

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE
SEDE DI FORLÌ

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

Il concetto del *ma* e la musica di Tōru Takemitsu

Traduzione di “*Ma and the music of Takemitsu*” di Jonathan L. Chenette

CANDIDATO

Francesca D’Angelo

RELATORE

Motoko Ueyama

Anno Accademico 2014/2015

Sessione seconda

INDICE

I. INTRODUZIONE

1. Il *ma*
2. La figura di Tōru Takemitsu
3. La scelta del testo

II. TRADUZIONE

1. Introduzione
2. Il concetto del *ma*
3. Il *ma* e la musica di Takemitsu
4. Il *ma* nel brano per pianoforte “For Away”
5. Il *ma*, la musica di Takemitsu, e la musica giapponese e occidentale
– Conclusioni
Bibliografia

III. COMMENTO ALLA TRADUZIONE

1. Livello culturale
2. Livello lessicale
3. Livello morfo-sintattico
4. Citazioni

IV. CONCLUSIONE

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA

I. INTRODUZIONE

1. Il *ma*

Lo scopo di questa tesi è di discutere e spiegare approfonditamente il concetto giapponese del *ma* nell'ambito della musica tradizionale. *Ma* (間) è un termine che ha numerosi significati legati sia alla sfera spaziale che temporale: intervallo, pausa, periodo, distanza. In qualche modo, tutte queste accezioni hanno come base l'idea di spazio vuoto tra più entità: si tratta quindi di intervalli vuoti, che siano aree fisicamente vuote o periodi di silenzio. Il *ma* ha un senso di spazio vuoto astratto ma ricco di significato, tanto da diventare, per i Giapponesi, quasi percepibile. Nelle parole di Luciana Galliano, musicologa e studiosa di estetica musicale,

Nel linguaggio quotidiano, l'idea di *ma* non differisce nelle espressioni relative al tempo cronologico, allo spazio fisico, allo spazio emotivo intercorrente fra un soggetto e qualcos'altro. [...] Per essere espliciti, la nostra idea è che in questa sottile sensibilità a un qualcosa di misura sia spaziale che temporale che emozionale risieda la maniera, la possibilità stessa della raffinata sensibilità estetica giapponese. (Galliano, 2004:15)

Si tratta dunque di un principio sia estetico che filosofico, profondamente radicato nella mentalità giapponese, che si declina in numerose forme e si manifesta in ogni aspetto della vita quotidiana, della cultura e dell'arte. L'idea di vuoto è presente in tutte le arti e particolarmente evidente nell'architettura, dai giardini zen fino alle abitazioni, dove lo spazio vuoto è fondamentale e predominante, e non vi è alcun desiderio di riempirlo di oggetti. Allo stesso tempo, il silenzio è importantissimo per i Giapponesi e ha un valore che gli Occidentali non riescono a comprendere: in un dialogo tra due persone, le pause di silenzio non sono necessariamente imbarazzanti o indesiderate, anzi, molto spesso sono importanti quanto le parole; persino i film e gli *anime* sono ricchi di scene senza dialogo né musica e spesso, in Occidente, vengono riadattati aggiungendo dialoghi o sottofondo musicale per riempire i silenzi, giudicati “pesanti” per gli spettatori¹. L'importanza del silenzio per i

¹ Un esempio di questa pratica è stato rintracciato da Matteo Mazzacurati, durante il suo studio dell'adattamento occidentale dell'*anime* “Macross”: «La massiccia presenza in *Macross* di scene silenziose o comunque prive del parlato ha costretto adattatori e dialoghetti a scrivere nuove battute per riempire quelli che venivano intesi come vuoti narrativi durante i quali lo spettatore occidentale poteva perdere interesse e cambiare canale.» (Mazzacurati, 2007:68)

Giapponesi acquista un ruolo significativo anche nella musica tradizionale, ruolo che è il mio obiettivo approfondire in questa sede. Grazie alla traduzione del saggio di Jonathan L. Chenette intitolato “The concept of *ma* and the music of Takemitsu” (1982), sarà possibile esplorare le origini di questo concetto così caro ai Giapponesi e il valore che acquista in musica, prendendo in considerazione in particolare le composizioni del celebre compositore contemporaneo Tōru Takemitsu.

