

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Toru Takemitsu, *Between Tides*: al di là del suono e del silenzio

Analisi generale e riflessioni personali sull'opera

Leonardo Francescon

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 1.1 Le influenze musicali. – 1.2 Caratteristiche generali della musica di Toru Takemitsu. – 2 *Between Tides*. – 2.1 Presentazione generale. – 2.2 Elementi strutturali: il motivo del mare (*Sea theme*). – 2.3 Alcuni cenni sulla scrittura. – 2.4 Alcune considerazioni sul linguaggio armonico. – 3 Conclusioni.

1 Introduzione

1.1 Le influenze musicali

L'humus culturale su cui Toru Takemitsu si trova a operare è vasto tanto da inglobare sia influenze provenienti dal mondo musicale occidentale, sia da quello orientale. Durante l'arco di tempo della sua attività, il compositore matura un linguaggio via via più personale senza però mai scadere in un banale accostamento dei generi ma elaborando una sottile e accurata integrazione delle sue influenze musicali.

I più influenti compositori nella produzione di Takemitsu sono:

- Claude Debussy: è senz'altro colui che più ispira le opere di Takemitsu. Haruyo Sakamoto riporta come sia avvenuto uno scambio reciproco tra la musica del compositore francese (entrato in contatto con le musiche orientali nell'Esposizione universale del 1889) e le musiche dei compositori giapponesi autoctoni

(Sakamoto 2003, 17). Nelle opere di Takemitsu sono riscontrabili alcuni elementi comuni a Debussy come l'uso di «fragmentary melodies, use of indeterminate pedal signs, and ethereal tone quality» (18). Olivier Messiaen: è un altro compositore della scuola francese che ha stabilito un forte legame con Takemitsu non solo dal punto di vista compositivo (in seguito verrà evidenziato come *Between Tides* si attenga principalmente ai modi trasponibili di Messiaen), ma anche filosofico.

Their music shares static, timeless, and meditative qualities, and minimizes a sense of development or direction. (Sakamoto 2003, 18)

- John Cage: importantissimo compositore americano, grande interessato alla filosofia orientale Zen, il quale ha fatto rivalutare la musica di tradizione giapponese a Takemitsu che tanto l'ha rifiutata. Un elemento senz'altro di grande rilevanza che accomuna i due è la potenzialità del silenzio:

At such a moment, John Cage shook the foundation of Western musical art, and evoked the forgotten essence of sound and the existence of silence as the mother of sound with naïve clarity. Through John Cage, sound regained its freedom. (Sakamoto 2003, 22)

Le influenze provenienti dal versante occidentale non si esauriscono solamente a questi tre compositori, ma in questa sede di discussione vengono riportate alcune delle più importanti fonti di ispirazione. Toru Takemitsu, a mio avviso, è uno dei più eclettici compositori del panorama musicale e approfondire il linguaggio delle sue opere significa condurre una ricerca che si estende anche all'ambito extra-musicale (poesia, pittura, calligrafia...). Il contesto culturale giapponese ha sicuramente giocato un ruolo fondamentale nella maturazione delle concezioni musicali. Le filosofie e le estetiche orientali sono quasi diametralmente opposte a quelle concepite nel corso della storia del pensiero occidentale e talvolta potrebbero apparirci oscure e incomprensibili. Sicuramente vale la pena documentarsi su tutto questo mondo, ma per non eccedere in lunghezza o rischiare di ovviare la tesi di questo lavoro qui non verrà approfondito.¹

¹ Per chi desidera può facilmente reperire materiale ai siti-web: https://www.academia.edu/34664787/TAKEMITSU_TOORU_The_Roots_of_His_Creationview_pdf e <https://www.athensjournals.gr/humanities/2018-2460-AJHA-Deguchi.pdf>.

