi a 'modello' soprattutto nel primo periodo (fino alla fine degli anni Cinquanta) in cui il compositore giapponese sembrava deciso a lasciarsi alle spalle la sua cultura di origine. Ma a quest'*uscita* verso l'Occidente è corrisposta, puntuale, un'*entrata* dell'Occidente nel suo orizzonte culturale: negli incontri di Takemitsu con l'avanguardia occidentale si riconosce infatti una sorta di circolarità, un processo di andata/ritorno per il quale il compositore sembra ritornare alle sue origini proprio a partire dall'Occidente (o dagli influssi che la tradizione orientale lasciava intravedere in Occidente). Talché, nel parlare in questo caso di rapporti con le avanguardie occidentali, bisogna immaginare un unico fiume percorso da due correnti interne: quella che dal Giappone porta *all'Occidente* e quella che raggiunge il Giappone *dall'Occidente*. È un *do ut des* circolare e sfumato in cui a volte è difficile stabilire i confini delle due correnti.

Nei diversi libri dedicati a Takemitsu, il capitolo che potremmo chiamare *From the West* è sempre aperto dalla figura di Igor Stravinskij e dal suo apprezzamento – carico di tante conseguenze – espresso per il *Requiem* composto dal giovane giapponese. Si era nel 1959, epoca in cui Takemitsu non era ancora considerato in Giappone un compositore rappresentativo tra i contemporanei (il suo *Requiem*, del resto, dopo la sua

prima esecuzione nel 1957 era pressoché caduto nell'oblio).<sup>2</sup> In cronache giapponesi pubblicate nel 1959 sul viaggio a Tokyo del grande compositore russo si legge che, dopo l'ascolto del *Requiem* di Takemitsu, Stravinskij abbia detto: «Questa è buona musica, davvero emozionante e intensa». <sup>3</sup> Probabilmente, l'attrazione di Stravinskij nei confronti del *Requiem* nasceva da una sorta di 'rispecchiamento', da un'affinità comune per la musica di Debussy, così presente e riconoscibile nei colori armonici del *Requiem* di Takemitsu (ma non è escluso che un ruolo determinante sia stato giocato anche dal riconoscimento di alcuni richiami espliciti a procedure compositive proprie alla seconda scuola di Vienna – quali giochi di specchi e inversioni – sperimentate nella seconda metà degli anni Cinquanta dallo stesso Stravinskij).

Le circostanze di questo felice 'incontro', che ha rappresentato per Takemitsu un buon viatico per la sua fortuna successiva, sono raccontate in molti testi scritti da e su Takemitsu. Una delle testimonianze dirette più dettagliate si trova in un'intervista rilasciata nel 1988, dove il compositore, nel ricordare l'episodio, dona preziose informazioni sui suoi gusti coevi e su ulteriori contatti con le avanguardie occidentali:

Stravinskij ascoltò il *Requiem for Strings* per sbaglio: quando arrivò a Tokyo [...] chiese di poter sentire alcuni brani di nuova musica giapponese. Se ne occupò la stazione radiofonica. La mia musica non era programmata, ma per caso qualcuno ne fece partire un pezzo e Stravinskij disse, «Per piacere, la lasci andare avanti». Ascoltò la mia musica insieme a molti altri brani. Dopo tenne una conferenza stampa nella quale fece solamente il mio nome. Quindi mi invitò a pranzo. Io ero molto nervoso al pensiero di trovarmi con un così grande maestro. Già all'epoca non amavo moltissimo la sua musica, nonostante naturalmente ne avessi una grandissima stima – ed è un orchestratore così abile! In ogni caso, lo incontrai. La mia prima impressione: ci stringemmo la mano... la sua mano... così grande e morbida, come un *marshmallow*. Per me rimane un ricordo indelebile. Dopo ritornò negli Stati Uniti e forse fu lui a parlare della mia musica ad Aaron Copland o a qualcun altro, sta di fatto che poco dopo ricevetti una commissione dalla Koussevitsky Foundation. Fu in quell'occasione che scrissi un pezzo intitolato *Dorian Horizon*. (Takemitsu 1989b, pp. 206-207)<sup>4</sup>

Il brano appena citato, scritto nel 1964 (e pubblicato nel 1966), fu eseguito in prima assoluta nel 1967 a San Francisco proprio sotto la direzione di Copland.<sup>5</sup> La circostanza era per Takemitsu carica di importanza, poiché nella sua biografia artistica la figura di Aaron

<sup>2</sup> Cfr. a questo riguardo anche Burt (2003, pp. 49 ss.). L'autore rimarca a p. 51 che le prime battute del *Requiem* somigliano all'*Adagio* per archi di Samuel Barber, e ipotizza che la partitura di Barber possa essere stata ascoltata da Takemitsu alla radio dell'American Center for Information and Education a Tokyo (cfr. *infra* nel testo).

<sup>3</sup> Cronache riportate in Miyamoto (1996, p. 121) e in Ohtake (1996, p. 6).

<sup>4</sup> Passo citato anche in Miyamoto (1996, p. 121). Nello specifico di *Dorian Horizon* si legga tra gli altri Galliano (2002, pp. 30-35).

<sup>5</sup> Cfr. a questo riguardo anche Ohtake (1993, p. 8).

Copland riporta a fatti ben precedenti al viaggio di Stravinskij in Giappone, ed esattamente alla seconda metà degli anni Quaranta, periodo al quale datano i primi rapporti tra Takemitsu l'ambiente musicale americano.

Come è noto, nell'immediato dopoguerra, durante l'occupazione del Giappone, l'esercito americano aveva costituito a Tokyo un Center for Information and Education. Nel suo scritto *Contemporary Music in Japan* Takemitsu scrive di essersi recato spessissimo, verso la fine degli anni Quaranta, presso la biblioteca del centro per leggere partiture di musica composta in America. Grazie a una radio installata dagli americani (chiamata WVTR), egli poté inoltre ascoltare molta di quella musica (i nomi citati dal compositore sono quelli di Roy Harris, Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions e George Gershwin), giungendo così gradualmente «a dare forma ai miei gusti in fatto di musica».<sup>6</sup> Tra tutti i brani ascoltati all'epoca – tutti a loro modo velati dal fascino che avvolge qualcosa di «raro, sconosciuto, talmente meraviglioso» – fu proprio la musica di Copland a colpirlo particolarmente: «Amavo la *Violin Sonata* di Aaron Copland. A quei tempi pensavo che fosse il Mozart americano – molto semplice, ma davvero ben costruito. Ho conosciuto la musica americana prima delle altre, prima ancora di Schoenberg o Webern, perché, dopo la guerra, non c'era modo per noi di ascoltare qualcosa di nuovo» (Takemitsu 1989b, p. 207).<sup>7</sup> Il nome di Anton Webern ci riporta alla seconda scuola di Vienna, approfondita da Takemitsu nella cosiddetta 'seconda fase' della sua biografia artistica, che coincide con il riavvicinamento o la riscoperta della musica tradizionale giapponese.<sup>8</sup> Ancora oggi non si sa con esattezza quando Takemitsu ebbe modo di avvicinarsi per la prima volta alla musica di Webern.<sup>9</sup> Di certo si può solo affermare che l'uso di forme contrappuntistiche e a specchio – di chiara derivazione weberniana – contraddistingue gran parte delle composizioni realizzate nell'arco temporale che va dal 1957 fino a *Piano Distance* del 1961 e *Arc* del 1963. L'interesse per la seconda scuola di Vienna sembra limitarsi comunque al solo aspetto formale, laddove sul piano dell'organizzazione strutturale delle altezze, il sistema dodecafonico è stato apertamente e duramente rifiutato da Takemitsu. In uno scritto del 1971 egli arriva persino ad affermare che

Il metodo di composizione dodecafonico potrà essere il risultato di una necessità storica, ma contiene degli aspetti particolarmente pericolosi. La ricerca matematica e geometrica sul suono al centro di questa tecnica è un mero atto intellettuale. Ne possono risultare le stesse debolezze che emergono in ogni tentativo di raggiungere una purezza intellettuale

<sup>6</sup> Cfr. Takemitsu (1989a), p. 200. Per i nomi dei compositori menzionati cfr. anche Takemitsu (1989b, p. 207).

<sup>7</sup> Nello stesso colloquio Takemitsu afferma significativamente che la sua idea di musica europea fu proprio mediata dalla cultura americana.

<sup>8</sup> Sulle 'fasi' della biografia artistica di Takemitsu si rimanda ai volumi di Miyamoto (1996) e di Burt (2003).

<sup>9</sup> Nel colloquio con Cronin e Tann (cfr. nota 7) Takemitsu afferma genericamente «Sono stato influenzato profondamente dalla scuola di Vienna, e anche da Debussy» (1989b, p. 207), senza fornire date o titoli specifici. Bisogna ricordare che fin dall'immediato dopoguerra, tra i primi in Giappone, Yoritune Matsudaira aveva introdotto nella propria musica elementi del metodo dodecafonico, commissionandoli con la teoria musicale del *gagaku* (cfr. Bekku 1961, p. 95).

partendo da un punto di vista troppo specialistico. Il pericolo implicito è quello di far passare in secondo piano la percezione, che è invece l'elemento basilare in ogni atto creativo. (Takemitsu 1995a, p. 80)

Parole importanti queste, certo, ma rivelatrici di un profondo *misunderstanding* di Takemitsu nei confronti del metodo dodecafonico che meriterebbe ben altri spazi di approfondimento.

Maggiormente approfondito risulta invece nella letteratura dedicata a Takemitsu l'influsso dei compositori francesi attivi a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento – e, tra questi, in particolare Claude Debussy.<sup>10</sup> Sebbene questi nomi ci portino a retrocedere sensibilmente rispetto ai margini temporali del presente saggio, è tuttavia interessante notare che, anche nel caso delle cosiddette avanguardie storiche (in questo caso francesi), l'«assorbimento» della musica occidentale è – ancora una volta – intimamente inserito in un flusso che non conduce *verso* l'esterno (dall'Oriente all'Occidente), ma che piuttosto *riporta* all'interno del proprio mondo poetico di appartenenza, seguendo un percorso squisitamente circolare (dall'Oriente all'Occidente e nuovamente all'Oriente). L'amore per Debussy e per alcuni compositori francesi di fine Ottocento, infatti, sembrerebbe essere stato filtrato proprio da quella propensione all'«esotico» che caratterizzava la loro musica. Secondo Noriko Ohtake

È lo stesso Takemitsu ad ammettere di ammirare la musica francese, i cui stessi compositori, alla fine del secolo precedente, si entusiasmarono per l'arte giapponese. Takemitsu definì l'interesse e l'influenza dell'arte orientale su Claude Debussy una «azione reciproca» – un esempio di arte reimportata in Giappone. Questo senso di *interplay*, che si può trovare nell'apprezzamento di Takemitsu per la musica di Debussy, resta un punto fermo nella maggior parte della carriera di Takemitsu. (Ohtake 1993, pp. 6-7)<sup>11</sup>

Nel ripercorrere qui in rassegna alcuni dei contatti diretti e indiretti avuti con rappresentanti delle avanguardie occidentali, vedremo quanto plausibile sia questa interpretazione di *interplay* insita nell'apertura di Takemitsu verso 'l'altro'.

Il primo nome da richiamare in questa passerella è sicuramente quella di un altro compositore francese, Olivier Messiaen. Fin da una delle prime opere giovanili di Takemitsu, *Lento in Due Movimenti* (1952), alle influenze debussiane si affiancano quelle di Olivier Messiaen (e soprattutto del Messiaen dei '*modes of limited transpositions*'). Takemitsu ebbe modo di conoscere per la prima volta la musica di Messiaen nel 1950, grazie alla mediazione di Toshi Ichianagi, restandone

<sup>10</sup> Si vedano a tal proposito, tra gli altri Ohtake (1993, *passim*) e Burt (2003, *passim*).

<sup>11</sup> È nondimeno da notare che in un'intervista rilasciata a Fredric Lieberman nel 1964 (un anno prima di compiere il suo primo viaggio in Europa), Takemitsu affermò di *non* amare (quantomeno a quell'epoca) Claude Debussy: «Mi piacciono molto i brani francesi antichi – Couperin, Rameau. Non amo invece Maurice Ravel o Debussy» (Lieberman 2002, p. 228).

immediatamente attratto: «Sono ancora affascinato da una sorta di potere enigmatico che si trova in quella musica. [...] Egli è stato davvero mio mentore spirituale» (Takemitsu 1995b, p. 141). L'amore per la musica di Messiaen (soprattutto per i *Préludes* per piano) corrispose a un'azione di diffusione della musica del francese in terra giapponese: è infatti a Takemitsu e al lavoro condotto nei primi anni Cinquanta presso il Jikkenkōbō (Laboratorio Sperimentale) che si devono molte delle prime esecuzioni di Messiaen in Giappone (oltre che di Varèse, Stockhausen, Nono, Berio, etc.).

L'influsso di Messiaen si riconosce sui piani differenti della tecnica e dell'amore per la natura (anche se in Takemitsu quest'ultimo non è imitativo ma resta circoscritto a una sfera piuttosto filosofica). Tra tutte le opere di Takemitsu, è forse *Quatrain* (per soli e orchestra, del 1975) a risentire dell'influsso più evidente di Messiaen.<sup>12</sup> Il modello dichiarato è il *Quatuor pour la fin du temps*, dal quale Takemitsu trae la formazione solistica del brano – clarinetto, violino, violoncello, piano. La sua genesi è strettamente legata alla stessa frequentazione di Messiaen, incontrato e visitato a New York prima della composizione del brano, che in quell'occasione fu prodigo di consigli e di particolari analitici sul proprio quartetto.<sup>13</sup> La stessa scelta di accompagnare la formazione del quartetto di Messiaen con l'orchestra scaturì dalle impressioni vissute durante quelle sedute di analisi:

Quando suonava il piano discutendo della sua strumentazione sembrava veramente di sentire un'orchestra. Ognuna delle sue dita sembrava potesse produrre un suono strumentale diverso. Tra le molte cose che ho imparato dalla sua musica, il concetto e l'esperienza del colore e della forma del tempo rimangono indimenticabili. (Takemitsu 1995b, p. 141)

Nell'ottica dell'*interplay*, si può sicuramente affermare che il rapporto più stretto intercorso tra Takemitsu e un compositore dell'avanguardia occidentale sia quello che l'ha legato a John Cage. Anche qui un'azione reciproca (*interplay*), anche qui un *do ut des* in cui i percorsi tra Oriente e Occidente si intersecano e si confondono. «Da Cage» – ebbe a scrivere Takemitsu in un commosso *in memoriam* scritto nel 1992 – «ho imparato la vita – o, per meglio dire, come vivere e che la musica non è separabile dalla vita» (Takemitsu 1995c, p. 138).<sup>14</sup> Nel già citato *Contemporary Music in Japan* Takemitsu si spinge fino ad affermare che il suo debito nei confronti di Cage è stato quello di averlo 'riportato' in Giappone, di avergli fatto riscoprire il valore della tradizione e della filosofia giapponese dopo un periodo di rifiuto della propria cultura:

Devo esprimere la mia profonda e sincera gratitudine a John Cage. Questo perché durante la mia vita, nel corso della mia formazione, per un lungo periodo ho cercato in ogni modo di evitare di essere 'giapponese', di evitare qualità 'giapponesi'. È stato soprattutto

<sup>12</sup> A questo proposito cfr. anche Shlomowitz (2002, pp. 177-191).

<sup>13</sup> Cfr. a questo riguardo Ohtake (1993, p. 8).

<sup>14</sup> Si legga anche quanto scritto da Takemitsu (1995d, pp. 27-31).

attraverso il contatto con John Cage che sono riuscito a rendermi conto del valore della mia stessa tradizione. (Takemitsu 1989a, p. 199)

L'incontro tra i due avvenne durante un viaggio di Cage in Giappone nella prima metà degli anni Sessanta. Cage fu invitato dal Sōgetsu Art Center sia nel 1962 che nel 1964, e Takemitsu data con precisione il loro incontro in occasione del secondo viaggio in Giappone del compositore americano:

Io e John Cage siamo grandi amici dal 1964. Abbiamo fatto un soggiorno alle Hawaii insieme per ben tre settimane. Sono un allievo di Cage per lo studio dei funghi! Io non faccio assolutamente la stessa cosa di John Cage. La mia musica può essere, in un certo senso, un'antitesi rispetto alla sua. (Nono 2001, pp. 442-443)

Eppure, a dispetto di questa affermazione, qualche influsso di Cage nella musica e nelle tecniche compositive di Takemitsu non può essere negato.<sup>15</sup> Un esempio lampante è dato dall'impiego del piano preparato, usato da Takemitsu soprattutto per alcune colonne sonore scritte per il cinema. Altri studiosi, tra cui Ohtake, vedrebbero invece la derivazione più elaborata nella rete strutturale di *Dorian Horizon*, ispirata – sembrerebbe – all'organizzazione globale dello *String Quartet in Four Parts* di Cage (1949-50). Di questa derivazione non si danno però altri accenni, e quelli che esistono (e in cui si parla del pezzo di Cage come di un quartetto per ventiquattro archi spazializzati di cui solo quattro possono suonare simultaneamente)<sup>16</sup> sembrerebbero basarsi su una equivoca interpretazione del quartetto di Cage o, sempre in via ipotetica, su una libera esecuzione del quartetto ascoltata in qualche performance locale. Piuttosto, in *Dorian Horizon* – basata apertamente su scale modali (soprattutto lidie) – l'influsso più evidente è da vedere nelle teorie armoniche del compositore jazz americano George Russell, autore di un libro ben noto a Takemitsu all'epoca di scrittura del brano, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*.<sup>17</sup>

Restando nell'area cageana, non si può evitare di citare le tecniche aleatorie 'alla' Cage, impiegate da Takemitsu a partire dai primi anni Sessanta, in epoca ossia precedente allo stesso incontro diretto tra i due compositori (1964). A quella data, però, il compositore giapponese conosceva già da tempo il pensiero di Cage, conosciuto dapprima subito dopo la guerra «attraverso le antenne intellettuali di Shuzo [sic] Takiguchi e Kuniharu Akiyama», quindi approfondite con l'ascolto della sua musica realmente nel 1961 «quando Ichianagi, di ritorno da un lungo soggiorno in America, eseguì una delle opere di Cage a Osaka. Sento

<sup>15</sup> Si rimanda a questo proposito a Burt (2003, pp. 86-102).

<sup>16</sup> Cfr. Ohtake (1993, p. 9).

<sup>17</sup> Cfr. Burt (2003, pp. 81-82). Il capitolo Takemitsu-influssi jazz è a tutt'oggi ancora da scrivere e analizzare. La musica di Takemitsu non è esente da rimandi alla musica di Ellington, Coleman, Coltrane, al *dixieland* e al jazz nello stile di New Orleans, conosciuti fin dalla sua infanzia in Cina.

ancora lo shock che mi provocò l'ascolto di quel brano» (Takemitsu 1995c, p. 137).<sup>18</sup> Proprio a partire dallo stesso 1961, Takemitsu crea una sorta di trilogia tutta 'aleatoria' con *Ring* (1961), *Sacrifice* (1962) e *Valeria* (1965).<sup>19</sup> L'influsso di Cage in queste partiture aleatorie potrebbe risultare inconfutabile, benché bisognerebbe riflettere sulla volontà di Takemitsu di prendere le distanze da questo 'modello', e di prenderle proprio chiamando in causa la propria (fin allora esecrata) tradizione nipponica e operando sottili dicotomie tra musica/espressione di un pensiero e musica/movimento dello spirito. Così si esprimeva il compositore sulle sue partiture grafiche in un colloquio con Fredric Lieberman, nello stesso 1964 in cui conobbe personalmente Cage:

Ho sentito parlare di John Cage da sette, otto anni. Sono molto interessato al suo pensiero, non sempre alla sua musica – ha troppi stili differenti. Ma non penso di poter adottare il suo stile. La cosa più importante di Cage è il suo pensiero. La sua scrittura, no. [...]

*Quando ha cominciato a scrivere partiture grafiche?*

Ben prima di Cage. La musica tradizionale giapponese fa un grande uso di notazioni alternative – come grafici. Il mio lavoro grafico, in tutti i casi, non credo sia la composizione. È il mio movimento dello spirito, il disegno della mia mente, non è uno schizzo. (Lieberman 2002, p. 229)

A influssi tipicamente cageani potrebbero ricondurre anche l'anelito verso il 'silenzio' che emerge inequivocabilmente nelle opere sopra menzionate e in quelle successive, nonché una propensione verso la 'liberazione del suono' da griglie temporali o strutturali predefinite, aspetti questi già largamente discussi in pagine scritte su o da Takemitsu, che si vogliono qui solo ricordare prima di procedere a osservare ulteriori forme di *interplay* con l'avanguardia occidentale.<sup>20</sup>

A partire dal 1955 Takemitsu approccia per la prima volta con *Relief Statique* sperimentazioni elettroniche 'concrete', di chiara derivazione francese (il rimando va ovviamente alle sperimentazioni di Pierre Schaeffer).<sup>21</sup> Le tecniche di captazione,

<sup>18</sup> Richard Toop ipotizza che Ichiyanagi abbia potuto portare con sé dall'America le partiture del *Concert for Piano and Orchestra*, *Fontana Mix* e/o *Cartridge Music* (cfr. Toop 2002, p. 5).

<sup>19</sup> Per molti aspetti formali e di 'movimento', in *Ring* possono riconoscersi anche elementi paragonabili alla *III. Sonate* di Boulez e a *Zyklus* di Stockhausen, derivazioni intuibili ma non comprovabili. Ai titoli citati nel testo va aggiunto anche il brano completamente grafico *Corona for pianist(s)* del 1962, scritto in collaborazione con il *graphic designer* Kohei Sugiura.

<sup>20</sup> Si vedano tra gli altri il già citato volume di Burt (2003), lo studio di Kreidy (2009, soprattutto le pp. 20-31), e le pagine di Takemitsu su Cage (1995c; 1995d).

<sup>21</sup> La conoscenza e la mediazione con le sperimentazioni elettroniche europee si deve a Toshiro Mayuzumi, tornato in Giappone nel 1952 dopo un soggiorno di studi a Parigi in cui ebbe modo di conoscere le sperimentazioni seriali e di *musique concrète* (cfr. anche Toop 2002, p. 2). È da rimarcare che nella breve ricognizione sulla musica elettronica pronunciata da Makoto Moroi in occasione della "Tokyo East-West Music

campionatura e montaggio di suoni e rumori della vita quotidiana davano a Takemitsu la possibilità di manipolare – soprattutto nella sua musica per film – materiali sonori non connotati direttamente nell’orizzonte idiomático del suono ‘artificiale’ (prodotto ossia da uno strumento), bensì legati a un materiale concreto ‘reale’ (presente in natura). Ma se di influsso di Schaeffer si può parlare – e questo soprattutto nelle opere elettroniche composte fino agli inizi degli anni Sessanta (*Relief Statique; Sky, Horse and Death* tra queste) – esso deve essere limitato a un uso funzionale o a un’idea di ‘espansione delle possibilità del materiale sonoro’. Takemitsu non sembra aver trovato in questo tipo di sperimentazioni una *vita* o una *pulsazione* del suono affine ai suoi orizzonti di pensiero. Il materiale sonoro, al contrario delle sperimentazioni concrete francesi, resta in Takemitsu riconoscibile ai limiti del ‘naturalismo’. Se per Schaeffer gli ‘oggetti sonori’ sono trattati come ‘aneddoto’, denaturati e trasformati nel tentativo di raggiungere un’immagine *astratta* attraverso suoni *concreti*, in Takemitsu restano parte di un paesaggio sonoro non contaminato da manipolazioni o trasformazioni che ne possano alterare la loro natura: il tentativo è qui quello di rendere un’immagine *concreta* attraverso suoni *concreti*. Ma, ben inteso, l’uso di questi suoni non va in direzione di una ‘imitazione’ della natura: non si tratta di copiare ciò che esiste in natura, ma di *ricrearlo*. Paradossalmente, la natura diventa nelle opere elettroniche di Takemitsu una realtà vissuta, non un oggetto di analisi o trasformazione in divenire. Detto con le sue parole: «comporre vuol dire dare un senso al flusso di suoni che penetra nel mondo in cui viviamo» (Takemitsu 1995a, p. 79). Tale atteggiamento lo poneva, per le sue sperimentazioni elettroniche (e non), in una posizione differente – se non a volte contraria – a quella dei suoi colleghi giapponesi. Nel riferire della situazione dei giovani compositori in Giappone, il veloce accenno che Masao Hirashima forniva nel 1961 sulle sperimentazioni e la musica di Takemitsu era, non a caso, incentrato proprio su questo aspetto (visto con occhio non propriamente benevolo):

I continui esperimenti di Takemitsu nell’ambito della *musique concrète* sono in netto contrasto con i tentativi di musica elettronica portati avanti da Moroi. [...] Per lui, la musica ha cessato di essere un’arte astratta, e il suono diventa un’entità concreta, piena di vita. [...] Il suo *Requiem for the Strings* è un ottimo brano, molto cristallino eppure così pieno di forti emozioni. Mi auguro in tutti i casi che lui, così incline a rinchiudersi in sé stesso, possa approdare a un’espressione più aperta. (Hirashima 1961, p. 105)

L’influsso-rifiuto delle sperimentazioni di Schaeffer può essere paragonato a una simile contraddittoria fascinazione verso la musica di Iannis Xenakis. Nel corso degli anni, il nome di Xenakis compare spesso in testi, lettere private, interviste o colloqui di Takemitsu, e sempre l’ammirazione verso la potenza di quel mondo espressivo risulta velata da una

---

Encounter Conference”, tra i pochissimi esempi musicali forniti citi proprio un’opera di Takemitsu (*Vocalism*), paragonata per novità di stile e linguaggio a *Omaggio a Joyce* di Luciano Berio (cfr. Moroi 1961, p. 131).

sorta di rifiuto verso il ‘controllo intellettuale’ su cui quel mondo si basa.<sup>22</sup> Non che Takemitsu sia stato esente dalla fascinazione del numero o della matematica; ma, come si rende manifesto in un colloquio tra i due compositori (Takemitsu – Xenakis 1988), la differenza si misura nel *significato* dato al numero, teoricamente oggettivo per Xenakis, soggettivamente sensitivo per Takemitsu. Detto altrimenti: per Xenakis il numero permette di scoprire valori intrinseci alla musica, per Takemitsu il numero permette di ‘solidificare’ materialmente entità sonore *intuitive*, quasi sognanti:

Fondamentalmente la musica si basa su un’organizzazione matematica. Anche se non ne è direttamente consapevole, il compositore dà vita a un’alchimia matematica nella ricerca della bellezza universale. Ma il nostro compito, non limitato solamente alla musica, è quello di rivelare quello che attraversa il nostro spirito. [...] Io credo, in ogni caso, che il compito del compositore debba iniziare dall’identificazione e dall’esperienza dei suoni più semplici, più che preoccuparsi della loro funzione. (Takemitsu 1995a, p. 79)<sup>23</sup>

In molte pagine di Takemitsu gli eventi si sviluppano in una dimensione lontana da una logica di continuità orizzontale propria a molta musica occidentale. Sono suoni che si muovono nella stasi e che, in Occidente, potrebbero trovare un giusto *pendant* in alcune sperimentazioni di Morton Feldman. Compositore che, non a caso, è stato tra i colleghi occidentali più amati e frequentati da Takemitsu. A Feldman il compositore giapponese ha dedicato una delle sue pagine orchestrali più ispirate, *Twill by Twilight*, composto in «memoria di un uomo che è stato al contempo mio grande amico e un grande compositore, Morton Feldman, scomparso nel 1987» (Takemitsu 1988). Separati da un oceano e un continente, i due compositori furono solo raramente insieme, ma di quegli incontri risultano svariate tracce, tanto nei testi pubblicati dall’uno o dall’altro,<sup>24</sup> tanto in documenti epistolari (alcuni, inediti, sono attualmente conservati presso la Feldman Collection della Paul Sacher Foundation di Basilea). I due compositori sono accomunati da più di un’affinità e dalla propensione verso atmosfere sonore dense di risonanti silenzi, ottenute perlopiù reiterando microcellule motiviche o gesti sonori appena abbozzati. Come sempre, l’affinità e l’affetto fanno propendere Takemitsu verso ‘l’importazione’ e la diffusione della musica occidentale in Giappone. In uno scritto *in memoriam* di Feldman, del 1992, Takemitsu afferma, riferendosi a una recente esecuzione di *Coptic Light* (da lui promossa), e alla sua musica in generale che:

<sup>22</sup> Una testimonianza indiretta, a tal proposito, è fornita da Feldman (1985, pp. 183-184). Si ricorda anche che Xenakis ha dedicato a Takemitsu per il suo 60° anniversario *Tourakemsu*, eseguito a Tokyo nel 1990.

<sup>23</sup> Si ricorda che Takemitsu aveva licenziato un libro dal titolo *Dream and Number* (edizione originale *Yume to Kazu*, Libreport, Tokyo, 1987).

<sup>24</sup> Feldman, per esempio, ricorda più volte Takemitsu nella sua conferenza pronunciata a Darmstadt nel 1984 (Feldman 1985, pp. 181-213).

Recentemente la musica di Morton Feldman è stata trasmessa per la prima volta in Giappone, all'interno di un concerto della NHK Philharmonic MIF (*Music in Future* – un nome ingombrante come l'armatura di Don Chisciotte). Era la prima volta che la musica orchestrale di Feldman veniva eseguita in Giappone. *Coptic Light* riflette il suo interesse per i disegni dei tappeti mediorientali, per la loro regolare e raffinata armonia. Come sempre la sua musica era dolce, i suoni ricordavano un intreccio di diverse luci soffuse, su un tempo statico. Ed ecco apparire all'improvviso uno spazio musicale incredibilmente ricco. [...] La sua musica non era esente dai forti contrasti, non era affermativa, scaturiva dalla sua sensibilità – un minimalismo inconfondibile, privo di eccessi. Per questa ragione il contenuto della sua musica è così chiaramente definito. Non amava l'eccessiva decorazione. (Takemitsu 1995b, pp. 139-140)

Parole, queste ultime, che a ben vedere potrebbero essere lette come uno specchio della stessa musica di Takemitsu (laddove quando Feldman riconosce a Takemitsu di intendere il tempo secondo un modello non storico, ma naturale, è come se parlasse di sé).

Le circostanze del loro primo incontro non sono a tutt'oggi state chiarite in modo inequivocabile. Da una lettera inedita a Feldman, datata 19 dicembre 1978, si comprende che la loro amicizia era già avviata da tempo – i riferimenti vanno a precedenti soggiorni di Takemitsu negli States – e che i progetti di far eseguire la musica dell'americano in Giappone erano già avviati fin da allora:

Caro Morton,

ti prego di scusarmi se non ti ho scritto così a lungo da quando ci siamo incontrati a Buffalo. È stato davvero meraviglioso incontrarti e lavorare con te.

Credo di averti parlato allora del Festival e di averti chiesto di partecipare all'edizione del '79. Toshi Ichyanagi, dopo il suo ritorno in Giappone da Berlino, mi ha detto che ci sarebbero state delle difficoltà per te nel venire in Giappone l'anno prossimo.

“Music Today” si terrà dal prossimo 20 giugno per circa una settimana, e se riuscirai a venire in Giappone voglio programmare *Una serata con M. Feldman* nel prossimo festival. [...]

Spero che tu riesca a venire in Giappone.<sup>25</sup>

Della stima e l'affetto che legava i due compositori fa fede anche una successiva lettera del 16 giugno 1981, nella quale Takemitsu richiede a Feldman un testo sulla

---

<sup>25</sup> Lettera conservata, così come le successive citate nel testo, presso la Paul Sacher Foundation, Morton Feldman Collection (per gentile concessione). Traduzione di Alessandro Bratus, l'originale è consultabile nella versione inglese del presente articolo.

propria musica destinato a un volume monografico che la Seidō-sha (importante casa editrice giapponese) intendeva dedicargli:

Caro Morton,

Seidō-sha è una casa editrice le cui pubblicazioni, specialmente in campo musicale, sono ben note. Il suo settore musicale ha deciso di pubblicare un'edizione speciale sul mio lavoro all'interno della loro serie *The Notes of the Music*.

Ti sarei estremamente grato se potessi trovare il tempo per contribuire a questa edizione con un articolo sul mio lavoro.

Da una successiva cartolina di Takemitsu si comprende che Feldman aveva accettato di buon grado l'invito; purtroppo, la mancanza di altri dati non permette però di comprendere se, al di là dell'assenso, il compositore americano abbia mai redatto il testo, né se il volume della Seidō-sha in questione sia il medesimo pubblicato infine nel 1999, diciotto anni dopo questa prima idea.<sup>26</sup>

Un contatto più stretto di quanto non risulti in biografie o studi su Takemitsu è quello intercorso con Luciano Berio – spesso menzionato soprattutto in relazione agli anni Ottanta –, anch'esso documentabile nei suoi albori grazie ad alcune lettere inedite conservate presso la Paul Sacher Foundation. Il terreno di incontro tra i due compositori sembrerebbe essere stato fornito dalla musica elettronica. Questo, almeno, quanto si apprende nella prima delle due lettere conservate tra i materiali di Luciano Berio, datata 15 giugno di un anno non meglio specificato (ma riconducibile al 1961, successivamente ossia alla partecipazione di Berio alla “East-West Music Encounter Conference” di Tokyo). Un dato di questa lettera sorprende e merita di essere rimarcato, ed è quello relativo all'intenzione di Takemitsu di lavorare presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano.<sup>27</sup>

Caro Sig. Luciano Berio,

ho ascoltato molte volte la sua musica elettronica, da solo o con alcuni amici. Voglio ringraziarla; l'abbiamo apprezzata moltissimo. Ha ricevuto il pacchetto legato con lo spago che le ho inviato, come fosse il tesoro dei pirati? Spero che gli antichi strumenti buddhisti possano rinascere nei suoi lavori. Vorrei anche davvero ascoltare i suoi nuovi lavori.

<sup>26</sup> Il riferimento va al volume interamente dedicato a Takemitsu pubblicato dalla Seido-Sha *Oto, Kotoba, Imeji* (Suono, parola, immagine) (Konuma 1999), dove non risulterebbe però un testo di Feldman.

<sup>27</sup> Lettera conservata, così come la successiva citata nel testo, presso la Paul Sacher Foundation, Luciano Berio Collection (per gentile concessione). Si segnala qui che presso la Fondazione Sacher è conservata un'ulteriore lettera di Takemitsu ad Antoniette Vischer, datata 7 marzo 1963, scritta in risposta a una commissione della Vischer di uno «short piece» per solo clavicembalo (brano in seguito mai realizzato dal compositore giapponese).

Vorrei presentarle [con questa mia] il mio amico Kazuo Fukushima, un altro compositore. Penso che lo incontrerò a DARMSTADT. Per favore lo aiuti. Probabilmente presenterà una relazione sulla musica per il teatro *Noh* giapponese.<sup>28</sup>

Le manderò i miei nuovi lavori presto, quando le restituirò i suoi nastri per posta aerea.

Mi piacerebbe, in futuro, lavorare nello Studio di musica elettronica della RAI.

Le chiedo di prendere gentilmente in considerazione questa mia richiesta.

Grazie ancora per il nastro.

Cordialmente, Tōru Takemitsu

Nella corrispondenza e nei documenti conservati nell'archivio dello Studio di Fonologia presso la RAI di Milano non vi è purtroppo traccia di richieste o successive pratiche intente a questo scopo. Ma, del resto, si sa che fu proprio la difficoltà di poter ospitare presso il laboratorio elettronico milanese compositori esteri o estranei agli ambienti RAI una tra le cause principali dell'abbandono di Luciano Berio.<sup>29</sup>

Una seconda lettera, meno formale della precedente, data invece al 4 aprile 1964, ed è scritta da Takemitsu durante il suo primo soggiorno in America, da San Francisco. La lettera, qui riprodotta per intero, fornisce anche altre informazioni relative tanto al soggiorno americano di Takemitsu, quanto ai suoi precedenti contatti con Berio (nonché a un insospettato interesse del giapponese verso il teatro musicale occidentale d'avanguardia):

Caro Luciano Berio,

come sta? Sono appena tornato dalla Hawaii, dove ho partecipato all'"East West Festival Music & Art 20<sup>th</sup> Century". Dopo ho visitato San Francisco per quattro giorni anche perché mi sarebbe davvero piaciuto incontrarla. Mi dispiace molto di non essere riuscito ad incontrarla mentre mi trovavo là. Devo ripartire oggi per le Hawaii con John Cage (anche lui ha partecipato al festival). Porterò con me il nastro che mi ha mandato in Giappone. Le chiedo per piacere di perdonarmi. Ho tenuto questo nastro per così tanto tempo. Adoro moltissimo questo pezzo. Grazie. Dal dott. Shlee ho visto il suo nuovo pezzo. *Passaggio* mi sembra un lavoro meraviglioso. Mi piacerebbe moltissimo ascoltare *Passaggio*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> È questo dato che permette di avanzare un'ipotesi sulla datazione della lettera vicina al 1961, anno in cui Kazuo Fukushima frequentò i Ferienkurse di Darmstadt tenendo una lettura su *No-Theater und Japanische Musik* (cfr. Borio – Danuser 1997, p. 609).

<sup>29</sup> Si veda a questo riguardo De Benedictis – Rizzardi (2000, *passim*).

<sup>30</sup> Il riferimento va all'opera di Berio messa in scena nel 1963 presso la Piccola Scala di Milano.

In tutti i casi io e i miei amici stiamo prendendo contatti con un grande sponsor, e lei con sua moglie sarete [nostri ospiti] in Giappone. Ci piacerebbe sapere quali sono i suoi impegni per il 1965. Per favore, me lo faccia sapere. Se lei dovesse avere nei piani di venire in Giappone, cercherò di farcela. Altrimenti ci incontreremo da qualche altra parte. Buona fortuna,

Con i miei migliori saluti, suo Tōru Takemitsu.

Il precedente accenno ai corsi musicali estivi di Darmstadt permette di puntualizzare che Takemitsu non accostò mai nei suoi pur frequenti viaggi in Occidente la mecca dell'avanguardia europea. E il 'disinteresse' negli anni d'oro dei *Ferienkurse* fu reciproco: fino al 1966, la musica di Takemitsu fu ascoltata a Darmstadt una sola volta, nel 1959, e non in concerto, bensì all'interno di una conferenza tenuta da Yoritsune Matsudaira sulla *Neue Musik in Japan* [Nuova musica in Giappone]. Lo spazio dedicato a Takemitsu risulta, all'interno dell'intera conferenza, estremamente ridotto, poco elogiativo e, per alcuni versi, anche poco legato con l'estratto musicale prescelto (tratto dal brano di musica concreta *Eurydice – La mort*): «Toru Takemitsu proviene dall'influsso di Messiaen. Oggi egli si sforza di impiegare le tecniche avanguardistiche di Messiaen e altri per una estetica immobile [statica] che rappresenta il carattere principale della pittura cinese monocromatica dell'era Tson [Song, NdA]» (Matsudaira 1997, p. 223). Negli anni Ottanta, grazie al lavoro svolto per il "Suntory International Program for Music Composition", Takemitsu rafforza alcuni contatti già avuti in passato e ne stabilisce di nuovi. Tra questi è da segnalare uno scambio con Lutoslawski, intercorso tra i mesi di marzo e dicembre 1985 in vista delle future celebrazioni per l'inaugurazione della Suntory Hall. Anche se il contatto non ha avuto seguito (Lutoslawski declinò infatti la commissione proposta da Takemitsu), merita in questa sede di essere riprodotta la prima lettera inviata al compositore polacco, poiché da essa si evidenziano le strategie culturali delle commissioni e le condizioni proposte ai vari compositori invitati:

Gentile Sig. Lutoslawski,

per celebrare la costruzione della Suntory Hall – la cui inaugurazione è prevista per il 12 ottobre 1986 – è stato ideato il "Suntory International Program for Music Composition". Con l'intenzione di usare al meglio la nuova sala e, soprattutto, di stimolare una collaborazione culturale nel campo della musica, è stato deciso di commissionare nuovi lavori ad alcuni tra i migliori compositori del mondo, e di invitarli a tenere una serie di concerti in occasione delle loro prime esecuzioni.

Su suggerimento del sig. Tōru Takemitsu, supervisore artistico del programma, per le prime fasi del nostro progetto sono stati prescelti i nomi di Luciano Berio, John Cage, Witold Lutoslawski, Olivier Messiaen, Luigi Nono e Iannis Xenakis.

Il comitato organizzatore ha quindi l'onore di offrirle la commissione e di richiederle la creazione di un nuovo lavoro, secondo i requisiti specificati nel seguito di questa lettera.<sup>31</sup>

Seguono quindi le condizioni: consegna entro il 30 settembre, durata massima del brano tra i 15 e i 30 minuti, e un compenso per l'epoca di tutto rispetto (10.000 dollari netti). L'invito, declinato da Lutoslawski per mancanza di tempo, fu al contrario accettato da Luigi Nono, che per l'occasione compose il suo ultimo grande brano orchestrale, «*No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrej Tarkovskij* (1987).