Il principio del *ma*, in tutte le sue forme, può essere estremamente difficile da comprendere per noi Occidentali, che non diamo valore al silenzio e al vuoto, tanto che in molte situazioni ne siamo infastiditi. Nella cultura occidentale, il bisogno di colmare il vuoto è sempre presente: le pause lunghe durante una conversazione ci mettono a disagio, e adoriamo riempire le nostre case di oggetti. Questo è il motivo per cui ritengo che imparare qualcosa sul *ma*, e riuscire a comprendere il suo valore, potrebbe arricchirci enormemente e avvicinarci alla mentalità giapponese, così distante dalla nostra.

2. La figura di Tōru Takemitsu

Tōru Takemitsu (武満 徹; Tokyo, 8 ottobre 1930 – Tokyo, 20 febbraio 1996) è stato un compositore di musica contemporanea giapponese, nonché autore di testi sull'estetica e sulla teoria musicale. Con una formazione perlopiù da autodidatta, Takemitsu iniziò a comporre all'età di sedici anni e si dedicò per la maggior parte della sua carriera a combinare nelle sue composizioni la musica giapponese con quella occidentale, con cui era venuto a contatto per la prima volta durante il suo periodo nelle forze militari statunitensi dopo il secondo conflitto mondiale. Ispirandosi soprattutto, ma non soltanto, alla musica classica (in particolare Debussy), Takemitsu, inizialmente, rifiutò del tutto i canoni e le regole della musica tradizionale giapponese per poter sperimentare in modo creativo con le sonorità occidentali. Nel 1951 fondò il gruppo artistico “Jikken Kōbō” proprio con lo scopo di riunire altri musicisti che, come lui, si distaccavano dalla tradizione, e anche di diffondere in Giappone la musica occidentale. Tuttavia, la scelta di concentrarsi su quel genere lo portò ad essere, in un primo momento, completamente ignorato nell'ambiente musicale giapponese. Fu Igor Stravinskij, invece, a notarlo quando, nel 1959, ascoltò per caso il suo “Requiem per Orchestra d'Archi”, composto nel 1957. Stravinskij apprezzò molto l'opera e questo aprì a Takemitsu la strada per il successo internazionale. Successivamente, negli anni '60, l'influenza del compositore John Cage lo portò a riavvicinarsi alla

musica della sua patria e a riconoscerne per la prima volta il valore.² Nonostante in Giappone, dopo la seconda guerra mondiale, il genere tradizionale avesse iniziato a essere trascurato, Takemitsu lo studiò in tutte le sue forme, fino a decidere di incorporare nelle sue composizioni anche strumenti tradizionali come il *biwa* e lo *shakuhachi*: è nel 1966 che, per la prima volta, fece uso di questi strumenti nel brano “Eclipse”. La svolta nella sua carriera arrivò finalmente nel 1967, quando il direttore d’orchestra Seiji Ozawa fece ascoltare “Eclipse” a Leonard Bernstein, all’epoca direttore musicale della New York Philharmonic Orchestra, che decise di commissionare proprio a Takemitsu un’opera per la commemorazione del centoventicinquesimo anniversario dell’Orchestra. Il risultato fu “November Steps”, brano per *biwa*, *shakuhachi* e orchestra che si diffuse velocemente in Occidente, in particolare negli Stati Uniti e in Canada. Negli anni ’70 Takemitsu era ormai un compositore affermato, anche grazie al suo lavoro nell’ambito cinematografico: in meno di quarant’anni compose la colonna sonora di più di cento film, concentrandosi in particolare sull’uso creativo e coinvolgente del silenzio. Una caratteristica fondamentale della sua musica, infatti, è il modo in cui Takemitsu fa uso del principio del *ma* proprio della cultura giapponese, il che risulta evidente dal modo in cui contrappone musica e silenzio, conferendo a quest’ultimo un’importanza significativa, pari a quella data al suono. Il musicologo Tom Service ha scritto, a proposito di questa qualità:

La vera sostanza dell’eredità di Takemitsu in Giappone non si può ridurre a uno strumento, un timbro o un’armonia. C’è qualcosa di più fondamentale nella sua comprensione della musica, [...] qualcosa che è possibile esprimere col termine giapponese “ma”, che suggerisce il concetto di un vuoto che non è vuoto, un’assenza che è in realtà è una presenza, uno spazio tra oggetti pieno di energia. È il principio alla base dei giardini giapponesi, a cui Takemitsu ha spesso comparato la sua musica. (Service, 2013)

La musica di Takemitsu riesce a combinare due opposti come suono e silenzio nello stesso modo in cui mette a contatto tra loro i due mondi sonori differenti di Oriente e Occidente: creando qualcosa di completamente nuovo e unico nel suo genere che gli ha valso la fama di uno dei più importanti compositori

² Fu lo stesso Takemitsu ad affermare: «Devo esprimere la mia più profonda e sincera gratitudine a John Cage. Il motivo è che nel corso della mia vita, del mio sviluppo, per un lungo periodo mi sono sforzato di evitare di essere ‘giapponese’, di evitare qualità ‘giapponesi’. È stato principalmente attraverso la conoscenza di John Cage che sono arrivato a riconoscere il valore della tradizione a cui appartengo.» (Takemitsu, 1989:3)

giapponesi non solo contemporanei, ma di tutti i tempi. Questa e molte altre qualità hanno reso la sua musica unica, inconfondibile e senza tempo. Come attesta il compositore giapponese Jō Kondō:

Inutile dire che Takemitsu è tra i più importanti compositori nella storia della musica giapponese. È anche stato il primo compositore giapponese pienamente riconosciuto in Occidente, ed è tuttora un modello da seguire e un faro per le nuove generazioni di compositori giapponesi. (Kondō, 2002:1-3)

3. La scelta del testo

La decisione di tradurre il saggio di Jonathan L. Chenette deriva da un'esigenza che ho personalmente riscontrato di avere a disposizione un testo in italiano che trattasse in modo conciso e chiaro il ruolo del *ma* nella musica giapponese. La ricerca dei materiali da usare come punti di riferimento, infatti, mi ha portata a scoprire che i trattati e le opere di maggior rilievo sul *ma* e sulla musica giapponese sono di difficilissima reperibilità, o completamente inediti in italiano. Inoltre, raramente l'argomento viene trattato in modo organico e completo: è molto più frequente trovare riferimenti al concetto del *ma* anche in una sola pagina di trattati sulla musica giapponese, o, all'inverso, studi sul *ma* che non entrano particolarmente nello specifico della musica tradizionale.

Quando ho trovato questo saggio di Jonathan L. Chenette, invece, mi sono resa conto che era esattamente ciò che cercavo. Si tratta di un testo relativamente breve, ma che allo stesso tempo riesce a fornire una panoramica completa e chiara sul principio del *ma* e su come questo si manifesti in musica, in particolare in quella di Tōru Takemitsu. Ho trovato molto interessante l'approccio filosofico e l'introduzione che rintraccia le origini del *ma* fin dall'antichità del Giappone e che sottolineano come questo sia importante nella cultura e nell'arte giapponesi ancora oggi. Inoltre, le composizioni di Takemitsu prese a modello sono estremamente utili per coinvolgere il lettore e fornirgli esempi concreti, dandogli così la possibilità di ascoltare i brani e comprendere appieno il ruolo del *ma* nella musica del compositore. Certo, in alcune parti il testo entra nello specifico della teoria musicale, utilizzando diversi tecnicismi, ma non si tratta di niente di talmente incomprensibile da creare difficoltà nella lettura, specialmente avendo la possibilità di ascoltare le composizioni musicali prese in esame. Nell'insieme,

lo ritengo un testo-chiave perfetto per chi vuole approcciarsi per la prima volta a questo argomento.