1.2 Caratteristiche generali della musica di Toru Takemitsu

Takemitsu è stato uno dei più importanti compositori del panorama musicale contemporaneo riuscendo a far interagire elementi appartenenti all'estetica occidentale con quelli dell'estetica orientale senza però mai forzare la loro integrazione. Per meglio comprendere il pensiero musicale del compositore è necessario tenere presenti alcune fondamentali concezioni a cui Takemitsu aderisce. Per prima cosa, il concetto di natura riveste un ruolo fondamentale nella composizione. Takemitsu sostiene che:

To compose is show to signify or give meaning to the *sound of river* which penetrates our surrounding world. (Funayama 1983, cit. in Ogawa 1991, 112)

E ancora:

To compose is to find the value and meaning of sound from the very nature itself. (cit. in Ogawa 1991, 112)

Da queste brevi massime si può dedurre che, per Takemitsu, la natura costituisce un elemento fondamentale nel processo compositivo. La musica non può essere separata dalla natura, ma rappresenta un'espressione della natura stessa più che dell'uomo. Secondo il compositore, nella cultura musicale occidentale l'atto compositivo è sempre stato visto come un'attività antropocentrica che ha escluso la natura: questa era vista come fonte di ispirazione o come matrice di immagini geometriche su cui elaborare le forme musicali. Takemitsu abbraccia pienamente quella filosofia orientale che vede la natura al centro di tutto, una natura a cui non viene attribuita una forza distruttrice e inoppugnabile, ma un carattere più intimo e pacifico.

Un altro elemento di fondamentale importanza è il silenzio. Questo aspetto assume a tutti gli effetti un elemento propriamente strutturale: non può esistere suono senza il suo opposto, ovvero l'assenza di suono; Takemitsu abbraccia quell'estetica orientale musicale che attribuisce pari dignità ontologica al suono e al silenzio.

Nella musica tradizionale giapponese coesistono due elementi coinvolti in una inestricabile relazione: *Ma* e *Sawari*. Il concetto di *Ma* costituisce quel silenzio presente tra due suoni, uno spazio necessario per poter udire e dare significato al *Sawari*, vocabolo di lingua nipponica (derivante dal verbo *sawaru*) che significa esattamente 'suonare', un atto che nella musica di tradizione non si riferisce esclusivamente alla produzione di altezze esatte, ma a suoni ricchi di armonici e a numerosi suoni complessi che per questa loro peculiarità si avvicinano al rumore.

Nella musica di Takemitsu, come per il compositore Claude Debussy, il silenzio rappresenta l'archè di tutte le produzioni musicali, il suono nasce e perisce dal suo opposto. Non esiste l'uno senza l'altro.

Un ultimo importante elemento da considerare è l'idea formale delle composizioni: Toru Takemitsu non utilizza forme precostituite e non attua in modo sistematico e strettamente rigoroso processi di elaborazione motivica o tematica. Egli afferma infatti che:

In my music there is no element which contrasts and develops like sonata form, rather [...] imaginary soundscapes are juxtaposed [...] my style is just fragmentary. (cit. in Ogawa 1991, 113)

Proprio come avviene nella musica di Debussy, compositore di grande ispirazione per Takemitsu, come già citato, nelle forme musicali non vi si trovano le tradizionali funzioni semantiche di strutture quali il tema, lo sviluppo e la coda, ma queste forme seguono uno sviluppo discorsivo più libero. Se nella musica del periodo classico (che vede come punto di massima espressione Beethoven) l'atto del comporre ruota attorno a meticolose e ricercate speculazioni mentali (sebbene possiedano una grande profondità e siano veicoli di importanti messaggi universali), la musica di Takemitsu pone come principio cardine il suono e il colore timbrico. In questa estetica, perciò, comporre significa estrarre una quantità infinita di sfumature sonore presenti potenzialmente negli strumenti.