Ed è proprio con la figura di Luigi Nono che si vuole qui completare questa rassegna esemplificativa dei rapporti tra Takemitsu e i compositori occidentali, passerella consapevolmente lacunosa di altri rappresentanti dell'avanguardia musicale europea che pur incrociarono, più o meno tangenzialmente, il cammino del giapponese (e il riferimento va tra tutti a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e György Ligeti).<sup>32</sup>

Nono fu per Takemitsu una sorta di rivelazione tardiva. Fino alla fine degli anni Settanta il compositore veneziano era conosciuto in Giappone soprattutto per i suoi primi lavori seriali. Forzando deliberatamente l'interpretazione sulla scarsa diffusione della sua musica in Giappone, si potrebbe giungere ad affermare che essa possa essere stata in qualche modo condizionata dalla mediazione culturale americana. Anche qui, la scoperta e la conoscenza della musica e del pensiero compositivo di Nono sorgono per Takemitsu in modo quasi 'intuitivo', passando non attraverso una conoscenza analitica della musica, bensì attraverso la percezione di un'interiorità e un'affinità – sentita anche nelle differenze – messe in circolo ancora una volta in forma dialettica:

La mia musica è molto diversa da quella del Maestro Nono. Io amo e stimo la sua musica, già da tanto tempo. Ma, da alcuni anni in particolare, questa musica, seppure troppo diversa dalla mia, diciamo così... mi 'apre' la mente. Con l'ascolto della sua musica, mi si apre dentro qualcosa. Mi spiego meglio: ascoltando la musica del Maestro Nono, ricevo la sensazione di aver scoperto me stesso, qualcosa che prima era nascosto e che non arrivavo a conoscere. [...] Il Maestro Nono ha scritto una musica commissionata dalla Suntory, per il "Progetto internazionale di composizione". Ed è una musica per commemorare il regista Tarkovskij. Io non ne sapevo niente quando, per combinazione, ho composto anch'io una musica in memoria di Tarkovskij per il festival di Edimburgo di quest'agosto. Il titolo è *No-stalghia*. Noi due che vivevamo così lontani, e scrivevamo delle musiche così differenti, per puro caso amavamo Tarkovskij insieme, e abbiamo prodotto due

<sup>31</sup> Lettera del 25 marzo 1985 conservata (insieme ad ulteriori tre missive di Takemitsu) presso il fondo Lutoslawski della Paul Sacher Foundation di Basilea (per gentile concessione).

<sup>32</sup> Testimonianze dirette sul rapporto tra Takemitsu e i compositori citati nel testo possono leggersi tra l'altro in Reynolds – Takemitsu (1996, pp. 70-71) (Boulez), Lieberman (2002, p. 230) (Stockhausen, Boulez, Ligeti), e Nono (2001, *passim*) (Stockhausen, Boulez). Per influssi musicali (più o meno riconoscibili) o affinità estetiche si veda invece Burt (2003, *passim*).

musiche molto ‘cerimoniali’, compiangendo il defunto Tarkovskij insieme. Secondo me, un caso del genere farebbe grande piacere anche a John Cage (*ride*). (Nono 2001, p. 440, 442)

Il colloquio con Nono da cui è tratta la citazione ha avuto luogo, in modo informale e conviviale, nel corso del viaggio in Giappone compiuto da Nono nel novembre del 1987 in occasione della prima esecuzione assoluta di «*No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrei Tarkovskij* a Tokyo, opera commissionata come si diceva per l’apertura della Suntory Hall. Forse in ragione dell’atmosfera confidenziale, nel corso del pranzo Takemitsu rivela al collega appena conosciuto numerose impressioni relative al suo rapporto con i colleghi occidentali e alle problematiche culturali del suo Paese:

Io adoro la musica del Maestro Nono, e da molto tempo. Perché anche adesso, mentre gli altri compositori della nuova generazione che hanno esordito insieme al Maestro Nono hanno notevolmente modificato i loro orientamenti, lui ha sempre mantenuto il suo puro atteggiamento da compositore, imponendo continuamente a sé stesso la soluzione di nuovi problemi. Per questo motivo, personalmente, io ho una grande stima nei suoi confronti e sono contentissimo di averlo incontrato qui in Giappone. (Nono 2001, p. 434)

Ho tanti amici fra i musicisti europei, perciò mi rincresce dirlo, ma vedo che tra quei musicisti o compositori, esiste una sorta di settorialismo. Non è che io sia sempre contrario a ciò, intendiamoci. Ma vi racconto una mia vecchia esperienza. Nel 1970, ci fu un’Esposizione Mondiale del Giappone, a Osaka. Io mi trovavo lì. C’era anche il compositore greco, Iannis Xenakis. Poi, nello stesso momento, nello stesso hotel, arrivò un compositore proveniente dalla Germania, che si chiamava Stockhausen. Io ero amico di entrambi. Li presentai l’uno all’altro e... non vollero stringersi la mano! Da una parte, io apprezzai quell’atteggiamento da artista, ma dall’altra, se ci ripenso ora, lo trovo un po’ squallido. E adesso, io dirigo un progetto come questo, con la Suntory. Coinvolgo anche la musica di John Cage nonché la musica di Luigi Nono. Ieri, mi sono molto commosso per il primo incontro con il Maestro Nono. Quanto a me, vorrei ancora dar ascolto alle opinioni degli altri. Il grande problema attuale del Giappone – del Giappone inteso come Paese – è che sta diventando sempre più nazionalista, e comincia a non ascoltare più le opinioni diverse. (Nono 2001, p. 439)<sup>33</sup>

Ed è proprio in questo accenno al ‘rispetto per le differenze’ che sembra celarsi tutta la profondità e la ricchezza del rapporto di Takemitsu con realtà musicali ‘altre’ rispetto alla propria. *Diversità* che, come si diceva in apertura, scatena energie creative e viene assorbita

<sup>33</sup> Sulla problematica del nazionalismo, molto sentita da Takemitsu, cfr. anche *Contemporary Music in Japan* (1989a, p. 198). Sempre nel colloquio con Luigi Nono (2001, p. 439), Takemitsu lancia un significativo monito: «penso sinceramente questo: il Giappone, di cui siamo cittadini, pare che stia camminando in una direzione troppo sbagliata, e noi artisti abbiamo il dovere di pronunziare: ‘Aspetta un momento!’».

nel proprio orizzonte musicale come espressione dialettica di differenti concetti di *identità*. Perché è nelle pieghe delle differenze che si intrecciano i legami e le unità più profondi, a dispetto di omologazioni e uguaglianze che – tanto in campo artistico, quanto umano – forse c'è da sperare restino pura utopia ed 'effetti indesiderati': «Sempre più Oriente e Occidente sono visti come entità equivalenti. Purtroppo non siamo ancora arrivati a quel punto: rimangono ancora differenze molto spiccate» (Takemitsu 1989a, p. 199).

### Bibliografia

- Bekku, Sadao (1961), *The Composer in Japan*, in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo, pp. 91-98.
- Borio, Gianmario – Danuser, Hermann (hrsg. von) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Rombach Verlag, Freiburg i.B., 4 voll.
- Burt, Peter (2003), *La musica di Tōru Takemitsu*, Ricordi, Milano.
- De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero (a c. di) (2000), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, Cidim-RAI, Roma.
- Feldman, Morton (1985), *Darmstadt-Lecture* [1984], in *Essays*, Beginner Press, Köln, pp. 181-213.
- Galliano, Luciana (2002), *The Roaring Epoch. Works of the 1950s-1960s*, in *A Way a Lone. Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo, pp. 20-41.
- Hirashima, Masao (1961), *The Composer in Japan Today*, in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo, pp. 99-106.
- Konuma, Jun-ichi (1999), *Takemitsu Tōru. Oto, Kotoba, Imēji* [Suono, parola, immagine], Seidō-sha, Tōkyō.
- Kreidy, Ziad (2009), *Takemitsu: À l'écoute de l'inaudible*, L'Harmattan, Paris.
- Lieberman, Fredric (2002), «*Design of my mind*». *An Interview with Tōru Takemitsu*, in *A way a Lone. Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo, pp. 227-232.
- Matsudaira, Yoritsune (1997), *Neue Musik in Japan*, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Borio, Gianmario – Danuser, Hermann, Rombach Verlag, Freiburg i.B., vol. 3, pp. 218-225.

- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Moroi, Makoto (1961), *Electronic Music*, in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo, pp. 130-133.
- Nono, Luigi (2001), *Colloquio con Toru Takemitsu*, in *Scritti e colloqui*, a c. di De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero, Ricordi LIM, Milano, vol. 1, pp. 434-445.
- Ohtake, Noriko (1993), *Creative Sources for the Music of Tōru Takemitsu*, Scholar Press, Aldershot.
- Reynolds, Roger – Takemitsu, Tōru (1996), *Rogers Reynolds and Toru Takemitsu: A Conversation*, «Musical Quarterly», 80/1, pp. 61-76.
- Shlomowitz, Matthew (2002), *The Place of Messiaen in Takemitsu's Music. Reflection on «Quatrain II»*, in *A Way a Lone. Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo, pp. 177-191.
- Takemitsu, Tōru (1987), *Yume to Kazu*, Libroport, Tokyo.
- (1988), [Note on Program] *Twill by Twilight*, opuscolo Schott Japan (1058).
- (1989a), *Contemporary Music in Japan* (1988), «Perspectives of New Music», 27/2, pp. 198-204.
- (1989b), *Afterword. Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann*, «Perspectives of New Music», 27/2, pp. 206-214.
- (1995a), *A Personal Approach* (1971), in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 79-82.
- (1995b), *The Passing of Nono, Feldman, and Messiaen*, in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 139-141.
- (1995c), *John Cage, the Elegant Revolutionary*, in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 137-138.
- (1995d), *John Cage*, in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 27-31.
- Takemitsu, Tōru – Xenakis, Iannis (1988), *A Boundary in Music?*, «Polyphone», 2, pp. 138-148.
- Toop, Richard (2002), *Takemitsu and the Avant-garde*, in *A Way a Lone. Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo, pp. 2-8.

# La musica per film di Takemitsu

Roberto Calabretto

Parlando del sistema produttivo del cinema giapponese, Joseph. L. Anderson e Donald Richie, anni or sono, denunciavano la precaria situazione in cui si trovava l'allestimento del sonoro. I due autori dichiarano perentoriamente: «Fra tutte le arti e le tecniche, il suono è in Giappone la più arretrata. Un uso creativo della colonna sonora è praticamente sconosciuto, e la registrazione è incredibilmente scadente» (Anderson – Richie 1961, p. 344). La qualità mediocre della musica, a loro avviso, era dovuta alla mancanza di tempo concessa ai compositori per scrivere le partiture; alle richieste dei registi che, non sempre, erano in grado di valutare le potenzialità del linguaggio sonoro; e, quale fatto di maggior interesse, all'assurda e anacronistica consuetudine di imitare la musica occidentale, con temi ispirati alle note pagine dei più acclamati esponenti della tradizione europea, come Johannes Brahms, Richard Wagner e Claude Debussy. Una *nouvelle vague* della musica per film giapponese s'intravede con Fumio Hayasaka,<sup>1</sup> Masaru Satō,<sup>2</sup> Toshirō Mayuzumi<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ritenuto uno dei padri della musica per film giapponese, Fumio Hayasaka è noto soprattutto per le sue collaborazioni con Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi. Takemitsu stesso è stato suo assistente, accumulando un'enorme esperienza nell'universo della produzione cinematografica. Cogliamo l'occasione per ricordare che il cinema di Kenji Mizoguchi presenta degli interessantissimi universi sonori che ad oggi, forse, non sono stati sufficientemente indagati. Mark Le Fanu, a proposito de *L'intendente Sanshō* (*Sanshō Dayū*, 1954), ha sottolineato l'uso del montaggio sonoro per fini espressivi. Si pensi alla scena della foresta in cui Anju prende il tubare di una tortora per il richiamo della madre assente che piange e lo chiama. «Entrambi i suoni, il canto dell'uccello e la voce della madre, sono presenti nella colonna sonora contemporaneamente, sovrapponendosi l'uno all'altro, cosicché la confusione di Anju è in un certo senso anche la nostra confusione» (Le Fanu 2005, p. 65 cit. in *Mizoguchi Kenji* 2007, p. 232).

<sup>2</sup> A Masaru Satō Nicolas Saada ha dedicato un articolo nei «Cahiers du Cinéma» del 1994, sottolineando gli influssi occidentali e hollywoodiani della sua musica, che vanno da Bernard Hermann a Nino Rota, Giovanni Fusco ed Henry Mancini (Saada 1994, p. 12).

<sup>3</sup> Della ricchissima filmografia di Toshiro Mayuzumi, ricordiamo la musica scritta per *La strada della vergogna* di Kenji Mizoguchi (*Akasen chitai*, 1956) dove la clavioline è utilizzata accanto agli strumenti del folklore locale. Mayuzumi è anche ricordato per aver scritto la partitura de *La Bibbia* di John Houston (1966) che, com'è noto, aveva visto il coinvolgimento e il seguente abbandono di Goffredo Petrassi. A Mayuzumi è dedicato un paragrafo del noto testo *Musica ex machina. Über Verhältnis von Musik und Technik* (Priberg 1960, p. 195-196).

e Tōru Takemitsu che iniziano a portare sullo schermo modalità compositive ben diverse, per certi versi simili a quelle che le avanguardie occidentali stavano sperimentando in quegli anni.

Ricorda Takehito Shimazu:

Nel febbraio 1956 fu presentato il concerto *Audition for Musique Concrete and Electronic Music*, con la partecipazione dei membri del Jikkenkōbō (laboratorio sperimentale). Nello stesso anno Tōru Takemitsu (nato nel 1930) aveva composto un pezzo per nastro, *Vocalism A. I.*, commissionato dal ShinNippon Hōsō (New Japan Broadcasting). Anche Mayuzumi aveva scritto *Variations on the Numerical Principle of 7* presso lo studio di musica elettronica della NHK nel 1956. [...] La musica elettronica in quel momento era per i giapponesi un campo nuovo, un nuovo stile, favorito dai network radiotelevisivi e dagli altri mass media. Gli ultimi ritrovati tecnici contribuivano a far progredire la musica elettronica, con risultati che si estendevano alla produzione di musica per film o di effetti sonori. (Shimazu 1994, p. 103)<sup>4</sup>

Tōru Takemitsu, senza dubbio, è stato uno dei protagonisti di questo nuovo corso, non solo per la sua sconfinata produzione, ma anche e soprattutto per la maniera in cui ha saputo esprimere nuove tipologie musicali e realizzare situazioni audiovisive estremamente moderne.

### Tōru Takemitsu e la *nouvelle vague* giapponese

Alcuni dati documentano la posizione di rilievo di Tōru Takemitsu nell'universo musicale-cinematografico. Egli, infatti, è l'autore di ben novantatré colonne sonore di film appartenenti ai maggiori protagonisti del cinema giapponese, come Masaki Kobayashi, Hiroshi Teshigahara, Masahiro Shinoda, Shōhei Imamura, Nagisa Oshima e Akira Kurosawa, spaziando fra diversi generi. A lui va sicuramente il merito di aver contribuito a rivoluzionare la musica per film giapponese degli anni Cinquanta definendo le diverse correnti della «*nouvelle vague* giapponese in via di formazione», come sottolinea Max Tessier (1998a, p. 96). Molti hanno riconosciuto, ed esaltato, questo suo ruolo. Tra i tanti, ricordiamo Howard Shore, il compositore di David Cronenberg, e Aleksandr Sokurov che, quale omaggio al suo magistero, ne ha utilizzato la musica nel documentario *Spiritual Voices (Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny. Povestvovanie v pyati chastyakh)*, (1995).

---

<sup>4</sup> Cfr. anche Loubet (1998). La convergenza fra la musica elettronica e quella cinematografica non è una peculiarità del Giappone. Si pensi a quanto accadeva allo Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca, in cui lavorarono Andrej Tarkovskij e il suo musicista Edvard Artem'ev e, in misura minore, allo Studio di Fonologia di Milano. Anche Luciano Berio si era reso conto delle potenzialità insite nella musica cinematografica. In un articolo dedicato alla *Musica per Tape Recorder* egli scriveva: «Da ciò il comprendere che tale tipo di musica è particolarmente adatto per sonorizzare copioni radiofonici, televisivi e cinematografici, il passo è breve» (Berio 1953, p. 13).

Takemitsu lavora nell'universo cinematografico per circa quarant'anni, dal 1955 al 1995: anni cruciali per la storia del cinema giapponese che lo vedono protagonista dei molteplici cambiamenti avvenuti al suo interno. La sua attività, dopo alcune collaborazioni iniziali, si consolida a fianco del regista Noboru Nakamura, di cui musica un lungo seguito di film nell'arco di un decennio. È però negli anni Sessanta che la sua produzione conosce un decisivo incremento, quantitativo e qualitativo. In questo decennio, in cui si assiste al declino delle grandi *major*, Takemitsu collabora con i registi maggiormente attivi nel processo di rinnovamento del cinema giapponese. Nel 1961 scrive la partitura di *Cattivi ragazzi* di Susumi Hani (*Furyō Shonen*, 1961), un film visibilmente ispirato ai canoni del *cinéma vérité* in cui molti hanno colto delle affinità con i capolavori di Roberto Rossellini e François Truffaut,<sup>5</sup> mentre l'anno seguente inizia la sua collaborazione con Hiroshi Teshigahara,<sup>6</sup> partecipando all'allestimento di alcuni importanti film: *La trappola* (*Otoshiana*, 1962), *La donna di sabbia* (*Susa no onna*, 1964), *Il volto di un altro* (*Tanin no kao*, 1966) e *La mappa bruciata* (*Moetsukita chizu*, 1968). Sempre in quegli anni, inizia a lavorare anche con Masaki Kobayashi, per cui musica *Harakiri* (*Seppuku*, 1962) e *Kwaidan* (1964),<sup>7</sup> e con gli artefici del rinnovamento della Shōchiku, Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda e Kiju (Yoshihige) Yoshida.<sup>8</sup> Negli anni Settanta continua la collaborazione con questi registi e avviene l'incontro con Akira Kurosawa di cui Takemitsu musica due film: *Dodes'kaden* (1970) e *Ran* (1985). La produzione, poi, via via diminuisce per approdare a un film molto discusso di Philip Kaufman: *Sol levante* (*Rising Sun*, 1993).<sup>9</sup> Allo stesso tempo, va segnalata la

---

<sup>5</sup> Il film è girato in un carcere minorile con attori non professionisti che si offrono spontaneamente – la loro naturalezza potrebbe far pensare a delle riprese nascoste – al regista. La macchina da presa coglie le loro gesta anche grazie al frequente uso del teleobiettivo. «Hani esplorò l'universo infantile e dei più giovani in generale con uno stile in assoluta libertà e soprattutto prestando attenzione a non alterare mai la fresca genuinità dei suoi interpreti, dei quali al contrario preferiva, con un approccio delicato e un'evidente, tenera simpatia, ritrarre la grezza spontaneità dei gesti non calcolati. Hani diventa quindi, come Shimizu Hiroshi prima di lui, il più attento osservatore del mondo giovanile» (Novielli 2001, pp. 212-213).

<sup>6</sup> «Altrettanto indipendente e fortunato, Hiroshi Teshigahara, figlio di un eminente maestro di *ikebana*, proveniva da un ambiente artistico dove aveva incontrato altre persone, come lo scrittore Kōbō Abe, di cui in seguito avrebbe adattato diverse importanti opere» (Tessier 2008, p. 101). Nel 1962 Hiroshi Teshigahara aveva dato inizio alle Teshigahara Productions, avviando in tal modo una produzione indipendente dalle *major*. Egli è forse l'emblema del regista indipendente, volutamente estraneo alle regole del sistema produttivo. Ricordo che Teshigahara negli anni Sessanta aveva organizzato alla Sōgetsu School alcune performance con John Cage e Merce Cunningham. A lui Maria Roberta Novielli dedica un paragrafo dal titolo: *Simboli della mente nel cinema di Teshigahara* (2001, pp. 216-218).

<sup>7</sup> Per quanto riguarda Masaki Kobayashi rinvio ancora al testo di Maria Roberta Novielli (2001, pp. 147-149: 282-283).

<sup>8</sup> Questi non solo criticavano l'accademismo dei loro padri ma dichiaravano la loro ammirazione per i registi francesi, come Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, e Michelangelo Antonioni, da cui è lecito supporre un apprezzamento dell'universo sonoro dei loro film. Per quanto riguarda i tre registi, si veda Tessier (2008, pp. 88-95).

<sup>9</sup> Nel condividere le critiche a questo film, sottolineo che la funzione della musica di Takemitsu è diversa rispetto a quella che ha in altre pellicole. Colpisce, in particolar modo, la banalizzazione a cui è costretta in più luoghi del racconto.

collaborazione con Shōhei Imamura, uno dei principali artefici della Nikkatsu,<sup>10</sup> che porta alla realizzazione di *Pioggia nera* (*Kuroi Ame*, 1989), apocalittica rievocazione della bomba su Hiroshima e delle sue conseguenze nel tempo.

### Gli scritti e le interviste sul cinema

Perché un compositore inizia a lavorare nel cinema, entrando a far parte dei complicati meandri del suo sistema produttivo? A questa domanda, a nostro avviso centrale nella riflessione su Takemitsu, la storia del cinema ha risposto in diversi modi. I più hanno visto nel mondo delle immagini in movimento una possibilità di guadagno; altri l'hanno considerata una semplice attività di ripiego, a cui dedicare parte del proprio lavoro; molti, i cosiddetti 'cinematografari', fanno questo mestiere di professione; taluni, infine, vi si sono avvicinati casualmente. Takemitsu non appartiene a nessuna di queste categorie: egli, infatti, scrive colonne sonore perché ama il cinema.<sup>11</sup> Questo spiega perché, contrariamente a tanti compositori cinematografici, nei suoi scritti e nelle molte interviste rilasciate nel corso degli anni egli dimostri di avere approfondite competenze e conoscenze storiche e una precisa poetica, ancorata principalmente nella predilezione per il cinema non narrativo —<sup>12</sup> quello di Jean-Luc Godard<sup>13</sup> e Pier Paolo Pasolini. Quest'ultimo, com'è noto, ha teorizzato il cinema di poesia in cui si 'deve sentire' la macchina da presa, contrariamente a uno dei fondamentali e classici precetti delle immagini in movimento.<sup>14</sup> Il cinema a cui Takemitsu pensa si basa sul primato della visione che, di conseguenza, rende possibile l'allestimento di particolari paesaggi sonori cui la musica può affiancare suoni, voci e rumori intrecciandosi a essi.<sup>15</sup> Un cinema che

<sup>10</sup> «Voglio sposare con tutte le mie forze questi due problemi: la parte inferiore del corpo umano e la parte inferiore della struttura sociale su cui si fonda ostinatamente la realtà quotidiana giapponese» (Shōhei Imamura in Tessier 2008, p. 96).

<sup>11</sup> Come egli stesso ha più volte dichiarato, in un anno vedeva centinaia di film.

<sup>12</sup> In questo genere di film è necessario creare percorsi audiovisivi, in cui il racconto è subordinato alla visione. Nei film di impianto narrativo, invece, il musicista fa spesso ricorso a percorsi tematici per colonne sonore più consuete.

<sup>13</sup> Takemitsu dedica alcune parole a *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964) del regista francese. Cfr. Takemitsu (1995, p. 39).

<sup>14</sup> «La prima caratteristica di questi segni costituenti una tradizione del cinema di poesia, consiste in quel fenomeno che normalmente e banalmente vien definito dagli addetti ai lavori con la frase: "Far sentire la macchina". Insomma, alla grande massima dei cineasti saggi, in vigore fino ai primi anni Sessanta: "Non far sentire la macchina!", è successa la massima contraria. Tali due commi, gnoseologici e gnomici, contrari, stanno lì a definire inequivocabilmente la presenza di due modi diversi di fare il cinema: di due diverse lingue cinematografiche» (Pasolini 1991, p. 184). Per quanto riguarda i registi amati da Takemitsu, si veda anche Shinoda (1996, pp. 53-64).

<sup>15</sup> Non a caso, parlando della musica cinematografica di Nino Rota, Takemitsu sottolinea la bellezza del tema de *The Godfather* (*Il padrino*, 1972) ma, allo stesso tempo, esalta la colonna sonora de *Il Casanova di Federico Fellini*

sembra guardare alla lezione magistrale di Andrej Tarkovskij a cui, com'è noto, Takemitsu ha dedicato *Nostalghia*, una pagina per violino e orchestra d'archi.<sup>16</sup>

### Seguire un film sin dalle riprese iniziali

Una costante del *modus operandi* di Takemitsu consisteva nel seguire le vicende del film sin dalle prime fasi del suo allestimento per coglierne le segrete movenze, talvolta anche in disaccordo con il regista.<sup>17</sup> Anche questo non è abituale nell'universo del cinema, come Truffaut insegna in *La Nuit américaine* (*Effetto notte*, 1973) ove descrive le fasi di una riproduzione musicale cinematografica con il regista intento ad ascoltare al telefono il tema musicale pensato dal compositore per il suo film.

Hiroshi Teshigahara ricorda:

In tutti i film che ho fatto con Takemitsu, non gli ho mai chiesto di scrivere un certo tipo di musica per un film. Generalmente i registi fanno delle richieste del genere: «In questa scena voglio musica per far piangere». Molti compositori soddisfano le richieste. Con Takemitsu questo non si può fare, è fuori questione. Guarda il film e comincia a esprimere le sue idee musicali. In questo modo la musica si inserisce pienamente nel contesto della scena, ma anche la sistemazione della musica dà vita a cose che da sole le immagini non avrebbero espresso. Attraverso questa combinazione di immagine e musica, il film cresce e diventa realtà. Questa è la mia aspettativa.<sup>18</sup>

---

(1976), «con il suo suono secco, frammentario, quasi metallico» (1996, p. 35). L'universo sonoro di questo film viene mirabilmente descritto in una lettera inviata da Federico Fellini ad Andrea Zanzotto (1999, p. 467).

<sup>16</sup> «Il maestro Nono ha scritto [...] una musica per commemorare il regista, io non ne sapevo niente quando, per combinazione, ho composto anch'io una musica in memoria di Tarkovskij [...], il titolo è *Nostalghia*. Noi due che vivevamo così lontani, e scrivevamo musiche così differenti, per puro caso amavamo Tarkovskij insieme, e abbiamo prodotto due musiche molto "cerimoniali", compiangendo il defunto regista, insieme» (Nono 2001, vol. II, p. 442).

<sup>17</sup> A proposito della collaborazione con Kurosawa, Takemitsu dirà che il maestro aveva una ben precisa immagine acustica che però non corrispondeva alle scelte poi adottate nelle fasi di allestimento del film (Raison 1985, p. 54).

<sup>18</sup> Hiroshi Teshigahara in Zwerin (1994): «Ci sono molti tipi di compositori che scrivono musica per film. La maggior parte guarda prima il film quando è quasi alla fine e poi pensa a come aggiungere la musica; un approccio come quello di un operaio. Poi c'è qualcuno come Takemitsu, che si immerge nel film insieme a te, dall'inizio. Arriva sempre sul luogo della ripresa quando si gira il film e coglie qualsiasi occasione per vedere quel che è stato filmato. Un coinvolgimento come quello del regista». «Nella musica di ognuno dei film a cui ha lavorato riusciva a inserire qualcosa di unico. Non è uno di quei compositori che semplicemente adattano al film una musica che già hanno in un cassetto. Man mano che guardava il girato dei miei film, ne ricavava ispirazione. In questo modo la musica poteva accrescere al massimo l'intensità di una scena: con la musica riusciva a dare vita a dettagli che non potevano essere espressi dalle sole immagini» (Hiroshi Teshigahara in Richie 1997, p. 7).

Un simile modo di lavorare è importante perché rivela la natura e le funzioni della musica, che non viene semplicemente ‘incollata’ a una pellicola quando il film è stato ultimato ed entra nelle fasi della postproduzione. La colonna sonora, di conseguenza, non è un semplice accompagnamento; non è neppure un commento alle vicende dei protagonisti e ai luoghi in cui è ambientata l’azione; ambisce piuttosto a essere un’integrazione dell’immagine, come la teoria dell’audiovisione insegna. Takemitsu inaugura modalità di lavoro del tutto nuove che esulano da quelle tradizionali, in quegli anni perseguite in particolar modo in Europa e in America dove la musica per film aderiva ai logori stereotipi poi smascherati da Theodor W. Adorno nel suo celebre volume (cfr. Poirier 1996, pp. 94-95).

### **Padroneggiare l’intera gamma dei codici stilistici**

Peter Burt sottolinea come la produzione cinematografica di Takemitsu riveli caratteri diversi da quelli della sua musica da concerto: «emerge, infatti, il ritratto di un compositore molto scaltrito, un professionista del *pastiche*, capace di padroneggiare l’intera gamma dei codici stilistici, scegliendo a seconda della sceneggiatura il codice che vi aderisce in modo perfetto» (Burt 2003, p. 47). Del resto, come ogni cinematografaro insegna, l’universo delle immagini in movimento richiede

Un professionista in grado di ‘servire’ un film storico come uno di fantascienza, un thriller e una commedia leggera, un film sentimentale e uno di guerra. In grado di scrivere un mottetto alla Palestrina, un poema sinfonico romantico e un brano di avanguardia. Senza dire della particolare attenzione che bisogna comunque avere per la musica di consumo di ieri e di oggi. E per le tradizioni popolari, e così via. (Plenizio 2006, p. 34)

Questa prima circostanza rivela la congenialità di Takemitsu a lavorare nell’universo quanto mai complesso e problematico delle immagini in movimento. I seguenti esempi dalla sua filmografia esemplificano l’ecclettismo della sua scrittura che attinge anche a codici lontani dalla musica giapponese.

In *José Torres* (1959) di Hiroshi Teshigahara, la musica sembra muoversi all'interno di atmosfere jazz «adattate all'ambiente urbano» (Richie 1997, p. 14),

Allegro  $\text{♩} = 144$   
 Jazzy, blues like  
 poco sul pont.

Vln I  
 Vln II  
 Vla  
 Vlc  
 Cb

Figura 1. Tōru Takemitsu, *Music of Training and Rest*, da *José Torres*, bb. 1-8.

mentre ne *Il volto di un altro* (1966) presenta melodie molto simili a quelle di Kurt Weill.

Tempo di Waltz  $\text{♩} = 170$   
 molto sostenuto in Tempo

Vln I  
 Vln II  
 Vla  
 Vlc  
 Cb

Figura 2. Tōru Takemitsu, *Waltz*, da *Il volto di un altro*, bb. 1-9.

In *Dodes'ka-den* (1970) di Akira Kurosawa la scrittura esalta una melodia dai tratti infantili, quasi a contrastare le immagini desolanti della bidonville di Tokyo.

The image shows a musical score for the film *Dodes'ka-den*. It consists of seven staves: Vibraphone, Tambourine, Marimba, Recorder, Guitar, Celesta, and Harp. The music is in 4/4 time. The Vibraphone part has a melodic line starting in measure 5. The Tambourine part has a rhythmic pattern starting in measure 5. The Marimba part has a melodic line starting in measure 5. The Recorder part has a melodic line starting in measure 5. The Guitar part has a melodic line starting in measure 5. The Celesta part has a rhythmic pattern starting in measure 5. The Harp part has a melodic line starting in measure 5. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *p sempre*. There are also markings for *trém. (cassio) ad lib.* and *sm.*

Figura 3. Tōru Takemitsu, estratto dalla partitura per *Dodes'ka-den*, bb. 1-6.

Del resto in *Conversation on Seeing* Takemitsu afferma come la musica per film non abbia, e sia impossibilitata ad avere, una vera e propria estetica e una teoria consolidata (1995, p. 36), ricordando le celebri parole di Adorno.<sup>19</sup> Non è dunque possibile ipotizzare un'autorialità nella musica cinematografica, in cui più persone concorrono a creare un prodotto finale in costante evoluzione.

L'ecclettismo stilistico porta alla convivenza, all'interno della medesima partitura, di diversi stilemi, come accade in *La mappa bruciata* di Teshigahara (*Moetsukita Chizu*, 1968) in cui troviamo Elvis Presley accanto ai *Concerti* di Vivaldi, oppure in *Ran* di Kurosawa che alterna una musica d'ispirazione mahleriana a momenti in cui il flauto *nō* è protagonista, creando una sintesi fra elementi occidentali e orientali. Nella celeberrima

<sup>19</sup> «La conseguenza più importante che deriva da tutto ciò per la configurazione della musica riguarda il suo stile. Stile è innanzitutto la quintessenza dell'opera d'arte organica e compatta nella sua unità. Poiché né il cinema è una tale opera d'arte, né la musica può e deve penetrare in una unità ininterrotta di questo genere, la presenza di un "ideale di stile" della musica per film è senza senso» (Adorno – Eisler 1975, pp. 79-80).

scena della battaglia, in particolare, Takemitsu imita il terzo movimento della *Prima Sinfonia* di Gustav Mahler,<sup>20</sup> mentre in *Pioggia nera* sono evidenti i riferimenti alla *Quinta*.

Un tratto distintivo della musica cinematografica di Takemitsu è il frequente ricorso agli strumenti della musica giapponese, in una sintesi efficace con gli stili occidentali. «Quando per la prima volta ho usato musica giapponese in un film, questo ha creato entusiasmo: “Wow! Ha usato il *biwa* giapponese nella musica per film”. Non è una reazione strana? I giapponesi stessi si sono sentiti confusi da quel suono».<sup>21</sup> Il *biwa* viene usato per la prima volta in *Harakiri*, mentre la colonna sonora di *Kwaidan* presenta la prima opera nata dal confronto con un musicista tradizionale, Tsuruta Kinshi della scuola *biwa* Chikuzen.<sup>22</sup>

A completare il quadro vanno messe in risalto le citazioni, come fa puntualmente Burt nella sua monografia (2003, pp. 80-81), e l'osmosi fra musica per film ed extracinematografica (pp. 48; 203),<sup>23</sup> aspetto importantissimo e non sottovalutabile che induce a pensare la musica cinematografica come un banco di sperimentazione per la musica da concerto.

## Il paesaggio sonoro

Da queste premesse, risulta evidente come nel cinema si esprima un compositore in grado di padroneggiare l'intera gamma dei codici stilistici rapportandoli alle esigenze dei diversi film, un compositore in grado di mettere in relazione la musica con i suoni artifi-

<sup>20</sup> All'interno della colonna sonora molto importanti sono anche i rumori – cicale, vento, armi, nitriti, etc. – sapientemente orchestrati, «di una ricchezza bressoniana» (Tassone 1991, p. 126). In un'intervista, Takemitsu parla delle difficoltà avute con il regista nel definire i connotati della colonna sonora del film. «Se questo è ciò che lei pensa, e se ama Mahler, perché non utilizzare direttamente la sua musica, invece di chiedermi di scrivere musica nello stile di Mahler?». In questo caso la sua domanda è sicuramente ingenua e, a ragione, Kurosawa gli rispose ch'egli adorava la musica del compositore boemo ma che non poteva essere utilizzata nel film senza i necessari ritocchi: «Lei deve andare aldilà di Mahler!», rispose pertanto al compositore (Tessier 1985, p. 73).

<sup>21</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin (1994).

<sup>22</sup> «La scuola di *biwa* Chikuzen si sviluppa nel periodo Muromachi (1392-1573) insieme alla scuola di *satsuma-biwa*: sono entrambi generi di musica profana, pur avendo molti legami con l'antico stile buddhista della *moso-biwa*. Caratteristiche del *chikuzen-biwa* sono la più ampia ornamentazione della linea vocale e la maggior gentilezza dello stile strumentale: il genere ha avuto un grande revival all'inizio [del XX] secolo» (Galliano 1999, p. 527). È questo uno strumento utilizzato più volte da Takemitsu nelle proprie colonne sonore. A proposito della sua presenza in *Seppuku*, un critico sottolinea: «La musica è poco densa, sottolinea le transizioni, i momenti di quiete, sostiene la narrazione portando avanti la storia, non attraverso uno sviluppo melodico, ma accentuando determinati momenti. Ad esempio con il *biwa* (liuto giapponese), a volte ridotta a un sussurro gutturale e altre volte in primo piano con il suo suono stridulo, o con il suono ritmico e secco dello *hari-ogi* (percussione a ventaglio usata nel teatro *nō*). Le performance di Rentarō Mikuni nella parte del consigliere e di Tatsuya Nakadai come *ronin* barbuto sono eccellenti» (Corman 1964, p. 49). Cfr. Burt (2003, pp. 103-104).

<sup>23</sup> A tal fine, tra i tanti, basti pensare a *LOVE* di Jogi Kuri (1963) – che sembra essere un preludio alla ricerca di Bruno Bozzetto – che deriva da *Vocalism A.I.* Si tratta di un film originalissimo per disegni e storie che oggi può sembrare anacronistico, ma tale non era negli anni in cui è stato girato.

ciali, i rumori e il silenzio. In *Donna di sabbia*, un giovane entomologo attivo in un'area desertica finisce prigioniero dentro un'enorme buca, in cui vive una donna addetta ad asportare la sabbia che rischia di sommergere il villaggio vicino. A proposito di questo film la critica ha parlato di 'ambiente sonoro' per definire il singolare paesaggio in cui troviamo musica strumentale con ampio utilizzo di percussioni, musica elettronica, rumori e la voce fuori campo.<sup>24</sup> «Anche un singolo suono può essere musica per film», dirà il compositore dichiarando uno dei capisaldi della sua ricerca sonora, rivelandone le affinità con quella di altri compositori e registi europei che, negli stessi anni, prestavano attenzione alle ricerche di Pierre Schaeffer e di altri esponenti della *musique concrète* francese. Ruud Visschedijk sottolinea come Schaeffer stesso apprezzasse la colonna sonora di *Donna di sabbia* (Visschedijk – Wolf 1996, p. 29).

Anche Peter Burt riconduce le caratteristiche della musica da film di Takemitsu, in parte, al suo interesse verso queste ricerche (Burt 2003, p. 44-45).<sup>25</sup> Ricordo che, in un suo celebre intervento, Pierre Schaeffer aveva sottolineato le affinità fra *Les nouvelles techniques sonores et le cinéma* dichiarando «il parallelismo assoluto tra la musica concreta e quella per film».<sup>26</sup> Un invito prontamente accolto da registi illuminati, protagonisti anch'essi delle *nouvelle vague* della musica per film europea, che pensavano al commento sonoro nei propri film secondo le modalità della ricerca dei maestri francesi. «Riorganizzare i rumori organizzati (quel che credi di sentire non è quel che senti) di una via, di una stazione ferroviaria, di un aeroporto... Riprenderli uno per uno nel silenzio e dosarne il miscuglio», aveva affermato Robert Bresson nelle *Notes sur le cinématographe* (1992, p. 50), dichiarando le modalità con cui egli stesso lavorava nell'allestimento delle colonne sonore del proprio cinema. Humbert Balsam ricorda che «Bresson era affascinato dai suoni. Quando ne scopriva di quelli che gli piacevano particolarmente era straordinario, metteva in rapporto un suono con l'altro come in

<sup>24</sup> Sulla musica del film, cfr. Reynolds (1987, p. 480).

<sup>25</sup> «Il terzo insigne compositore ad aver portato al centro della scena la *musique concrète* è stato Tōru Takemitsu (1930-1996). Sebbene Takemitsu non abbia mai lavorato sulla musica elettronica pura, era attratto dalle connotazioni semantiche implicite nel materiale sonoro concreto, e alle relazioni suono-oggetto che lo portavano verso il mondo della grafica e della comunicazione visiva. Già nel 1948 aveva iniziato a registrare nastri quotidianamente, ma senza riuscire a raggiungere un'espressione originale con tale mezzo. I risultati principali li ebbe nel campo della musica per film o per il teatro» (Loubet *et al.* 1997, p. 15).

<sup>26</sup> «Al contrario dei musicisti, conservatori per istinto e facili da scandalizzare, gli artisti di ispirazione o di formazione plastica, drammatica o visiva arrivarono spontaneamente alla *musique concrète* e svilupparono per essa un gusto molto vivido, intuendone immediatamente le potenzialità. [...] Quanto al cinema, si può ben dire che lì c'era qualcosa che si sognava da molto tempo. Non si attendeva altro che lasciar dire ai rumori, insieme alle immagini, più di quanto potesse fare un qualsiasi violoncello» (Schaeffer 1954, pp. 55-56). Estremamente significativa, da questo punto di vista, l'esperienza di Walter Murch, celebre *sound designer* del cinema americano. «Un giorno tornai a casa da scuola e accesi la radio su una stazione classica, la WQXR a metà del programma. I suoni che uscirono dalle casse mi fecero drizzare i capelli sulla nuca. Accesi il registratore e rimasi in ascolto per una ventina di minuti, affascinato da quello che stavo sentendo. Scoprii poi che era un pezzo di Pierre Schaeffer e Pierre Henry – due pionieri della *musique concrète*. Sentivo una profonda affinità con quello che stavo facendo io: prendere i suoni dal quotidiano e arrangiarli ritmicamente, creare una specie di musica su nastro» (Ondaatje 2003, p. 21).

una partitura musicale. Era sempre qualcosa d'inatteso, e per questo Bresson stava sempre in ascolto» (Balsam 1998, p. 132).<sup>27</sup>

La maniera con cui Takemitsu crea il commento sonoro dei propri film rivela molti atteggiamenti comuni con i registi europei, a partire dalla ricerca che guida l'allestimento dei diversi materiali sonori e il loro montaggio.