In the western concept of music, the orchestra is regarded as one complete huge instrument. I do not follow this way. Rather, I am most interested in the orchestra for the fact that there are many sound sources. (Takemitsu, cit. in Ogawa 1991, 113)

2 ***Between Tides***

2.1 **Presentazione generale**

Per poter meglio comprendere alcune caratteristiche dell'opera occorre fare un breve excursus storico/compositivo del compositore.

Peter Burt (Leung 2005, 11), uno dei massimi studiosi della musica di Toru Takemitsu, ha individuato tre periodi di attività che si contraddistinguono per alcune peculiarità:

- Il primo periodo si caratterizza per quelle prime opere che assumono tratti estetico-compositivi appartenenti all'avanguardia musicale mitteleuropea;
- Lo stile del secondo periodo (1970) si configura a partire dal momento in cui Takemitsu comincia a integrare gli elementi ap-

partenenti alla musica di tradizione giapponese con gli elementi della musica occidentale segnando così uno stile innovativo;

- Lo stile del terzo periodo emerge progressivamente a partire dal 1980, momento in cui lo stile compositivo di Takemitsu diviene più personale abbandonando via via i linguaggi d'avanguardia in favore di una maggiore 'stabilità tonale'.

Le opere che emergono a partire dal terzo periodo sono maggiormente accomunate da un tema acquatico e vengono chiamate da Burt Waters *Waterscape series* (Leung 2005, 12). In un articolo del 1980 lo stesso Takemitsu asserisce il suo intimo desiderio di voler comporre un tipo di musica il cui movimento ricordi le onde del mare (13).

Between tides appartiene a tutti gli effetti a questo terzo periodo cogliendo assai bene non solo un'immagine semplicistica dell'acqua (elemento le cui manifestazioni in natura sono innumerevoli), ma mettendo in risalto tutte le sfaccettature del fenomeno delle maree (*tides*) fatte di continui movimenti oscillanti che racchiudono un mondo sommerso e misterioso.

Si può notare ancora un'affinità con il compositore francese Claude Debussy, per il quale l'elemento dell'acqua è motivo di ispirazione. Si pensi a *Reflets dans l'eau*, dove l'iconicità del segno musicale rende esplicita un'immagine nascosta: l'immagine del riflettersi, immagine che viene ben resa attraverso onde, arabeschi, cerchi...

I titoli scelti per le opere di Takemitsu non hanno superficialmente uno scopo programmatico o evocativo ma rivestono un ruolo molto importante; il compositore sostiene che «for me composition always involves a strong interaction between music and words» (cit. in Leung 2005, 14). Per comprendere e analizzare al meglio le composizioni di Toru Takemitsu è importante tener presente ogni singola parola del titolo e in questo caso la parola *between* ('attraverso') suggerisce il fulcro dell'opera: non l'acqua, ma bensì ciò che si trova in mezzo.

2.2 Elementi strutturali: il motivo del mare (*Sea theme*)

Il cosiddetto motivo del mare (*Sea theme*) funge da motivo strutturale in diverse opere del terzo stile di Takemitsu. La parola *Sea* ('mare') trova la sua corrispondenza musicale nelle note **[fig. 1]**:

- Mi bemolle (Es in lingua tedesca)
- E (Mi)
- A (La)

Queste note formano un intervallo di seconda minore e una quarta perfetta e può presentarsi in questo stato fondamentale o in uno stato trasposto. (cit. in Leung 2005, 26)

Figura 1 Motivo del mare (*Sea theme*).
Immagine prodotta dall'Autore



Nel caso di *Between Tides* il *Sea theme* si trova trasposto al La e viene presentato dal violoncello a battuta 4 [fig. 2].



Figura 2 *Sea motive* del violoncello. Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 1-4

Il *Sea motive* è il motivo strutturale su cui si basa l'intero trio; questo motivo è generalmente affidato agli archi e talvolta rafforzato dal pianoforte con passaggi di ottava.

È curioso notare come la disposizione di questi suoni evochi proprio la geometria di un'onda sia dal punto di vista sonoro che dal punto di vista propriamente grafico della partitura. Come avviene in *Reflets dans l'eau* di Debussy, l'opera prende il suo avvio partendo da un motivo e costruendoci attorno una serie di 'onde' e 'increspature'.

Nel caso di *Between Tides* il *Sea motive* non viene presentato sempre allo stesso modo, ma talvolta presenta intervalli di terza, di quinta o sesta. Il disegno melodico iniziale diviene così matrice di altre cellule derivanti da questo motivo. A battuta 22 [fig. 3] è possibile osservare come gli archi intonino un intervallo di terza maggiore.

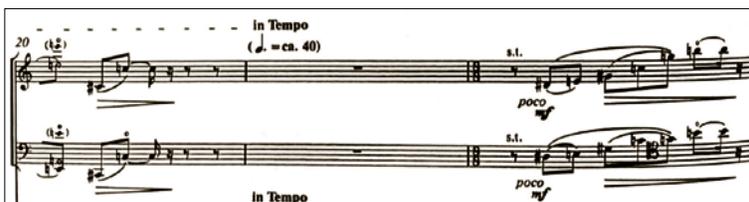


Figura 3 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. *Sea motive* costituito da seconda minore e terza maggiore. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 20-2

In altre situazioni, Takemitsu elabora una cellula derivata dal *Sea motive* ampliandone l'intervallo iniziale, così da avere una sesta maggiore e successivamente una terza; in questi casi la cellula melodica non si compone di soli tre suoni come la matrice da cui deriva ma viene completata con altri due suoni discendenti formando un vero e pro-

10

29

poco riten. ← *In Tempo* *p* *mf* *pp* *I.B.P.* *III*

poco riten. ← *In Tempo* *p* *mf* *pp* *I.B.P.* *III*

più p *p*

Figura 4 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 29-31

prio arco. A battuta 31 [fig. 4] è possibile ravvisare questo tipo procedimento notando come venga anche preparato con una simil-cadenza in Fa, attribuendo un momento di stabilità al discorso musicale.

L'altro elemento strutturale su cui si basa l'opera è un motivo più ritmico rispetto al sinuoso *Sea motive* e in alcuni punti viene utilizzato per introdurre nuove sezioni [fig. 5].

Figura 5 Secondo motivo strutturale. Immagine prodotta dall'Autore

Già all'inizio il pianoforte espone alcune battute che adottano questo ritmo puntato, fungendo da introduzione al motivo strutturale [fig. 6].

♩ = ca. 40 (Tempo 1°)

mf

p

(—2—)

(—2—)

(—2—) *mf*

Piano

Figura 6
Toru Takemitsu, *Between Tides*.
1995. Supporto cartaceo.
Schott Music Co. Ltd., Tokyo.
International Copyright Secured.
Batt. 1-2

Ecco individuati i due motivi ritmico e melodico su cui *Between Tides* si basa; essi sono collegati in una intrinseca relazione, l'uno funge da introduzione di nuove sezioni mentre l'altro costituisce il principio da cui tutti gli elementi dell'opera derivano.

2.3 Alcuni cenni sulla scrittura

A un primo rapido sguardo sulla partitura si può osservare come Toru Takemitsu attribuisca alla parte del pianoforte un sistema di tre o più pentagrammi [fig. 7]. È interessante soffermarsi per un momento sulla scrittura pianistica adottata in *Between Tides*. Con la caduta delle funzioni dell'organizzazione formale, che in precedenza erano svolte dall'armonia funzionale e dal tematismo su di essa impiantato, ogni sfumatura espressiva assume un valore autonomo con implicazioni multiple. In questo processo creativo si possono percepire aloni sonori scaturiti dalla vibrazione di armonici e soprattutto dalla sovrapposizione di fasce sonore.