Mi interessa molto ai suoni d'ambiente per poi innestare quelli che io creo artificialmente. Il suono reale, della quotidianità, è quello più importante nell'allestimento di un film. Quando passa una vettura, ad esempio, si registra il rumore che produce ma, tagliando questo rumore per poi inserirvi quello di un'altra vettura, lo spazio sonoro cambia del tutto (Tessier 2008, p. 98).

Allo stesso tempo, Takemitsu sembra focalizzare il proprio interesse verso la scoperta di nuove potenzialità sonore degli strumenti, ulteriormente manipolate nelle fasi di registrazione e postproduzione.<sup>28</sup>

Inevitabilmente noi compositori volevamo sperimentare con la musica, proprio come facevano i registi con i film. La cosa più importante è stabilire per prima cosa un suono, un suono che lasci una forte impressione. Cerco di ridurre al minimo la musica che viene dal film. Quando considero le scene di un nuovo film – nel momento in cui c'è solo dialogo senza altri suoni – se davvero è un buon film, anche senza suono, a volte mi accorgo che posso già sentire la musica.<sup>29</sup>

L'eclettismo e il carattere sperimentale della scrittura, pertanto, sembrano essere le direttive principali della sua musica per film. Se ciò gli rende congeniale lavorare nell'universo cinematografico, il carattere delle sue scelte in alcuni film, come *Kwaidan*, *Susa no onna*, *Ran*,<sup>30</sup> si rivela in maniera evidente, e offre motivi d'interesse per l'analisi e le seguenti riflessioni. Ho dedicato a *Kwaidan* una breve analisi a titolo esemplificativo.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Philippe Arnaud, invece, nota come «i suoni [da Bresson fossero] prelevati, ritagliati, come se uno scalpello invisibile li avesse staccati dalla cacofonia iniziale» (Ostria 1998, p. 83).

<sup>28</sup> In un suo breve scritto, introduzione ad un catalogo di Ikko Narahara, nel dichiarare le differenze fra la modalità di espressione dei giapponesi e degli occidentali Takemitsu pone dei distinguo per quanto riguarda le due 'filosofie' della concezione sonora (1994, pp. V-VI).

<sup>29</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin (1994).

<sup>30</sup> Nicolas Saada ha ipotizzato delle analogie fra il progetto musicale di *Kwaidan* e *Ran* di Kurosawa (1994, p. 12).

<sup>31</sup> Lo stesso Takemitsu ha indicato *Kwaidan* e *Susa no onna* come i due principali momenti della sua ricerca sperimentale. Cfr. Tessier (1998b, p. 100).

## Un grande affresco del Giappone feudale

*Kwaidan* (1964), grande affresco del Giappone feudale, è forse il film più celebre di Masaki Kobayashi, vincitore del Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes del 1965.<sup>32</sup> Nel corso degli anni Cinquanta, Kobayashi si era distinto per alcuni film a tesi, molti dei quali in forte opposizione alla guerra. ‘Cinema militante’, pertanto, ma che rivela un approccio apparentemente privo di implicazioni ideologiche.<sup>33</sup> In *La stanza dalle pareti spesse* (*Kabe atsuki heya*, 1956), sceneggiatura dello scrittore Kōbō Abe dai diari di alcuni soldati imprigionati nel dopoguerra con l'accusa di aver perpetrato crimini di guerra, il regista assume la posizione di una «sollecitazione morale, un invito a interrogarsi con più coscienza su quanto si era erroneamente commesso» (Novielli 2001, p. 148). Dopo aver indagato il mondo dello sport e della corruzione che si agita al suo interno (*Ti comprenderò, Anata kaimasu*, 1956), Kobayashi volge il proprio sguardo agli ambienti delle basi americane (*Il fiume nero, Kuroi kawa*, 1957) per poi girare *La condizione umana* (*Ningen no jōken*, 1959-1961), un film monumentale lungo quasi dieci ore. Negli anni Sessanta nasce il celebre trittico vincitore di prestigiosi premi: *Kwaidan, Seppuku*, Premio Speciale a Cannes, in cui Kobayashi critica il *bushidō* e gli ideali dei samurai nella fantasia nipponica,<sup>34</sup> e *Ribellione* (*Jōi-uchi*, 1967), Premio della Critica a Venezia, ulteriore attacco ai codici del passato nella storia della vendetta di un samurai offeso nell'onore.

Basato sull'opera letteraria di Yakomo Koizumi (alias Lafcadio Hearn), *Kwaidan* ripercorre alcuni temi propri della cultura giapponese in quattro episodi che esprimono l'incoerenza del sogno in un gioco di continue e ironiche simulazioni: i materiali folklorici perdono ogni peso documentario e divengono simboli allusivi.<sup>35</sup>

*Kwaidan* [...] è un buon esempio di una semplice storia di fantasmi raccontata con vivacità. Riconoscendo che si trova qualche fondamento nella realtà psicologica alla

<sup>32</sup> «In linea di principio, un film giapponese non ha praticamente alcuna possibilità di esistere in Occidente se non è stato presentato a un festival importante, o, meglio ancora, premiato. [...] Fu grazie alla Mostra di Venezia che furono scoperti Kurosawa e Mizoguchi, poi Kobayashi (*Ningen no jōken*); a quel punto Cannes raccolse il testimone (*Harakiri; Kwaidan*)» (Tessier 2008, pp. 70-71).

<sup>33</sup> «Tutti i miei film da un certo periodo in avanti riguardano il potere, la lotta contro l'autorità. Questo è diventato il tema principale dei miei lavori. Perché di questo parlano *La condizione umana*, così come *Seppuku* e *Ribellione*. Mi opponevo all'abuso di potere. Era dovuto alla mia vita sotto le armi. Avevo fatto resistenza al militarismo e a tutto quel sistema di potere militare, ma ogni cosa allora era controllata così rigidamente che non se ne poteva parlare, è stato solo dopo la guerra che abbiamo potuto farlo apertamente» (Masaki Kobayashi in Zwerin, 1994).

<sup>34</sup> «Composizione, movimenti di camera, azione e suono, tutto è importante nel rendere sul grande schermo le più raffinate arti marziali. Il mondo in cui i due combattenti si confrontano l'uno con l'altro, senza quasi muoversi per lunghi momenti, è l'espressione quasi perfetta del concetto secondo il quale un duello è vinto prima che la spada abbia lasciato il fodero – l'azione fisica è sostituita dal confronto mentale» (Tucker 1973, p. 100).

<sup>35</sup> «*Kwaidan* è un insieme di diciassette racconti o “studi su strani fatti”, tratti per la maggior parte, secondo quanto ci dice Hearn, “da antichi libri giapponesi”. Tutti questi racconti, a parte le due descrizioni finali, parlano di fantasmi e ombre, per la maggior parte della morte e di morti, a volte con un certo gusto per l'orrido» (Lawless 1930, p. 199). Per quanto riguarda il racconto, cfr. Newman (2006, p. 88), Reider (2001, p. 79), Stempel (1948, pp. 1-19).

base di tutte le buone storie di fantasmi, Kobayashi non cerca di usarle come spunto per qualche clamorosa affermazione sulla condizione umana. Due di queste storie raccontano dell'amore tra vivi e morti tipico di molte pellicole giapponesi, presentate, come solitamente accade, con sottili ma chiare indicazioni che preludono a una rivelazione finale. Kobayashi ambienta le sue storie in un mondo misterioso – per metà teatrale e per metà realistico. (Tucker 1973, p. 110)

Alla bellezza del film concorrono molti elementi, a partire dalla scenografia pittorica che presenta atmosfere tipiche del cinema espressionista.<sup>36</sup> Un seguito di circostanze che farà dire: «è superba la sua qualità visiva per come riesce a evocare un mito profondamente legato alla sensibilità giapponese» (Mellen 1975, p. 136).<sup>37</sup> Nel 1972, nel corso di un'intervista, Kobayashi dirà:

La mia principale intenzione è esplorare il confine tra la natura materiale dell'uomo e quella spirituale, il regno del sogno e del desiderio. Voglio creare una situazione drammatica in cui si affronti direttamente l'importanza della componente spirituale nelle nostre vite. Oltre a questo, mi fa piacere far conoscere la pura bellezza del Giappone tradizionale.<sup>38</sup>

A questo va aggiunta la sospensione del racconto fra realtà e irrealtà, e fra una dimensione del tempo interiore ed esteriore che ricorda quella della *nouvelle vague*. Talvolta giudicato superficialmente un film di pura bravura, il cui stile «glaciale e rigido» tradirebbe una certa freddezza, *Kwaidan* fu accolto come opera d'indubbia bellezza i cui limiti, secondo un *Leitmotiv* della critica europea al cinema di Kobayashi, risiederebbero nell'artificiosità (Tessier 2008, p. 76). Al contrario, molti parleranno giustamente di una perfezione priva di elementi spuri, «motivo per cui tutto, dalla recitazione alla musica, s'inquadra in una concezione del cinema che mira a fare spettacolo senza nulla concedere alla spettacolarità» (Quaglietti 1968, p. 75). Esempio, quindi, di un processo di stilizzazione estrema in cui ciascun mezzo d'espressione a disposizione del regista trova una propria collocazione all'interno del film, opera d'arte totale realizzata interamente in studio in cui nulla è riflesso dal reale (Niogret 1993b, p. 86).

---

<sup>36</sup> «Nel caso di *Kwaidan* e *La condizione umana* la composizione dinamica e le diagonali che dominano lo schermo fanno sì che il regista possa costruire l'ambientazione claustrofobica nella quale sono intrappolati i samurai ribelli, così come rendere la presenza di forze poderose e dello spazio oltre lo schermo» (Bernstein 1997, p. 53). Anche in questo, alcuni hanno colto delle somiglianze con il cinema di Kurosawa. «Lo straordinario uso del colore e l'attenzione per l'immagine nel suo complesso molto probabilmente hanno influenzato la distribuzione del colore secondo schemi simbolici in film come *Dodes'ka-den*, *Kagemusha*, *Ran* e *Dreams* di Akira Kurosawa. In particolare si può notare la chiara discendenza tra *Ran* e la sequenza della battaglia nell'episodio *Hoichi the Earless*» (Steffen 2009).

<sup>37</sup> «Da molto tempo volevo resistere alla civiltà industriale e tentare con qualcosa che avesse a che fare con l'irrazionale. Volevo sperimentare con il colore, e *Kwaidan* è stata una buona occasione per farlo» (Niogret 1993a, p. 93).

<sup>38</sup> Mellen (1975), cit. in Steffen (2009).

### La ricerca sonora

La colonna sonora del film è caratterizzata da suoni elettronici e da un trattamento dei rumori molto particolare, a creare un paesaggio sonoro di grande interesse lontano dai logori stereotipi del cinema horror.

In *Kwaidan* volevo creare un'atmosfera di terrore. [...] Ma se la musica lancia sempre messaggi del tipo «Stai attento! Spaventati!», allora tutta la tensione va persa: come seguire qualcuno furtivamente, per farlo spaventare. Per prima cosa, bisogna stare in silenzio, anche un singolo suono può diventare la musica in un film. Qui [nell'episodio *The Long Black Hair*] io volevo che tutti i suoni avessero la qualità del legno. Abbiamo usato legno vero per gli effetti. Se chiedevo un suono «cra-a-ack», tagliavamo una tavola di legno, o la facevamo a pezzi, o la rompevamo con un coltello. Usando tutti questi suoni prodotti dal legno, ho messo insieme la colonna sonora.<sup>39</sup>

La musica del film, articolata in quattro episodi in conformità al racconto cinematografico, è caratterizzata dall'utilizzo di un numero limitato di oggetti sonori dovuti alla registrazione di sorgenti acustiche, trattati con diversi atteggiamenti esecutivi e infine elaborati con le tecniche della musica sperimentale. A ciò si aggiunge un'ulteriore tipologia di sonorità più astratte. Il lavoro di Takemitsu ricorda quello di Schaeffer, nell'evidente intenzione di esplorare i mutamenti dal rumore al suono. In questo modo, Takemitsu si ricollega al pensiero del compositore francese per il valore conferito al processo dell'ascolto e ai livelli di significazione che può assumere il dato concreto.

Il primo episodio del film, *The Long Black Hair*, ricorda da vicino la poetica del compositore francese. Compaiono due tipologie sonore: suoni reali e suoni elaborati elettronicamente, alcuni derivati dal pianoforte preparato.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin 1994.

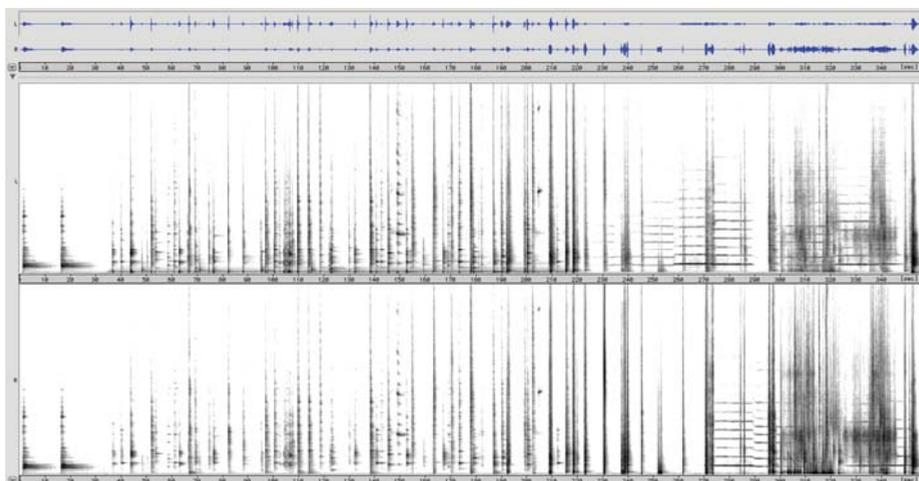
<sup>40</sup> Peter Burt ricorda come la presenza del pianoforte preparato, assieme all'elaborazione elettronica del suono, è un ben preciso punto di riferimento della sua musica cinematografica negli anni Sessanta (cfr. 2003, pp. 86-87). Takemitsu lo aveva usato in maniera magistrale in *Pitfall* accanto a un clavicembalo. I suoni del pianoforte sottolineano l'inquietante ricerca da parte del protagonista del film e, accanto alle sfumature estreme del bianco e nero della fotografia e alle immagini sbirciate dalle fessure delle pareti della macchina da presa, creano un effetto straniante che ben si presta a descrivere le atmosfere di una città disabitata in cui un uomo viene ucciso per errore perché sosia del dirigente di un sindacato. Divenuto un fantasma, l'uomo scopre che il villaggio brulica di spettri e inizia a vagare tra i vivi.

SCENA	SUONI REALI	SUONI ELABORATI ELETTRONICAMENTE
Partenza del samurai		Bambù Pianoforte preparato
Sposalizio con la seconda moglie	Fruscio del kimono Acqua Uccelli	
Rimpianto e rimorso del samurai	Rumori di tessitura	Bambù Pianoforte preparato
Arcieri a cavallo	Galoppo, sibilo della freccia, bersaglio colpito	Pianoforte preparato
Decisione del samurai	Caduta del ventaglio	Bambù Pianoforte preparato Rottura del ghiaccio
Reincontro con la prima moglie	Porta, barattolo d'acqua	Bambù
Nella camera da letto		Bambù
Luce all'alba		<i>Kokyū</i> (violino), legno spezzato, rottura del ghiaccio

**Tabella 1. Analisi del suono nel primo episodio di *Kwaidan*.**

A livello morfologico abbiamo:

- a. suoni percussivi con attacco e decadimento repentini: si tratta di suoni avvolgenti con effetti rumoristici la cui energia è differente nelle diverse regioni dello spettro;
- b. suoni con il medesimo involuppo dinamico di cui vengono messe in risalto le singole parziali: suoni penetranti che ricordano gli armonici della musica strumentale tradizionale;
- c. fasce di rumore.



**Figura 4. Primo episodio di *Kwaidan*.**

Dal punto di vista drammaturgico, l'alternanza di queste tipologie dà vita a una dialettica tipica della musica cinematografica, in cui suoni singoli e isolati si avvicendano ad altri articolati. I primi sono statici e inducono atteggiamenti contemplativi, i secondi invece dinamici. Nella dichiarata vocazione sinestesica di questa musica anche lo scorrimento dei titoli di testa è sorprendente.

La sequenza dei titoli di testa [...] da subito ti fa entrare in uno stato di squilibrio. In maniera delicata, elegante, sublime, immagini di gocce di inchiostro che stillano in un vortice di acqua pulita sono alternate a immagini a tutto schermo dei titoli di testa. Questa oscillazione tra un'iscrizione leggibile, stabile (in caratteri *kanji*) e una liquefazione dell'atto scrittoria (calligrafia a pennello) è di notevole importanza. Non è semplicemente il collasso o l'esplosione di significati codificati, ma una trasformazione dinamica, un mezzo che permette all'azione di attraversare diversi significati potenziali. In un gioco perverso con la nozione occidentale del processo di animazione – come «passaggio tra due stadi» – queste immagini cinematografiche di transizioni calligrafiche non distruggono il significato ma neanche lo rimpiazzano con un altro; sono scarabocchi psichici, ghirigori fantasma, scritte fatte in modo inconscio che rifiutano l'identificazione con l'intenzione, l'espressione, la comunicazione. La loro bellezza è dovuta alla loro fuga dal significato letterale, attraverso una presenza dinamica e un movimento continuo. Se da un lato queste ipnotiche immagini di tracce d'inchiostro sono collegate al piacere meccanico, originario, del cinema come animazione, dall'altro lato la colonna sonora che le ac-

compagna esprime in modo molto efficace quello che prima ho descritto come «l'assoluta dissociazione» tra sguardo e stimolo sonoro al centro dell'esperienza audiovisiva cinematografica. (Brophy 2007, p. 143)

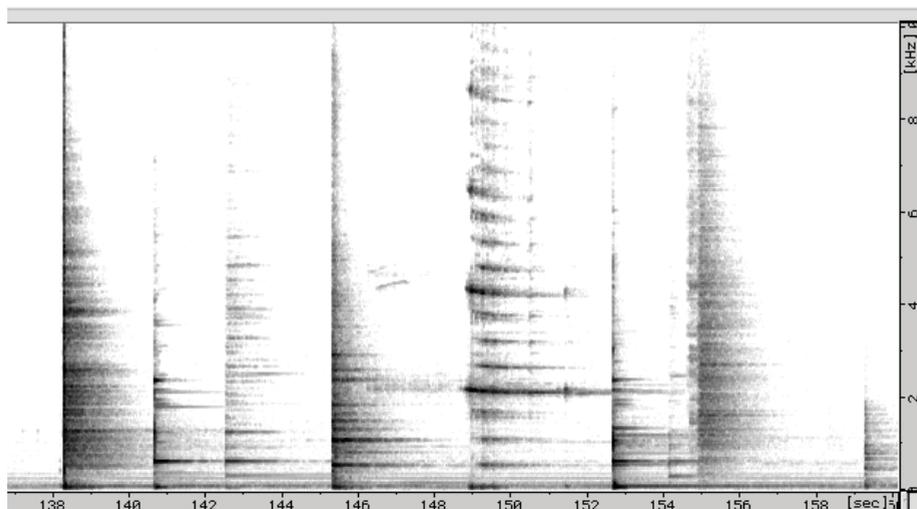


Figura 5. Sezione del canale sinistro a 137-160 secondi.

Le relazioni create fra i colori e le immagini di questa 'ouverture' sono molto forti e implicano una corrispondenza che Olaf Müller ha definito un autentico «*Bravourstück*» (Mueller 1996, p. 49). In realtà, non c'è quasi correlazione tra colori e frequenze del suono, ma l'inizio del film presenta una ottima correlazione tra involuppo del suono e forma delle immagini in *foreground*, come si evince dallo schema seguente in cui la correlazione fra i due parametri è quasi sempre  $> 0.5$ .<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Anche a proposito di *Ran* di Kurosawa si è detto che il regista utilizza i colori come delle sonorità orchestrali. Si tratta, in realtà, di un utilizzo simbolico. In *Susa no onna* Takemitsu offre, invece, un corrispettivo sonoro alle increspature delle sabbie, per cui le onde sonore che sottolineano lo smottamento della sabbia dalle dune creano un effetto di 'sepoltura' visiva e sonora efficacissimo.

INTERVALLO TEMPORALE	COLORE	FREQUENZA FONDAMENTALE <sup>42</sup>	CROSS-CORRELAZIONE <sup>43</sup>
00m 18s - 00m 22s	Blu (scritta Toho Scope)	889 Hz (A5)	Non pertinente
00m 48s - 00m 53s	Nero/Bianco	891 Hz (A5)	0.51
01m 10s - 01m 17s	Blu e Viola/Bianco	885 Hz (A5)	0.82
01m 29s - 01m 33s	Arancione/Bianco	887 Hz (A5)	0.20
01m 46s - 01m 50s	Nero e Blu/Rosso	888 Hz (A5)	0.55
02m 07s - 02m 11s	Rosso/Viola	888 Hz (A5)	0.55
02m 23s - 02m 26s	Nero/Rosso	888 Hz (A5)	0.85
02m 41s - 02m 45s	Nero/Bianco	887 Hz (A5)	0.83

**Tabella 2. Relazione tra colore e immagine nel primo episodio di *Kwaidan*.**

Nel secondo episodio, *The Woman in the Snow*, assume maggiore importanza il gesto esecutivo, anche qui con diverse tipologie sonore. Se nelle diverse scene i rumori sono meno presenti rispetto all'episodio precedente, i suoni del flauto sono maggiormente evidenti. A livello morfologico abbiamo:

- a. suoni ad altezza determinata con armonici ottenuti da sorgente acustica: il gesto esecutivo portato all'aspirazione aggiunge un forte contenuto drammatico;
- b. suoni elettronici che fungono da pedale di collegamento tra i diversi oggetti;
- c. fascia di rumore filtrata tra 500 e 2500 Hz con molto riverbero che crea un'ambientazione astratta;
- d. suoni metallici ottenuti dall'elaborazione, soprattutto sulle alte frequenze, del materiale a.

<sup>42</sup> Tra parentesi è indicata la nota corrispondente.

<sup>43</sup> Correlazione incrociata dell'involuppo del segnale audio e del contorno delle figure in *foreground*.

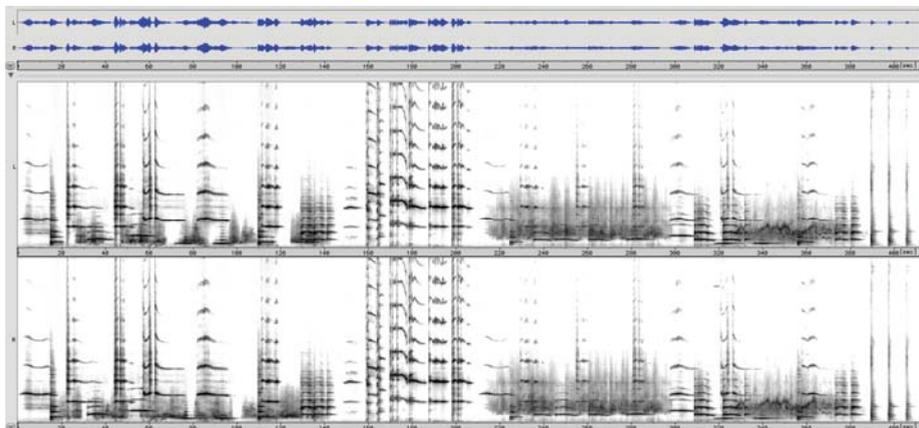


Figura 6. Secondo episodio di *Kwaidan*.

A livello drammaturgico si crea una vivace sovrapposizione dei vari eventi. I suoni trattati elettronicamente creano lo sfondo e lo spazio mentre quelli derivanti dagli strumenti producono gesti sonori esasperati.

Il carattere performativo diventa assoluto nel terzo episodio, *Hoichi the Earless*: qui la componente sonora è rappresentata da *biwa* e voce del cantore, a cui si aggiungono pochi rumori. Anche in questo caso, il suono dello strumento e la voce nelle modalità esecutive tradizionali sono rielaborati elettronicamente, creando una dialettica fra il suono reale e quello rielaborato che drammatizza notevolmente il decorso musicale. Questo crea una particolare situazione morfologica:

- a. suoni dello strumento ‘puliti’ (spettro con armoniche);
- b. suoni dello strumento ‘strappati’ (spettro continuo di tipo rumoristico);
- c. voce del cantore;
- d. voce del cantore elaborata al grave;
- e. fascia sonora riverberata che richiama sonorità elettroniche.

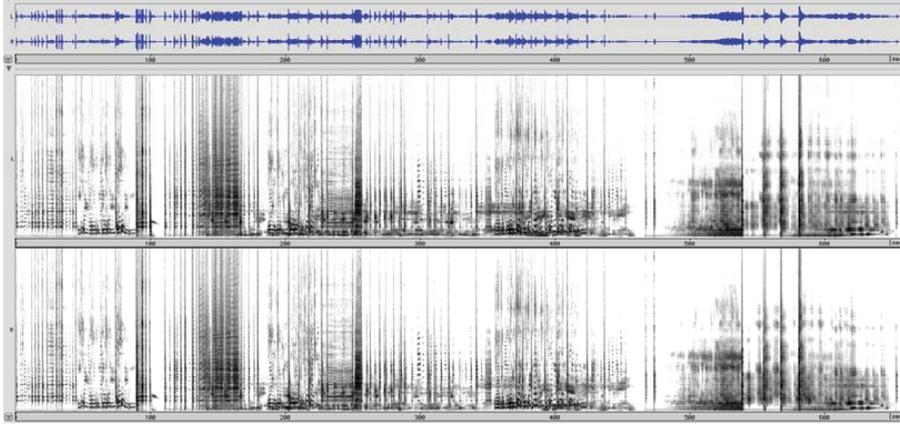


Figura 7. Terzo episodio di *Kwaidan*.

Di forte impatto e grande effetto emotivo è l'accumulazione finale degli eventi sonori.

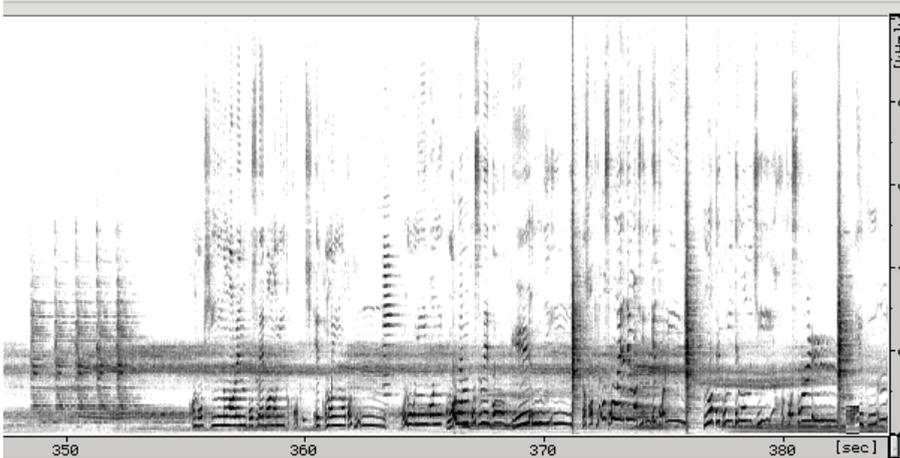


Figura 8. Sezione dal canale sinistro a 347-385 secondi.

Nell'ultimo episodio, *In a Cup of Tea*, è in atto la consueta pratica di tagliare i suoni, «*les sons-chocs*», secondo Takemitsu (Tessier 1998b, p. 99): operazioni di innesto e di montaggio creano notevoli metamorfosi dei materiali stessi e preziose alchimie della tavolozza timbrica.

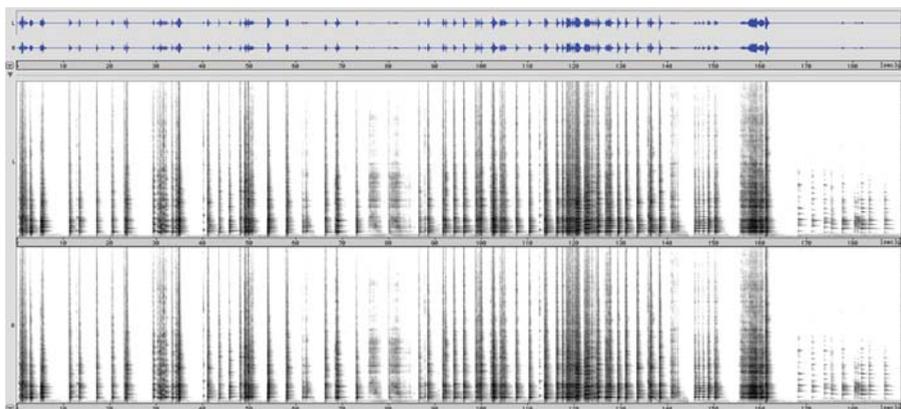


Figura 9. Quarto episodio di *Kwaidan*.

**«Il momento più interessante è quello in cui aggiungo il suono. In quel momento tremo...» (Kurosawa)**

Alain Poirier ricorda che i registi con cui Takemitsu ha collaborato hanno sempre rilevato la sua volontà di non avere a che fare con le immagini semplicemente rincorrendo le sincronie, il commento e la sottolineatura, inaugurando modalità di lavoro inedite e non convenzionali.<sup>44</sup> Poirier pone inoltre l'attenzione sulle particolari modalità con cui realizza il messaggio: «Per esempio, privando momentaneamente la scena di una musica che non farebbe altro se non

<sup>44</sup> «A volte volevo tagliare un po' il suono, magari di un *piède* per alzare la tensione – racconta lo stesso Takemitsu – chiedevo a Kobayashi, il regista, poi avremmo provato e sarebbe stato d'accordo». Kobayashi, dal canto suo, afferma: «Salta un battito, proprio un solo *ma*, e lo fa diventare suono. Invece di mettere un suono dove uno non se lo aspetta, lo sposta leggermente, è di estremo effetto. [...] I film che ho girato prima di lavorare con Takemitsu sono pieni di musica. Il flusso della musica tendeva a diventare monotono, ma Takemitsu utilizza la musica per rompere la monotonia. Il modo in cui lui usa la musica coglie di sorpresa lo spettatore e anche il regista ne rimane colpito: "Davvero straordinario! Ha dato veramente vita alla scena". Basandosi su questo tipo di esperienza, fra noi si era sviluppata una relazione personale di fiducia» (Tōru Takemitsu e Masaki Kobayashi in Zwerin 1994).

sottolineare l'aspetto drammatico, Takemitsu è riuscito in diverse occasioni ad aumentare l'efficacia di un passaggio» (Poirier 1996, p. 94), quasi la musica sia in grado di sprigionare un'energia la cui intensità sarà tanto più forte quanto più liberata gradualmente. Questo genere di missaggio crea modalità di ascolto nuove, differenti da quelle tradizionali, com'è sempre stato sottolineato dalla critica. Se, da un lato, la riconoscibilità dei suoni originali non è compromessa, dall'altro viene loro sottratta ogni pretesa realistica, rivelandosi perfettamente adeguati al carattere misterioso e onirico di queste storie.<sup>45</sup>

Consideriamo l'inizio del primo racconto, *The Long Black Hair*.

Mentre la camera raggiunge le grandi porte di legno della loro proprietà, queste si aprono da sole per magia. La camera quindi ci porta sopra e oltre l'arco della porta, ci conduce all'ingresso del giardino e accarezza il prato coperto di lunghi fili d'erba davanti al portico della casa. Questo è un gesto che pone l'accento sul ruolo del movimento meccanico della telecamera come narratore nascosto, sulla sua *disconnessione* dal mondo materiale che fotografa e riproduce. (Brophy 2007, p. 147)

La «chimica dei paesaggi sonori cinematografici», come asserisce Walter Murch, «è misteriosa e difficile da prevedere in anticipo»: tutte le componenti che confluiscono nel missaggio finale spesso finiscono per combinarsi in maniera imprevedibile (Ondaatje 2003, p. 207). Nelle colonne sonore di Takemitsu questo vale al massimo grado, al punto che musica, rumore, effetti sonori e voci giungono a perdere la loro identità dando vita a nuovi percorsi audiovisivi. Gli effetti sonori sono trattati elettronicamente o arrangiati musicalmente; la musica che descrive fenomeni naturali, come una tempesta di neve, deriva magari dalla metamorfosi elettronica dei suoni di uno *shakuhachi* oppure dal canto rallentato. Questo particolare missaggio in *Kwaidan* diviene una cifra stilistica evidente. Kim Newman, parlando della colonna sonora di questo film, nota: «La colonna sonora raggiunge una particolare efficacia grazie all'unione di suoni naturali e rumori umani con la partitura rarefatta, ossessiva di Tōru Takemitsu» (Newman 2006, p. 88).

Nel terzo episodio, nella sanguinosa battaglia raccontata dal narratore cieco Hoichi (Arnn 1979), la musica si sostituisce a ogni effetto sonoro e il *biwa*, grazie all'impatto del suo suono e della sua risonanza, accentua le immagini e gli effetti delle frecce che si abbattono sugli avversari. Parimenti nel primo racconto, le grida del samurai che scopre il cadavere mummificato della moglie, a cui ritorna dopo averla abbandonata, spariscono e cedono il passo a una lunga monodia scomposta e disarticolata dal rumore secco di legni spezzati.<sup>46</sup> Anche in *Susa*

<sup>45</sup> Un atteggiamento, questo, differente e per certi versi complementare a quello di Michelangelo Antonioni che, nella celebre sequenza finale di *Eclisse* (1962) inaugura nuovi statuti audiovisivi. L'estremo realismo con cui i rumori vengono li isolati porta paradossalmente all'iperrealismo, e dà vita ad un processo di astrazione. In questo modo il materiale assume uno statuto 'concreto', e si offre ad un 'ascolto ridotto' secondo la nota definizione di Schaeffer. Cfr. Calabretto (2005).

<sup>46</sup> In questo racconto, i momenti in cui il samurai vive con la seconda moglie sono costantemente attraversati da alcune 'acustiche soggettive': egli pensa alla sua vita passata e alla felicità di quel tempo.

*no onna*, quando il giovane entomologo si aggira tra le dune prelevando campioni, il rumore del vento è assente ed è sostituito dalla musica, in questo caso un tappeto di sonorità elettroniche e suoni del clarinetto. L'ultima bufera, invece, è accompagnata da un effetto straordinario di suoni elettronici e naturalistici. Nella celeberrima battaglia fratricida in *Ran* di Kurosawa, privata com'è noto del suono di cavalcate e grida, la violenza è amplificata da un lento *cre-scendo* che giunge al culmine poco prima che la realtà sonora e quella visiva ritornino a coincidere con lo sparo che colpisce a morte uno dei protagonisti.

### «Più l'astrazione è completa, più l'impressione è forte»

«Più l'astrazione è completa, più l'impressione è forte», ha detto Bresson nelle sue *Notes*, in una dichiarazione di poetica che ben si addice anche a Takemitsu. Muovendosi nell'incerto confine fra realtà e finzione acustica, la sua musica, come s'è visto, riesce a sollecitare la sfera percettiva dello spettatore mettendolo a contatto con l'essenza delle cose e delle situazioni, proponendo percorsi mai scontati. A ragione Chion asserisce che «quando l'immagine è più brillante della realtà, essa vi si sostituisce, negando nel contempo sé stessa come immagine» (Chion 1997, p. 91): nel cinema, pertanto, il suono viene riconosciuto come vero, non tanto se ricrea quello prodotto nella realtà dalla medesima situazione o causa, ma se traduce ed esprime le sensazioni associate a quella stessa causa. In questo la lezione di Takemitsu è magistrale e ha favorito la nascita di un cinema 'sensoriale', in cui tutti gli elementi fanno parte di un *continuum* sonoro finemente elaborato, attraverso operazioni di montaggio e missaggio, dove la parola non è più l'elemento centrale della narrazione. In questo sistema sonoro globale sono bandite le discriminazioni fra suoni nobili e umili, e le voci dell'ambiente, gli effetti sonori e la musica sono in grado di dar vita ad architetture polifoniche di rara bellezza.

### Bibliografia

- Adorno, Theodor W. – Eisler, Hanns (1975), *La musica per film*, Newton Compton, Roma.
- Anderson, Joseph L. – Richie, Donald (1961), *Il cinema giapponese*, Feltrinelli, Milano.
- Arnn, Barbara L. (1979), *Local Legends of the Genpei War: Reflections of Mediaeval Japanese History*, «Asian Folklore Studies», 38/2, pp. 1-10.
- Balsam, Humbert (1998), *Ho lavorato con un giovane regista. Conversazione con Humbert Balsam*, in *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, a c. di Spagnoletti, Giovanni – Toffetti, Sergio, Lindau, Torino, pp. 131-133.
- Berio, Luciano (1953), *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», 4/3-4, pp. 10-13.

- Bernstein, Matthew (1997), *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* by Linda C. Ehrlich, David Desser, «Film Quarterly», 50/3, pp. 52-53.
- Bresson, Robert (1992), *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia.
- Brophy, Philip (2007), *How Sound Floats on Land. The Suppression and Release of Folk and Indigenous Musics in the Cinematic Terrain*, in *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, ed. by Goldmark, Daniel – Kramer, Lawrence – Leppert, Richard, University of California Press, Berkeley, pp. 136-148.
- Burt, Peter (2003), *La musica di Tōru Takemitsu*, Ricordi, Milano.
- Calabretto, Roberto (2005), *La musica che meglio si adatta alle immagini. Il rumore della vita nell'«Eclisse» di Michelangelo Antonioni*, «AAM - TAC», 2, pp. 79-120.
- Chion, Michel (1997), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino.
- Corman, Cid (1964), *Harakiri* by Masami Kobayashi, «Film Quarterly», 17/3, pp. 46-49.
- Galliano, Luciana (1999), *Takemitsu Tōru. Il primo periodo creativo (1950-1970)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 33/4, pp. 506-533.
- Lawless, Ray M. (1930), *Kwaidan. Stories and Studies of Strange Things* by Lafcadio Hearn, «American Literature», 2/2, pp. 199-200.
- Le Fanu, Mark (2005), *Mizoguchi and Japan*, BFI Publishing, London.
- Loubet, Emmanuelle – Roads, Curtis – Robindoré, Brigitte (1997), *The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio. The 1950s and 1960s*, «Computer Music Journal», 21/4, pp. 11-22.
- Loubet, Emmanuelle (1998), *The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio. The 1970s*, «Computer Music Journal», 22/1 pp. 49-55.
- Mellen, Joan (1975), *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York.
- Mizoguchi Kenij. Un'implacabile perfezione* (2007), a c. di Collaoni, Cecilia – Placereani, Giorgio, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine.
- Mueller, Olaf (1996), *Spaziergänge Takemitsu im Werk der anderen*, in *Gespräch über das Sehen*, in *Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Takemitsu Tōru*, hrgs. von Volkmer, Klaus, KinoKonTexte, München, pp. 45-51.
- Narahara, Ikko (1994), *Japanesque*, Motta, Milano.
- Newman, Kim (2006), *Fathership of the Ring*, «Sight & Sound», 16/7, p. 88.

- Niogret, Hubert (1993a), *Entretien avec Masaki Kobayashi. Réflexion historique et expérience personnelle*, «Positif», 394, pp. 89-93.
- (1993b), *Masaki Kobayashi, ou une conscience du siècle*, «Positif», 394, p. 86.
- Nono, Luigi (2001), *Colloquio con Toru Takemitsu*, in *Scritti e colloqui*, a c. di De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero, 2 voll., Ricordi LIM, Milano, vol. 1, pp. 434-445.
- Novielli, Maria R. (2001), *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia.
- Ondaatje, Michel (2003), *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch*, Garzanti, Milano.
- Ostria, Vincent (1998), *Il reale a pezzi ovvero l'essenza del cinematografo*, in *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, a c. di Spagnoletti, Giovanni – Toffetti, Sergio, Lindau, Torino, pp. 83-88.
- Pasolini, Pier P. (1991), *Il 'cinema di poesia'*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, p. 167.
- Plenizio, Gianfranco (2006), *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Guida, Napoli.
- Poirier, Alain (1996), *Tōru Takemitsu*, Michel de Maule, Paris.
- Prieberg, Fred K. (1960), *Musica ex machina. Über Verhältnis von Musik und Technik*, Ullstein, Berlin.
- Quaglietti Lorenzo (1968), articolo senza titolo, «Cinema 60. Mensile di cultura cinematografica», 9/69, p. 75.
- Raison, Bertrand (1985), *Le livre de Ran*, Cahiers du Cinéma, Seuil.
- Reider, Noriko T. (2001), *The Emergence of «Kaidan-shu». The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, «Asian Folklore Studies», 60/1, pp. 79-99.
- Reynolds, Roger (1987), «Rarely Sudden, Never Abrupt», «Musical Times», 128, pp. 480-483.
- Richie, Donald (1997), *The Film Music of Toru Takemitsu*, London Sinfonietta, dir. Adams, John, CD booklet, Nonesuch (79404-2).
- Saada, Nicolas (1994), *Entre l'Orient et l'Occident*, «Cahiers du Cinéma», 478, p. 12.
- Schaeffer, Pierre (1954), *Les nouvelles techniques sonores et le cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 7/37, pp. 54-56.
- Shimazu, Takehito (1994), *The History of Electronic and Computer Music in Japan. Significant Composers and Their Works*, «Leonardo Music Journal», 4, pp. 102-106.