The image shows a page of a musical score for Toru Takemitsu's 'Between Tides'. It features three staves: a top staff for violin and two lower staves for piano. The tempo is marked 'in Tempo' and 'poco accel.'. The piano part includes dynamic markings such as 'pp cresc. gradually' and '(mf)'. The score is written in a complex, layered style characteristic of Takemitsu's 'sound field' technique.

Figura 7 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 57-9

Takemitsu, nell'opera, opta per un tipo di scrittura pianistica che mira a una dissociazione dei timbri anziché a una loro fusione, scrittura innovativa il cui massimo esponente è senz'altro Claude Debussy. Se nella musica romantica il basso deteneva una funzione di sostegno tematico, qui si assiste a una strategia compositiva che valorizza il colore timbrico tramite la creazione di multipli piani sonori.²

² Piero Rattalino in *Storia del pianoforte* evidenzia come si sia evoluta la scrittura pianistica tra l'Ottocento e il Novecento (Rattalino 1996, 295-7).

La scrittura pianistica non presenta particolari difficoltà trascendentali ma richiede un uso sapiente del tocco con il fine di variare timbricamente ogni armonia. Da non trascurare l'ampiezza della tavolozza dinamica utilizzata e le numerose indicazioni di fraseggio presenti quasi su ogni singola nota scritta.

Agli archi, d'altro canto, è affidata una scrittura meno convenzionale con effetti e posizioni d'avanguardia. L'uso di armonici è assai rilevante in questo caso, mettendo in evidenza tutte le potenzialità dello strumento ad arco. Agli esecutori è richiesta una versatilità molto ampia dell'uso dell'arco e dell'attacco alla corda. Takemitsu fornisce alcune indicazioni circa questi particolari effetti:

ABBREVIATIONS:

- C.V. con vibrato
- n.v. non vibrato
- N.B.P. Normal bow pressure
- L.B.P. Light bow pressure
- s.p. sul ponticello
- s.t. sul tasto
- P.O. Position (or Play) ordinary
- l.v. let vibrate

Susannah Violet Montandon nella sua dissertazione evidenzia come il violoncello, in particolare, contenga alcuni passaggi di interessante esecuzione:

Takemitsu employs the use of quick successions of harmonic and non-harmonic playing that the performer must anticipate and adapt. (Montandon 2015, 98)

A battuta 105, la studiosa evidenzia come il violoncellista si trovi a eseguire simultaneamente più tecniche: in questa battuta si trova un accordo dove il Do e il Sol vengono tenuti mentre il Re naturale alla voce superiore viene eseguito in armonico.

Nella battuta successiva [fig. 8], invece, è possibile notare una posizione molto scomoda per lo strumento poiché è richiesta l'esecuzione di un accordo in cui la nota superiore rimane tenuta, mentre le voci inferiori si muovono includendo anche suoni in armonici.

Altra tecnica di ricorrente utilizzo è il 'flautando' che si ottiene applicando una leggera pressione dell'arco sulla corda muovendolo velocemente. Questo effetto produce un suono dolce e morbido.

Between Tides si presenta come un'opera governata da un puro gusto sonoro e timbrico inglobando dentro di sé numerosi effetti sonori necessari per «captare l'invisibile. Udire l'inudibile. Superare i limiti dell'inaccessibile, dell'inconscio» (Smoje 2001, 185). Toru Takemitsu, come altri compositori del secondo Novecento, aderisce a

A page of a musical score for Toru Takemitsu's 'Between Tides', page 104. The score is written for two flutes (N.B.P.), a piano (L.H.), and a cello (C.). The music is in a complex, non-functional harmonic style. The flute parts feature intricate melodic lines with various dynamics like *p*, *mf*, and *pp*, and articulations such as *legatissimo* and *staccato*. The piano part is marked *p* and *dolce*, with some passages marked *pizz.* (pizzicato). The cello part is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 8 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 104-6

quella corrente di pensiero che tenta di esplorare tutto quel che oltrepassa il campo sonoro e le zone al limite del silenzio. La tendenza, da parte della comunità scientifica, a spingersi alla ricerca di tutto ciò che risulta fuori dal campo sensoriale e fisico si declina anche in campo artistico, mettendo in risalto un mondo sonoro in quel tempo non ancora conosciuto.

D'altra parte si possono collocare gli effetti inediti sopraccitati nella filosofia musicale di tradizione giapponese del *Sawari* ovvero quella pratica che abbraccia tutto ciò che riguarda l'ambito del suono, ambito che incorpora anche suoni senza un'altezza precisa come i rumori.

L'atto del *Sawari* viene contrapposto al *Ma*, momenti di assenza di suono, lunghi silenzi meditativi che rivestono un ruolo strutturale nell'opera.

In *Between Tides* sono presenti moltissimi momenti di sospensione del tempo lasciando spazio a lunghe o brevi pause che assumono un forte significato poetico dove il suono esce e rientra debussyanamente da e nell'ombra.

Figura 9 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 11-16

2.4 Alcune considerazioni sul linguaggio armonico

Il linguaggio armonico di *Between Tides* non è governato dalle gerarchie dell'armonia funzionale, la quale ha come principio cardine i meccanismi di tensione e distensione incarnati dalla Tonica e dalla Dominante.

A una prima analisi non è possibile stabilire un centro tonale sebbene Takemitsu faccia ampio uso di triadi maggiori/minori convenzionali; l'uso di queste non rivestono una funzione sintattica specifica ma vengono giustapposte attribuendo loro più una funzione timbrica/coloristica. Tuttavia, analizzando accuratamente la parte si può notare come il compositore utilizzi più volte le medesime armonie addizionandole con piccoli suoni cluster di tono e semitono. La studiosa Montandon ha evidenziato come in *Between Tides* le parti del violoncello mutuino le scale dai modi a trasposizione limitata del compositore francese Oliver Messiaen; per estensione, gli accordi eseguiti dal pianoforte germinano da questi modi (Montandon 2015, 3).

Takemitsu, però, non si attiene mai rigidamente a una sola matrice armonica/melodica, ma crea una commistione tra i linguaggi contaminando una scala con un'altra, inglobando spesso sia ambiti pentafonici ma soprattutto octofonici.

Questa grande risorsa armonica viene definita da Takemitsu stesso come «sea of tonality» (cit. in Leung 2005, 73) da cui egli trae ispirazione per la stesura delle sue opere estraendo «pantonal chords» (13).

Appurato ciò si può notare come in *Between Tides* vengono realizzate delle sorte di progressioni o cadenze in senso allargato. Tra le battute 11-14 [fig. 9] è quasi possibile stabilire un centro tonale sulla triade di La bemolle maggiore che all'interno di quattro battute (come avviene nella rigida sintassi armonica classica) viene confermato attraverso un processo simil-cadenziale.

A mio avviso, sono ravvisabili alcuni processi di progressione armonica (in senso allargato) in molti punti dell'opera, i quali attribuiscono suggestivi momenti di tensione e distensione a loro volta evidenziate da continue interferenze sul flusso temporale. Tra le battute 29-31 [fig. 4] viene creata una sorta di cadenza in Fa tramite un movimento del basso.

Nell'esempio sotto riportato [fig. 10], battute 23-4, il breve elemento motivico viene riproposto e innalzato di un semitono.