- Shinoda, Masahiro (1996), *Über Takemitsu und seine Klang-Welt*, in *Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Takemitsu Tōru*, hrgs. von Volkmer, Klaus, KinoKonTexte, München, pp. 53-64.
- Steffen, James (2009), *Kwaidan*, Turner Classic Movies [gennaio 2010], [online] <[www.tcm.com/thismonth/article/?cid=145455](http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=145455)>
- Stempel, Daniel (1948), *Lafcadio Hearn. Interpreter of Japan*, «American Literature», 20/1, pp. 1-19.
- Takemitsu, Tōru (1994), *Il dramma dell'impermanenza*, in *Japanesque*, a c. di Narahara, Ikko, Motta, Milano, pp. 5-7.
- (1995), *Conversation on Seeing*, in *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley, pp. 36-45.
- (1996), *Film Music: The Importance of Pruning Sound*, in *The Power of Silence. The Film Music of Tōru Takemitsu*, «Themareeks Filmmuseum», 32, pp. 35-36.
- Tassone, Aldo (1991), *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Firenze.
- Tessier, Max (1985), *Entretien avec Toru Takemitsu*, «Revue du Cinéma», 408, p. 73.
- (1998a), *Toru Takemitsu, un architecte du son*, «Positif», 451, pp. 96-97.
- (1998b), *Entretien. Toru Takemitsu*, «Positif», 451, pp. 98-100.
- (2008), *Storia del cinema giapponese*, Lindau, Torino.
- Tucker, Richard N. (1973), *Japan Film Image*, Studio Vista, London.
- Visschedijk, Ruud – Wolf, René (1996), *The Power of Silence. The Film Music of Tōru Takemitsu*, «Themareeks Filmmuseum», 32.
- Zanzotto, Andrea (1999), *Le poesie e le prose scelte*, Mondadori, Milano.

### **Videografia**

- Zwerin, Charlotte (1994), *Music for the Movies. Toru Takemitsu*, DVD, Sony BMG, 58 min.

# Music Facing Up to Silence. Writings on Tōru Takemitsu

English Version



## Foreword

There have always been composers who have nurtured their creativity by exploiting elements drawn from the other arts, the sciences or indeed domains of experience which apparently have little to do with music. In our times Varèse, Xenakis and Takemitsu, autonomously and each coming from a very different background, all combined their musical research with aspects extraneous to music, creating synergies which were as unexpected as they were stimulating.

In its policy of devoting a festival to each of these composers, “Milano Musica” has made a point of organizing a study day to complement the musical events. While the concerts undoubtedly remain the focal point for these initiatives, the different insights provided by participants in the study day present the composers’ personalities in a broader perspective.

The key to Tōru Takemitsu’s creative research lays in the common elements linking the antithetical cultures of East and West, which are not easily assimilated. As he himself said, ‘Sometimes I am comforted by the two worlds of East and West surrounding me, but more often than not I feel torn between them’. He embarked on a unique quest, characterised by great profundity and sensibility, in search of possible common ground between European music and his own Oriental background, involving not only sounds but also atmospheres and philosophies which are quite alien to the Western tradition. I can recall in particular his fertile relationship with nature, which inspired his major rain cycle, and his attitude towards phenomena in the atmosphere and the movement of water.

Takemitsu was also a fine composer for the cinema, providing the sound tracks for getting on for a hundred films. He combined his original approach with a profound knowledge of the whole range of musical styles, using them as the dramatic situation required: from jazz to rock, Viennese waltzes to easy listening, or again from improvisation to pop music.

The study day was organized by Gianmario Borio and Luciana Galliano, who I wish to thank along with the participants Peter Burt, Roberto Calabretto, Angela Ida De Benedictis, Mitsuko Ono and Giangiorgio Pasqualotto. The contributions of each of these scholars provide a clear picture of the distinctive traits of Takemitsu's quest, filling out his unique personality.

A special word of thanks goes to the Triennale di Milano for hosting the study day, and to the Faculty of Musicology in the Università di Pavia for the publication of the proceedings, making them available online to the academic community. We are grateful to Fondazione Cariplo for its financial support, and I wish to end by thanking all those who collaborated in the organization of the study day.

Luciana Pestalozza  
Director, "Milano Musica"

# Convergence between West and East in 20<sup>th</sup> Century Music: Reflections on Some Crucial Aspects

Gianmario Borio

In recent decades the relationships between Eastern and Western cultures have once again become the subject of enquiry for anthropologists, philosophers and historians. This interest goes hand in hand with certain social and political phenomena: the all-pervasive expansion of communication systems, the spread of the capitalist economy worldwide, the growing mobility of individuals, and ideas and life styles becoming common to the most disparate ethnic groups. These developments have raised a series of questions: is the unification or partial synthesis of cultural forms and social practices bound to lead to the blurring of identities and in certain cases to a crisis in fundamental values? Or does it rather tend to reinforce identities, if for no other reason as an instinct of self-defence or preservation? Or again, is this paving the way for a worldwide culture that will draw on fluid, readily transferable attitudes to knowledge? Investigation of developments in the domain of music in the 20<sup>th</sup> century may offer some insights into such questions, although rather than coming up with unequivocal responses, we must be prepared for this ultimately to reveal all the topic's ambiguity and complexity.

In the wake of the influential study by Edward Said, one may be tempted to denounce the convergence of perspectives between East and West as nothing more than a *trompe l'oeil*.<sup>1</sup> This suspicion becomes all the stronger when the field of research – that of notated composition destined for concert performance and subject to individual, contemplative consumption – forms part of the cultural system that has prevailed in the West in modern times and has become the *bête noire* of post-colonial studies. Nonetheless there are at least two elements which go to justify such a reflection:

1. there has been a self-conscious evolution of the conception of music in the 20<sup>th</sup> century, coinciding at various points with an interrogation of the social system (language, customs, institutions and roles);

---

<sup>1</sup> Cf. Said (1978).

2. the reciprocal interest of Western and Eastern composers has been only minimally conditioned by economic or ideological factors; in fact the convergence of interests and objectives seems motivated exclusively by the wish to enlarge the respective areas of experience and renew forms of expression.

It must however be borne in mind that the starting-points for Euro-American and for Asiatic composers are not symmetrical. The former turn to extra-European musical traditions to find solutions or confirmation for issues (concerning the organization of pitches, rhythm, timbre, means of instrumental performance and vocal emission) which have emerged in the elaboration of their own techniques and theorising. Whereas the latter, through familiarisation with new techniques and contact with the conceptual world of their Western colleagues, acquire the means to perfect their own styles and reach a much wider circle of listeners than is possible in their homeland. From the end of the Second World War to the present, the musical language has undergone a continuous and inexorable internationalisation; indeed, precisely the tendency to go beyond the national sphere – a tendency which forms part of the *avant-garde*'s DNA – determined a diversification of styles and an aesthetic freedom which came into conflict with the unitarian attitude of the *avant-garde* itself.

The reciprocal convergence – which became more and more apparent as the styles of composition and technological applications spread globally – had an irregular development and was linked to the individual evolution of composers. I shall restrict myself to a few examples, concentrating on the two decades that came after the Second World War as manifesting a process in which Tōru Takemitsu played a major role. I can begin from the “East-West Music Encounter Conference” held in Tokyo from 17 to 22 April 1961. This event had many interesting features: the general secretary, and prime mover, was Nicolas Nabokov, who held a prominent position in the Congress for Cultural Freedom, one of the organizations through which the CIA sponsored the dissemination of Western culture and politics worldwide. In spite of its more or less overt propaganda intent, the Tokyo Conference was the forum for an open and fruitful discussion which fostered exchanges between Western and Eastern musicians. The panel of speakers were particularly well chosen, bringing together not only people from many different countries but also the various professional figures in music (composers, performers, critics, musicologists and ethnomusicologists); even today most of the topics on the agenda (‘Renewing the musical language’, ‘Music education’, ‘Patronage of music’, ‘Music and society’) play a primary function in the on-going exchange between the two hemispheres.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cf. *Music – East and West* (1961). The Western composers who addressed the Conference were Elliott Carter, Henry Cowell, Lou Harrison, Colin McPhee, Virgil Thomson and Iannis Xenakis; among musicologists we can recall in particular Alain Danielou, Robert Garfias, Mantle Hood, Leo Schrade and Hans Heinz Stuckenschmidt.

In his contribution Henry Cowell paraphrased the conference title: ‘The history of Western music is the opposite of a East-West Music Encounter’ (Cowell 1961: 71). While the reciprocal attraction that characterises the present is undoubtedly positive, the *status quo* reflects a scission going back to the dawn of written music in the West. By codifying melody in the diatonic modes, attention was focused ever more narrowly on the dimensions of harmony and counterpoint. As a result of an inscrutable process of contrary and opposing forces, it has been precisely melody and rhythm, kept in a rudimental state in Western art music, that have undergone a considerable development in the East. Cowell admonished his audience that not only was the age-old prejudice of Westerners *vis à vis* Asiatic music (viewed as primitive and monotonous precisely because it was not particularly developed in the dimensions which were most catered for by Western notation) a consequence of the historical process, but that also the emergence of a genuine interest for the East would have been impossible if Western music styles had not begun to ‘lose their vitality toward the end of the 19<sup>th</sup> century’ (Cowell 1961: 72). In fact the new interest being taken by Western composers in issues in Eastern music has much more to do with the critique of the aesthetic and technical bases of tonal composition than might appear at first sight. Moreover Cowell argued that without an understanding of the historical background to these types of music, the whole issue would be much more daunting; hence the need for a ‘comparative musicology’, which he had already championed in an article written in 1935 following a lengthy period spent in Berlin (Cowell 2001). This need surfaced repeatedly during the Tokyo Conference, and in the closing session the standing committee, presided over by Yehudi Menuhin, proposed the creation of an International Institute for Comparative Music Studies.<sup>3</sup>

This initiative taken by the numerous musicians who gathered in Tokyo reveals a precocious intuition of the processes of globalization. Musical traditions in the East were already under threat from the imposition of a hegemonic cultural paradigm, and their preservation was described by the conference participants as a sort of civic mission on a global scale. We can point to at least two spheres of 20<sup>th</sup> century musical production in which linguistic amalgamation is immediately recognisable: avant-garde and pop music. Although the former only has a restricted circle of exponents and consumers, it is characterised by a universalistic vocation which is not always conscious or explicit. In fact avant-garde regards itself as the most recent stage in the development of art music and thus as an integral part of an educational system which can be exported to other parts of the world. Pop music, on the other hand, is the product of industrial society and thanks to the new media and their potential for all-pervasive communication, disseminates the model of the American pop song worldwide with its social, ideological and behavioural connotations. Sonorities extraneous to this model can be introduced to give it more appeal, but such modifications are transient and do not affect the

---

<sup>3</sup> Cf. *Music – East and West* (1961: 227). This proposal may well have led to the founding of the Internationales Institut für Traditionelle Musik in West Berlin (1963); Danielou was the first director.

structural aspects. Both avant-garde and pop music are closely linked to electronic technology, have strong institutional references and show a tendency to absorb whatever is alien to them. They represent the two sides of a historical divide of extraordinary importance in Western musical culture. Nowadays one may legitimately ask whether they are not in fact the two sides of the coin of the Western colonialist vocation.<sup>4</sup>

Cowell was the first of a series of American composers who turned to extra-European cultures in order to extend the compositional techniques and aesthetic insights they had developed in their work and that betrayed an ambivalent attitude, involving both attraction and repulsion, towards the European roots. Many of these musicians lived in California: John Cage, Lou Harrison, Colin McPhee, Alan Hovhaness, Harry Partch, and later on La Monte Young and Terry Riley. In an article on the history of experimental music in the United States, written for the journal of the *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt immediately after his famous participation in 1958, Cage gave this parable as an explanation for the American interest in what lay beyond the Pacific Ocean:

Men leaving Asia to go to Europe went against the wind and developed machines, ideas, and Occidental philosophies in accord with a struggle against nature; [...] on the other hand, men leaving Asia to go to America went with the wind, put up a sail, and developed ideas and Oriental philosophies in accord with the acceptance of nature. These two tendencies met in America, producing a movement into the air, not bound to the past, traditions, or whatever. (Cage 1980: 73)

It was thus in the United States that musical experimentation found a fertile terrain and almost unwittingly tended towards Eastern conceptions of music. In an essay written a decade previously, dealing with the convergence between Eastern and Western conceptions, Cage specified five areas in which this tendency was made manifest: the abandonment of construction based on motifs or themes, the poly-stratification of parts without the need for harmonic control, the structural conception of rhythm, the use of percussive sounds, and the interest in non-temperate scales. (Cage 1946: 111-115)

Elliott Carter, an American composer with a very different aesthetic, explained during the Tokyo Conference that it was a characteristic trait of Western music that composers were concerned with the ‘creation and vivid presentation of differing musical characters and expressions’ (Carter 1961: 126).<sup>5</sup> In this pursuit of multiplicity and specificity they had something in common with Eastern performers, who invent as they improvise. Nonetheless this creative activity is not ‘caught in the chains of time’ and the works can be seen as the result of a ‘choice from among many imagined improvisations’ (Carter 1961: 127).<sup>6</sup> This tendency to an increasing syntactic differentiation – which

---

<sup>4</sup> In terms of the avant-garde I have tried to give an answer in Borio (2009).

<sup>5</sup> Also in Carter (2008: 163).

<sup>6</sup> Also in Carter (2008: 163-164).

Carter calls ‘the dialectic method of Western art music’ (Carter 1961: 127)<sup>7</sup> – undoubtedly represented a phase of great interest for Eastern composers looking West. The study of the twelve tone method and, later, of the serial approach was fundamental in the formation of many Japanese composers, including Yoshiro Irino, Makoto Moroi, Minao Shibata and Toshiro Mayuzumi, who in 1957 founded an Institute for New Music modelled on the one in Darmstadt. During the 1958 *Ferienkurse* Heinz-Klaus Metzger read a lecture by Yoritsune Matsudaira (in German translation) in which it was stated that Japan’s interest for Western art music had existed for at least a century (Matsudaira 1997).<sup>8</sup> However, in a lecture delivered to the *Ferienkurse* in 1962, the music critic H. Yoshida pointed out how the relationship between Japanese and European music had been decidedly one-way: apart from a few isolated cases, there was little question of Japanese composers exerting any influence on the European musical tradition.<sup>9</sup> To a lesser extent this disparity also held good in the contexts of painting and architecture, in which the encounter of the Western artist with Japan proved to be of prime importance in various phases of the 20<sup>th</sup> century: indeed one might go so far as to say that the formation of modern art was patently linked to the confrontation with the Other of Western culture. Yoshida believed that over the last decade the situation had changed, also in the realm of music, and the participation of various Japanese composers in successive *Ferienkurse* was a clear indication of this change. In addition his lecture touched on a topic that had surfaced sporadically in Tokyo: it had become possible for the Japanese to have a less superficial contact with the Western musical aesthetic precisely when Europeans stopped viewing other cultures as rudimentary and underdeveloped with respect to their own. We can add that this became possible – rather later in music than in the other arts – thanks to an alliance between ethnography and avant-garde which manifested itself at various times and in different places during the 20<sup>th</sup> century.<sup>10</sup>

In a lecture to the “Manila International Music Symposium” in 1966, Chou Wen-chung argued that ‘we have now reached a stage in which the beginning of a re-merger of Eastern and Western musical concepts and practices is actually taking place’ (Wen-chung 1968-1969: 19).<sup>11</sup> The Chinese composer, who had emigrated to the United States in 1946 and studied, among others, with Edgard Varèse, believed that this ‘re-merger’ had become possible from the moment when Western composers had stopped concentrating

---

<sup>7</sup> Also in Carter (2008: 164).

<sup>8</sup> On this topic cf. Galliano (2002).

<sup>9</sup> Cf. Hidekazu Yoshida, *Kontakte zwischen japanischer und abendländlicher Musik*, recording conserved in the Internationales Musikinstitut Darmstadt (I wish to thank Jürgen Krebber for kindly allowing me access to this source).

<sup>10</sup> Cf. Borio (2009).

<sup>11</sup> The proceedings of the symposium, *The Musics of Asia*, were edited by José Maceda of the National Music Council of the Philippines in collaboration with UNESCO National Commission of the Philippines in 1971. Here too one can note the presence of Xenakis, who read an early version of his fundamental essay ‘*Vers une métamusique*’ (1967) under the title ‘*Structures Hors-temps*’ (1971).

exclusively on polyphonic structures and begun to study sound in all its complexity. From this point of view the multidimensional serial technique comes to be seen not as the culmination of a process of self-interrogation by the Western musician but rather as a moment of passage towards the conception of complex sound; this, then, would be the true point of contact between Asia and Europe, or perhaps indeed the neutral terrain for reciprocal exchange. As an example, one can think of the peculiar aesthetic of Giacinto Scelsi, situated precisely at the point of convergence between traditional Eastern music and the composition of sound since Debussy.<sup>12</sup>

The notion of complex sound varies in the musical cultures of the East, just as it did, to a lesser degree, among avant-garde composers in the West. Classical music in China and Korea is monodic, based on combinations of only a few sounds, while the single sound is subjected to subtle modifications during its emission. Isang Yun, a Korean composer who in the second half of the 1950s studied first in Paris and then in Berlin, settling permanently in this latter city, being appointed professor of composition at the Hochschule der Künste in 1970, introduced the terms ‘technique of the central tone’ and ‘central sound’<sup>13</sup> to define a series of procedures which he had evolved. In these techniques the Eastern conception was combined with the composition of ample textures, adopted during the 1960s in particular by Iannis Xenakis, György Ligeti and Krzysztof Penderecki. However, sound in movement refers only indirectly to the elaboration of sound masses through modifications of timbre, intensity, density and tempi; the original sense, which becomes immediately apparent when one listens to monodic music from the Far East, involves a linear progress articulated in an ever-changing way by the modification of attack and intensity, glissandi, insistent repetition of notes and ornamentations. The compositions of Giacinto Scelsi and of Luciano Berio – two composers who could hardly be more different in musical formation, cultural interests and aesthetic goals – find common ground precisely in this interface between notated composition in the European tradition and extra-European cultures. In this context we can recall Scelsi’s *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* and *Monotone*, the second piece in Berio’s *Chamber Music*. Moreover, in several passages of the latter we can recognise the use of heterophonic techniques which derive in part from music from the oral tradition and are partly invented, making it possible to create differentiations within the single lines.

Another aspect of the composition of timbre is represented by the exploitation of the noise which the instrumentalist produces in emitting a sound. This features particularly in works by Helmuth Lachenmann, but it also caught the imagination of Takemitsu, for reasons which are strictly bound up with the topic we have just been considering. Takemitsu identified as a specific feature of traditional Japanese music the fact that each sound possesses a quality as noise (*sawari*). One aspect of this is that the ‘internal’ elaboration of the sound during its emission can be used to bridge the gap between the musical tradition of his

<sup>12</sup> Cf. Anderson (2008) e Giuriati (2008).

<sup>13</sup> Cf. Yun (1985: 3).

nation and the developments of the avant-garde.<sup>14</sup> We can note that Takemitsu exploited this attribute not so much in the use of Japanese instruments, nor indeed of an unconventional use of Western instruments. Instead it became one of the fundamental tenets of his compositional approach: a certain sound needs time to become what it is, and during this time it encounters hindrance and obstacles. Finally we can mention an aspect which makes Takemitsu's output particularly significant in terms of the questions we have been considering: the semantic import of sound. To grasp its significance, it must be borne in mind that the development of Western art music corresponds not only to a progressive control of the acoustic space but also to the emancipation of music in its own right. In terms of contemporary aesthetics we can speak of an 'art of sound' only once sound liberated itself from its links with poetry and with words in general. This also released it from a referential function (due to the words being sung or the function played by instrumental pieces in religious and social contexts). Musical meaning took on the features of a semantic field in movement, involving its reconstruction at each listening or verbal interpretation – and this 'void of sense' has paradoxically constituted an incentive for the expressive force and semantic potential of the newly emancipated music. In most of the Eastern traditions, on the other hand, music is endowed with a precise meaning even when it is detached from singing.<sup>15</sup> We can recognise a reference to the interaction between sound and meaning in Chou Wen-chung's comments on *chien tzu* notation, where the directions to the performer bear a precise correspondence with moods or images from nature. In Takemitsu's works this interaction takes on a new form: in the titles of his compositions, in the evocation of certain images or natural phenomena, and in the attitude of scrutiny (rather than narration or analysis) which characterises the elaboration of sound, above all in his film compositions. Here the interpenetration of sound and image reaches levels rarely attained in the history of cinema: the highest degree of technology applied to artistic production – enabling the creation of audiovisual texts on electronic support – is combined with traditional expertise concerning the relationship between sound and meaning. Takemitsu draws on a sort of anthropological vocabulary of sound which cuts across the East/West divide, and is able to calibrate the elements in view of the construction of a meaning which takes place solely in the encounter with the image.

## Bibliography

Anderson, Christine (2008), 'Immaginare l'Oriente: Elementi tibetani nella musica di Giacinto Scelsi negli anni Sessanta', in *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita: Atti dei Convegni Internazionali*, a c. di Tortora, Daniela, Aracne, Roma: 145-163.

---

<sup>14</sup> Cf. Takemitsu (1995).

<sup>15</sup> Cf. Picard (2005).

- Borio, Gianmario (2009), 'Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente', in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, a c. di Giannattasio, Francesco, Fondazione Cini, [online] <www.cini.it/it/publication/page/99>.
- Cage, John (1946), 'The East in the West', *Modern Music*, 23/2: 111-115.
- (1980), 'History of Experimental Music in the United States', in *Silence: Lectures and Writings*, Marion Boyars, London: 67-75.
- Carter, Elliott (1961), 'Extending the Classical Syntax', in *Music – East and West: Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference*, Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo: 126-129.
- (2008), 'Extending the Classical Syntax', in *Elliott Carter: A Centennial Portrait in Letters and Documents*, ed. by Meyer, Felix – Shreffler, Anne C., The Boydell Press, Woodbridge: 163-165.
- Cowell, Henry (1961), 'Oriental Influence on Western Music', in *Music – East and West: Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference*, Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo: 71-76.
- (2001), 'The Scientific Approach to Non-European Music', in *Essential Cowell: Selected Writings on Music*, ed. by Higgins, McPherson, New York: 163-169.
- Galliano, Luciana (2002), *Yogaku: Japanese Music in the Twentieth Century*, Scarecrow Press, Lanham.
- Giuriati, Giovanni (2008), 'Suono, improvvisazione, trascrizione, autorialità, Oriente... e Scelsi: Alcune riflessioni di un etnomusicologo', in *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita: Atti dei Convegni Internazionali*, a c. di Tortora, Daniela, Roma, Aracne: 263-280.
- Matsudaira, Yoritsune (1997), 'Neue Musik in Japan', in *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Borio, Gianmario – Danuser, Hermann, Rombach, Freiburg i. Br., vol. 3: 218-225.
- Music – East and West: Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference* (1961), Executive Committee for Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo.
- Picard, François (2005), 'Sound and Meaning: The Case of Martial Pieces', in *Power, Beauty and Meaning: Eight Studies on Chinese Music*, a c. di Galliano, Luciana, Olschki, Firenze: 101-132.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Takemitsu, Tōru (1995), 'Sounds of the East, Sounds of the West' [1989], in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 59-67.

- Wen-chung, Chou (1968-1969), 'East and West, Old and New', *Asian Music*, 1/1: 19-22.
- Xenakis, Iannis (1967), 'Vers une métamusique', *Le Neuf*, 29: 117-140 (English transl. 'Towards a Metamusic', in *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1992: 201-241).
- (1971), 'Structures Hors-temps', in *Musics of Asia: Papers Read at an International Music Symposium*, ed. by Maceda, José, UNESCO, Manila: 152-173.
- Yun, Isang (1985), *Bewegtheit in der Unbewegtheit: Vortrag zur Ehrenpromotion der Universität Tübingen*, Korea Forschungsgemeinschaft, Offenbach a. M.



# Tōru Takemitsu's Aesthetic and Compositional Approach: Music and Gardens

Luciana Galliano

Tōru Takemitsu was born in Tokyo on 8 October 1930, and his childhood and adolescence were spent in a truly tormented period: before he was a year old Japan invaded Manchuria, where his family soon moved to; and when he returned to Japan aged 7, the country had just witnessed a major attempt at a *coup d'état* by army officers and nationalists. Although they had failed to occupy the positions of power, the army and rightwing forces were acting outside parliamentary control, and war had been declared on China.<sup>1</sup> Thus Takemitsu grew up in a country at war, subjected to a massive nationalist propaganda, after which he lived through all the poverty and squalor of the post-war period. In a word, Takemitsu undoubtedly belongs to that generation whose youth was engulfed by the incomprehensible horror of the Second World War, and who wished to free themselves completely of any association with the events and mentality which had characterised that *débâcle*. In this he was in the same company as Stockhausen, Berio, Boulez and Nono: they all nurtured the same sentiments, had the same reasons to wish for a 'new start', and shared the same yearning for a profoundly utopian renewal. However, the fact that Takemitsu was brought up in Japan made for many fundamental differences, above all in terms of their respective soundscapes. Inevitably we are dealing with widely differing cultural and philosophical contexts, but here I shall merely give a brief outline of his musical panorama.

It is the soundscape, together with the fundamental conception and perception of sound, which in essence goes to make up a composer, more than the curriculum of studies. The soundscape Takemitsu grew up in was in a certain sense already postmodern, by which I mean highly varied and lacking in a historical rationale or grounding (Clifford – Marcus 1986: 194): first China and its sound world, then school in Japan, where pupils learnt songs whose tunes and harmony were fundamentally Western, but with words which were

---

<sup>1</sup> The attempted coup in February 1936 and the subsequent outbreak of war with China in 1937 are comprehensively described in all the histories of modern Japan (Beasley 1967, Gatti 2002, Sansom 1931, etc.).

pedantically ideological, if not indeed overtly reactionary and nationalistic.<sup>2</sup> The boy would have been surrounded by a completely Japanese sound world in terms of the music people listened to in private and used in such rites of passage as births, deaths and weddings, as well as in the collective memory. However, in the streets and at public events, he was confronted by a mixture of Japanese, American and European sounds and tendencies, the first sonorities of the emerging mass society.<sup>3</sup>

Throughout the war period Japan was inundated with music authorised by a specific office, designed to arouse nationalistic sentiments, keep up morale and extol Japanese military heroism while demonizing the enemy – a genre exploited by many composers trained in the Western tradition, who produced scores for large-scale orchestras. The government closed down modern music groups and above all the numerous bands playing jazz, seen as the archetypal enemy music. There are police documents from the years 1941 and 1943 enacting the ban on ‘undesirable music’ and ‘getting rid of English and American music’. One woman composer is known to have died from the treatment she received while in prison.<sup>4</sup> Moreover in the thirties the government began to exercise a strict control over education and state schools, and from February 1936 the Ministry of Education actively exploited music as a means of domestic propaganda. The existing songs were replaced by music redolent of nationalistic and patriotic sentiments: *gunka* (martial/battle songs), military songs and marches – patriotic songs ousted the American songs that had been in vogue like the melodies of Stephen Foster or children’s songs. Some *gunka* became popular; one of them, *Eikoku tōyō kantai kaimetsu* (The Annihilation of the British Armada in the Orient), composed by Yūji Koseki in 1916 to words by Kikutaro Takahashi and resurrected on the occasion of the sinking of the British cruiser “Prince of Wales” by the Japanese air force in 1941, was a favourite of Takemitsu – paradoxically it was not warlike in character, and had beautiful music (Ishida 2005: 123).<sup>5</sup> Koseki, whose father collected records, was an important composer of film sound tracks, and Takemitsu himself was a film lover, going to the cinema even two or three times in a week. He saw films as a ‘way out [...] like obtaining a visa for liberty’ (Richie 1997).

This then was the aural setting for the famous episode which occurred in 1944. Enrolled in the army like all the boys of his age, he was put to work digging a network of tunnels in the mountains to the west of Tokyo. An officer gathered these boy soldiers in his room and by way of recreation let them hear music on a phonograph – allegedly using a needle made by hand from a bamboo cane. Takemitsu was deeply struck, as he recounted in later life, by a French song, *Parlez moi d’amour* by Lucienne Boyer, a musical genre which

<sup>2</sup> On the particular post-modern condition of Japanese culture see *Postmodernism and Japan* (1989).

<sup>3</sup> On Japan as a mass society see Ivy (1993); see also Harootunian (2000).

<sup>4</sup> On Takako Yoshida and the persecutions see *Puroretaria bungaku undō* (1990); see also Galliano (2002: 118-121).

<sup>5</sup> Yūji Koseki (1909-1989) was the pupil of Meiro Sugawara, a conductor who had close contacts with French music, and composed *ryūkōka* (chansons), *gunka*, marches and sound tracks. Koseki was employed by Nippon Columbia in 1930.

at that date was still absent in the Japanese potpourri of international music. There is no doubt that the *élan* of French music, together with its language, played a major role in Takemitsu's production. What is more, this music sounded 'modern' in a way that the academic output of the German school did not; in the period of Japan's modernization, German music had been chosen by the state officials charged with selecting Western models to be imitated in the various cultural and social spheres. The first chair of composition in the leading university music department in Japan had been assigned to a composer grounded in 'classical' German studies. On the contrary, French music was prized by the 'national' composers outside the academic establishment who sought to combine Western musical language with their own sensibility and musical culture. One of these composers, Fumio Hayasaka, was the inspiration and mentor for Takemitsu in the early years of his career. In 1939 Hayasaka was engaged as a composer of sound tracks by the major film studio Tōhō, and Takemitsu briefly worked for him as assistant.

The post-war years in Japan were harsh and tragic, as we know from Kenji Mizoguchi's great films. For young people like Takemitsu it was liberty which was at a premium: liberty of knowledge, of expression and of research. Many years later he was to say: 'Music helped me to be a free person'.<sup>6</sup> Takemitsu's musical formation was strictly self-taught and free from strictures: he listened avidly to every kind of music, studied the books and scores he came across more or less by chance (in the cultural centre of the occupying forces, in a record shop in Ginza which imported foreign records, from friends and so on). In 1949, when he was collaborating with a range of artists on a musical event to mark the opening of an exhibition of works by Picasso, he founded with others the group Jikkenkōbō (experimental laboratory) involving some ten avant-garde musicians, artists, actors, poets and technicians, which had an enormous influence on subsequent Japanese music and art (Tezuka 2005). The composers Takemitsu, Ken'ichirō Satō, Jōji Yuasa and Kazuo Fukushima studied Japanese counterpoint and aesthetics, Messiaen and Webern, and questioned their own sensibility in relation to the *Zeitgeist*. In autonomy with respect to parallel experiences in Europe and America they and other artists elaborated avant-garde languages linked to concrete music, atonality and the amalgamation of different genres which coalesced in the creation of events uniting sound, lighting and projected images, featuring some remarkable expedients at a time when technology was still quite rudimentary. In that period Takemitsu approached the contemporary sound world with the same open-mindedness and, I would say, joy which he was subsequently to display for the sounds of nature: in the late 1940s he was already talking of composing a piece using the sound of the city's undergrounds.

Liberty, above all. We can gain a better understanding of another key question, concerning cultural affiliation, if we consider what I would call Takemitsu's socio-historical collocation. In 1960 Takemitsu joined other young artists (including Kenzaburō Ōe, Shintarō Ishihara, Shuntarō Tanikawa, Hikaru Hayashi) in ANPO (*Nichibei anzenpo shōjōyaku*, U.S.-

---

<sup>6</sup> Tōru Takemitsu in a reply to Nishimura, *Mainichi Shinbun*, 8 January 1990, evening edition.

Japan Mutual Security Treaty), a movement of young people and intellectuals opposed to the renewal and militarist revision of the Japanese-American agreements (Packard 1966). This movement took a stand against the deployment of any more American troops on Japanese territory and also, especially after the war in Korea, any expansion of the American military presence on Japanese soil. Its demonstrations were so violent that in late 1960 President Eisenhower was obliged to cancel a visit to Japan for the signing of the treaty. A group of ANPO intellectuals, including Takemitsu, formed the association *Wakai Nihon no Kai* (Association of Young Japan).

The climate of social and artistic activism which characterised the decade is reflected in the character of Takemitsu's compositions. His poetical and musical sensibility was considerably heightened; the 1960s were surely one of his most creative periods, when some of his masterpieces saw the light of day. In this period Takemitsu found himself part of a group of composers named *Sakkyokkashūdan*, once again through Hayasaka, a group which was responsible for the important experience of the "Sōgetsu Contemporary Series". The Sōgetsu cultural association was founded as a spontaneous expression of the joyful creativity and munificence of the Teshigahara family, who had set up a modern school of ikebana. The four sections of the association, inaugurated on 19 November 1958, featured cinema, video and electronics, music, and theatre, as well as the *ikebana* school. In the first concert, held the following summer, the pianist Takahiro Sonoda, recently returned from Berlin, played pieces by Schönberg, Webern, Moroi, Yuasa and others on a red Bösendorfer designed by Norbert Schlessinger. A subsequent concert in April 1960 featured two works by Takemitsu, the electroacoustic *Mizu no kyoku* (Water Music) composed in the studios at Sōgetsu, and *Sora, uma soshite shi* (Sky, Horse and Death, 1957-8).<sup>7</sup> In the same concert Hisao Kanze performed a noh dance staged by Teshigahara with lighting by Naotsugu Imai. This noh dance, like the works by Mamiya Michio in another concert, the presence of a *gidayū* musician, and indeed the coexistence with an art as profoundly traditional as *ikebana*, albeit in a 'modern' version like that practised by Teshigahara, all point to a definitive shift in status of traditional Japanese music and arts in the new cultural climate: from being a totally separate, vaguely masonic realm, in the 1960s it became a living, fertile reality. Once again a number of young artists from various backgrounds got together to collaborate, and Takemitsu now found himself obliged to confront the artistic forms of his own culture. In October 1961, after widening the horizon of the 'traditional' music he listened to, he wrote:

---

<sup>7</sup> In 1957, for a commission by the NHK and working in their studios, Takemitsu composed the piece of concrete music *Aru otoko no shi* (Death of a man, the story of Billy the Kid, text by Shuntarō Tanikawa). He rewrote it in 1958, giving it the title *Sora, uma soshite shi* (Sky, Horse and Death). In 1960 this piece was used by the group of experimental music Vortex in San Francisco, and also performed at the Sōgetsu Hall together with *Quiet design*. It was given once again in a concert in the first edition of the "Tokyo Festival of Contemporary Music".

Heard *gagaku* at the Agency of the Imperial Household. I was really very struck by the rising sounds that reach up to the sky like trees. If the sound waves of music oscillate in the air, and necessarily exist in time, my impression is that *gagaku* is a music which defies measured time. [...] it does not generate an external time but reawakens a latent internal rhythm [...] Listening to the flow of sound it is possible to conjure up the concept of transience [...] In the pauses of a Noh play too there is something that has to do with eternity. [...] I have begun to think about a fundamental creative approach to the negative space. (Takemitsu 1995: 6-8)

1961 also saw the first “East-West Music Encounter Conference”, organized by the International Music Council of UNESCO and held in Tokyo from 17 to 23 April. It drew many leading international figures: the musicologists Alain Danielou, Mantle Hood, Leo Schrade, Hans H. Stuckenschmidt and the composers Henry Cowell, Elliott Carter, Lou Harrison, Luciano Berio and also Iannis Xenakis, who became a great friend of Takemitsu – and was very impressed by the antimilitarist demonstrations he witnessed.

One of the key questions in a consideration of Takemitsu’s style revolves around the role of John Cage in helping Takemitsu to rediscover his roots. There can be no doubt that their conversations were fundamental, above all in helping Takemitsu to conceptualise his reappropriation of Japanese traditions; at the same time it is a fact that this development was inevitable and already under way. Before meeting Cage in 1962, Takemitsu had already reflected on the special conception of time in *gagaku* music; he had met Hisao Kanze and may have discussed the idea of negative time with him, and had also made contact with such traditional musicians as the *biwa* player Kyokushū Hirata.<sup>8</sup> In fact Takemitsu already had a range of notions concerning ‘music from his own tradition’, and Cage’s words of wisdom would merely have confirmed him in his orientation.

Here then we have the overall background, with a few details which go to make the big picture more lifelike and also to give a better understanding of Takemitsu’s composite and fascinating personality. To quote Mark Slobin: ‘we have learned to think of groups and nations as volatile, mutable social substances rather than as fixed units for instant analysis’ (Slobin 1993: X). In the contemporary world the concept of homogeneous cultural identities has been lost to view, and with it the idea of a head-on clash between groups representing different cultures. Takemitsu’s personality shares various ‘multiple identities’ of Japan and the West, making up what Amartya Sen refers to as a single complex entity. Takemitsu belongs to a general, if somewhat generic, cultural community of contemporary music and yet he is perfectly defined by the two expressions ‘Japanese composer’ and

---

<sup>8</sup> On negative time see the chapter on time in Galliano (2002: 12-15); specifically Kunio Komparu, a great interpreter of noh art, confirms that, ‘Noh is sometimes defined the art of *ma*’, where ‘the word *ma* is not used to indicate something vaguely abstract but to indicate a definite negative time and negative space, supplying both with dimensions and functions’ (Komparu 1983: 70-72).

‘global intellectual’. Thus clearly there has been no *single* aesthetic and compositional project in more than forty years of activity, but rather he has his own history, in which I wish to pick out some moments which I believe are particularly salient:

1. his *début*, in which the most important element was to rebel against any imposition. The only input he would act on was his own creativity and sensibility, and indeed he was even prepared to call the latter into question. His youth, and discussions with his friends in Jikkenkōbō, were enriched among other things by Catholic humanism, which stimulated his dialogue with Yuasa and Fukushima, the latter composer in particular being close to an informed awareness of Zen philosophy. In this early phase Takemitsu’s project was to give a sense to his soundscape: ‘I became aware that composing is giving meaning to that stream of sounds that penetrates the world we live in’ (Takemitsu 1995: 79).<sup>9</sup> This involved the highest degree of independent, original liberty. The fascination of a profound disquiet led Hidekazu Yoshida, the critic who in a certain sense had discovered him at the time of *Lento*, to say: ‘Takemitsu’s music intoxicates us’;
2. we can identify a second period, roughly speaking, in the explosion of his rebellious attitude, with the collective demonstrations against military engagement and the ‘revolutionary’ activity that went on in the Sōgetsu centre, and indeed his participation, with his lifelong friend Kuniharu Akiyama, in *Fluxus*. This gave rise to the expressive violence of a piece like *Textures* (1964). As Takemitsu himself said in 1968: ‘The form of my music is the direct, natural outcome imposed by the sounds themselves, which is in no way predetermined from the outset’, or again: ‘I don’t want to aim to control the sounds. I prefer to leave them free, if possible without controlling them. I would be happy just to gather them around me and impart a minimum of movement’ (Takemitsu 1971: 206). The composer is aware that his works ‘liberated music from a certain stagnation and brought to music something distinctly new and different’.<sup>10</sup> Takemitsu also became aware of the peculiarities and innovations – with respect to his formation – of some of the aesthetic issues in Japanese art and music, without however wishing in any way to mediate between the two; this is the idea of the ‘non transportability’ of Japanese concepts and materials, splendidly expressed in *November Steps* (1967);
3. following his encounter with traditional Japanese musical aesthetics, a truly formidable heritage, we can recognise a change of direction; Takemitsu says that previously ‘when I structured a piece I composed as if I was assembling

<sup>9</sup> Dating back to 1948.

<sup>10</sup> From a lecture given on 6 July 1988 at the “First New York International Festival of the Arts”.

- building bricks; once I had come to know traditional music and its aesthetic I gradually began to view structure as a flow, and finally I conceive of music as a river of sounds which includes me in its current. I approach the river of sounds, I try to reach down to the bottom and to be one with it for an instant' (Catàn 1989: 108). The conception of music as primarily a process rather than a form becomes ever more predominant. These are the years of Takemitsu's affirmation on the international scene: in the mid-1970s he was visiting professor at Harvard and Yale, and subsequently was invited as guest composer the world over – in 1975 in Toronto, in 1978 in Paris for the "Festival d'Automne", in 1979 he was appointed Honorary Member of the East German Akademie der Künste, and so on. He was increasingly called on to be the international representative of Japan and Japanese contemporary music, while at home he was contemporary music personified, a bit like Boulez in France, making him a powerful figure. He began to talk at length about gardens, nature, dreams and 'translating' these images into numbers and hence into music. In a word, the baggage of symbols and metaphors which make up Takemitsu's vocabulary was consolidated, and he produced his most recognisable music; at the same time, however, this music was criticised, above all in Japan from the end of the 1980s, on account of its repetitiveness;
4. outside Japan his music tended to be criticised for its Debussy-esque mellifluousness, and also for a rather *déjà vu* exoticism. In the nineties Paul Griffiths wrote: 'If [his] evanescent, apparently unwilling sonorities seem on the surface to be a Japanese trait, on further reflection [...] his orchestral writing draws much more from Debussy and Boulez than from indigenous traditions' (Griffiths 1994: 198), and in his essay in the epoch-making book *Western Music and its Others*, John Corbett spoke in similar terms (2000). Takemitsu began to feel constrained by so many aesthetic assumptions, some he had claimed for himself and others which he had been saddled with. This was a new period of great liberty, in which he allowed himself to quote passages from Debussy and from his own works, note for note. He also composed a singular work like *Family Tree. Musical Verses for Young People* for narrator and orchestra, but also the fine cycle *Fantasma/Cantos* and *Spirit Garden* for orchestra, once again displaying a wealth of invention and that paring down of musical substance which recalled his researches in the 1960s.

Ultimately the aesthetic and hence compositional project undertaken by Takemitsu can be likened to a whale voyaging in an ocean where any attempt to identify the origins of the water or the currents come to seem pointless (Burt 2001: 234). In his final years Takemitsu elaborated positions which were less purist and radical in terms of the confrontation and possible fusion of the two cultures at whose interface he lived. This may

have been in part as a reaction against the disquieting nationalistic impulses which were, and indeed are, surfacing in the Japanese social scene. He preferred to talk of an ‘encounter’, of the need to prepare a more universal future for the younger generation, and of the ‘global egg’ destined to incorporate all the world’s languages and forms of culture, in an image which he may have borrowed from Richard Buckminster Fuller. He was obliged to give up this aesthetic project all too early, having pursued it, like all the other objectives in his life, with a smiling, implacable rigour.

### Bibliography

- Beasley, William G. (1967), *The Modern History of Japan*, Weidenfeld and Nicolson, London.
- Burt, Peter (2001), *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Catàn, Daniel (1989), *Tōmeisei ni sumu basho*, *Hermes*, 20: 105-111.
- Clifford, James – Marcus, George E. (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Los Angeles.
- Corbett, John (2000), ‘Experimental Oriental: New Music and Other Others’, in *Western Music and its Others*, ed. by Born, Georgina – Hesmondhalgh, David, University of California Press, Berkeley: 163-186.
- Galliano, Luciana (2002), *Yōgaku: Japanese Music in the Twentieth Century*, Scarecrow Press, Lanham.
- Gatti, Francesco (2002), *Storia del Giappone contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Griffiths, Paul (1994), *Modern Music: A Concise History*, Thames and Hudson, New York.
- Harootunian, Harry (2000), *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton.
- Ishida, Kazushi (2005), *Modernism hensōkyoku: Tō Asia no kingendai ongakushi*, Sakuhokusha, Tokyo.
- Ivy, Marilyn (1993), ‘Formation of Mass Culture’, in *Postwar Japan as History*, ed. by Gordon, Andrew, University of California Press, Berkeley: 239-258.
- Komparu, Kunio (1983), *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, Weatherhill, Tokyo.
- Ozawa, Seiji – Takemitsu, Tōru (1984), *Ongaku*, Shinchōshosa, Tokyo.
- Packard, George R. (1966), *Protest in Tokyo: The Security Treaty Crisis of 1960*, Princeton University Press, Princeton.

- Postmodernism and Japan* (1989), ed. by Miyoshi, Masao – Harootunian, Harry D., Duke University Press, Durham – London.
- Puroretaria bungaku undō* (1990), a c. di Kurahara, Korehito, Shinnihon Shuppansha, Tokyo.
- Richie, Donald (1997), *The Film Music of Toru Takemitsu*, London Sinfonietta, dir. Adams, John, CD booklet, Nonesuch (79404-2).
- Sansom, George B. (1931), *Japan: A Short Cultural History*, Cresset Press, London.
- Slobin, Mark (1993), *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Hanover.
- Takemitsu, Tōru (1971), *Oto, chinmoku to hakariaeru hodoni*, Shinchōshosa, Tokyo.
- (1989), ‘Contemporary Music in Japan’, *Perspectives of New Music*, 27/2: 198-204.
- (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- Tezuka, Miwako (2005), *Jikken Kobo (Experimental Workshop): Avant-garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, PhD thesis, Columbia University, New York.



## **Tōru Takemitsu as Cultural Mediator and Organiser in Japan**

Mitsuko Ono

Hello, my name is Mitsuko Ono. I am researching material on Takemitsu-san in Japan. I would like to express my gratitude to Ms. Luciana Pestalozza of “Milano Musica” who invited me to this music festival, and my sincere thanks to Professor Gianmario Borio, Professor Luciana Galliano, and all the people who have worked so hard to organise this conference. I also sincerely appreciate the efforts of Ms. Ei Amaya and Prof. Galliano, who translated my Japanese text into Italian.

I was involved in the publication of the *Complete Takemitsu Edition* in Japan, where I was particularly responsible for collecting and arranging newspaper and magazine articles, musical scores, audio material, and photographs relating to the composer Tōru Takemitsu. Moreover, I was involved in the publication of some books dedicated to him. All of this work was done after Takemitsu died. I did meet the composer, though I never had a chance to talk about music with him personally. However, through my work, I was able to meet people connected with him in various ways, such as his family and friends, musicians, poets, painters, film directors, and the recording engineers who had worked with him. I think this is a very great honour. Through my association with them, I have been able to ‘meet’ the composer who is alive in their hearts even now.

They refer to the composer as ‘Takemitsu-san’ or ‘Tōru-san’. ‘San’ is the honorific title in Japanese, equivalent to Mr., Ms., etc., in English. The poet Shuntarō Tanikawa, who is very intimate with Takemitsu and his family, calls him by his family name, ‘Takemitsu’. Even younger musicians or his assistants, who in Japan ought to call him ‘sensei’ (teacher) as a sign of respect, refer to him casually as ‘Takemitsu-san’. This is because he did not behave like an authority figure. Talking with such people, I began calling him ‘Takemitsu-san’ without becoming aware of it, even though I was not a close acquaintance of the composer during his lifetime.

However, in my talk today I shall call him ‘Takemitsu’ without the honorific title, in recognition of his status as a historical figure. The title of my talk today is: ‘Tōru Takemitsu as a cultural mediator and organiser in Japan’. When I was asked by the organisers of “Milano Musica” to talk about this theme, I thought it was a wonderful proposal, and was pleased to accept it. Takemitsu had many contacts in different cultural fields, such as poets, novelists, film directors and so on, and moreover he was also an organiser of music festivals.

When I looked at the home page of this music festival on my computer in Japan, I saw some wonderful programmes: not only the tape music, chamber music and orchestral works, but also the film music which Takemitsu composed. All this represents, as it were, a condensed essence of the composer’s personality. Moreover, there are photographs both of the front and the side of the composer’s face on the website, which gives you an idea what the composer looked like. What image do you have of this composer? For instance, you might find the titles of his works highly poetic, such as *Twill by Twilight*, *Dorian Horizon*, *Static Relief*, *Rain Tree*, etc.

Listening to Takemitsu’s music, some people might think that it is poetic. His music never forcibly imposes the composer’s world on the listener by means of powerful rhythms or loud *fortissimo*. It is sometimes described as ‘meditative’ music because it does not have a strong, clear rhythmic pulse, though *fortissimo* passages do sometimes appear in Takemitsu’s works. It is true that Takemitsu often composed music inspired by poetry and paintings. Some works, for example, were composed as a result of the impression made on him by Emily Dickinson. Their titles also quote from her poetry: for example, *And then I knew ’twas Wind* and *A Bird came down the Walk*.

As you know, Dickinson was an American poet of the 19<sup>th</sup> century. Though there were some active and progressive friends within her circle of acquaintances, including the adventurous Mabel Todd, she herself preferred solitude throughout her life, avoided contact with society as much as possible, and devoted herself to writing poetry.

It is not incomprehensible that there might be people who, because of this, think of Takemitsu as an isolated hermit like Dickinson. Sometimes there seem to be people who believe that Takemitsu hid himself away in the midst of nature to compose music, both because of the music itself, and because of the titles which refer to natural phenomena such as 'wind', 'bird', 'stars', 'rain' and 'autumn', or contain words from the realm of the imagination, such as 'dream', 'vision', etc.

The question therefore arises: 'Was Takemitsu a recluse, isolated from the world?' The answer is 'no'. However, if the question is rather: 'Was he a meditative person?', the answer is 'yes'. He was an active person who enjoyed contact with people. His life was not surrounded by the silence associated with the image of a meditative life. Some people might even think that he was a vegetarian, but in fact he ate a well-balanced diet including meat and fish.

If he was interested in meeting someone, he went to see them directly even it was a person with whom he was totally unacquainted. Or he boldly telephoned someone, even if he had not previously been introduced to them. For instance, Shin'ichirō Ikebe says, 'One day the telephone rang suddenly and when I picked it up it was Takemitsu-san, with whom I had had no previous acquaintance'. Similarly, cultural anthropologist Masao Yamaguchi related how one day 'the door bell rang, and when I went to the door, Takemitsu-san was standing there'. Recalling his surprise, he added: 'What would he have done if I had not been there? Because I had no appointment with him' (Takemitsu 2003: 246).

Thus he was not a reclusive person, but a person who actively sought to communicate with others. In other words, he was not reluctant to communicate with others, but on the contrary eager to do so. It can be said, therefore, that his character was far from that of the recluse or hermit.

At this point I want to introduce some photographs of Takemitsu. His height was about 167 cm, and he weighed about 45 kg. He was a thin person, not only at the time these photographs were taken, but also from the time he was a boy until he passed away at the age of 65 years.



Figure 1. At the Jasper Johns exhibition in Tokyo, 1964.



Figure 2. With John Cage and the poet Shūzō Takiguchi, 1964. © M. Sekiya



Figure 3. At the world fair (Expo70), eating *soba* (Japanese noodles), with Iannis Xenakis, 1970.



Figure 4. Composing *Munari by Munari*. He made a graphic score from a picture book which had been given him by his friend, the Italian artist Bruno Munari, in about 1962.



Figure 5. With his daughter Maki, 1962.



Figure 6. With his wife Asaka at their cottage in Miyota, Nagano prefecture, 1980s.



**Figure 7.** With the clarinet player Richard Stoltzman, 1995.



**Figure 8.** Left to right: the composer Jōji Yuasa, the poet Shuntarō Tanikawa, Takemitsu and the novelist Kenzaburō Ōe, 1980s.

Many composers live by teaching in educational institutions such as universities and by such means are able to acquire status and a steady income, but Takemitsu had no aspirations towards anything of this kind. He did however receive an invitation to teach at a university. To teach at this particular university would have been a very great honour because it is the only national university in Japan, but Takemitsu refused the offer. His reason was: ‘I would frequently have to cancel lectures. That would be impolite to students’ (Takemitsu 2006: 93). Takemitsu never obtained any full-time teaching position at any time in his life; instead, he gave lectures for brief periods in Japan and abroad. So then, what was his prime concern (other than composition), if not teaching? The answer can be found in the graph below. This graph shows how many times Takemitsu travelled abroad during these years. The memorable year in which Takemitsu first left Japan was 1964, the same year in which he became thirty-

four years of age. This was when he applied for a passport, and after that he went abroad almost every year. The year in which he travelled most frequently was 1990, when he left the country eleven times.

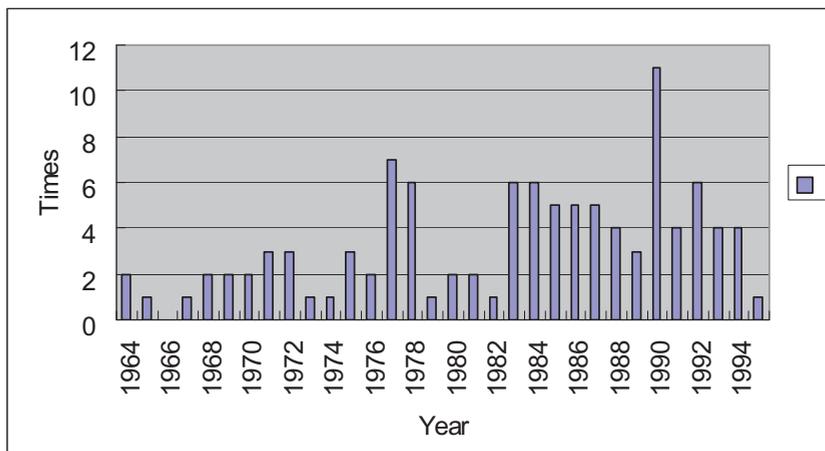


Figure 9. Tōru Takemitsu's trips abroad, from 1964 to 1994.

Many Japanese composers of the same generation as Takemitsu went to study in foreign countries: Toshirō Mayuzumi, Toshi Ichianagi, Akira Miyoshi, and so on. It was rare for Japanese musicians or artists not to have travelled to foreign countries even by the time they were in their mid-thirties. This was how old Takemitsu was when he received an invitation from the University of Hawaii and the East-West Center (today the “Festival of Music and Art of this Century”). As though this name were symbolic for Takemitsu, he travelled from the ‘East’ (Japan) to the ‘West’ almost every year afterwards. The flight from Japan to Europe or America lasts at least twelve hours. The difference in time is such that daytime and night are almost exactly reversed. Might this not have been hard work for him?

His main purposes in these trips overseas were, first, to attend first performances of his works, and, second, to give lectures and participate in music festivals. It might actually have been easier for him to live abroad, because he had such a lot of work outside Japan. In fact some Japanese artists do live in New York, because they have a lot of work in Japan, Europe or America. In terms of distance, it is easy for them to reach any of these places. However, Takemitsu lived in Japan. And he composed in a small studio at his mountain villa in Miyota, Nagano Prefecture, or in Tokyo.

Even if he had a lot of work overseas, he made Japan his base, and went to and fro between Japan and foreign countries. Such was the stance that Takemitsu maintained. How did average members of Japanese society view Takemitsu, who frequently went abroad and yet lived in the land of his birth? I would like to examine two areas in which Takemitsu exerted a strong influence on Japanese culture, besides composition. One was his involvement in publication. The other was his activity as organiser of music festivals in Japan.

First of all, I will talk about the former. He was an essayist and expert interviewer, and at the same time he was involved as a member of the editorial staff or supervisor of various magazines, offering encouragement from behind the scenes. Eleven volumes of Takemitsu's essays, and eight collections of conversations, have been published in Japan. There is a book called *Confronting Silence* which contains a selection of Takemitsu's writings (1995), but this is only a tiny fraction of his complete essays, translated into English by Glenn Glasow and Yoshiko Kakudo.

The first occasion an essay of his appeared in a magazine was in 1951, when he was twenty-one. After that, he wrote many essays for newspapers, magazines and exhibition catalogues until his death. It was 1964 when he published his first book, at his own expense. Kenzaburo Ōe thought it was a wonderful book which should be published by a major publisher, and he asked one of the editors who had taken charge of his own complete edition to consider it. As a result it was published in 1971 by the long-established publishing house Shinchōsha, who had an extensive catalogue ranging from classics to contemporary works. The English title is *Confronting Silence*, deriving from the essay in which he says that silence is as important as sounds.

You may already know Ōe as the novelist who won the Nobel Prize for literature in 1994, but at that time he was a close friend of Takemitsu and lived nearby – according to Ōe, it was a distance of only 200 paces – and they often talked together. These two people influenced each other creatively: Takemitsu composed music after reading a novel by Ōe, while on the other hand, after listening to Takemitsu's music, Ōe wrote a short story. *Rain Tree* for percussion, for example, was composed in such fashion.

In his essays Takemitsu wrote about subjects ranging from artistic matters such as music, literature, painting, film and so on, to his travel experiences or the birth of his daughter – all the things that he felt in his daily life. But he never wrote about the technique or theory of a particular composition. He wrote about the entire culture with a wide-ranging point of view and an acute sensibility. Takemitsu's thinking extends to the cultural differences between Japan and the countries he visited, the relationship between culture and natural environment, the problem of modernity, and so on. He was therefore accepted by a broad readership, not one limited to music fans. Even if the readers who were interested in film,

painting and literature were not concerned about music, his essays still appealed to them. There might be a few people who have acquired an interest in his music and come to listen to it by reading his writings, but at the same time – and this saddened Takemitsu – there are some people in Japan who have read his writings, but never listened to his music. I would like at this point to describe the Japanese social background a little. I told you that Takemitsu began to travel to and from Japan from 1964 onwards, but for ordinary Japanese, it was only from the latter half of 1980s that they were able to go abroad freely.

After its defeat in 1945, Japan introduced a system of stable exchange rates, and the dollar continued to be equal to 360 yen for about thirty years. A floating exchange rate system was introduced in 1973, and from 1985 the yen began to appreciate in value, but before this it was too expensive for an individual easily to travel to foreign countries. A person who went abroad from 1964 onwards, therefore – like Takemitsu – represented for many people in Japan a window on the rest of the world. Japanese readers of Takemitsu's generation were able, through his essays, to know about technologically advanced cities they had never visited, such as New York and Paris, or were able to learn about the regional cultures he experienced with Western composers as part of various projects – Balinese and Australian Aboriginal – which were sometimes still referred to as 'primitive' at that time.

Takemitsu's essays were written as though he was exercising his own creativity just for his own amusement by describing what he saw and heard, not as reports for a third party. Writings such as the correspondence with the cultural anthropologist Junzō Kawada – who researched the Mossi tribe in Africa, a society that has no written language – or those regarding Takemitsu's sensitivity to sound came to the attention of the brain scientist Bin Kimura, a researcher into the functions of the left and right cerebral hemispheres. Takemitsu's conversations with such people in these magazines explained to a general readership the idea that culture could be understood through sound.

I have just spoken of experts in, respectively, cultural anthropology and brain science. Takemitsu himself had the reputation of being an 'expert in conversation'. He talked with Japanese novelists, poets, painters, film directors and so on, on the assumption that these interviews would later be published in magazines. Moreover, Takemitsu interviewed Xenakis, Cage, Heinz Holliger, Peter Serkin and Simon Rattle for various magazines when they came to Japan. Through Takemitsu Japanese readers were able to know what contemporary musicians were thinking or feeling.

Now let us turn our attention to the various magazines with which Takemitsu was involved. In 1984 he served on the editorial committee of the magazine *Hermes*, alongside five others: the architect Arata Isozaki, the novelist Kenzaburo Ōe, the poet

Makoto Ōoka, the philosopher Yūjirō Nakamura, and the cultural anthropologist Masao Yamaguchi.

Their editorial motto was ‘to search for new intellectual directions and truly rich cultural creativity leading towards the 21<sup>st</sup> century through collaboration between scholars and artists representing Japan’. As though relishing the chemical reaction between one intellect and another, Takemitsu set up opportunities for people in different fields to converse with one another. For example, he introduced the Canadian composer Murray Schafer to Masao Yamaguchi. The conversation between the cultural anthropologist and the composer who advocated soundscape covered topics ranging from sound and music to culture in general.

Another magazine for which Takemitsu served as a member of the editorial committee was a quarterly journal specialising in cinema, *Film*. He was a member of a seven-person team, alongside film director Hiroshi Teshigahara, Toshio Matsumoto, media artist Takahiko Iimura, film critic Kōichi Yamada, graphic designer Kiyoshi Awazu, and art critic Yūsuke Nakahara. Takemitsu was also a member of the committee and examination committee of the “Film Art Festival” held under the auspices of this magazine.

Takemitsu had a very passionate interest in film, the new art form of the 20<sup>th</sup> century. Though we of the 21<sup>st</sup> century can readily see films at home, before the spread of the video and DVD player Takemitsu said that he saw almost 300 films in a year at the cinema. The film industry in Japan started to decline in the 1970s, and the number of films produced decreased sharply. During these years Takemitsu voluntarily took on the role of chairperson, inviting film directors Masahiro Shinoda and Nagisa Ōshima to participate in a symposium for the magazine. His intention might have been to encourage and stimulate the film directors. He explained the importance of seeing films in the 1980s. After he had learned that film directors didn’t watch any films themselves, whenever he met one he would ask: ‘Did you see this film? Did you see that one?’.

Moreover Noriko Nomura, who was the film director Hiroshi Teshigahara’s manager, recalls that when Takemitsu heard, to his great sadness, that Teshigahara was no longer making films, he said, ‘I’ll persuade Hiroshi-san to make a film’ (Nomura 2007: 418). Eventually, in 1984, he directed *Antonio Gaudi*, his first work after an interval of twelve years.

Let us now move on to the second area of Takemitsu’s activity in Japan, as organiser of music festivals. Takemitsu was deeply involved with seven music festivals in Japan. There are many other festivals which Takemitsu was involved in as a music director in other countries – and, naturally, I would like to research this with overseas scholars in the future. Today I am only going to talk about two projects. These are “Music Today”,

which had a huge influence in Japan, and the “Suntory Hall International Program for Music Composition”, which continues up to today.

“Music Today” was an international music festival held every year for twenty years, from 1973 to 1992, under the auspices of the Seibu Department Store in Tokyo. Takemitsu planned and organised it every year. A cultural division of Seibu allocated a regular percentage of sales revenue for this festival: in this they followed the example of Olivetti in Italy. Takemitsu himself negotiated with the performers and composers, by telephone and in writing. It could be said that he had a network of musician friends both in foreign countries and in Japan.

In this way, the works and composers representative of contemporary music such as those that have been featured at “Milano Musica” – for example Berio, Cage, Xenakis, Ligeti or Nono – were introduced to the Japanese public. In addition, Morton Feldman, Vinko Globokar, Cathy Berberian, Peter Serkin, the London Sinfonietta, Robert Aitken, Ensemble Tashi, and so on – in all, many composers and performers – came to Japan in person.

On the tenth anniversary of this music festival, Takemitsu created an opportunity for young composers under 35 to have their works played: the “Music Today Composition Award”. Karen Tanaka, whose work is being performed in 2010’s edition of “Milano Musica”, was one of the composers to receive this prize. 270 composers were introduced to Japanese audiences in the twenty years of “Music Today” existence; and although this figure includes Bach, Debussy and Satie, it was mainly the works of contemporary composers who were so introduced.

Nowadays in the so-called information society, we can obtain vast amounts of information from overseas easily and instantaneously. However, at the time when “Music Today” was held, it was not easy to obtain information on overseas culture in Japan. The Seibu Department Store which organised “Music Today” had a cinema, bookstore and record/CD shop attached, as well as the theatre. Such facilities were valuable, and were the only place where the Japanese could obtain information on the world’s contemporary culture and art. Takemitsu was involved in the main part of this project.

Takemitsu not only curated the concerts, but also supervised the publication of *Music Today Quarterly* from 1988 onwards. Its editorial motto was ‘to aim at a broad cross-fertilization between contemporary music, art, and various other disciplines’. It tried to consider music from every sphere of culture, and considered music globally by including information about what was happening outside Japan. It was through this magazine, for example, that I happened to find out about the opera *Tieste* by Italian composer Sylvano Bussotti. I remember that the article was written by prof. Luciana Galliano.

Besides “Music Today”, Takemitsu initiated a new project which was to be held at Suntory Hall, the first purpose-built hall for classical music in Japan. This was the “Suntory Hall International Program for Music Composition”. For this series, Takemitsu served as artistic director. His main responsibility was the selection of suitable composers. He

commissioned each composer to devise a concert programme structured around the theme 'past, present and future'. Here 'past' means works of the past that the composer was interested in, 'present' means the *première* of a newly commissioned work, and 'future' means a work by a young composer who seems to have promise for the future. Takemitsu passed on the responsibility to Jōji Yuasa before he died, and the series continues to be held every year in Tokyo under Yuasa's artistic directorship.

Takemitsu gave the commissioned composers the opportunity to talk about their creativity in front of the audience, and also interviewed them for the magazine *Polyphone*, published by the Suntory Music Foundation. Some of the titles of the articles published were: (with Xenakis) 'Is there no border in music?'; (with Cage) 'Overcoming pessimism'; (with Nono) 'Opening one's ears to the future'; (with Shchedrin) 'The Soviet Union that can now speak freely'; (with Ligeti) 'As a musical citizen of the world'; etc.

The project to include these conversations in the magazine did not survive in the long run. However, readers in Japan at that time, even if they were unable to go to concerts, learnt from the magazine what kind of problems *avant-garde* composers had, and what attitudes they took towards these.

The time seems to have come to bring my story to a conclusion. Since the 19<sup>th</sup> century there have been composers in Japan who tried to compose using the common musical language of the Western composer, with Western musical instruments. However, was there any composer of the generation previous to Takemitsu's who mutually exchanged ideas about the present and future of music with Western composers? Of course, this is partly due to the development of means of transport and communication, but I know of no such person apart from Takemitsu.

Why did such a cosmopolitan person as Takemitsu live in Japan? I think one reason is connected with these words: 'I cannot compose music unless I am in Japan' (Takemitsu – Ozawa 1981: 87). Takemitsu used to compose music inspired by the Japanese natural environment, especially in autumn when the leaves change colour to red and yellow. Another reason is given by his wife, Asaka, who said 'he might only have been able to compose music in his studio, which was familiar to him' (Takemitsu 2006: 254). As a composer he had his own way of working. On the desk in his studio, his pencils and erasers were arranged in order, short to long. On his upright piano, he placed a big drawing board on the music stand and attached the music paper to it with clips. Such a way of working was consistent from his youth onwards, even though he moved ten times.

I think that there is another reason, in addition to that revealed by these words. It might be related to the age in which Takemitsu grew up, that is, to his wartime experiences. Takemitsu described how he received a militaristic education during World War II, and was

taught that Japan was the supreme country, and did not acknowledge the value of other countries' cultures. When the war ended with Japan's defeat, the boy Takemitsu, who was then fourteen years old, is said to have felt that the war was foolish. I suppose that Takemitsu might have had the desire to open the windows of Japanese culture, in order to avoid a situation in which information was shut out, as during the war, and to perform this task of ventilation thoroughly. He observed the reality of Japan, understanding the situation overseas while maintaining friendships with creative individuals, for example musicians, novelists and painters who express something by means of their art. He did not live abroad and communicate from the outside, but lived in Japan, as though he accepted it as his fate to be born in that nation. And I think that he set a high value on the chance to communicate with various people, crossing the boundaries between artists and scholars, transcending national borders, and believing in the expression of man's intellect and feelings through a wonderful common property of human beings: music.

Whatever score material still remains in Tōru Takemitsu's studio will soon be donated by his family to the Documentation Centre for Modern Japanese Music in Tokyo. This foundation had preserved a lot of material relating to Japanese composers. However they have announced that all the material will be transferred to "Meiji Gakuin" University, because they have management difficulties this summer.

Since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, there has been a growing tendency to see the history of the 20<sup>th</sup> century from an objective point of view. From now on, research based on this historical view will advance too. To conclude my speech, I would like to introduce the concept that Takemitsu was preparing for the Tokyo Opera City, which he passed away without seeing completed. It was: *Prayer, Hope, Peace*. Thank you very much.

## Bibliography

- Nomura, Noriko (2007), *Production Note: Teshigahara Hiroshi Eiga Kotohajime*, Studio 246, Tokyo.
- Ozawa, Seiji – Takemitsu, Tōru (1984), *Ongaku*, Shinchōshosa, Tokyo.
- Takemitsu, Asaka (2006), *Talks about Tōru Takemitsu*, Shōgakukan, Tokyo.
- Takemitsu, Tōru (1995), *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- (2003), *Complete Takemitsu Edition*, Shōgakukan, Tokyo, vol. 3.
- Takemitsu, Tōru – Ozawa, Seiji (1981), *Ongaku, Ningen, Nihon ni tsuite: Ongaku no Niwa*, Shinchōsha, Tokyo.

## How Japanese Was Takemitsu? And Is It Important to Ask This Question?

Peter Burt

In order to understand the first question better, I would like to begin with a little thought experiment. I would like you, ladies and gentlemen, to imagine a famous Italian composer of the post-war period – for example, Luciano Berio. Now then, Berio goes to Tokyo and enters a record shop, where he sees a Japanese record of his own music. But what he sees shocks him. On the record sleeve are images of typical ‘Italian’ stereotypes – the Colosseum, spaghetti, a bottle of Chianti, etc. How does Berio feel? Yes, of course, he feels insulted, perhaps he becomes really angry. He has been reduced to clichés – he and his music have not been received as they actually *are*, but only as representations of an exotic culture, an imagined ‘Italy’.

This – as I said – is only a thought experiment: it has never really happened. But what I am going to describe now *did* really happen, in 1971. In this year Tōru Takemitsu went to France to attend the “Journées de Musique Contemporaine” of the “Semaines Musicales Internationales de Paris”; and, a little later, he wrote the following in one of his books:

A few days ago, staying in Paris, I saw the French version of a record of my music which is sold in the United States. But on the record sleeve – albeit transformed by means of a certain abstraction – had been printed a mountain which clearly resembled Fujiyama, with a background composed of figures which – to judge from their hair-styles, etc. – seemed to be *maiko* [type of Japanese *geisha*]. (Takemitsu 1971: 198)

How does Takemitsu feel? Yes, of course, like Berio he too feels insulted:

I discovered this in a record shop together with my French composer friends, and at the time [...]. I felt disappointed, to find that my music, too, had been received only in this manner. And, with these friends who had no responsibility at all for this matter [...]. I accused the record company of excessive commercialism. (Takemitsu 1971: 198)

But how did his French companions feel? It seems that they did not understand his reaction: 'However, their reaction was not what I had expected. They thought it was beautiful, this image of Mount Fuji. And they seemed to me to be totally incapable of understanding the anger which had suddenly taken possession of me' (Takemitsu 1971: 198). Whereas, I believe, *we* however *can* understand it, this anger. Takemitsu – like Berio in our thought experiment – felt insulted at seeing his music received in this way. Neither he, nor his music, were 'Japanese' in this way.

Can we, however, say that Takemitsu was not in any way 'Japanese'? No, obviously this is not true either. He was never Japanese in a 'nationalist' sense, but he also said things like these in his writings:

Naturally, as one growing up in Japan I could not be independent of my country's traditions. (Takemitsu 1995: 91)

Once I believed that to make music was to project myself onto an enormous mirror that was called the West. Coming into contact with traditional Japanese music, I became aware of the fact that there was another mirror. (Takemitsu 1992: 47)

So then, this is the reason why the first question I posed today was not simply 'Is Takemitsu Japanese?', but rather '*How* Japanese is he?'

To begin answering this question, it is perhaps useful first of all to view Takemitsu in his own Japanese context. And, in order to understand this better, it is perhaps also useful to make a comparison with the Italian context. In the case of the latter, certainly, my sleeve design would not suit a record of Luciano Berio very well. But we can imagine other Italian composers of the past for whom – perhaps not exactly in this joking fashion – a cover such as this would be very suitable. I think, for example, that the image of the Colosseum would not go too badly with Respighi's *Feste romane* or *Pini di Roma*.

There are certain parallels here with the Japanese context. That image of Fujiyama which so offended Takemitsu might suit certain Japanese composers very well – composers, particularly from the pre-war period, of picturesque, nationalistic, or folkloristic tendencies. It is not entirely unknown in the West, this music. It can be found, for example, in the soundtracks of certain films, such as *Godzilla* (music by Akira Ifukube); and it seems that certain recordings on the 'Naxos' label of highly folkloristic pieces, issued as part of their series of Japanese composers, are also very popular. Clearly, then, Takemitsu's music is not 'Japanese' in this way. And perhaps one of the causes of his anger in the record shop was the implicit assumption that he himself might belong to such a 'nationalist' movement – an implication which made him angry not just for aesthetic reasons, but also for political reasons:

However, what could it have been, that feeling of shame which overcame me? It is difficult to analyse my feelings at that time, but it was not necessarily caused only by my exasperation at finding that my music had been received like some kind of exotic charm in which 'Fujiyama' and 'geisha' appear. Yet this sudden, unexpected sighting of Fuji had disturbed me. Although I am not particularly conscious of it, inside me Fuji has two different forms. One of them resides in beautiful natural scenery; the other in the place where my shame is situated. This last is not necessarily 'Fuji'. It is rather that thing called 'nation', which Fuji symbolises. It is 'Japan'. (Takemitsu 1971: 198)

The key to understanding this hatred of the idea of being associated with nationalist culture is, of course, Takemitsu's experience of the Second World War. Like many Japanese people of his generation, Takemitsu too had 'a kind of gut-level response that whatever was Japanese should be rejected' (Burt 2001: 23).<sup>1</sup> Instead, young composers turned to European or American models; like their counterparts in devastated Germany, they too wanted to return to a *Nullstunde*. Almost all of Takemitsu's music, therefore, lacks – almost pointedly – the typical markers of Japanese 'nationalist' music: Japanese scales, popular melodies: 'I don't like to use Japanese tunes as material. No power... no development. Japanese tunes are like Fuji – beautiful, but perfectly eternal' (Burt 2001: 236).<sup>2</sup> I said 'almost all' his music – and certainly, it is not completely true that Takemitsu avoided anything that smacked of Japanese nationalist music. For example, it seems that the young Takemitsu wrote some pieces in which he experimented with traditional Japanese scales. Officially, according to the composer's own words, these no longer exist: he declared that he was so disturbed to find elements of this kind in his work *Kakehi* that, in consequence, he destroyed the piece. But he did not succeed in eradicating all evidence of his juvenile sympathies for these sounds of nationalist character. One of the pieces which Takemitsu wrote while studying with a composer of 'nationalist' sympathies, Yasuji Kiyose, was published after his death: the *Romance* of 1947. This piece gives us the briefest of glimpses of Takemitsu's juvenile 'Japaneseness', which later he so emphatically repudiated.

But the mature Takemitsu was *not* 'Japanese' in this manner, and the record sleeve with the picture of Mount Fuji does not suit him. However, as we have seen, he is nevertheless in *some* way Japanese – therefore, would perhaps a sleeve with other Japanese images be suitable? For example, despite his juvenile aversion for Japanese music, we know from the quotation cited earlier that, later on, he rediscovered traditional music as a new 'mirror'. So many of those familiar with his music might say something like: 'One of Takemitsu's most celebrated works is *November Steps*, a sort of concerto for *shakuhachi* (traditional Japanese flute), *biwa* (traditional Japanese lute) and symphony orchestra. Certainly, in this piece he did not attempt to use Japanese scales or melodies; but, instead, attempted a kind of fusion between

<sup>1</sup> Originally published in Katoka (1979: 58-59).

<sup>2</sup> Takemitsu, cit. in Lieberman (1963: 143).

Western and Japanese music. He would therefore be happy with a record sleeve depicting traditional Japanese instruments’.

Yes, indeed, it is true that Takemitsu wrote *November Steps*. He also wrote a few other pieces for traditional instruments, such as *Eclipse*, *Distance*, *Voyage*, *Autumn*, *In an Autumn Garden*, *Ceremonial*. But there are no more than seven works of this kind amongst more than a hundred pieces for the concert hall (amongst the film soundtracks there are a few more, mostly for narrative reasons). And, as for the attempt to create a ‘fusion’ of East and West in *November Steps*, here it is salutary to remind ourselves of what Takemitsu himself said in an interview for the French daily *Libération*, where he rejects this idea as ‘a gigantic misunderstanding’ (Leblé 1990). Elsewhere he has written:

When I composed *November Steps* [...] I thought about Kipling’s famous dictum: ‘West is West, East is East’. I thought about expressing opposition to this way of thinking through my own music... Along the way, my attempt to go against Kipling’s dictum began to diminish: as I searched for notes on the staff line, it became apparent to me that Japanese sounds and Western sounds are completely different. It felt like a ridiculous error to bring *biwa* and *shakuhachi* into the context of a work for Western orchestra. (Takemitsu 2004: 205)

The record sleeve with traditional Japanese instruments, therefore, is no less inappropriate. What other kind of sleeve would suit him, then? At this point, other admirers of the composer’s music might say: ‘Let us go back to that statement about Mount Fuji. Let us remind ourselves of what Takemitsu said: that, “inside him”, Fujiyama took *two* forms. The second of these, it is true – the one with the nationalistic associations – he does not like. But the first – the Fuji which “resides in beautiful natural scenery” – this he likes very much. So then, here is one aspect of Takemitsu’s “Japaneseness”: his typically Japanese love of nature (in Takemitsu’s case, in fact, this “nature” was always *Japanese*: despite his travels all over the world, he never took any interest in foreign landscapes as sources of “artistic” inspiration). And, amongst the manifestations of nature in Japan, he was interested above all in the traditional Japanese garden – as is revealed by the titles of many of his works: *In an Autumn Garden*, *Garden Rain*, etc. Therefore, I think that he would have been very pleased by an image of a Japanese garden on the record sleeve’.

To this idea I would reply: ‘yes and no’. Yes because, naturally, it is true that Takemitsu was greatly influenced by nature, above all by the formalised art of the Japanese garden. As he said of his work *The Dorian Horizon*:

Sometimes my music follows the design of a particular existing garden. At times it may follow the design of an imaginary garden I have sketched. Time in my music may be said to be the duration of my walk through these gardens. I have described my selection

of sounds: the modes and their variants [...]. But it is the garden that gives the ideas form. (Takemitsu 1995: 119)<sup>3</sup>

But I would also say ‘no’, and this for two reasons. First of all, this sleeve design would not give a sufficient idea of the ‘Westernness’ of the music itself. It is true that Takemitsu wrote many pieces under the influence of Japanese gardens, but their musical language – as we have already seen – is not a ‘Japanese’ language: rather, it is the language of 20<sup>th</sup> century Western music. And secondly, this sleeve might suggest that Takemitsu’s approach to the Japanese garden was a *pictorial* approach, almost *programmatically* in the 19<sup>th</sup> century sense. I do not think that Japanese gardens are present exactly in this way in these Takemitsu works. For me it is rather a question of the appropriation of certain formal, almost abstract ideas from the Japanese garden. The idea, for example, that the orchestra itself might function like a great ‘garden’, with groups of instruments distributed in space, as in the work *Arc*. Or – as in the same piece – that that music of these groups might be played in different tempi, analogous to the temporal cycles of the diverse elements present in the garden: stones, sand, trees, flowers. Or that the structure of the entire work might resemble a Japanese garden, in which the same ‘musical objects’ – stones, flowers etc. – are viewed from ever new perspectives, as in many works of the late years. In other words, in Takemitsu’s works certain formal aspects of the Japanese garden are transformed into aspects of musical form. What we hear is not a picturesque representation of a Japanese garden, but a musical translation of some of its formal ideas. And the garden itself is visible, but not these ideas.

Perhaps, then, it is better to abandon the idea of representing this aspect of the composer’s aesthetics in any visible manner? Perhaps, indeed, it is also equally difficult to render *other* aspects of his sensibility visible? This is certainly true, for example, when we attempt to describe a further aesthetic idea of the Japanese garden which Takemitsu used, since it consists of a *void*. On a record sleeve, therefore, I think it would be really difficult to depict. At the most, perhaps, it might be represented by the Chinese ideogram for this concept: *ma*.

Literally *ma* signifies a ‘space’ or an ‘interval’, but the use of this term in the aesthetics of traditional Japanese arts is very hard to grasp. Takemitsu himself had difficulty explaining it. ‘*Ma* is not only a concept in time; it is at the same time very spatial, a spatial thing [...]. *Ma* is perhaps... oh, *ma* is a very philosophical term’ (Burt 2001: 237).<sup>4</sup> We do not have the time here to enter into a long investigation of this subject. But we can at least make the observation that, in Takemitsu’s music, silence has a great importance, and that certainly it is here that we find one of the expressions of the philosophy of *ma* in his compositions. As Kenjiro Miyamoto says in his book on Takemitsu, the concept of *ma* signifies: ‘the [...] metaphysical continuum of silence, that, in Japanese music, is consciously integrated between the notes played’ (Miyamoto 1996: 150). And in reality this silence is:

---

<sup>3</sup> Originally published in Takemitsu (1987).

‘in no wise something void, but rather is filled with the numberless tones or noises of space’ (Miyamoto 1996: 150). We have, then, discovered two aspects of Takemitsu’s ‘Japaneseness’: the use of the Japanese garden as a formal idea, and the philosophy of *ma*. These two concepts also share an aspect in common: they are invisible, we cannot easily represent them on the sleeve of a record. Have we perhaps discovered a model here? Are there other examples in Takemitsu’s thought of a ‘Japaneseness’ which is equally invisible, constructed of similar abstract aesthetic concepts?

Certainly, this is also true of his concept of *sawari*, like *ma* taken from traditional Japanese aesthetics – and equally difficult to explain. In traditional music for *shamisen* (traditional stringed instrument), *sawari* signifies a complex sound, rich in harmonics, which

is perceived as a sound near noise or unpitched sound. [...] This complex sound is called *sawari* in Japan. The word *sawari* comes from the verb *sawaru* in Japanese. If translated into English, it means ‘touch’. *Sawari* relates to overtones [...]. It is said between players, ‘if a person can get a beautiful *sawari*, he or she might be a master’. (Ono 2008: 70)

It is therefore a question of a timbral element, a sound produced by traditional instruments which approaches noise. Where is it to be found, then, in Takemitsu’s music – written, for the most part, for Western instruments? One possible answer is given by Ono in the same article, with references to the many places in Takemitsu’s music where the sound dies away *al niente*: ‘In such places, the act of listening to the sound is awakened in the performer and the listener. We listen to the sound of reverberation [...] until it gradually unites with the sound of the natural environment surrounding us’ (Ono 2008: 73). And what allows us to hear these ambient sounds, this *sawari* of nature? Yes indeed: it is the silence, the *ma*. Two of Takemitsu’s most important aesthetic ideas thus stand in a complex reciprocal relationship to one another.