Figura 10 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 23-5

3 Conclusioni

Alla base di questo personale lavoro, oltre alla necessità di redigere un breve elaborato per l'esame di ritmica della musica contemporanea, vi è stato anche il desiderio personale di voler approfondire un'opera da camera da me studiata ed eseguita al Festival di musica contemporanea giapponese tenutosi a Venezia nel mese di febbraio 2022. Posso dire in tutta onestà che, dopo un primo momento di scetticismo e difficoltà, sono riuscito ad addentrarmi nell'opera di *Between Tides* dandomi modo non solo di scoprire inediti aspetti della musica contemporanea, ma permettendomi di mutare l'approccio alla musica occidentale colta. Un uno di questi è senz'altro il concetto di spazio/silenzio (*Ma*) tra un evento sonoro e un altro che interferisce in modo continuo sul flusso temporale creando suggestivi momenti sospensivi. Il silenzio è un elemento inscindibile nella concezione musicale giapponese, cosa che nell'esecuzione della musica occidentale viene spesso tralasciato quasi come se si provasse una sorta di timore nel vivere un momento di vuoto sonoro. Se nella musica di tradizione, da cui trae le mosse Takemitsu, il silenzio ha sempre fatto parte della musica, nella 'nostra' musica si è assistito a un lunghissimo percorso di emancipazione per cercare di attribuire ai silenzi una dignità ontologica pari a quella dei suoni. Con *Between Tides* posso dire di aver in parte imparato a 'vivere' non solo il silenzio ma anche a 'ri-vivere' il suono.

L'adozione di una scrittura che mira alla dissociazione dei timbri creando molteplici piani sonori e la produzione di effetti da parte degli archi permette di poterci mettere in ascolto con un mondo sonoro inudibile (citando nuovamente Smoje), stimolando attivamente il nostro ascolto.

Suonare *Between Tides* costituisce un'unica opportunità di poter entrare in contatto con il suono più puro, fatto di altezze definite ma anche di ciò che definiamo rumore; questa musica è ciò che più si avvicina al mondo reale, miniera sonora inesauribile.

Un altro aspetto di indiscusso interesse è quello gestuale: il *Sea theme* sopra analizzato non trova una sua espressione solamente sotto un punto di vista sonoro, ma richiede pianisticamente una ricerca di un gesto atto a rendere al meglio l'idea del movimento, fulcro dell'opera. Trovo estremamente interessante come l'idea gestuale sia così intimamente legata alla poetica di *Between Tides* tanto da rendere il dualismo gesto-suono così naturale e libero che in altro tipo repertorio non risulta così immediato. Ritengo che il grande spessore artistico di Takemitsu risieda in questa sua incapacità di scindere l'arte dei suoni con la dimensione più intima del corpo e dell'ambiente circostante. L'esperienza esecutiva mi ha permesso di poter vivere con grande libertà l'atto performativo, momento che usualmente si carica di tensione emotiva e fisica che in questo specifico caso si è potuta convogliare in energia e grande concentrazione.

Ecco l'arte di Toru Takemitsu: fondere in tutt'uno il silenzio con il suono, l'uomo con il mondo e l'arte con la vita.

Bibliografia

- Leung, T.W.D. (2005). *Reframing the "Sea": A Critical Study of Toru Takemitsu's "Toward the Sea"* [PhD dissertation]. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Montandon, S.V. (2015). *Olivier Messiaen's Influence in the Violoncello Works of Toru Takemitsu* [PhD dissertation]. Baton Rouge (LA): Louisiana State University.
- Ogawa, M. (1991). «Toru's Takemitsu Compositional Techniques and His Identity as Japanese in Western Art Music. An Analysis of 'Kaze No Uma' (Wind Horse)». *The Research Bulletin Of The Faculty Of Education*, 13(1), 110-27.
- Rattalino, P. (1996). *Storia del pianoforte: lo strumento, la musica, gli interpreti*. Milano: Il Saggiatore.
- Sakamoto, H. (2003). *Toru Takemitsu: The Roots of His Creation* [PhD dissertation]. Tallahassee (FL): The Florida State University School of Music.
- Smoje, D. (2001). «Udire l'inudibile». Nattiez, J.J. (a cura di), *Enciclopedia della musica*. Vol. 1, *Il Novecento*. Torino: Einaudi, 185-7.