Perhaps we are now able to attempt a reply to our first question – ‘How Japanese was Takemitsu?’ We have seen that he was not Japanese in a ‘nationalist’ sense: because of their unpleasant associations, he had no wish to use Japanese scales or popular songs. Neither did he wish to attempt a ‘fusion’ of traditional Japanese music with Western music, as is often claimed. But he certainly had a typically Japanese sensitivity towards nature: above all for the formalism of the Japanese garden, from which he took formal concepts for his own music. And he also took other abstract, invisible concepts from traditional Japanese aesthetics: for example *ma*, *sawari* (there are also others). In sum, then, his ‘Japaneseness’ was not of a picturesque, folkloristic or nationalist kind, but refined, abstract – and without any trace of chauvinism. As, once again, Mitsuko Ono has said: ‘However, the aesthetic is one led by radically considering sound, and not one led from the concept of a national identity [Japan]’ (Ono 2008: 73). There remains, therefore,

---

<sup>4</sup> Originally published in Takemitsu (1989: 212).

our second question: ‘Is it important to ask this?’ Certainly, it is absolutely possible to understand the music of Takemitsu without any knowledge of Japanese gardens, *sawari*, *ma*, etc. But it is also possible to misunderstand it. It is possible, for example – as we have already seen in the example of the record sleeve – to consider it from too ‘Eastern’ a perspective, as a music pointedly ‘Japanese’ or exotic – above all when it demonstrates the use of Japanese instruments, as in *November Steps*. But it is also possible to listen to it from too ‘Western’ a perspective. My studies of the reception of Takemitsu’s music in the West have shown me that those who approach his music from an insufficiently informed Western perspective can not only misunderstand it, but even react negatively. They do not hear, for example, ‘garden form’, but only an *absence* of form, an absence of musical ‘logic’ – which, for them, also means a lack of musical quality. An understanding of what Takemitsu aims to do, then, *is* important. It teaches us what he does *not* aim to do, what he wishes to avoid – and not because he lacks compositional competence, but because it would not be relevant to his aesthetic intention.

But, in the end, I believe that we still have a lot of work before us to make the musical public understand this. Since the time when Takemitsu saw the record sleeve in the shop in Paris, more than thirty years have passed. But even today one can see things which perhaps might equally enrage the composer. I hope that today, in my modest fashion, I have been able to do something to dispel this kind of misunderstanding.

## Bibliography

- Burt, Peter (2001), *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Katoka, Hitaru (1979), *Nipponjin to Kansei* [The Japanese and sensitiveness], Ongaku no Tomo sha, Tokyo.
- Leblé, Christian (1990), ‘Takemitsu, Euronippon’, *Libération*, 21-22/07/1990.
- Lieberman, Frederic (1963), *Contemporary Japanese Composition: Its Relationship to Concepts of Traditional Oriental Musics*, MA Thesis, University of Hawaii.
- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen. Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Ono, Mitsuko (2008), ‘Toru Takemitsu and the Japanese sound of “Sawari”’, in *Music of Japan Today*, ed. by Richards, Michael E. – Tanosaki, Kazuko, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne: 69-74.
- Takemitsu, Tōru (1971), *Oto, Chinmoku to Hakariaeru Hodo ni*, Shinchōsha, Tokyo.
- (1987), *Yume to Kazu* [Dream and number], Libroport, Tokyo.

- 
- (1989), 'Afterword', *Perspectives of New Music*, 37/2: 206-214.
- (1992), 'Mirrors', *Perspectives of New Music*, 30/1: 36-90.
- (1995), *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley (or. ed. *Ongaku no Yohaku kara*, Shinchōsha, Tokyo, 1980).
- (2004), 'On Sawari', in *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. by Everett, Yayoi U. – Lau, Frederick, Wesleyan, Middletown: 199-207.

# Nature and the Art of Silence in Tōru Takemitsu

Giangiorgio Pasqualotto

I wish to begin by illustrating the title of this essay. The ideas of nature and silence which underlie the music of Takemitsu, as indeed that of other Japanese composers, are profoundly different to what we might imagine. The concept of nature does not correspond to a *thing*, to one enormous ‘object’ or agglomeration of objects outside or confronting the individual as if it were an antagonist or a backcloth to be animated and exploited. Rather, nature is seen as a horizon which includes us and surrounds us constantly; it is a sort of receptacle. In fact the Japanese term for it, ‘mother’s village’, views it as a reality which encompasses us before we are born, throughout our lifetime and after our death. Nature is much more significant than the looming ‘wall’ we tend to visualise in the West, confronting us with natural disasters. Moreover this is all bound up with the enormous problem of technology, which I cannot go into here.

This very different conception of nature is evident in the teachings of *Shintō*, the traditional Japanese autochthonous religion. Commonly defined as ‘polytheistic naturalism’, at the deepest level Shintoism represents an authentic adoration not only of the *objects* of nature, meaning trees, earth, water, but also natural *phenomena*, such as the waterfall, often framed by a *tori* or portal, constituting the *sancta sanctorum* in a temple. One can also think of the configuration of the greatest Shintoist temples such as Ise or Izumo.<sup>1</sup>

As for silence, I can recall the very important concept *ma*, which is none other than a specific manifestation of a much more comprehensive silence. *Ma* is an interval between two sounds, but it is like the tip of an iceberg which for all its diminutive size contains everything: it represents the underlay of all the sounds and notes, the natural or man-made noises, which we hear. Once again silence is not the opposite of sound or noise but rather the receptacle, the matrix for all aural manifestations.

---

<sup>1</sup> For centuries the major Shintoist temples have been built in the same way, entirely in wood and blending harmoniously into nature so that the whole entity, the building and its natural environment, becomes the temple.

‘The task of the composer should begin with the recognition of the sounds themselves rather than with concern about their function’ (Takemitsu 1995: 80).<sup>2</sup> In saying this Takemitsu seems to want to go beyond the concept of music as the construction of sounds in order to tap into a sort of ‘pure experience’ of sound. I would emphasise that the concept of ‘pure experience’ is fundamental and wide-reaching in Japanese thought, although Takemitsu is probably referring to it unconsciously. He intends not to deny the idea of music as the construction of sounds, but to maintain that no aural construction can forego considering sound first and foremost for its own sake, as a physical event. In other words, for Tōru Takemitsu the essence of music is not to be sought in the abstract, mathematical conceptualization of the relations between the notes, but in the unlimited complexity of sound itself: a single sound is a universe of practically boundless meanings. This must not, however, be taken to mean that Takemitsu neglects, or less still ignores, the languages and logical patterns devised, above all in the West, for in music notation. As Peter Burt has shown, Takemitsu had not only studied them but also, for a considerable period of time, worked within them. To my mind Takemitsu’s greatness lies precisely in this ambition to grasp the essence of each and every type of music, irrespective of such distinctions as Eastern/Western or rhythmic/melodic. At the same time he recognised the need to know and possess the specific forms and techniques of musical composition. Or to put it the other way round, he demonstrated his ability to master these forms and techniques, recalling how they are inextricably rooted in a ‘pure experience’ of sound and silences prior to any attempt at musical notation.

I intend to show how there is no opposition in Takemitsu’s work between the pure experience of sound and an abstract experience drawing on the mathematical or linguistic transposition of deliberately created sounds. First it is important to understand how Japanese culture invariably refers to a profound dimension which precedes and underpins every formalization.

This desire to go to the roots and source of music appears to be perfectly reflected in the traditional Japanese belief that the fundamental goal of human life is not to produce representations of things, facts and events, but rather to grasp their original vital matrix, which precedes any description or classification relying on abstract concepts or systems. At the same, however, this experience of the vital matrix is not *set against* the universes of forms generated from it. Instead artists are careful to show the *continuity* between the forms produced and that matrix which renders them possible.

To appreciate just how essential this continual reference to a dimension that grounds and precedes every formalization is in traditional Japanese culture, we can refer to various specific expressions of this culture, including religion, philosophy, painting, architecture, and above all poetry.

---

<sup>2</sup> Cit. in Burt (2001: 242).

In terms of religion, one only has to think of the insistence in all the schools of Zen Buddhism on the need to go beyond the words, whether written or spoken, to grasp experience in its nascent state, in all its ‘innocence’, before it is captured and imprisoned in the net of words, concepts and reasoning. For Westerners accustomed to the pre-eminence of the *logos* this is a particularly difficult concept. I dissent from those who insist on the distinction between a ‘mystical’ Orient and a ‘rational’ West. One can recognise an analogous quest for pure experience in the work, for example, of the outstanding philosopher Edmund Husserl: in essence all phenomenology is characterised by the attempt to arrive at a pure, pre-categorical experience, prior to the appearance of words, concepts and so forth.

Let us look, for example, at two passages from Dōgen:

It means that the universe is not bound by ideas of vast or minute, large or small; it is not square or round, not the center, not liveliness, not brightness – when we transcend those forms the universe emerges. (Dōgen 1975: 24)<sup>3</sup>

[Water] that is not bounded by any bank or shore: this is *water that is clean right to the bottom*. When fish move through this water, *swimming* is not non-existent. *Swimming*, for however many tens of thousands of distances it progresses, is unfathomable and is unlimited. There is no bank from which to survey it, there is no air to which it might surface, and there is no bottom to which it might sink. Therefore, there is no one who can fathom it. If we want to discuss its measurements, [we say] only that *the water is clean right to the bottom*. (Dōgen 1994: 104)<sup>4</sup>

This metaphor of water is one of the most common in Buddhist teachings. It is fundamental because it explains, better than any other abstract concept, that experience cannot be captured, and yet it is at the heart of every capture. In this sense there is no opposition, but continuity.

Alternatively we can consider the sense of this outburst by Linji, a master of the Rinzai school:

Students of today get nowhere because they base their understanding upon the acknowledgment of names. They inscribe the words of some dead old guy in a great big notebook, wrap it up in four or five squares of cloth, and won't let anyone look at it. ‘This is the Mysterious Principle’, they aver, and safeguard it with care. That’s all wrong. Blind idiots! What kind of juice are you looking for in such dried-up bones! (Linji 2009: 260)

The meaning is perfectly clear: truth, like water or nature or silence, cannot be grasped. Whoever seeks to follow the writings or teachings of some master or other is an idiot: Linji is that famous no-nonsense teacher who said, ‘If you meet Buddha, kill him’. If you should

<sup>3</sup> See also chs. 23 (*Tsuki*), 24 (*Gabyō*) and 61 (*Ryūgin*). Or. ed. Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō*, Nakayama Shobo, Tokyo, 1975: 7, *Ikkamyōju* [A shining pearl].

<sup>4</sup> Or. ed. Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō*, Nakayama Shobo, Tokyo, 1975: 12, *Zazenshin* [Instructions for zazen].

meet someone whom you recognise as the personification of truth, you have to kill him, because it is precisely this operation of identification which has to be eliminated. One must banish the idea that something infinite like truth, enlightenment or nature can be captured. For Linji the ‘blind idiots’ are all those who ‘look outside’, who content themselves with names, phrases, theories and doctrines, thinking that all this constitutes Enlightenment. Whereas in fact to attain enlightenment they should abandon this paraphernalia of forms, strip away every ‘robe’ and seize experience just as it presents itself: ‘Virtuous monks, don’t acknowledge robes. Robes cannot move of themselves, but people can put them on’ (Linji 2009: 259). This propensity to grasp experience prior to any conceptual or linguistic contamination is so deeply rooted in Japanese culture that it recurs in the writings of the most important contemporary Japanese philosopher, Nishida Kitarō (1870-1945), considered the founder of the School of Kyoto. In his first book Chapter 1 deals precisely with pure experience (*junsui keiken*) (Nishida 1990: 3-10).<sup>5</sup> Later on, in an essay published in 1923, Nishida reiterated the importance of grasping – rather than ‘describing’ or ‘capturing’ – pure experience through intuition: ‘We may contend that we attain to an even deeper self-consciousness in aesthetic intuition than we do in mere conceptual self-consciousness’ (Nishida 1973: 112). Thus for Nishida there is a consciousness which goes deeper than merely conceptual, abstract, formal awareness. It arises out of artistic intuition and is realised in a form of attention which goes beyond any artificial separation:

and the sphere of pure experience coincides with the sphere of attention. But the sphere of pure experience is not necessarily limited to a single form of attention within the state where subject and object have not yet separated. For example, a climber’s determined ascent of a cliff and a musician’s performance of a piece that has been mastered through practice. (Nishida 1990: 5-6)

The profound attention paid to the state which precedes separation between subject and object, and in general *any* type of separation, is also found in other traditional Japanese arts which have confronted the problem of space: whether painting, dealing with two-dimensional space, or architecture, involving the third dimension.

In art we can consider *Landscape*, painted in 1495 by Sesshū Tōyō (1420-1506). The true protagonist of this *kakemono* is the empty space, which accounts for 84% of the painting’s surface. Out of this space there emerge, in the distance, the diaphanous shapes of mountain peaks, and in the foreground a few scant brush strokes evoking the presence of bushes rocks and roofs. In this case too the broad empty backdrop is highlighted not as an element *opposing* the representations but *in continuity* with them, exalting them, like a pulsating, living matrix which generates them. This is an effective

---

<sup>5</sup> Nishida associates this expression and the corresponding concept with the terms *etoku* ‘meet and take over’; *taikoku* ‘take over physically’; *jitoku* ‘spontaneous appropriation’; and sets against it *rikai* ‘intellectual comprehension’.

way of showing that this active continuity between background and figures derives from the character of the representations. They are neither regimented within the limits of hard and fast drawing nor filled in with homogeneous layers of ink on an inert background. Instead they were effected with rapid brush strokes, leaving large areas of empty space *between* and even *within* them. The brush willingly leaves extensive traces of white in the ink line. Subsequently the outlines are blurred so as not to define a closed figure: something precise would be too much like a concept, complete in itself. The indefiniteness of highly diluted ink seems to make the background rise to the surface through the representations.

Japanese painting features various forms of perspective in, which rather than a single viewpoint, multiple perspectives are adopted from above, from below and so on, and may even co-exist. Thus the spectator is obliged, or rather is free, to choose any one of the various possibilities in the interplay of objects and space, fullness and emptiness. I believe that something analogous occurs in some of Takemitsu's compositions, where silence performs the same function *vis à vis* the sounds as in *sumie* painting the two-dimensional empty space performs in relation to the figures.

This same type of relationship of reciprocal implication between emptiness and fullness can be seen tridimensionally in the villa of Katsura, a masterpiece of traditional Japanese architecture. The large open space of nature all round the building is not a system of objects which lies outside, but rather an infinite aggregate of energies. Rather than being regimented by continuous masonry walls, this energy is left free to circulate in the interior thanks to sliding partitions (*shōji*) made of sheets of rice paper mounted in light wooden frames. This also enables the garden to be seen from the innermost rooms. Even when windows are necessary, they never close hermetically but are made of lattice work that always allows a greater or lesser degree of light and air to enter.<sup>6</sup> In this way the irrefutable presence of the wide open space of nature is perceived at first hand, as a necessary condition for the determination of any artificial space, just as silence is the necessary underlay from which all the sounds in the world, and the notes in music, emerge. In this case too the artist is aiming not to *separate off* the wide open space of nature from the small volumes architecture conceives and creates, but on the contrary to communicate in a tangible way how such specific, complete spaces *emerge continuously* from the 'universal', infinite space. The ability of the artist lies in using forms that reveal themselves as deriving from something beyond these forms. Katsura, in itself an exceptional hymn to form, is composed of a series of elements which identify it as a product of nature. Take for example the ground plan, which is not a square but represents a skein of geese. Rather than resembling a foursquare Roman house with everything being contained within the defined space, it is centrifugal like a flock of geese in flight, with a central element from

---

<sup>6</sup> On the importance of windows in the traditional Japanese house cf. Kiyoshi (2004).

which everything opens out onto the garden and the outside space. This was indeed absolutely revolutionary, as the Bauhaus architects were quick to perceive.

This perspective – by which the empty background is never seen as a static or inert reality but as the inexhaustible matrix of forms – can be recognised just as clearly in poetry, and in particular in the *haiku*, where, as in the music of Takemitsu, the interrelationship between underlying silence and ‘surface’ sound is fundamental. In its simplicity the *haiku* manages to present the event in Nishida’s or Takemitsu’s perspective of pure experience, without the intervention of a commentator. This interrelationship is communicated with a particular and highly original efficacy through the use of linguistic terms known as *kireji*, cutting words, such as *ya*, *kana*, *kamo*, *keri*, which have no specific meaning but indicate a pause, a suspension, an ‘emptiness’ in the body of the poem.<sup>7</sup> In *haiku* poetry linguistic formalization leads the imagination to conceive of something which is not a complete representation, a ‘picture’, but rather the dissolution of the frame. Take, for example, this *haiku* by Bashō:

<i>kane kiete</i>	the bell fades away,
<i>hana no ka wa tsuku</i>	the blossoms’ fragrance ringing:
<i>yube kana</i>	early evening – (Bashō 2004: 32)

In the translation of these extraordinary lines, the suspension is indicated by the dash, but the meaning is well caught in the verb ‘fade away’. The silence which follows on from the sound of a bell is not absolute, but fraught with the gradual fading out of the bell’s vibrations. This progressive fade away of the sound is what in fact connects the sound itself with silence, in other words with what underlay it and gave it origin, just as it generates every other sound, noise or musical note. There is no connotation of melancholy in this ‘movement towards silence’, in spite of the typical Japanese stereotype of yearning for the ephemeral. Instead, it is the attention to nuance of fading away, of transforming itself, moving towards a background in the form of nature, silence or the blank sheet which is truly Japanese.

In his music I believe Takemitsu pays particular attention to these links connecting sounds to their silent underlay. It is surely not a coincidence if Takemitsu was greatly interested in John Cage’s investigation of the dynamics of silence. In this context I would recall the episode – recorded by Cage himself (1961: 8) – which occurred at Harvard in 1951. Isolated in an anechoic chamber, Cage found that he was hearing two sounds, one high-pitched and the other low. The sound technician told him that he was hearing, respectively, the functioning of his own nervous system and his blood circulating. Clearly this experience goes to dissolve the opposition between sound and silence, demonstrating that there is in fact a tangible continuity between

<sup>7</sup> Translations of this verse into Western languages tend to render these *kireji* (cut words) using dots or brackets or a dash.

the two: when we hear a sound, other sounds which are normally imperceptible are operating, but we usually dismiss them as ‘silence’. This accounts for Cage’s interest in perceiving the sounds that originate in ‘silence’. This sort of experience enables us to state that far from being nothing, silence is the vital matrix, and also the final destination, of every possible sound.<sup>8</sup> In this sense silence is comparable – to use once again a favourite image of Zen Buddhism –<sup>9</sup> to the ocean and waves: certainly, each wave has its own identity with respect to the mass of the ocean as a whole, but nonetheless it emerges from and inevitably returns to this entity, just as notes and sounds are born from silence and dissolve back into it. In Japanese thought what connects the aural dimension of silence with its visual counterpart of space is the character of vacuousness understood not as an inert reality, or even the result of annihilation, but as an enormous reservoir of active potential, whether taking shape as things or events, forms or sounds, words or facts. In a large part of his musical output Takemitsu makes skilful use of *ma*. It is introduced into his compositions not so much as a simple pause or fragment of silence between notes but as a musical space rich in tension,<sup>10</sup> as a moment in which the listener becomes conscious of the emergence of sounds from silence and their return to it. The sense of this use of *ma* by Takemitsu has been well identified and expressed by Koozin. In commenting on some piano pieces, he speaks of ‘those shadings into “silence”’ which produce a condition in which ‘one is more likely to hear the silence arising toward the end of such a figure as a direct outgrowth of the previous sound-event. In this sense, the sound-event draws silence into the piece as an active rather than a passive element’.<sup>11</sup>

Far from having an exclusively *technical* sense or valence, this dialectic between silence and sounds, which constitutes the art of music, can acquire a cognitive or indeed spiritual meaning and value. This may lead us to reflect on music as art which produces syntheses of sounds and silence, and it is surely not excessive to affirm that such an art can not only *be born* from an experience of Reawakening but also produce it. I don’t know whether Takemitsu would have gone so far as to consider his music as a valid auxiliary on the way to Enlightenment, but there can be no doubt that many of his pieces and some of his writings are seen to be worthy of such a vocation.

---

<sup>8</sup> Cf. also *Lecture on Nothing*, in Cage (1961: 109-128).

<sup>9</sup> It must be said, however, that in his elaborations Cage was merely following in the footsteps of Buddhist thought (cf. Porzio 1995).

<sup>10</sup> We should bear in mind that in the language of Japanese musicians ‘emptiness is indicated with active expressions’. Cf. Satoaki 2004: 118. Cf. also Koozin (1990: 34), cit. in Burt (2001: 237) and Miyamoto (1996).

<sup>11</sup> Koozin (1990: 34), cit. in Burt (2001: 237).

### Bibliography

- Bashō, Matsuo (2004), *Bashō's Hayku: Selected Poems*, State University of New York Press, Albany.
- Burt, Peter (2001), *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cage, John (1961), *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Dogen, Zenji (1975), *A Complete English Translation of Dogen Zenji's Shobogenzo* (The Eye and the Treasury of the True Law), Nakayama, Tokyo.
- (1994), *Master Dogen's Shobogenzo*, Windbell, London.
- Kiyoshi, Seike (2004), 'Il ruolo di *ma* nelle abitazioni giapponesi', in *Ma: La sensibilità estetica giapponese*, a c. di Galliano, Luciana, Angolo Manzoni, Torino: 137-148.
- Koozin, Timothy (1990), 'Tōru Takemitsu and the Unity of Opposites', *College Music Symposium*, 30/1: 34-44.
- Linji, Yixuán (2009), *The Record of Linji*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen: Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Nishida, Kitarō (1923), *Nishida Kitarō Zenshu* (Nishida Kitarō Complete Works), Iwanami Shoten, Tokyo.
- (1973), *Art and Morality*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- (1990), *An Inquiry into the Good*, Yale University Press, New Haven – London.
- Porzio, Michele (1995), *Metafisica del silenzio: John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano.
- Satoaki, Gamo (2004), 'Il *ma* della musica giapponese', in *Ma: La sensibilità estetica giapponese*, a c. di Galliano, Luciana, Angolo Manzoni, Torino: 107-123.
- Takemitsu, Tōru (1995), *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley.

# ‘Something Intuitive’: Tōru Takemitsu’s Relationship with the Western Avant-gardes

Angela Ida De Benedictis

*I believe that, cultures do converge and gradually form themselves into a cluster.*  
(Takemitsu 1989a: 198).

\*\*\*

*I would like to develop in two direction at once, as a Japanese in tradition and as a Westerner in innovation.*  
(Takemitsu 1989b: 209).

If one takes a good look at the history of Japanese music, and of European music in Japan, we Japanese only began to study European music seriously after the Second World War. Of course, prior to the war we had studied it in a certain way, for the best part of a century. But, after the enormous débâcle of the Second World War, the young artists who were beginning their careers in the shadow of that experience were confronted with problems common to the whole of humanity, which went beyond national boundaries. And so someone like me in Japan had absolutely no idea of European music. Nonetheless, some information from Europe did reach us, where figures like Stockhausen, or Pierre Boulez, were inventing innovative, revolutionary types of music. Even though we were living in far-off Japan we nonetheless felt a certain, irresistible fellow-feeling with them. This fellow-feeling which European music stirred in us clearly seems to me to be *something intuitive*. (Nono 2001: 434) [my italics]<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> For information concerning the circumstances of this private conversation and on the editorial criteria and translation (from Japanese done by O. Tsutomu), see p. 585 therein.

If music can be divided up into two traditions, East *versus* West, a composer like Takemitsu can hardly be expected to view these realities as a single entity or combine them in the same perspective. In his music they always appear divided – more or less overtly – even though each plays a major role and exerts a marked impact. However, rather than being in opposition, these two worlds generate an ‘energy’ which arises from the interaction between two different concepts of *identity*. In a conversation with Luigi Nono in 1987, Takemitsu expressed clearly how he viewed the concept of *identity* and how this should act as an inducement to become more receptive to others, not to exclude them:

Lately in Japan there has been a discussion concerning ‘national identity’. Let me tell you what this is. It’s the idea that we are supposed to be different from other nations. You may think that this idea is in contradiction with the trend towards homologation I was speaking about before. But by considering ourselves like this, different from others, and steadily withdrawing into ourselves as a nation, we shall end up by excluding the others. If this is how things stand, then it’s the same as homologation: it too is an undesirable phenomenon. (Nono 2001: 438)

In Takemitsu’s theoretical and artistic approach (as this can be inferred from his compositions and writings existing in translation), it is precisely this receptivity towards others which represents a means to achieving the *universalism* (or *universality*) of music, permitting, that is, the creation of an artistic product which is intended for and available to the whole of humanity, irrespective of national frontiers.

It is well known that Takemitsu was strongly influenced by some Western composers, such as Debussy and Messiaen, whom he took as ‘models’ above all in his first period (up to the end of the 1950s), when he seemed intent on turning his back on the culture of his native land. But this *reaching out* to the West was promptly matched by the West *feeding into* his cultural horizon. In fact in Takemitsu’s encounters with the Western avant-garde one can perceive a kind of circularity, a two-way process in which the composer seems to return to his origins precisely starting from the West (or perhaps from the influences which his Eastern grounding made it possible to glimpse in the West). So that in this case, when one speaks of relationships with the Western avant-gardes, one must imagine a single river with two currents flowing through it: one flowing from Japan *to the West* and one arriving in Japan *from the West*. It is a multi-faceted give and take in which it can be difficult to say where one current ends and the other begins.

In the various books that have been published featuring Takemitsu, the chapter which we might call *From the West* invariably starts out from the figure of Igor Stravinsky and the admiration he expressed – which was to be so influential – for the young Japanese composer’s *Requiem*. The year was 1959, when Takemitsu still had no claim in Japan to be a representative figure of his generation (the *Requiem* itself, following its first performance in

1957, had practically vanished into oblivion).<sup>2</sup> In a Japanese account published in 1959 of Stravinsky's visit to Tokyo we learn that, after listening to Takemitsu's *Requiem*, the grand old man of European music said: 'This is good music, a very impressive and intense music'.<sup>3</sup> In all likelihood Stravinsky's appreciation of the *Requiem* derived from some sort of self-recognition on account of their joint affinity with Debussy, whose music is so evident in the harmonic colouring of the *Requiem*. (At the same time one cannot exclude the relevance of some explicit allusions to compositional procedures typical of the Second Viennese School – such as mirroring effects and inversions – which Stravinsky himself had experimented with in the second half of the 1950s).

The circumstances of this favourable 'meeting', which for Takemitsu constituted a notable testimonial for his future success, have been described in many accounts written by and on Takemitsu. One of the most detailed firsthand accounts is to be found in an interview he gave in 1988, which contains precious information on his contemporary tastes and further contacts with the Western avant-gardes:

The *Requiem for Strings*. [Stravinsky] heard it by accident because, when he was in Tokyo [...] he asked to listen new Japanese music. The radio stations arranged it. My music was not supposed to be played, but by chance someone played some and Stravinsky said, 'Please, keep going'. He listened to my music along with many other pieces. After that he had a press conference and he mentioned only my name. Then he invited me to lunch. I was nervous because he is such a great master. Even at that time I didn't like his music so much, though of course I had great respect for it – and he is such a great orchestrator. Anyway, I met him. First impression: we shook hands... his hand... so big, and very soft, like marshmallow. For me, it is unforgettable. After that he returned to the United States and perhaps he spoke about my music to Aaron Copland or something, so I got a commission from the Koussevitsky Foundation. Then I wrote a piece called *Dorian Horizon*. (Takemitsu 1989b: 206-207)<sup>4</sup>

The work Takemitsu refers to, composed in 1964 and published in 1966, had its first performance in 1967 in San Francisco, with Copland conducting.<sup>5</sup> This fact was particularly significant for the Japanese composer because Aaron Copland had figured in his artistic development well before the visit of Stravinsky to Japan, specifically in the second half of the 1940s, when Takemitsu had his first contact with American music.

---

<sup>2</sup> Cf. in this context also Burt (2001: 50 ff.). On p. 51 the author notes that the first bars of the *Requiem* resemble Samuel Barber's *Adagio* for strings, and wonders whether Takemitsu may have heard Barber's work on the radio of the American Center for Information and Education in Tokyo.

<sup>3</sup> Reports published in Miyamoto (1996: 121) and in Ohtake (1993: 6).

<sup>4</sup> Passage also cited in Miyamoto (1996: 121). Concerning *Dorian Horizon* see among other articles Galliano (2002: 30-35).

<sup>5</sup> Cf. in this respect also Ohtake (1993: 8).

During the occupation in the immediate post-war years the American army set up the Center for Information and Education in Tokyo. In a chapter of his 'Contemporary Music in Japan' Takemitsu told how he often used to go there in the late 1940s in order to study the scores of music composed in America (1989a). Moreover he was able to listen to a lot of that music thanks to an American radio station, the WVTR. The composers he mentions are Roy Harris, Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions and George Gershwin, and he tells how he gradually came 'to develop a sense of my own musical taste'.<sup>6</sup> Among the works he listened to at that time – all of them representing something 'rare, unknown, so wonderful' – it was precisely the music of Copland which made a particular impression: 'I loved Aaron Copland's *Violin Sonata*. I thought at that time, oh, this is American Mozart – very simple, but very well done. I knew American music first, before I knew Schoenberg or Webern, because, after the war, we had no way of hearing new music' (Takemitsu 1989b: 207).<sup>7</sup> The name of Anton Webern takes us back to the Second Viennese School, which Takemitsu explored in the so-called 'second phase' of his career, coinciding with his return to or discovery of traditional Japanese music.<sup>8</sup> It is still not clear exactly when Takemitsu first came into contact with Webern's output.<sup>9</sup> What we can say for certain is that the use of contrapuntal forms and mirroring devices – clearly deriving from Webern – characterises a large part of the compositions written in the period going from 1957 up until *Piano Distance* in 1961 and *Arc* in 1963. However, his interest in the Second Viennese School seems to have stopped at the formal aspect: he categorically rejected its structural organization of pitches according to the dodecaphonic system. In 1971 he even went so far as to declare:

The twelve-tone method of composition may be the result of historical necessity, but it presents some very dangerous aspects. The mathematical and geometric pursuit of sound apparent in this technique is purely an intellectual act. It can result in the same weaknesses as those that arise in any overspecialized aesthetic purity. It carries with it the danger of hardening perceptions, and it is the perceptions that are the basic elements in creativity. (Takemitsu 1995a: 80)

This is undoubtedly an important assertion, and yet it reveals a profound misunderstanding of the dodecaphonic method which would require a much more thoroughgoing consideration than is possible here.

---

<sup>6</sup> Cf. Takemitsu (1989a: 200). For the names of the composers mentioned cf. also Takemitsu (1989b: 207).

<sup>7</sup> In the same conversation Takemitsu also makes the significant statement that his idea of European music was indeed mediated by American culture.

<sup>8</sup> On the 'phases' of Takemitsu's artistic biography see Miyamoto (1996) and Burt (2001).

<sup>9</sup> In the conversation with Cronin and Tann (cf. note 7) Takemitsu (1989b: 207) stated generically 'I was very influenced by the Viennese School, and also by Debussy', without giving any specific dates or titles. We should bear in mind that immediately after the War Yoritsune Matsudaira had been one of the first in Japan to introduce into his own music elements of the twelve tone method, effecting a hybrid with the musical theory of the *gagaku* (cf. Bekku 1961: 95).

On the contrary, critics writing about Takemitsu have tended to pay more attention to the influence of the French composers active at the turn of the 20<sup>th</sup> century, and Claude Debussy in particular.<sup>10</sup> Although these names clearly pre-date the Western avant-gardes of our enquiry, it is nonetheless interesting to note that, even in the case of the so-called historical avant-gardes (in France, in this case), Takemitsu's 'absorption' of Western music is once again bound up in a movement which, rather than tending *towards* the outside (from East to West), leads *back into* his own artistic world, taking a specifically circular route (from East to West and back to the East). His love for Debussy and some other late 19<sup>th</sup> century French composers was filtered by that aspiration to the 'exotic' which characterised their music. According to Noriko Ohtake,

Takemitsu himself admits admiring music from France, whose composers themselves had an enthusiasm for Japanese art at the end of the previous century. Takemitsu terms Claude Debussy's interest in and influence by Oriental art a 'reciprocal action' – musical art which was reimported to Japan. This 'interplay', founded in Takemitsu's affection towards Debussy's music, remains through much of Takemitsu's compositional career. (Ohtake 1993: 6-7)<sup>11</sup>

As we trace here some of the contacts, both direct and indirect, he had with representatives of the Western avant-gardes, we shall see to what extent it is legitimate to speak of 'interplay' in Takemitsu's receptivity *vis à vis* 'others'.

Our review must undoubtedly begin with another French composer, Olivier Messiaen. Right from one of Takemitsu's earliest compositions, *Lento in Due Movimenti* (1952), the influence of Debussy was combined with that of Messiaen (above all in the latter's innovation of 'modes of limited transpositions'). Takemitsu first came across the music of Messiaen in 1950 when he was introduced to it by Toshi Ichiyanaagi, and he was immediately bowled over: 'I am still captivated by a kind of enigmatic power in that music. [...] Truly, he was my spiritual mentor' (Takemitsu 1995b: 141). His love for Messiaen's works (above all the *Préludes* for piano) was matched by his efforts at furthering knowledge of French music in Japan. In fact, through his work in the early 1950s in the Jikkenkōbō (Experimental Laboratory), Takemitsu was responsible for many of the first performances of Messiaen in Japan (and indeed of Varèse, Stockhausen, Nono, Berio, and others besides).

The influence of Messiaen can be recognised both in matters of technique and in their common love of nature (even though in Takemitsu this love, rather than being imitative, remains on a generally philosophical level). Of all Takemitsu's works it is surely *Quatrain* (for solo instruments and orchestra, 1975) which shows the clearest evidence of

<sup>10</sup> See on this topic, among others, Ohtake (1993: *passim*) and Burt (2001: *passim*).

<sup>11</sup> We should nonetheless recall that in an interview given to Fredric Lieberman in 1964 (a year before making his first visit to Europe), Takemitsu declared that he did *not* like (at least at that time) Claude Debussy: 'I like old French pieces – Couperin, Rameau – very much. Maurice Ravel, Debussy I don't like' (Lieberman 2002: 228).

Messiaen's influence.<sup>12</sup> The solo instruments are in fact those used by Messiaen in the *Quatuor pour la fin du temps*, namely clarinet, violin, violoncello and piano. The genesis of the work was closely linked to a visit Takemitsu made to Messiaen in New York before starting work on the piece, when Messiaen was particularly generous with advice and details arising from the analysis of his own quartet.<sup>13</sup> The decision to accompany the instrumental quartet with orchestra derived from Takemitsu's impressions during those sessions of analysis:

When he played the piano as he discussed his instrumentation, it sounded like an orchestra. Each of his fingers seemed to make a different instrumental sound. Among the many things I learned from his music, the concept and experience of color and the form of time will be unforgettable. (Takemitsu 1995b: 141)

In terms of interplay, there is no doubt that Takemitsu's closest relationship with a composer of the Western avant-garde was that with John Cage. Here too there was a reciprocal give and take in which the currents flowing between East and West intersect and become indistinguishable. 'From Cage', as Takemitsu put it in a heartfelt commemoration written in 1992, 'I learned life, or I should say, how to live and the fact that music is not removed from life' (Takemitsu 1995c: 138).<sup>14</sup> In 'Contemporary Music in Japan' Takemitsu goes so far as to state that it was Cage he had to thank for being 'taken back' to Japan and rediscovering the value of Japanese tradition and philosophy, after a period in which he had rejected his own culture:

I must express my deep and sincere gratitude to John Cage. The reason for this is that in my own life, in my own development, for a long period I struggled to avoid being 'Japanese', to avoid 'Japanese' qualities. It was largely through my contact with John Cage that I came to recognize the value of my own tradition. (Takemitsu 1989a: 199)

The two met during a visit by Cage to Japan in the early 1960s. Cage was invited by the Sōgetsu Art Center in 1962 and again in 1964, and Takemitsu specifically dated their first meeting to this second visit:

I and John have been great friends since 1964. We spent a whole three weeks together in Hawaii. I am a pupil of Cage when it comes to mushrooms! I do not in any sense do the same things as John Cage. In a certain sense my music can be the antithesis of his. (Nono 2001: 442-443)

---

<sup>12</sup> On this topic cf. also Shlomowitz (2002: 177-191).

<sup>13</sup> Cf. in this respect Ohtake (1993: 8).

<sup>14</sup> See also what Takemitsu (1995d: 27-31) had to say in *John Cage*.

And yet, in spite of this affirmation, there is no denying some influence of Cage in Takemitsu's music and compositional techniques.<sup>15</sup> One blatant example is the use of the prepared piano, which Takemitsu adopted above all in music composed for the cinema. Other scholars, including Ohtake, identify his most elaborate debt in the structure of *Dorian Horizon*, which they see as having been inspired by the overall organization of Cage's *String Quartet in Four Parts* (1949-50). There are in fact no other allusions to this derivation, and those in question (which talk of Cage's piece as a quartet for twenty four strings placed so that only four can play together at any one time)<sup>16</sup> seem to be based on a dubious reading of Cage's quartet or, still in terms of conjecture, on a free interpretation of the work heard in a local performance. The fact is that *Dorian Horizon* is overtly based on modal scales (above all the lydian), and the clearest influence is surely the harmonic theorising of the American jazz composer George Russell, the author of a book Takemitsu knew well at the time he wrote his work, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*.<sup>17</sup>

Still in the domain of Cage, we cannot fail to cite the aleatoric techniques 'à la Cage' which Takemitsu used from the early 1960s onwards, prior that is to his meeting with the American composer (1964). At that time Takemitsu had already been familiar with Cage's music for a long time. He had first heard some immediately after the War 'through the intellectual antennae of Shuzo [sic] Takiguchi and Kuniharu Akiyama', and had been able to appreciate it at close quarters in 1961 'when Ichianagi, on his return from a long stay in America, performed a work of Cage's in Osaka. I still feel the shock of hearing that piece' (Takemitsu 1995c: 137).<sup>18</sup> It was in fact from 1961 onwards that Takemitsu created a sort of trilogy which was entirely 'aleatory', entitled *Ring* (1961), *Sacrifice* (1962) and *Valeria* (1965).<sup>19</sup> One might be tempted to recognise the influence of Cage in these aleatory scores, were it not for Takemitsu's insistence on distancing himself from this 'model'. Instead he referred specifically to his place in that Japanese tradition which up until now he had always execrated. Moreover he engaged in subtle dichotomies between music and expression of thought or 'movement of spirit'. This is what he had to say concerning his graphic scores in an interview with Fredric Lieberman given in 1964, the year he met Cage:

---

<sup>15</sup> See on this topic Burt (2001: 92-109).

<sup>16</sup> Cf. Ohtake (1993: 9).

<sup>17</sup> Cf. Burt (2001: 86-87). A chapter dealing with Takemitsu and the influence of jazz is still to be written and analysed. Takemitsu's music is not lacking in allusions to Ellington, Coleman, Coltrane, Dixieland and New Orleans-style jazz, which he had heard as a child in China.

<sup>18</sup> Richard Toop suggests that Ichianagi was able to bring scores of *Concert for Piano and Orchestra*, *Fontana Mix* and/or *Cartridge Music* back from America (cf. Toop 2002: 5).

<sup>19</sup> In terms of many formal aspects and of 'movement', *Ring* also has elements in common with Boulez's *III Sonate* and Stockhausen's *Zyklus*, although such identification remains at the level of intuition and cannot be objectively demonstrated. To the titles cited in the text we should add the entirely graphic piece *Corona for pianist(s)* of 1962, written in collaboration with the graphic designer Kohei Sugiura.

I have known about John Cage for seven or eight years. I am very interested in his thought, but his music – he has many different styles. But I think I cannot adopt his style. Most important for Cage is his thought. His notations, no. [...]

*When did you begin writing graphic scores?*

Before Cage came. Old Japanese music had many graphs notation – like graph. My graphic work, I think, is not my composition. My movement of spirit, design of my mind, not sketch. (Lieberman 2002: 229)

We can perhaps recognise other influences typical of Cage in the pursuit of ‘silence’ which emerges unequivocally in the above-mentioned works and in subsequent ones, as well as a vocation for the ‘liberation of sound’ from predefined temporal or structural grids. These features have been amply discussed in works written on or by Takemitsu which we can merely mention here before going on to review other forms of interplay with the Western avant-gardes.<sup>20</sup>

In his composition *Relief Statique* of 1955, Takemitsu had his first essay in electronic experimentation as practised in the French *musique concrète* (the debt is clearly to Pierre Schaeffer).<sup>21</sup> The techniques of recording, sampling and editing sounds and noises from everyday life gave Takemitsu the possibility of manipulating – above all in film music – sound materials which rather than belonging to the idiom of ‘artificial’ music (produced by an instrument) were associated with ‘real’, ‘concrete’ material (present in nature). While one can speak of the influence of Schaeffer – above all in the electronic works Takemitsu composed up to the beginning of the 1960s (including *Relief Statique* and *Sky, Horse and Death*) – this does not go beyond a functional use and the aim to ‘expand the possibilities of sound material’. Takemitsu does not seem to have found in this type of experimentation the sort of *dynamism* or *pulsation* of sound he was interested in. Unlike the French concrete experimentations, in Takemitsu the aural material remains recognisable almost to the point of ‘naturalism’. If Schaeffer treats ‘sound objects’ as ‘anecdote’, stripping them of their natural connotations and transforming them in the pursuit of an *abstract* image by means of *concrete* sounds, in Takemitsu they remain part of a soundscape which is not contaminated by manipulations or transformations which risk altering their nature: he seeks to achieve a *concrete* tribute by means of *concrete* sounds. But of course, these sounds are not employed in the sense of an ‘imitation’ of nature: it is not a question of copying what exists in nature

<sup>20</sup> See among others the above mentioned volume by Burt (2001), Ziad Kreidy’s study (2009), and what Takemitsu (1995c; 1995d) had to say about Cage.

<sup>21</sup> The person responsible for disseminating and mediating the European experimentation of electronic techniques was Toshiro Mayuzumi, who returned to Japan in 1952 after a period studying in Paris, when he gained first-hand experience of serial composition and *musique concrète* (cf. also Toop 2002: 2). We can recall that in Makoto Moroi’s brief evocation of electronic music delivered to the “Tokyo East-West Music Encounter Conference”, one of the very few examples given was a work by Takemitsu (*Vocalism*), compared for its stylistic and linguistic innovation to *Omaggio a Joyce* by Luciano Berio (cf. Moroi 1961: 131).

but of *recreating* it. Paradoxically, in Takemitsu's electronic compositions nature becomes a reality that has been experienced, not an object of potential analysis or transformation. As he himself put it: 'composing is giving meaning to that stream of sounds that penetrates the world we live in' (Takemitsu 1995a: 79). This outlook meant that in terms of electronic experimentation (as well as in other respects), he had a different – at times even diametrically opposed – stance to his Japanese colleagues. In commenting on the situation of young composers in Japan, the brief reference made by Masao Hirashima in 1961 to Takemitsu's experimentation and music focused, not unexpectedly, precisely on this aspect (not altogether benevolently):

Mr. Takemitsu repeated experiments in music *concrete* is [*sic*] remarkable contrast of personality to Mr. Moroi's attempts at electronic music. [...] For him, music has ceased to be an abstract art, and the sound is a concrete being full of life. [...] His *Requiem for Strings* is an excellent piece, very crystalline, filled with strong emotions. I cannot help hoping, however, that he, who is apt to confine himself within himself, will attain more open expression. (Hirashima 1961: 105)

The joint influence and rejection of the experimentation of Schaeffer can be compared to a similarly contradictory fascination with the music of Iannis Xenakis. Over the years the name of Xenakis recurs frequently in Takemitsu's writings, private letters, interviews and conversations, and his admiration for the potency of the Greek composer's expressive world is invariably conditioned by a sort of resistance to the 'intellectual control' on which this world is based.<sup>22</sup> It is not that Takemitsu was immune to the fascination of numbers and mathematics. As emerges clearly in a conversation between the two composers published in 1988 (Takemitsu – Xenakis 1988), the difference lies in the *meaning* given to numbers, theoretically objective for Xenakis, subjectively intuitive for Takemitsu. To put it another way, while for Xenakis numbers made it possible to discover values which are intrinsic to the music, for Takemitsu they allowed him to give material 'solidity' to intuitive, almost dream-like sound objects:

Basically music depends on mathematical organization. Through no fault of his own, the composer exercises his mathematical alchemy in pursuit of universal beauty. But our task, not limited only to music, is to reveal things that come to us through our spiritual efforts. [...] I believe, however, that the task of the composer should begin with the recognition and experience of the more basic sounds themselves rather than with concern about their function. (Takemitsu 1995a: 79)<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> An indirect allusion to this diffidence comes from Morton Feldman (1985: 183-184). We can also recall that, on the occasion of Takemitsu's 60th birthday, Xenakis wrote for him *Towakemitsu*, performed in Tokyo in 1990.

<sup>23</sup> We can recall that in 1987 Takemitsu published a book called *Dream and Number* (or, ed. *Yume to Kazu*, Libroport, Tokyo, 1987).

In much of Takemitsu's music the events develop in a dimension which is far removed from the sort of horizontal continuum characteristic of the majority of Western music: sounds are experienced moving in a stasis. Perhaps the closest equivalent in the West is in the experimentation of Morton Feldman, and it is no coincidence if Takemitsu considered him one of the greatest friends among all his Western colleagues. One of his most inspired works for orchestra, *Twill by Twilight*, was composed in 'memory of a man who was both a great friend and a great composer, Morton Feldman, who died in 1987' (Takemitsu 1988). Separated by an ocean and a continent, the two composers rarely met, but those encounters left various traces whether in the published writings of each of them<sup>24</sup> or in the letters they exchanged (some, unpublished, are conserved in the Feldman Collection of the Paul Sacher Foundation, Basle). The two men had various things in common, not least the pursuit of soundscapes dense with resonant silences, obtained above all by reiterating microcellular motifs or the slightest of aural figures. As always, Takemitsu acted on such affinity and affection by importing Feldman's music into Japan and disseminating it. In an essay he wrote commemorating Feldman in 1992, Takemitsu alludes to a recent performance of *Coptic Light* (which he himself had promoted) and the late composer's music in general:

Recently Morton Feldman's music was premiered in Japan in a program by the NHK Philharmonic's MIF (Music in Future – a title as cumbersome as Don Quixote's armor). That was the first time Feldman's orchestral music was performed in Japan. His *Coptic Light* reflects his interest in the pattern of Middle Eastern rugs, which have a regular and very fine harmony. As usual his music was quiet, the sound reminding us of pleats of soft layered light, with time standing still. And yet an indescribably rich musical space emerged. [...] His music was without strong contrasts, unassertive, arising from his sensitivity – a unique minimalism without excesses. Thus the inner content of his music is clearly defined. He disliked excessive decoration. (Takemitsu 1995b: 139-140)

Clearly these last phrases could stand as an accurate description of Takemitsu's own music (just as, in saying that Takemitsu has a natural rather than a historical vision of time, Feldman could well be talking about himself).

The circumstances of their first meeting have never been properly clarified. In an unpublished letter to Feldman dated 19 December 1978 (reproduced here in the original, written when Takemitsu's English was still decidedly shaky) it emerges that they had already been friends for some time – Takemitsu refers to previous visits he had made to the States – and that plans for Feldman's music to be performed in Japan were already made:

---

<sup>24</sup> Feldman, for example, made more than one reference to Takemitsu in the lecture he gave in Darmstadt in 1984 (Feldman 1985: 181-213).

Dear Morton,

pleas excuse me that I haven't write for such a long time since I was in Buffalo. It was a really wonderful to meet you and work with you.

At that time, I think, I told you of my Festival and I have asked you to come to attend to the festival in '79. Toshi Ichianagi, after his back to Japan form Berlin, told me that there would be some difficulty for you to come to Japan in the next year.

"Music Today" will be held from June 20<sup>th</sup> for about one week, and I want to program *An evening of M. Feldman* into the next festival if you would be able to come to Japan. [...]

I hope you would come to Japan.<sup>25</sup>

There is evidence of the respect and affection linking the two composers in a subsequent letter dated 16 June 1981. Takemitsu asks Feldman to write something about his music for a monograph which the important Japanese publisher Seidō-sha wished to devote to him:

Dear Morton,

Seidō-sha is a publishing company whose achievements especially in the music are very well-known. The music section of the company has decided to publish a special edition on my work as one of their series of *The Notes of the Music*.

I would be extremely grateful to you if you could spare the time to contribute an article on my work for this edition.

A postcard Takemitsu sent thereafter shows that Feldman had responded enthusiastically; unfortunately we do not know whether the text was ever written, or whether the volume planned by Seidō-sha is the same as the one finally brought out in 1999, eighteen years after the idea had been broached.<sup>26</sup>

The biographies and studies of Takemitsu do not do justice to the close relationship he enjoyed with Luciano Berio, generally linked above all to the 1980s, whereas the beginnings of this relationship can be documented thanks to further unpublished letters conserved in the Paul Sacher Foundation. The common ground on which the two composers first met was electronic music: at least this is what transpires from the first of two

---

<sup>25</sup> Letter conserved, like those cited hereafter in the text, in the Paul Sacher Foundation, Morton Feldman Collection (by kind permission).

<sup>26</sup> The reference is to the volume entirely devoted to Takemitsu published in 1999 by Seidō-sha, *Oto, Kotoba, Imeji* [Sound, word, image] (Konuma 1999), where however there is no contribution by Feldman.

letters conserved among the material belonging to Luciano Berio, dated 15 June (the year is unspecified but was presumably 1960 or 1961). It is surprising to learn that Takemitsu was thinking of working at the Studio di Fonologia of RAI in Milan:<sup>27</sup>

Dear Mr. Luciano Berio,

I have played your electronic music a number of times for my self and for friends. I thank you and we enjoyed very much. Have you received your straw-wrapped package like a pirate's treasure? I hope that ancient Buddhist instruments will be reborn in your works. I would like to hear your new works very much.

I'll introduce my friend Mr. Kazuo Fukushima who is composer. I think you will meet him at DARMSTADT. Please do help him. May be, he will give a lecture about Japanese Noh music.<sup>28</sup>

I will send my new works when I give back your tape by air mail, soon.

I would like to work at RAI's electronic music Studio for the future.

I ask you for your kind consideration.

Thank you again for the tape.

Most cordially, Tōru Takemitsu

In the correspondence and documents conserved in the archive of the Studio di Fonologia there is, alas, no trace of any application or documentation concerning Takemitsu's visit. What we do know, however, is that one of the main reasons why Luciano Berio parted company with this institution was precisely the difficulty of obtaining access to the laboratory for foreign composers and Italians not directly involved in the RAI.<sup>29</sup>

A second letter, less formal than the preceding one, dates from 4 April 1964 and was written from San Francisco during Takemitsu's first visit to America. The letter is reproduced here in its entirety. It gives information both on his stay in America and on his previous contacts with Berio (as well as revealing an unsuspected interest in avant-garde Western music theatre):

---

<sup>27</sup> Letter conserved, like the one cited hereafter in the text, in the Paul Sacher Foundation, Luciano Berio Collection (by kind permission). We also place on record the existence in the Sacher Foundation of another letter from Takemitsu to Antoniette Vischer, dated 7 March 1963, written in reply to a commission from Vischer for a 'short piece' for solo harpsichord (a piece which was never actually composed).

<sup>28</sup> This is the element which enables us to date the letter to 1961 or thereabouts, the year in which Kazuo Fukushima attended the Ferienkurse in Darmstadt, giving a lecture on 'No-Theater und Japanische Musik' (cf. Borio – Danuser 1997: 609).

<sup>29</sup> See in this respect De Benedictis – Rizzardi (2000, *passim*).

Dear Luciano Berio,

how are you? this time, I came Hawaii to participate “East West Festival Music & Art 20<sup>th</sup> Century”. Then I loved to meet you very much so I visited San Francisco just for 4 days. I am very sorry that I couldn’t meet you at here. I must leave today from here to Hawaii with Mr. John Cage (he also participate Festival). I brought (bring) your tape which you sent me in Japan. I must say Please forgive me. I had having this tape for long time. I love this piece very much. Thank you. And I saw your new piece from Dr. Shlee. *Passaggio* is great wonderful work for me. I would like to hear *Passaggio* very much.<sup>30</sup>

By the way I & my friends are doing to contact with big sponsor, you & your wife will be Japan. we like to know your schedule in 1965. please let me know. If you do have a plan coming Japan I will to do try. Sometimes we can meet at somewhere. Good luck.

Best wishes, yours Tōru Takemitsu.

Although Takemitsu referred in the previous letter to the summer courses at Darmstadt, on all his frequent visits to the West he never actually set foot in the Mecca of European avant-garde. There seems to have been a reciprocal lack of interest in the *Ferienkurse*, then in their heyday: up until 1966 the music of Takemitsu was heard only once at Darmstadt, in 1959, and not even in a concert but during a lecture given by Yoritsune Matsudaira on ‘Neue Musik in Japan’. In this lecture Takemitsu received scant attention, and what was said was not even particularly relevant to the music heard (an excerpt from the piece of concrete music *Eurydice – La mort*): ‘Toru Takemitsu comes from the influence of Messiaen. Now he seeks to use the avant-garde techniques of Messiaen and others in pursuit of a static aesthetic which represents the main feature of Chinese monochrome painting from the Tson era’ (Matsudaira 1997: 223). During the 1980s, thanks to the work he did for the “Suntory International Program for Music Composition”, Takemitsu consolidated some contacts he had made in the past and formed some new ones. Among the latter we can single out an exchange with Lutoslawski which occurred between May and December 1985 in view of the upcoming celebrations for the inauguration of the Suntory Hall. Even though nothing came of it (Lutoslawski turned down the commission proposed by Takemitsu), it is worth reproducing the first letter he sent to the Polish composer, since it illustrates the cultural strategies of the commissions and the conditions offered to the invited composers:

Dear Mr. Lutoslawski,

the “Suntory International Program for Music Composition” was set up to commemorate the construction of the Suntory Hall, which is expected to open on

---

<sup>30</sup> The reference is to Berio’s work put on in 1963 at the Piccola Scala, Milano.

12<sup>th</sup> October, 1986. With a view to making good use of the new hall and further to stimulating an international cultural interaction in the field of music, it is planned to commission a certain number of leading composer in the world to compose new works and to hold there a series of concertos for their premieres.

An advice from Mr. Tōru Takemitsu, Artistic Supervisor of the program, nominated Messrs. Luciano Berio, John Cage, Witold Lutoslawski, Olivier Messiaen, Luigi Nono and Iannis Xenakis, as to whom we should ask their involvement with the first stage of our project.

The committee for the program now as the honour of offering you the commission and request you to create a new work in accordance with the terms specified below.<sup>31</sup>

The terms included a deadline for submission of 30 September and a maximum duration of between 15 and 30 minutes, for quite a handsome fee (10,000 dollars net). Lutoslawski had to turn down the invitation because he could not find the time to honour the commission, whereas Luigi Nono accepted and composed his last large-scale orchestral work, «*No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrej Tarkowskij* (1987), for the occasion.

In fact Luigi Nono can bring to an end this overview of Tōru Takemitsu's relations with Western composers, even though various other exponents of the European avant-garde with whom Takemitsu had dealings have had to be left out (and in particular Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and György Ligeti).<sup>32</sup>

For Takemitsu, Nono was a sort of belated revelation. The Venetian composer had been known in Japan from the end of the 1970s above all for his first serial works. Without wishing to force the notion, we can see the scant diffusion of his music in Japan as being in some respects conditioned by the role of the Americans as cultural mediators. Once again the response to Nono's music and principles of composition appears to have come to Takemitsu almost 'intuitively'. Rather than deriving from an analytical appraisal of his music, he seems to have perceived an interior quality and affinity – sensed also in the differences between them – which took a dialectic form:

My music is very different to that of Maestro Nono. I love and admire his music, and have done for a long time. But, for the last few years in particular, this music, even though very different from mine, does, how can I put it? ... 'open' my mind. When I listen to his music something inside me opens up. Let me express myself better: listening to the music of Maestro Nono, I have the sensation of having discovered

<sup>31</sup> Letter of 25 March 1985 conserved (along with three other letters from Takemitsu) in the Lutoslawski Collection of the Paul Sacher Foundation, Basle (by kind permission).

<sup>32</sup> Direct accounts of Takemitsu's dealings with the composers mentioned in the text can be found for example in Reynolds – Takemitsu (1996: 70-71) (Boulez), Lieberman (2002: 230) (Stockhausen, Boulez, Ligeti), and Nono (2001: *passim*) (Stockhausen, Boulez). For (more or less recognisable) musical influences or aesthetic affinities see Burt (2001: *passim*).

myself, something which previously was hidden and which I couldn't get at. [...] Maestro Nono has written music commissioned by the Suntory, for the "International Program for Music Composition". It is a piece to commemorate the film director Tarkovskij. I knew nothing about it when, by chance, I too composed some music in memory of Tarkovskij for the Edinburgh Festival last August. The title is *Nostalghia*. The two of us were living so far apart, and writing music which was so different, but quite by chance both of us love Tarkovskij, and we have both produced works which are very 'ceremonial', lamenting the passing of Tarkovskij. In my opinion John Cage would have been delighted by such a coincidence (*he laughs*). (Nono 2001: 440-442)

The conversation with Nono took place, in an informal and convivial setting, during the visit to Japan Nono made in November 1987 for the world première of «*No hay caminos. Hay que caminar*»... *Andrei Tarkovskij* in Tokyo, a work which, as we said above, was commissioned for the inauguration of the Suntory Hall. Over lunch, almost as if he were speaking 'off the record', Takemitsu regaled the colleague whose acquaintance he had only just made with numerous impressions concerning his relationship with Western colleagues and the cultural issues in his country:

I adore the music of Maestro Nono, and have done for many years. Because still now, while the other composers of that new generation have significantly modified their approaches, he has always maintained a pure outlook, as a quintessential composer, continually forcing himself to solve new problems. For this reason I feel a great admiration for him, and I am extremely happy to have met him here in Japan. (Nono 2001: 434)

[...] I have many friends among European musicians, and this makes me all the more sorry to have to say that in my view these musicians and composers are affected by a sort of parochialism. Not that I am always against such a thing, please don't get me wrong. But I can tell you of an experience I had years and years ago. In 1970 there was the Japanese World Trade Fair in Osaka. I was there at the time, as was the Greek composer Iannis Xenakis. Then, at the same time and in the same hotel, a composer from Germany arrived, his name was Stockhausen. I was a friend of both of them. I introduced them to one another and... they refused to shake hands! In one respect I appreciated that attitude as being true to an artist's vocation, but at the same time, recalling the incident now, I find it a bit demeaning. Now here I am in charge of a project like this with the Suntory. I involve the music of John Cage as well as the music of Luigi Nono. Yesterday I was very moved by my first meeting with Maestro Nono. I myself still wish to pay attention to the opinions of others. The great problem facing Japan at the moment

– Japan in the sense of a nation – is that it is becoming increasingly nationalistic, and is starting not to listen to other opinions any more. (Nono 2001: 439)<sup>33</sup>

It is precisely in this allusion to ‘respect for differences’ that we can identify all the profundity and richness of Takemitsu’s relationship with ‘other’ musical realities. That *diversity* which, as we said at the beginning, sparks off creative energies and is absorbed into his own musical horizon as the dialectic expression of different concepts of *identity*. Because it is in the core of the differences that the most profound bonds and identities of purpose are forged, for all the homologation and equality which – in the artistic sphere quite as much as in that of human relationships – we can perhaps hope remain purely utopian, coming to be seen as ‘undesirable effects’: ‘More and more, East and West are being evaluated on equal terms. But we’re not there yet: fundamental differences still remain’. (Takemitsu 1989a: 199)

### Bibliography

- Bekku, Sadao (1961), ‘The Composer in Japan’, in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo: 91-98.
- Borio, Gianmario – Danuser, Hermann (hrsg. von) (1997), *Im Zenit der Moderne: Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Rombach Verlag, Freiburg i.B., 4 voll.
- Burt, Peter (2001), *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.
- De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero (a c. di) (2000), *Nuova musica alla radio: Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, Cidim-RAI, Roma.
- Feldman, Morton (1985), ‘Darmstadt-Lecture’ [1984], in *Essays*, Beginner Press, Köln: 181-213.
- Galliano, Luciana (2002), ‘The Roaring Epoch: Works of the 1950s-1960s’, in *A Way a Lone: Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo: 20-41.
- Hirashima, Masao (1961), ‘The Composer in Japan Today’, in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo: 99-106.
- Konuma, Jun-ichi (1999), *Takemitsu Tōru: Oto, Kotoba, Imēji* [Suono, parola, immagine], Seidō-sha, Tokyo.

---

<sup>33</sup> On the issue of nationalism, which meant a lot to Takemitsu, cf. also *Contemporary Music in Japan* (1989a: 198). Also in the conversation with Luigi Nono (2001: 439), Takemitsu delivered a significant warning: ‘I am sincerely convinced of this: Japan, of which we are citizens, seems to be going in a direction which is straying too far off course, and we artists have the duty to say: “Hang on a moment!”’.

- Kreidy, Ziad (2009), *Takemitsu: À l'écoute de l'inaudible*, L'Harmattan, Paris.
- Lieberman, Fredric (2002), "'Design of my mind": An Interview with Tōru Takemitsu', in *A Way a Lone: Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo: 227-232.
- Matsudaira, Yoritsune (1997), 'Neue Musik in Japan', in *Im Zenit der Moderne: Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Borio, Gianmario – Danuser, Hermann, Rombach Verlag, Freiburg i.B., vol. 3: 218-225.
- Miyamoto, Kenjiro (1996), *Klang im Osten, Klang im Westen: Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Pfau, Saarbrücken.
- Moroi, Makoto (1961), 'Electronic Music', in *Music – East and West*, Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, Tokyo: 130-133.
- Nono, Luigi (2001), 'Colloquio con Toru Takemitsu', in *Scritti e colloqui*, a c. di De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero, Ricordi LIM, Milano, vol. 1: 434-445.
- Ohtake, Noriko (1993), *Creative Sources for the Music of Tōru Takemitsu*, Scholar Press, Aldershot.
- Reynolds, Roger – Takemitsu, Tōru (1996), 'Rogers Reynolds and Toru Takemitsu: A Conversation', *Musical Quarterly*, 80/1: 61-76.
- Shlomowitz, Matthew (2002), 'The Place of Messiaen in Takemitsu's Music: Reflection on "Quatrain II"', in *A Way a Lone: Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Tokyo, Academia Music, Yoko: 177-191.
- Takemitsu, Tōru (1987), *Yume to Kazu*, Libroport, Tokyo.
- (1988), [*Note on Program*] *Twill By Twilight*, Schott Japan booklet (1058).
- (1989a), 'Contemporary Music in Japan (1988)', *Perspectives of New Music*, 27/2: 198-204.
- (1989b), 'Afterword: Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann', *Perspectives of New Music*, 27/2: 206-214.
- (1995a), 'A Personal Approach (1971)', in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 79-82.
- (1995b), 'The Passing of Nono, Feldman, and Messiaen', in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 139-141.
- (1995c), 'John Cage, the Elegant Revolutionary', in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 137-138.

- (1995d), ‘John Cage’, in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 27-31.
- Takemitsu, Tōru – Xenakis, Iannis (1988), ‘A Boundary in Music?’, *Polyphone*, 2: 138-148.
- Toop, Richard (2002), ‘Takemitsu and the Avant-garde’, in *A Way a Lone: Writings on Tōru Takemitsu*, ed. by de Ferranti, Hugh – Narazaki, Yoko, Academia Music, Tokyo: 2-8.

# Takemitsu's Film Music

Roberto Calabretto

In discussing the Japanese cinema industry several years ago, Joseph. L. Anderson and Donald Richie denounced the unsatisfactory state of sound production. As they declared in no uncertain terms: 'Of all of Japan's film arts and techniques sound is the most neglected. An imaginative use of the sound track is all but unknown in Japan and technically it comes off the worst of all of the film crafts' (Anderson – Richie 1982: 344). They identified several reasons for the mediocre quality of the music: composers were not given enough time to write a score; directors who were generally unaware of the resources of the sound component imposing their own demands; and, perhaps most interestingly, the absurd and anachronistic custom of imitating Western music, resulting in music echoing the best known themes by such European figureheads as Johannes Brahms, Richard Wagner and Claude Debussy. Evidence of a *nouvelle vague* in Japanese film music surfaced in the work of Fumio Hayasaka,<sup>1</sup> Masaru Satō,<sup>2</sup> Toshirō Mayuzumi<sup>3</sup> and Tōru Takemitsu, who began to take a very different compositional approach to film music, showing affinities with the experiments being carried out in those years by the Western avant-gardes.

---

<sup>1</sup> Considered one of the pioneers of Japanese film music, Fumio Hayasaka is famous above all for his collaborations with Akira Kurosawa and Kenji Mizoguchi. Takemitsu worked as his assistant, gaining enormous experience in film making. We can note that Kenji Mizoguchi's cinema features some extremely interesting sound worlds which have still not been properly investigated. Mark Le Fanu, talking of *Legend of Bailiff Sanshō* (*Sanshō Dayū*, 1954), has pointed out the use of sound editing to expressive effect. One can think for example of the scene in the forest in which Anju mistakes the cooing of a dove for the voice of his mother crying and calling to him. 'Both the sounds – the birdsong and Tamaki's voice – are present on the soundtrack simultaneously, overlying each other, so that Anju's confusion is in a way our confusion too' (Le Fanu 2005: 65).

<sup>2</sup> Masaru Satō is the subject of an article by Nicolas Saada in *Cahiers du Cinéma*, 1994, in which the author emphasises the influences of the West and Hollywood in his music, ranging from Bernard Hermann to Nino Rota, Giovanni Fusco and Henry Mancini (Saada 1994: 12).

<sup>3</sup> In the extensive filmography of Toshiro Mayuzumi we can recall the music for Kenji Mizoguchi's *Street of Shame* (*Akassen chitai*, 1956) where the clavichord is used alongside local folk instruments. Mayuzumi is also well known for his score for John Houston's *The Bible. In the Beginning...* (1966), for which Goffredo Petrassi had originally been supposed to provide the music, before he withdrew from the project. Mayuzumi is the subject of a section in *Musica ex machina. Über Verhältnis von Musik und Technik* (Prieberg 1960: 195-196).

As Takehito Shimazu recalls:

In February 1956, the concert *Audition for Musique Concrete and Electronic Music* was presented with the participation of members of Jikkenkōbō (Experimental Workshop). In the same year, Tōru Takemitsu (born 1930) composed a tape music piece, *Vocalism A.I.*, commissioned by ShinNippon Hōsō (New Japan Broadcasting). Mayuzumi also composed *Variations on the Numerical Principle of 7* at NHK's electronic music studio in 1956. [...] Electronic music was now recognized by the Japanese people as a new field or style of music, aided by broadcasting and the mass media. Further developments in broadcasting techniques contributed to the advancement of electronic music, which resulted in the development of film music and sound effects. (Shimazu 1994: 103)<sup>4</sup>

Tōru Takemitsu was undoubtedly one of the protagonists of this new trend, not only thanks to his enormous output but also, and above all, for the way in which he was able to give expression to new musical typologies and create highly modern audiovisual situations.

### **Tōru Takemitsu and the Japanese *nouvelle vague***

Some figures can illustrate Tōru Takemitsu's foremost position in the field of Japanese film music. He was responsible for no less than 93 sound tracks for films covering a wide range of genres made by all the leading protagonists of Japanese cinema, including Masaki Kobayashi, Hiroshi Teshigahara, Masahiro Shinoda, Shōhei Imamura, Nagisa Oshima and Akira Kurosawa. He clearly contributed to revolutionising Japanese film music in the 1950s by defining the various trends of the '*nouvelle vague nipponne en gestation*', as Max Tessier put it (1985: 96). Many commentators have recognised and acclaimed his role, among whom we can mention Howard Shore, the composer who worked for David Cronenberg, and Aleksandr Sokurov, who paid tribute to Takemitsu's accomplishment in using music by the latter in the documentary *Spiritual Voices (Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny. Povestvovanie v pyati chastyakh)*, (1995).

In all Takemitsu worked in films for the best part of forty years, from 1955 to 1995; in these crucial years for the history of Japanese cinema, he was the protagonist in many radical changes. After a few early collaborations he began to make a name for himself alongside the director Noboru Nakamura, creating the music for a lengthy succession of the latter's films over a decade. Then in the 1960s his production took a notable step forward,

---

<sup>4</sup> Cf. also Loubet (1998). The convergence between electronic music and music written for the cinema is by no means a merely Japanese phenomenon. One can think of the Experimental Electronic Music Studio in Moscow, where Andrej Tarkovskij worked with his composer Edvard Artem'ev and, to a lesser degree, the Studio di Fonologia, Milan, where Luciano Berio had also grasped the inherent potential of film music. In an article dealing with 'Musica per Tape Recorder' he said: 'It is only a short step from this to realising that this type of music is particularly suited to providing a sound track for radio, television or film scripts' (Berio 1953: 13).

both quantitatively and qualitatively. In a decade which saw the decline of the Japanese majors, Takemitsu collaborated with the directors who were most closely involved with the renewal of Japanese cinema. In 1961 he wrote the score for *Bad Boys (Furyō Shonen)* by Susumi Hani, a film clearly based on the tenets of *cinéma vérité*, in which many commentators have seen affinities with the masterpieces of Roberto Rossellini and François Truffaut.<sup>5</sup> The following year he began a collaboration with Hiroshi Teshigahara,<sup>6</sup> taking part in the making of several important films: *Pitfall (Otoshiana)*, 1962), *Woman in the Dunes (Susa no onna)*, 1964), *The Face of Another (Tanin no kao)*, 1966) and *The Ruined Map (Moetsukita chizu)*, 1968). In the same years he began to work with Masaki Kobayashi, writing the music for *Harakiri (Seppuku)*, 1962) and *Kwaidan* (1964),<sup>7</sup> and also with the figures responsible for renewing the Shōchiku, Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda and Kiju (Yoshihige) Yoshida.<sup>8</sup> During the 1970s his collaboration with these directors continued, and he also met Akira Kurosawa, for whom he wrote the music for two films: *Dodes 'kaden* (1970) and *Ran* (1985). Thereafter his production gradually diminished until his collaboration with Philip Kaufman on a film which caused no little dissent: *Rising Sun* (1993).<sup>9</sup> At the same time we must not forget his collaboration with Shōhei Inamura, one of the main artificers of the Nikkatsu,<sup>10</sup> who made *Black Rain (Kuroi Ame)*, 1989), an apocalyptic evocation of the bombing of Hiroshima and its on-going consequences.

<sup>5</sup> The film is shot in a borstal with non professionals who volunteered to take part; at times they are so natural that one wonders whether they were filmed unknowingly, while frequent use was made of the zoom. 'Hani explored the universe of childhood and youngsters in general with the greatest possible stylistic liberty, taking care above all never to alter the genuine spontaneity of his subjects; on the contrary he preferred to use a delicate approach, manifesting a tender affection in portraying the crudeness of instinctive gestures. In this way Hani, like Shimizu Hiroshi before him, became a masterful observer of the world of young people' (Novielli 2001: 212-213).

<sup>6</sup> 'Both fortunate and independent, Hiroshi Teshigahara, the son of an eminent teacher of *ikebana*, came from an artistic background where he had met other people, like the writer Kōbō Abe, some of whose important works he would later adapt' (Tessier 2008: 101). In 1962 Hiroshi Teshigahara created Teshigahara Productions so as to produce films independently from the majors. He is perhaps the epitome of an independent producer, deliberately flouting the rules of the production system. I can recall that at the Sōgetsu School in the 1960s Teshigahara organized some performances with John Cage and Merce Cunningham. Maria Roberta Novielli has a section on him entitled: *Simboli della mente nel cinema di Teshigahara* (2001: 216-218).

<sup>7</sup> On Masaki Kobayashi I refer the reader once again to Maria Roberta Novielli (2001: 147-149; 282-283).

<sup>8</sup> Not only did they criticise the academic outlook of their precursors but they also declared their admiration for such French directors as Alain Resnais, François Truffaut and Jean-Luc Godard, as well as Michelangelo Antonioni, and it is surely legitimate to suppose that they also appreciated the sound world of these Western films. On the three French directors see Tessier (2008: 88-95).

<sup>9</sup> While subscribing to the criticism that has greeted this film, I would emphasise that the function of Takemitsu's music here is very different to what it is in all his other films. In particular one is struck by the banality he is forced into at several places in the story.

<sup>10</sup> 'I want to espouse these two problems with all my strength: the lower part of the human body and the lower part of the social structure on which daily Japanese life is obstinately founded' (Shōhei Inamura in Tessier 2008: 96).

### Writings and interviews on the cinema

Why should a composer choose to work in the cinema and get involved in the complicated mechanisms of its production system? This question, which to our mind is crucial in a consideration of Takemitsu, has found different answers during the history of the cinema. Most composers have seen ‘the movie industry’ as a possible source of income. Some have regarded it as merely a sideline, dedicating only part of their time and energy to it; the so-called ‘*cinematografari*’ [musicians who worked extensively in film music] have made working in the industry their profession; while others have found themselves involved in it purely by chance. Takemitsu does not belong to any of these categories: he wrote sound tracks simply because he loved the cinema.<sup>11</sup> In his writings and the many interviews he gave over the years he showed a considerable knowledge of cinema and its history, unlike so many composers of film music. What is more he had a specific aesthetic conception of his role as film composer, grounded above all in the sort of non-narrative cinema<sup>12</sup> made by Jean-Luc Godard<sup>13</sup> and Pier Paolo Pasolini. As we know, Pasolini put forward a theory of poetic cinema in which the camera ‘has to be felt’, in direct contradiction of one of the classic precepts of film making.<sup>14</sup> Takemitsu’s idea of cinema was based on the primacy of what happens on the screen, making it possible to create specific soundscapes in which music can be combined with sounds, voices and noises.<sup>15</sup> This form of cinema seems to be inspired by the masterly craft of Andrej Tarkovskij, to whom Takemitsu dedicated *Nostalghia*, a work for violin and strings.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> As he himself said on several occasions, he would watch hundreds of films in a year.

<sup>12</sup> In this type of film it is necessary to create audiovisual experiences in which the story line is subordinated to the visual element. Whereas in films which are predominantly narrative, the composer will often use the sort of thematic development found in more conventional sound tracks.

<sup>13</sup> Takemitsu commented on Godard’s *Une Femme mariée* (1964). Cf. Takemitsu (1995: 39).

<sup>14</sup> ‘The first characteristic of these signs which constitute a tradition of the cinema of poetry consists of that phenomenon that is normally and banally defined by persons in the business as “allowing the camera to be felt”. In short, the great principle of wise film-makers, in force up to the first years of the 1960s (“Do not allow the camera be felt”), has been replaced by the opposite principle. These two canons, gnoseological and gnomonic opposites, are there to define unequivocally the presence of two different ways of making films, of two different languages’ (Pasolini 1988: 183). For the directors whom Takemitsu appreciated most, see also Shinoda (1996: 53-64).

<sup>15</sup> It is no coincidence if, speaking of Nino Rota’s film music, Takemitsu emphasised the beauty of the theme of *The Godfather*, 1972 while at the same time praising the sound track of Federico Fellini’s *Casanova* (1976), ‘with its dry, fragmentary, almost metallic sound’ (1996: 35). The sound world of this film is wonderfully described in a letter from the director to Andrea Zanzotto (1999: 467).

<sup>16</sup> ‘Maestro Nono has written [...] a piece to commemorate the director. I didn’t know anything about it when, by chance, I also composed some music in memory of Tarkovskij [...], the title is *Nostalghia*. The two of us who lived so far apart and wrote music which is so different, quite by chance both loved Tarkovskij, and produced two pieces of very “ceremonial” music, mourning the late director’ (Nono 2001, vol. II: 442).

### Following a film right from the first takes

Takemitsu would always take an interest in the progress of the film right from the earliest stages of its preparation, enabling him to grasp the inner motivations behind its development, which at times could even bring him into conflict with the director.<sup>17</sup> This too is by no means standard in the film world, as Truffaut demonstrated in *La Nuit américaine*, 1973, where he describes the development of the music in the pre-production phase of a film, with the director intent on listening to the theme imagined by the composer for his film over the telephone.

Hiroshi Teshigahara recalls:

In all the films I've done with Takemitsu I've never asked him to write a certain kind of music for a film. Routinely, directors make such demands: 'In this scene I want music to make them cry'. Most composers will comply. But with Takemitsu that's simply out of the question. He watches my film and bounces his musical ideas off it. This way the music can fully enhance the scene but, also, his placement of the music gives life to things that weren't expressed in images alone. Through this collision of picture and music the film evolves to a higher realm: that is my expectation.<sup>18</sup>

Such an approach is important because it shows that the music has a definite character and functions: it is not simply 'tacked on' to the reel once the film has been completed and is going into the post-production phase. Thus the sound track is not mere accompaniment, nor does it provide a commentary to the story of the protagonists and the places where the action takes place; instead it aims to integrate the images, in keeping with the theory of audiovision. Takemitsu was responsible for practices which were totally new with respect to the traditional *modus operandi*, at a time when the production of film music, above all in Europe and America, was firmly anchored in the trite stereotypes which Theodor W. Adorno denounced in his celebrated critique (cf. Poirier 1996: 94-95).

---

<sup>17</sup> Talking about his collaboration with Kurosawa, Takemitsu said that the director had a clear idea of the sound he wanted, although this did not necessarily correspond to what was decided on as the film went into production (Raison 1985: 54).

<sup>18</sup> Hiroshi Teshigahara in Zwerin (1994). 'Of the many kinds of film composers, most look at a movie only when it is nearly finished, and then they think about where to add music. But Takemitsu immerses himself in the film right from the start. He watches it being shot, he turns up on location, and often visits the studio. His involvement with the film parallels that of the director'. 'In his music he must find something unique for each film he works on. He's not one of those composers who can simply pull music from a set of drawers in his head. As he watches the rushes for my films, he bounces his ideas off of them. This way his music can more fully enhance a scene: his placement of the music gives life to things that weren't expressed in the images alone' (Hiroshi Teshigahara in Richie 1997: 7).

### Mastering the whole range of stylistic codes

Peter Burt emphasises how Takemitsu's output for the cinema is very different to the music he wrote for the concert hall: 'In fact, the picture that emerges of Takemitsu the film composer is that of a highly skilled, professional pastiche artist who can turn his hand to a whole range of stylistic codes, each of which is perfectly adapted for the scenario in question' (Burt 2001: 47). In fact, as any *cinematografo* knows, the universe of moving images requires

A professional able to 'provide for' a historical film or science fiction, a thriller or a comedy, a romantic blockbuster or a war movie. Capable of writing a motet in the style of Palestrina, a full-blown symphonic poem or a piece of avant-garde music. Without mentioning the particular awareness required of popular music, whether of today or the recent past. And also the folk music tradition, and so on. (Plenizio 2006: 34)

This description shows just how fitted Takemitsu was for working in the particularly complex and problematic world of the movies. The following examples from his output exemplify the eclecticism of his writing, which also drew on codes which were far removed from the music of his homeland.

In Hiroshi Teshigahara's *José Torres* (1959) the music seems to adhere to a jazz atmosphere 'adapted to the urban milieu' (Richie 1997: 19).

Allegro  $\text{♩} = 144$   
Jazzy, blues like  
poco sul pont.

The musical score consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The style is described as 'Jazzy, blues like' and 'poco sul pont.'. The score includes various performance instructions such as 'div.' (divisi), 'unis.' (unison), 'pos.ord.' (positional order), 'pizz.' (pizzicato), and 'arco' (arco). Dynamic markings range from *f marc.* to *mf* and *sfz*. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Figure 1. Tōru Takemitsu, *Music of Training and Rest*, from *José Torres*, mm. 1-8.

while in *The Face of Another* (1966) we find melodies which are very reminiscent of Kurt Weill.

Tempo di Waltz ♩ = 170

The score is for a string quartet and double bass. The tempo is marked 'Tempo di Waltz' with a quarter note equal to 170 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, and performance instructions like 'molto sostenuto', 'in Tempo', and 'div.' (divisi). The double bass part includes 'div. arco' and 'pizz.' markings.

Figure 2. Tōru Takemitsu, *Waltz*, from *The Face of Another*, mm. 1-9.

In Akira Kurosawa’s *Dodes’ka-den* (1970) the style and melodic vein have a childish innocence, contrasting starkly with the desolate images of a Tokyo slum.

The score is for a variety of instruments: Vibraphone, Tambourine, Marimba, Recorder, Guitar, Celesta, and Harp. The tempo is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and performance instructions like 'p sempre' and 'sem. (octave) ad lib.'. The Marimba part has a 'sim.' marking. The Harp part has a '>' marking.

Figure 3. Tōru Takemitsu, excerpt from *Dodes’ka-den* score, mm. 1-6.

In *Conversation on Seeing* Takemitsu stated that film music does not and cannot have a genuine aesthetic or a well grounded theory (1995: 36), recalling Adorno's famous dictums.<sup>19</sup> This means that there is no possibility of a clear authorship for film music, with several people being involved in creating a constantly evolving final product.

Stylistic eclecticism leads to the coexistence, in one and the same score, of various styles, as is the case in Teshigahara's *The Ruined Map* (*Moetsukita Chizu*, 1968) where we find Elvis Presley rubbing shoulders with Vivaldi concertos, or again in Kurosawa's *Ran*, where Mahlerian music alternates with episodes featuring the *nō* flute, creating a synthesis between Western and Eastern elements. In the famous battle scene, in particular, Takemitsu imitates the third movement of Mahler's *First Symphony*,<sup>20</sup> while in *Kuroi Ame* there are clear references to the *Fifth Symphony*.

A distinctive trait of Takemitsu's film music is the frequent employment of Japanese instruments, achieving an effective synthesis with Western styles. 'When I first used Japanese music in a film, it caused a sensation. "Wow! He used the Japanese *biwa* in movie music!" Isn't that a strange response? Even the Japanese were confused by this sound'.<sup>21</sup> The *biwa* was used for the first time in *Harakiri*, while the sound track of *Kwaidan* constitutes the first work to emerge from a confrontation with a traditional Japanese musician, Tsuruta Kinshi of the Chikuzen *biwa* school.<sup>22</sup>

To complete the picture, one should highlight Takemitsu's use of citations, as Burt is careful to do in his monography (Burt 2001: 80), and the osmosis between film music and music not written for the cinema.<sup>23</sup> This latter aspect should not be underestimated,

<sup>19</sup> 'The foregoing analyses have certain implications regarding the style of motion-picture music. The concept of style applies primarily to the unbroken unity of the organic work of art. Since the motion picture is not such a work of art and since music neither can nor should be part of such an organic unity, the attempt to impose a stylistic ideal on cinema music is absurd' (Adorno – Eisler 1994: 53).

<sup>20</sup> In the sound track a very important role is played by noises - cicadas, wind, weapons, neighing, etc. - which are skilfully orchestrated 'with a richness worthy of Bresson' (Tassone 1991: 126). In an interview Takemitsu spoke of the difficulties he had had in agreeing on the character of the sound track with the director. 'If that's your idea, and you love Mahler, why don't you use his music directly, instead of asking me to write music in the style of Mahler?'. In this case his question is undoubtedly ingenious, and Kurosawa replied quite rightly that he adored Mahler's music but could not use it in his film just as it was, retorting: 'You have to go beyond Mahler!' (Tessier 1985: 73).

<sup>21</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin (1994).

<sup>22</sup> 'Chikuzen *biwa*, like *satsuma-biwa*, is a secular type of narrative *biwa* music (even though both have strong historical connections with *mōsō-biwa*, the ancient Buddhist ritual instrument). Typical of the Chikuzen *biwa* school is the high degree of ornamentation in the vocal line and a gentler instrumental style. Chikuzen *biwa* as a distinct style dates from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when it was brought from the Chikuzen (Fukuoka) region and became very popular in central Japan' (Galliano 2002: 257 n. 61). Takemitsu used this instrument repeatedly in his sound tracks. Commenting on its use in *Seppuku*, a critic pointed out: 'The music is also sparse, marking transitions, quiet moments, sustaining pitch, building drive, not melodic but accentual. There is the *biwa* (Japanese lute), sometimes subdued and whispering throatily and sometimes harshly jangling, and there is the *hari-ogi* (slapping fan used in Noh study) with its rhythmic snapping whack. The performances of Rentarō Mikuni as the underlord and Tatsuya Nakadai as the bearded ronin are excellent' (Corman 1964: 49). Cf. Burt (2001: 110-111).

<sup>23</sup> Cf. Burt (2001: 48; 203). In this respect one only has to think of *LOVE* by Jogi Kuri (1963) - a sort of prelude to the experimentation of Bruno Bozzetto - which derives from *Vocalism A. I.* This is a highly original film in terms of its graphics and stories; although it may now appear anachronistic, it certainly was not when it was made.

for in fact Takemitsu's film music served as a proving ground for the music he wrote for the concert hall.

### The soundscape

From what has been said so far it should be clear that, in writing for the cinema, Takemitsu showed his mastery of the full range of stylistic codes, tailoring them to the requisites of the various films. Moreover, he was able to match the music with artificial sounds, noises and silence. In *Woman in the Dunes*, a young entomologist doing research in a desert finds himself held captive in an enormous hole in the ground, the home of a woman employed in carting off the sand which threatens to submerge the nearby village. Critics reviewing this film referred to the 'natural glow of sounding music' talked about the singular soundscape mingling instrumental music with extensive use of percussion, electronic music, noises and a voice off.<sup>24</sup> 'Even a single sound can be film music' was how the composer himself defined one of the key tenets of his exploration of sound, revealing his affinity with other European composers and directors who, in these same years, were interested in the research of Pierre Schaeffer and other exponents of *musique concrète* in France. Ruud Visschedjik pointed out that Schaeffer himself was appreciative of the sound track of *Susa no onna* (Visschedjik – Wolf 1996: 29).

Peter Burt also traces the attributes of Takemitsu's film music in part to his interest in the innovations then taking place in France.<sup>25</sup> I can recall how, in a well-known article, Pierre Schaeffer emphasised the affinities between *Les nouvelles techniques sonores et le cinéma*, involving 'le parallélisme absolu de la musique concrète et du film'.<sup>26</sup> This diagnosis was promptly acted on by various enlightened directors who also made their

---

<sup>24</sup> On the music in the film cf. Reynolds (1987: 480).

<sup>25</sup> Cf. Burt (2001: 43-44). 'The third musical notable to have brought *musique concrète* upon the scene was Tōru Takemitsu (1930-1996). While Mr. Takemitsu never worked with pure electronic music, he was attracted to the inherent semantic connotations of concrete sound material, and to the sound-object connotations that linked him to the world of graphics and visuals. As early as 1948, he began making daily tape recordings, without taking the step of individualizing his expression within this medium. His output is mainly in the domain of film or theater music' (Loubet *et al.* 1997: 15).

<sup>26</sup> 'Unlike musicians, conservative by instinct and easy to be scandalized, artist which formed or preferred plastic, dramatic or visual arts came spontaneously to *musique concrète* and they soon developed a strong taste and support for it. [...] Regarding cinema, one could easily say that *musique concrète* was something that has been expected for a long time. We cannot wait anymore let the noises speak for themselves, together with the images, better than any cello' (Schaeffer 1954: 55-56). In this respect the experience of Walter Murch, the famous American sound designer, is highly significant. 'I came home from school one day and turned on the classical radio station, WQXR, in the middle of a program. Sounds were coming out of the speaker that raised the hair in the back of my neck. I turned the tape recorder on and listened for the next twenty minutes or so, riveted by what I was hearing. It turned out to be a record by Pierre Schaeffer and Pierre Henry – two of the early practitioners of *musique concrète*. I could hear a real similarity with what I had been doing – taking ordinary sounds and arranging them rhythmically, creating a kind of music on tape' (Ondaatje 2002: 7).

contribution to the *nouvelle vague* in European film music, conceiving the sound component in their films in terms of the modalities adopted by the French experimenters. It was a matter of 'reorganize the unorganized noises (what you think you hear is not what you hear) of a street, a railroad station, an airport... Play them back one by one in silence and adjust the blend' (Bresson 1986: 43), as Robert Bresson put it in *Notes sur le cinématographe* when he described his own approach to preparing the sound tracks of his films. Humbert Balsam recalled that 'Bresson was fascinated by sounds. When he came across the sort he particularly liked he was extraordinary, he would put one sound in conjunction with another as if it were a musical score. It always came up with something unexpected, and that's why Bresson was always listening out' (Balsam 1998: 132).<sup>27</sup>

The way in which Takemitsu created the sound component in his films shows that he had much in common with the European directors, starting from the research which preceded the assembling of the various sound materials and their editing.

I am very interested in sounds surrounding us, and I then go on to graft on the ones I create artificially. The real sound, of everyday life, is the most important in making a film. When a vehicle goes past, for example, you record the noise it makes, but then when you cut out that noise and substitute it with the noise of a different vehicle, the sound space changes completely. (Tessier 2008: 98)

At the same time Takemitsu seems to focus his interest on discovering new potential in the sounds made by instruments, and these are further manipulated in the phases of recording and post-production.<sup>28</sup>

Inevitably, we composers wanted to experiment with the music just like the film directors. What is most important is to first establish a sound, a sound that leaves a strong impression. I try to minimize the music that comes from the film. When I look at the rushes of a new film when there's only the dialogue and no other sound, if it's a really good film, even with no sound at all sometimes, I feel I can already hear the music.<sup>29</sup>

Thus eclecticism and experimentation appear to be the chief guidelines for his film music. If this was itself sufficient to ensure that he could work happily in the cinema, the character of his choices in some of the films, such as *Kwaidan*, *Susa no onna* and *Ran*,<sup>30</sup> emerges

<sup>27</sup> Philippe Arnaud noted that 'sounds were picked out and isolated [by Bresson] as if an invisible scalpel had disengaged them from the primary cacophony' (Ostria, 1998: 83).

<sup>28</sup> In a brief introduction to a catalogue of Ikko Narahara treating the differences between Japanese and Western modes of expression, Takemitsu took pains to qualify his position as regards the two 'philosophies' of sound conception (Narahara, 1994: V-VI).

<sup>29</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin (1994).

<sup>30</sup> Nicolas Saada has suggested some analogies between the use of music in the two Kurosawa films *Kwaidan* and *Ran* (1994: 12).

quite clearly, and provides various stimuli for analysis and subsequent reflections. I shall now present a brief analysis of *Kwaidan* by way of example.<sup>31</sup>

### A grand fresco of feudal Japan

*Kwaidan* (1964), presenting a sweeping portrait of feudal Japan, is perhaps Masaki Kobayashi's most famous film, winner of the Special Jury Prize at the 1965 Cannes Festival.<sup>32</sup> During the 1950s Kobayashi made a name for himself with a number of films with a precise point to make, many of them taking an intransigently anti-war stance. So one can perhaps characterise Kobayashi as making 'militant cinema', although his approach seemed to avoid ideological implications.<sup>33</sup> In *The Thick-walled Room* (*Kabe atsuki heya*, 1956), with a script by the writer Kōbō Abe based on the diaries of soldiers imprisoned following the War accused of committing war crimes, the director's position can be described as one of 'moral solicitation, an invitation to engage in a more searching reflection on all the wrong that had been done' (Novielli 2001: 148). After an investigation of the world of sport and the corruption at work within it (*I'll Buy You, Anata kaimasu*, 1956), Kobayashi turned his attention to the situation of the American bases (*Black River, Kuroi kawa*, 1957) and then went on to film the monumental *The Human Condition I* (*Ningen no jōken*, 1959-1961), lasting nearly ten hours. The 1960s saw the famous triptych which secured its author a number of prestigious prizes: *Kwaidan*, *Sepuku*, Special Prize at Cannes, in which Kobayashi criticised the *bushidō* and the ideals of the samurai in the collective imagination in Japan,<sup>34</sup> and *Samurai Rebellion* (*Jōi-uchi*, 1967), Critics' Prize at Venice, a further attack on the *mores* of the past in the story of the revenge wreaked by a samurai for a slight on his honour.

Drawing on the writings of Yakomo Koizumi (alias Lafcadio Hearn), *Kwaidan* deals with some of the typical motifs of Japanese culture in four episodes characterised by the inco-

<sup>31</sup> Takemitsu himself referred to *Kwaidan* and *Susa no onna* as the two peaks of his experimentation in sound. Cf. Tessier (1985: 100).

<sup>32</sup> Basically, a Japanese film practically has no chance of existing in the West unless it has been screened at an important film festival, or, better still, awarded a prize. [...] Thanks to the Venice Film Festival, Kurosawa and Mizoguchi, then Kobayashi (*Ningen no joken*) were discovered; at that point further recognition was obtained at [the] Cannes [Film Festival] (*Harakiri; Kwaidan*)' (Tessier 2008: 70-71).

<sup>33</sup> 'All my films, from a certain time on, are about power, about struggling against authority. That became my main theme. That's what *The Human Condition* is about and *Harakiri* of course... and *Samurai Rebellion* as well. I was opposed to the abuse of power. This was true of my own life in the military. I resisted militarism and that whole system of military power. But everything then was so rigidly controlled. We didn't dare speak out. It was only after the war that we could openly address this' (Masaki Kobayashi in Zwerin, 1994).

<sup>34</sup> 'Composition, camera movement, action and sound all combine to make a film equivalent of the highest form of martial art. The way in which the combatants face off against each other, hardly moving for long moments, is a near-perfect expression of the concept that a fight is won before the sword has left the scabbard – physical action is superseded by mental conflict' (Tucker 1973: 100).

herence of a dream in an interplay of continuous and ironic simulations, in which material from folklore loses any suspicion of documentary value and becomes evocative symbolism.<sup>35</sup>

*Kwaidan* [...] is a good example of simple ghost stories told with brilliance. Recognizing that at the base of all good ghost stories lies a foundation of psychological reality, Kobayashi does not conduct a search for resounding statements on the human condition. Two of these stories contain the love between the living and the dead that is found in many Japanese films, presented in the normal manner with subtle indications rather than clearly announcing the fact. Kobayashi sets his stories in a mysterious world – half theatrical and half realistic. (Tucker 1973: 110)

Several elements contribute to the film's beauty, not least the picture-like scenography with atmospheres typical of expressionist cinema.<sup>36</sup> Altogether 'its visual quality is superb as it evokes the myths that have expressed the Japanese sensibility' (Mellen 1975: 136).<sup>37</sup> In an interview in 1972 Kobayashi himself commented:

My main intention was to explore the juxtaposition between man's material nature and his spiritual nature, the realm of dream and aspiration. I wanted to create a drama which dealt directly with the spiritual importance of our lives. I also enjoyed conveying the sheer beauty of traditional Japan.<sup>38</sup>

We can add the way in which the narrative is poised between reality and unreality, and also between an interior and an exterior dimension of time which recalls the aesthetic of the *nouvelle vague*. While to a superficial eye it has been seen as a mere exercise in *bravura*, its 'glacial and rigid' style denoting a certain detachment, *Kwaidan* was generally hailed as a work of genuine beauty, qualified only by that artificiality which recurs like a *Leitmotiv* in European critics' appraisal of Kobayashi's cinema (Tessier 2008: 76). On the contrary, many have spoken quite rightly of a perfection devoid of all spurious elements, 'so that everything, from the acting to the music, is collocated in a conception of cinema which aims to entertain without ever resorting to the overtly spectacular' (Quaglietti 1968: 75).

<sup>35</sup> '*Kwaidan* is a collection of seventeen tales or "studies of strange things", taken for the most part, Hearn tells us, "from old Japanese books". All these tales, except the last two sketches, are ghostly and shadowy, chiefly concerned with death and the dead, and sometimes with a touch of the horrible' (Lawless 1930: 199). On the tale, cf. Newman (2006: 88), Reider (2001: 79), Stempel (1948: 1-19).

<sup>36</sup> 'Here, dynamic compositions and dominating diagonals enable the director to construct the claustrophobic settings in which rebellious samurai are trapped, as well as to evoke powerful forces and offscreen space in *Kwaidan* and *The Human Condition I*' (Bernstein 1997: 53). Here too some commentators have seen similarities with Kurosawa's cinema. '*Kwaidan*'s extraordinary use of color and overall visual design very likely influenced Akira Kurosawa's later use of stylized color schemes in films such as *Dodes'ka-den*, *Kagemusha*, *Ran* and *Dreams*. In particular, one can see clear connections between *Ran* and the battle sequence in the *Hoichi the Earless* episode' (Steffen 2009).

<sup>37</sup> 'For a long time, I had wanted to resist industrial civilisation and do something with the irrational. I felt like experimenting with colour. *Kwaidan* provided a very good opportunity for that' (Niogret 1993a: 93).

<sup>38</sup> Mellen (1975), cit. in Steffen (2009).

Here, then, we have an example of extreme stylization in which each means of expression available to the director finds its proper place in the film, and the final product is a total work of art entirely produced in the studio with nothing transposed from the real world (Niogret 1993b: 86).

### The soundscape

The film's sound track features electronic sounds and a singular treatment of noises, resulting in a fascinating soundscape that gets right away from the trite stereotypes of horror films.

In *Kwaidan*, I wanted to create an atmosphere of terror. [...] But if the music is constantly saying, 'Watch out! Be scared!' then all the tension is lost. It's like sneaking behind someone to scare them. First, you have to be silent. Even a single sound can be film music. Here [in the episode *The long black Hair*], I wanted all sound to have the quality of wood. We used real wood for effects. I'd ask for a 'cra-a-ack' sound, and they'd split a plank of wood, or rip it apart, or rend it with a knife. Using all these wood sounds, I assembled the track.<sup>39</sup>

The film's music, divided up into four episodes like the film itself, is characterised by the use of a limited number of sound objects obtained by recording acoustic sources requiring different performance modes and then elaborated with the techniques of experimental music. In addition there was one other typology of more abstract sonorities. Takemitsu's approach recalls that of Schaeffer in the urge to explore the shifts between noise and sound. In this way Takemitsu followed the French composer in the value conferred on the listening process and the levels of meaning which the basic object can acquire.

The first episode in the film, *The Long Black Hair*, is very reminiscent of Schaeffer's style. There are two aural typologies: real sounds and electronically elaborated sounds, some using a prepared piano.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Tōru Takemitsu in Zwerin (1994).

<sup>40</sup> Peter Burt recalls how the presence of the prepared piano, like electronic elaboration, is a constant in his film music in the 1960s (cf. Burt 2001: 86-87). Takemitsu had made masterly use of it in *Pitfall* in conjunction with a harpsichord. The sounds of the piano highlight the disturbing quest of the film's protagonist, and together with the stark contrasts of black and white in the photography and the images glimpsed by the camera through cracks in the walls, go to create an alienating effect evoking the atmospheres of a deserted city where a man is killed by mistake because he looks like a trade union leader. Having become a ghost himself, the man discovers that the village is swarming with ghosts, and begins to roam amongst the living.

SCENE	REAL SOUNDS	ELECTRONICALLY ELABORATED SOUNDS
Departure of the samurai		Bamboo Prepared piano
Marriage with his second wife	Rustle of the kimono Water Birds	
The samurai feels regret and remorse	Noises of weaving	Bamboo Prepared piano
Mounted archers	Galopping, whistle of the arrow, target struck	Prepared piano
The samurai's decision	The fan falls	Bamboo Prepared piano Ice breaking
Reunion with his first wife	Door, water jar	Bamboo
In the bedroom		Bamboo
First light		<i>Kokyū</i> (violin), breaking wood, ice breaking

**Table 1.** Sound analysis of the first episode of *Kwaidan*.

In morphological terms we have:

- a. percussive sounds with sudden attack and fade: these are enveloping sounds combined with noise effects whose intensity varies according to their position in the spectrum;
- b. sounds with the same dynamic envelope in which the individual partials are singled out: penetrating sounds which recall the harmonics produced by traditional instruments;
- c. bands of noise.

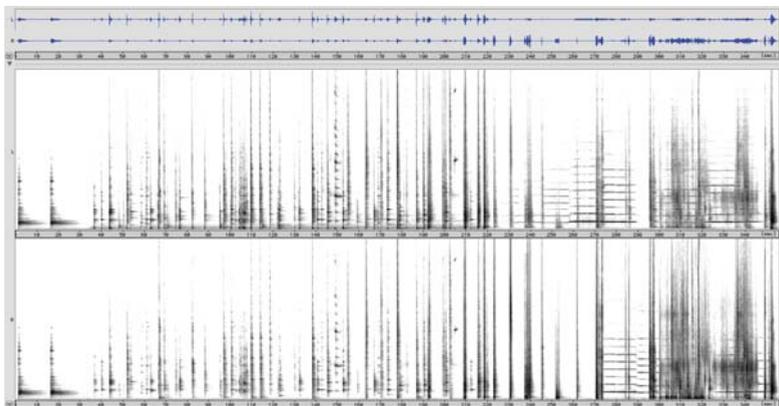


Figure 4. First episode of *Kwaidan*.

In dramaturgical terms, the alternation of these typologies gives rise to a dialectic typical of film music in which single, isolated sounds occur amid other articulated sounds. The former are static and foster a contemplative state of mind, whereas the latter are dynamic. In the explicit pursuit of synaesthesia which characterises this music even the opening titles can contain surprises.

The opening title and credits sequence [...] instantly throws you into a state of disequilibrium. Delicately, elegantly, sublimely, shots of ink dropping into a swirling expanse of clear water are intercut with full-screen images of written credits. This oscillation between legible, stable inscription (*kanji* characters) and a liquefaction of the act of inscription (calligraphic brushwork) is of considerable importance. It signifies not simply a collapse or detonation of coded meaning, but a dynamic transformation as container within the action of slipping between potential meanings. In a perverse play on the Western notion of an aspect of the animation process – ‘in-betweening’ – these cinematographic captures of ‘in-betweened’ calligraphic veins neither destroy meaning nor posit a replacement: they serve as psychic squiggles, phantom doodles, automatic scribbles that refuse to attach themselves to intention, projection, communication. Their beauty is in their deft escape from overt signification through their dynamic presence and the totality of their motion. If those mesmerizing swirls of inky threads recall the animatic base, cinema’s prime mechanical pleasure, the accompanying soundtrack just as effectively exposes what I earlier described as ‘the absolute rupture’ that gapes and throbs at the audiovisual core of cinematic experience. (Brophy 2007: 143)

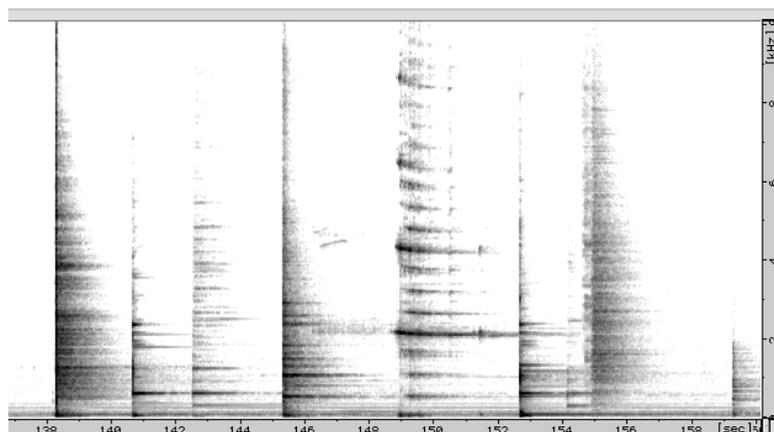


Figure 5. Section of left channel at 137-160 seconds.

The relationships set up between colour and image in this ‘overture’ are very compelling and imply a correspondence which Olaf Müller has called a genuine ‘*Bravourstück*’ (Mueller 1996: 49). In reality, there is little or no correlation between colour and sound frequency, but the beginning of the film does present an excellent correlation between sound envelope and form of the images in the foreground, as can be seen in the table, where the correlation between the two parameters is always  $> 0.5$ .<sup>41</sup>

TIME INTERVAL OF THE EVENT	COLOUR	FUNDAMENTAL FREQUENCY <sup>42</sup>	CROSS-CORRELATION <sup>43</sup>
00m 18s - 00m 22s	Blue (Toho Scope logo)	889 Hz (A5)	Not applicable
00m 48s - 00m 53s	Black/White	891 Hz (A5)	0.51
01m 10s - 01m 17s	Blue and Purple/White	885 Hz (A5)	0.82
01m 29s - 01m 33s	Orange/White	887 Hz (A5)	0.20
01m 46s - 01m 50s	Black and Blue/Red	888 Hz (A5)	0.55
02m 07s - 02m 11s	Red/Purple	888 Hz (A5)	0.55
02m 23s - 02m 26s	Black/Red	888 Hz (A5)	0.85
02m 41s - 02m 45s	Black/White	887 Hz (A5)	0.83

Table 2. Relationship between colour and image in the first episode of *Kwaidan*.

<sup>41</sup> Described as using colours as if they were the sonorities of an orchestra. In fact here he makes a symbolic use of colour. In *Susa no Onna* Takemitsu offers an equivalent in sound of the ripple effect in sand, so that the sound waves highlighting the sand trickling down off the dunes create a highly effective audiovisual effect of ‘burial’.

<sup>42</sup> Under brackets is specified the corresponding note.

<sup>43</sup> Cross-correlation of envelope of the audio signal and the contour of the foreground figures.

In the second episode, *The Woman in the Snow*, the performer's gesture acquires greater importance, once again with a variety of sound typologies. While noises are less apparent from scene to scene compared to the previous episode, the sounds of the flute are more distinct. At the morphological level we have:

- a. sounds at a determinate pitch with harmonics obtained from the acoustic source: the exasperation of the performer's gesture gives a highly dramatic content;
- b. electronic sounds acting as a pedal linking the various objects;
- c. band of noise filtered between 500 and 2500 Hz with a lot of reverberation creating an abstract setting;
- d. metallic sounds obtained by elaboration of the material in section a, above all in the upper frequencies.

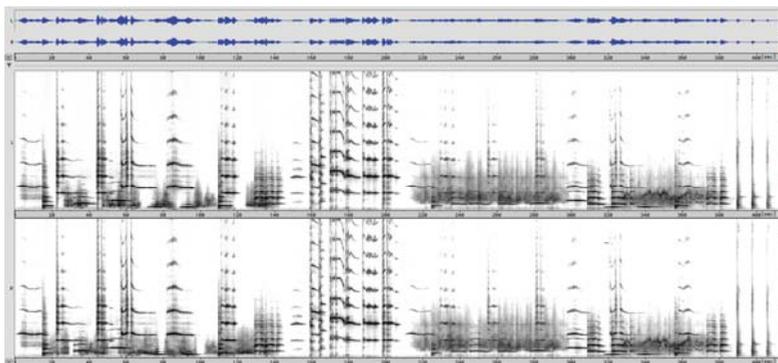


Figure 6. Seconde episode of *Kwaidan*.

In dramaturgical terms the various events are superimposed in a very dynamic way. The sounds treated electronically create background and volume while those deriving from instruments produce exasperated sound gestures.

The performing mode takes on an over-riding importance in the third episode, *Hoi-chi the Earless*: here the sound component is represented by the *biwa* and the singing voice, with just a few extra noises. Once again the sound of the instrument and voice in the traditional performance is re-elaborated electronically, creating a dialectic between real and re-elaborated sound which injects considerable drama into the musical score.

This creates a particular morphological situation:

- a. sounds played on the instrument ('clean') (spectrum with harmonics);
- b. voice;
- c. singer's voice elaborated in the lower range;
- d. sonic sounds obtained from the instrument ('struck') (continuous spectrum featuring noise);
- e. singer's band with reverberation evoking electronic sonorities.

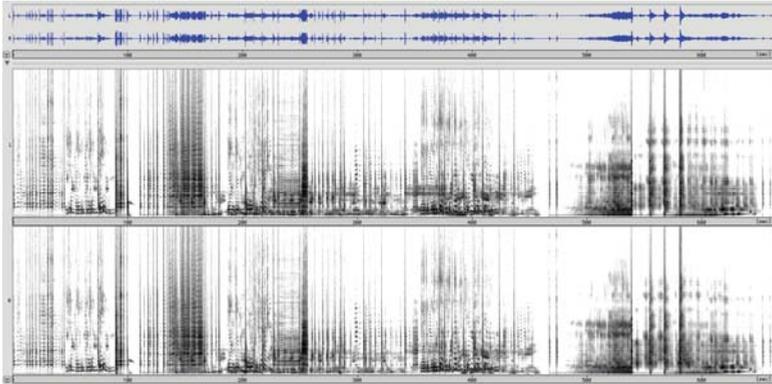


Figura 7. Third episode of *Kwaidan*.

The final build-up of sound events makes a striking and highly emotive impact.

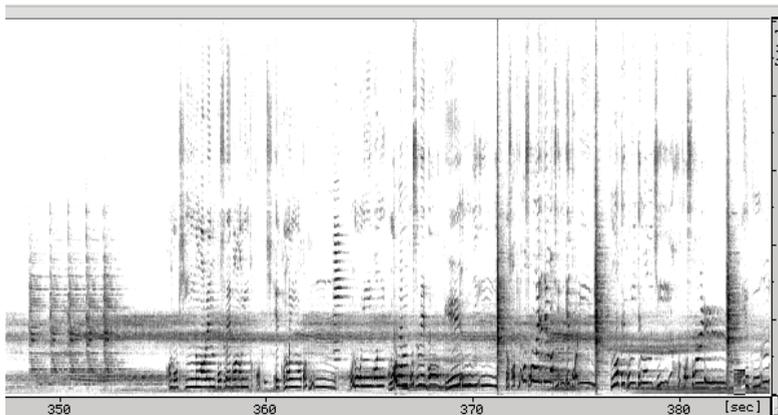


Figura 8. Section from left channel at 347-385 seconds.

In the last episode, *In a Cup of Tea*, we find the common technique of cutting sounds, which Takemitsu referred to as ‘*les sons-choc*’ (Tessier 1985b: 99). This involves operations of splicing and editing, achieving remarkable metamorphoses of the materials themselves and precious alchemies in the palette of timbres.

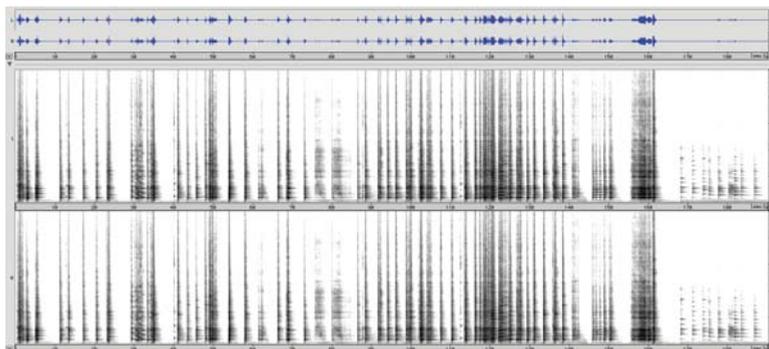


Figura 9. Fourth episode of *Kwaidan*.

**‘The most interesting moment is when I add the sound. That is when I tremble all over...’ (Kurosawa)**

As Alain Poirier recalls, the directors who Takemitsu collaborated with always spoke of his determination to go beyond simply synchronising, commenting and adding impact to what appears on the screen, developing new and unconventional working methods.<sup>44</sup> He also pointed out Takemitsu’s particular approach to mixing: ‘For example, by momentarily depriving a scene of the music which would only accentuate the dramatic aspect, Takemitsu managed many a time to increase the effectiveness of the passage’ (Poirier 1996: 94), as if the music was able to engender an energy which was all the stronger for being released only a little at a time. This type of mixing creates new modes of listening, different from the

<sup>44</sup> ‘Sometimes, I’d want to cut the sound just a bit, even a *foot*, to heighten the tension’, as Takemitsu himself said. ‘I’d ask Kobayashi, the director. Then we’d try it, and he’d agree’. Kobayashi commented: ‘He skips a beat, just one *ma* and then brings in the sound. Instead of putting sound where you’d expect it... he shifts it just a little. It was extremely effective. [...] The movies I made before I worked with Takemitsu are so full of music. The flow of music tended to become monotonous. But Takemitsu uses music to slash the monotony. The way he places the music catches viewers by surprise... and even makes the director feel: “How extraordinary! He’s really brought that scene to life!”’. Based on these kinds of experiences, a personal... and trusting relationship blossomed between us’ (Tōru Takemitsu and Masaki Kobayashi in Zwerin, 1994).

standard ones, as commentators have always recognised. If, on one hand, the identity of the original sounds is no way diminished, on the other they are stripped of any realistic vocation, becoming perfectly suited to the mysterious and oneiric character of these stories.<sup>45</sup>

Let us look at the beginning of the first episode, *The Long Black Hair*.

As the camera reaches the large wooden doors to their property, they magically open by themselves. The camera then cranes up and over the doorway's arch, rides into the front gardens, and sweeps the expanse of long grass toward the front porch of the house. This is a profound gesture toward the relationship between the motion mechanics of the camera as ghostly narrator, and its *disconnection* from the material world that it photographs and captures. (Brophy 2007: 147)

The 'chemistry of soundscapes', as Walter Murch put it, 'is misterious and not easy to predict in advance': in the final mixing the various components often form unforeseen configurations (Ondaatje 2002: 245). This is particularly true of Takemitsu's sound tracks, to such an extent that music, noise, sound effects and voices come to lose their identity, giving rise to new audiovisual experiences. Sound effects may receive an electronic treatment, or a musical arrangement; music describing natural phenomena, such as a snowstorm, may derive from an electronic metamorphosis of the sounds of a *shakuhachi* or singing played in slow motion. In *Kwaidan* this particular approach to mixing becomes a clear stylistic marker. Speaking of this film's sound track, Kim Newman commented: 'The soundtrack is especially strong, mixing natural sounds, human noises and Takemitsu Tōru's subtle, haunting score' (Newman 2006: 88).

In the third episode, the bloody battle narrated by the blind Hoichi (Arrn 1979), the music replaces all sound effects, with the extraordinary sound and resonance of the *biwa* heightening the effect of the images as arrows rain down on the adversaries. Similarly, in the first episode, the cries of the samurai who, having made up his mind to return to the wife he had abandoned, discovers her mummified corpse, are eliminated and replaced by a long, disjointed monody made up of the brusque noise of pieces of wood being broken up.<sup>46</sup> In *Susa no Onna* too, when the young entomologist is wandering around in the dunes collecting samples, we do not hear the noise of the wind but instead music, in this case a blanket of electronic sonorities and the sounds of a clarinet, while the final storm is accompanied by an extraordinary effect of electronic and naturalistic sounds. In the celebrated fratricidal battle in *Ran* by Kurosawa, quite devoid of the usual soundtrack of charges and

---

<sup>45</sup> This approach is different and in some ways complementary to that of Michelangelo Antonioni, who in the celebrated final sequence of *Eclisse* (1962) founded a new audiovisual grammar. The extreme realism with which the noises are isolated led paradoxically to hyper-realism and inaugurated a process of abstraction. In this way the material takes on a 'concrete' status and invites a '*écoute réduit*' in Schaeffer's famous definition. Cf. Calabretto (2005).

<sup>46</sup> In this tale the moments in which the samurai is seen living with his second wife are constantly interrupted by certain 'acoustic subjects' as he thinks back to his past life and happiness.

shouts, the violence is amplified by a slow *crescendo* which reaches its climax just before the aural and visual realities come to coincide once again, in the gunshot that despatches one of the protagonists.

**‘The more complete the abstraction, the stronger the impression’**

This axiom of Robert Bresson, in *Notes sur le cinématographe*, can stand as a fine summary of Takemitsu’s contribution to film making. Working at the shadowy interface between reality and acoustic make-believe, his music, as we have seen, succeeds in stimulating the spectator’s perceptions, going to the heart of events and situations and evoking perspectives which are never conventional. Chion is right in saying that ‘when an image has more presence than reality it tends to substitute for it, even as it denies its status of image’ (Chion 1994: 103). Thus in films the audio component is recognised as true to life not so much if it recreates the sound produced in the real world by the situation or event in question, but if it transposes and expresses the sensations associated with that cause. In this respect Takemitsu’s achievement has been seminal, fostering the emergence of a ‘sensorial’ cinema in which all the elements are part of an aural *continuum* which has been subtly elaborated in the editing and mixing, so that the narration is no longer strictly verbal. In such a global ‘sound system’ there can be no distinctions between sounds and noises: ambient sound, sound effects and music come together to create strikingly beautiful examples of polyphonic architecture.

**Bibliography**

- Adorno, Theodor W. – Eisler, Hanns (1994), *Composing for the Film*, Continuum, London.
- Anderson, Joseph L. – Richie, Donald (1982), *The Japanese Film: Art and Industry* (expanded edition), Princeton University Press, Princeton.
- Arnn, Barbara L. (1979), ‘Local Legends of the Genpei War: Reflections of Mediaeval Japanese History’, *Asian Folklore Studies*, 38/2: 1-10.
- Balsam, Humbert (1998), ‘Ho lavorato con un giovane regista: Conversazione con Humbert Balsam’, in *Il caso e la necessità: Il cinema di Robert Bresson*, a c. di Spagnoletti, Giovanni – Toffetti, Sergio, Lindau, Torino: 131-133.
- Berio, Luciano (1953), ‘Musica per Tape Recorder’, *Il Diapason*, 4/3-4: 10-13.
- Bernstein, Matthew (1997), ‘Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan by Linda C. Ehrlich, David Desser’, *Film Quarterly*, 50/3: 52-53.

- Bresson, Robert (1986), *Notes on the Cinematographer*, Quartet Encounters, London.
- Brophy, Philip (2007), 'How Sound Floats on Land: The Suppression and Release of Folk and Indigenous Musics in the Cinematic Terrain', in *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, ed. by Goldmark, Daniel – Kramer, Lawrence – Leppert, Richard, University of California Press, Berkeley: 136-148.
- Burt, Peter (2001), *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Calabretto, Roberto (2005), 'La musica che meglio si adatta alle immagini: Il rumore della vita nell'"Eclisse" di Michelangelo Antonioni', *AAM - TAC*, 2: 79-120.
- Chion, Michel (1994), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York.
- Corman, Cid (1964), 'Harakiri by Masami Kobayashi', *Film Quarterly*, 17/3: 46-49.
- Galliano, Luciana (2002), *Yōgaku: Japanese Music in Twentieth Century*, Scarecrow Press, Lanham.
- Lawless, Ray M. (1930), 'Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things by Lafcadio Hearn', *American Literature*, 2/2: 199-200.
- Le Fanu, Mark (2005), *Mizoguchi and Japan*, BFI Publishing, London.
- Loubet, Emmanuelle – Roads, Curtis – Robindoré, Brigitte (1997), 'The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s', *Computer Music Journal*, 21/4: 11-22.
- Loubet, Emmanuelle (1998), 'The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1970s', *Computer Music Journal*, 22/1: 49-55.
- Mellen, Joan (1975), *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York.
- Mueller, Olaf (1996), 'Spaziergänge Takemitsu im Werk der anderen', in *Gespräch über das Sehen*, in *Traum Fenster Garten: Die Film-Musiken von Takemitsu Tōru*, hrsgs. von Volkmer, Klaus, KinoKonTexte, München: 45-51.
- Narahara, Ikko (1994), *Japanesque*, Motta, Milano.
- Newman, Kim (2006), 'Fathership of the Ring', *Sight & Sound*, 16/7: 88.
- Niogret, Hubert (1993a), 'Entretien avec Masaki Kobayashi. Réflexion historique et expérience personnelle', *Positif*, 394: 89-93.
- (1993b), 'Masaki Kobayashi, ou une conscience du siècle', *Positif*, 394: 86.
- Nono, Luigi (2001), 'Colloquio con Toru Takemitsu', in *Scritti e colloqui*, a c. di De Benedictis, Angela I. – Rizzardi, Veniero, Ricordi LIM, Milano, vol. 1: 434-445.

- Novielli, Maria R. (2001), *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia.
- Ondaatje, Michel (2002), *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, Bloomsbury, London.
- Ostria, Vincent (1998), 'Il reale a pezzi ovvero l'essenza del cinematografo', in *Il caso e la necessità: Il cinema di Robert Bresson*, a c. di Spagnoletti, Giovanni – Toffetti, Sergio, Lindau, Torino: 83-88.
- Pasolini, Pier P. (1988), 'The Cinema of Poetry', in *Heretical Empiricism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis: 167-186.
- Plenizio, Gianfranco (2006), *Musica per film: Profilo di un mestiere*, Guida, Napoli.
- Poirier, Alain (1996), *Tōru Takemitsu*, Michel de Maule, Paris.
- Prieberg, Fred K. (1960), *Musica ex machina: Über Verhältnis von Musik und Technik*, Ullstein, Berlin.
- Quaglietti Lorenzo (1968), article without title, *Cinema 60: Mensile di cultura cinematografica*, 9/69: 75.
- Raison, Bertrand (1985), *Le livre de Ran*, Cahiers du Cinéma, Seuil.
- Reider, Noriko T. (2001), 'The Emergence of "Kaidan-shu": The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period', *Asian Folklore Studies*, 60/1: 79-99.
- Reynolds, Roger (1987), 'Rarely Sudden, Never Abrupt', *Musical Times*, 128: 480-483.
- Richie, Donald (1997), *The Film Music of Toru Takemitsu*, London Sinfonietta, dir. Adams, John, CD booklet, Nonesuch (79404-2).
- Saada, Nicolas (1994), 'Entre l'Orient et l'Occident', *Cahiers du Cinéma*, 478: 12.
- Schaeffer, Pierre (1954), 'Les nouvelles techniques sonores et le cinéma', *Cahiers du Cinéma*, 7/37: 54-56.
- Shimazu, Takehito (1994), 'The History of Electronic and Computer Music in Japan: Significant Composers and Their Works', *Leonardo Music Journal*, 4: 102-106.
- Shinoda, Masahiro (1996), 'Über Takemitsu und seine Klang-Welt', in *Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Takemitsu Tōru*, hrgs. von Volkmer, Klaus, KinoKonTexte, München: 53-64.
- Steffen, James (2009), 'Kwaidan', Turner Classic Movies [January 2010], [online] <[www.tcm.com/thismonth/article/?cid=145455](http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=145455)>
- Stempel, Daniel (1948), 'Lafcadio Hearn: Interpreter of Japan', *American Literature*, 20/1: 1-19.

- Takemitsu, Tōru (1994), 'Il dramma dell'impermanenza', in *Japanesque*, a c. di Narahara, Ikko, Motta, Milano: 5-7.
- (1995), 'Conversation on Seeing', in *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley: 36-45.
- (1996), 'Film Music: The Importance of Pruning Sound', in *The Power of Silence: The Film Music of Tōru Takemitsu*, *Themareeks Filmmuseum*, 32: 35-36.
- Tassone, Aldo (1991), *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Firenze.
- Tessier, Max (1985), 'Entretien avec Toru Takemitsu', *Revue du Cinéma*, 408: 73.
- (1998a), 'Toru Takemitsu, un architecte du son', *Positif*, 451: 96-97
- (1998b), 'Entretien: Toru Takemitsu', *Positif*, 451: 98-100.
- (2008), *Storia del cinema giapponese*, Lindau, Torino.
- Tucker, Richard N. (1973), *Japan Film Image*, Studio Vista, London.
- Visschedijk, Ruud – Wolf, René (1996), *The Power of Silence: The Film Music of Tōru Takemitsu*, *Themareeks Filmmuseum*, 32.
- Zanzotto, Andrea (1999), *Le poesie e le prose scelte*, Mondadori, Milano.

### **Video recordings**

- Zwerin, Charlotte (1994), *Music for the Movies: Toru Takemitsu*, DVD, Sony BMG, 58 min.