Jonathan Lee Chenette, nato nel 1954, è il preside di facoltà e professore di musica al Vassar College a Poughkeepsie, nello stato di New York. Dopo aver conseguito, nel 1975, una laurea in matematica all'Università di Chicago, ha continuato dal 1978 al 1984 con un dottorato sulla composizione musicale, contestualmente a un'ulteriore specializzazione in composizione musicale alla Butler University di Indianapolis, da cui si è laureato nel 1980. È egli stesso un compositore: la sua musica ha come punto focale la relazione tra essere umano e natura, e Chenette spesso si avvale della collaborazione di ogni genere di artista, che siano musicisti, scrittori, artisti visivi, ballerini e persino agricoltori. Il suo lavoro da compositore gli ha fatto ricevere numerosi riconoscimenti a livello internazionale e il sostegno di organizzazioni come l'Iowa Arts Council, l'American Music Center e l'American Composer Forum.

II. TRADUZIONE

1. Introduzione

Quando si affronta uno studio sulla musica di un'altra cultura, il problema iniziale è quello di capire quali siano i principi estetici prevalenti in tale cultura. Nel caso del Giappone, è un compito che viene facilitato dalla possibilità di studiare un ampio assortimento di musica giapponese in stile occidentale. Un musicista occidentale, osservando i modi caratteristici in cui un compositore giapponese affronta il familiare materiale musicale dell'Occidente, può iniziare a comprendere i principi estetici alla base della musica giapponese nella sua totalità.

Tōru Takemitsu, uno dei più importanti compositori giapponesi in stile occidentale, compone un tipo di musica strutturata in cicli, sia su grande che su piccola scala, una musica in cui i silenzi e la disposizione spaziale degli strumenti spesso ricoprono un ruolo centrale. Queste caratteristiche rispecchiano il concetto estetico giapponese del *ma*.

Questo studio partirà dalla discussione del concetto del *ma*, per poi proseguire con uno sguardo ai tre modi in cui il *ma* può manifestarsi in musica, prendendo in considerazione esempi tratti dalla musica di Takemitsu. Alla fine, la spiegazione del concetto del *ma* fungerà da sfondo all'analisi del brano per pianoforte di Takemitsu intitolato "For Away" (1973).

2. Il concetto del *ma*

Ma è un termine del linguaggio comune giapponese che sta a indicare sia spazio che tempo, così come diverse sfumature dei concetti di spazio e tempo, come lo spazio delle stanze in cui si abita e il tempo che si ha a disposizione. Il *ma*, come concetto estetico, è un modo di concepire spazio e tempo che è radicato in profondità nel passato del Giappone e che continua a manifestarsi nei principi fondamentali alla base dell'arte giapponese moderna. Il *ma*, in quest'accezione estetica, è fondamentalmente diverso dalla tipica concezione occidentale di uno spazio e un tempo organizzati in serie. In passato, i Giapponesi concepivano spazio e tempo allo stesso modo. Entrambi potevano essere definiti grosso modo come "un intervallo di movimento". Il tempo trascorso tra il tramonto e il sorgere del sole, ad esempio, veniva considerato

come l'intervallo di attesa del sole. La strada che collegava Kyoto a Edo (antico nome di Tokyo), conosciuta come Tōkaido, con le sue cinquantatré stazioni o zone di sosta, veniva concepita come l'intervallo di camminata suddiviso in soste.

Pertanto *ma*, nella sua accezione estetica, si riferisce agli intervalli di tempo e spazio che acquistano senso solo quando vengono riempiti da movimento. È stato Arata Isozaki a rintracciare le origini di questo concetto nelle antiche pratiche religiose giapponesi, parlandone poi nei suoi testi per una mostra sul concetto del *ma* intitolata “*Ma: Japanese Time-Space*”.³ Al centro del concetto del *ma*, scrive Isozaki, vi è l'importanza conferita dagli antichi Giapponesi alla percezione del momento in cui i loro *kami*, o divinità, discendevano sulla Terra:

I luoghi sacri spesso venivano delineati piantando quattro pali, uno in ogni angolo dell'area... Si pensava che i *kami* discendessero in tali luoghi circoscritti, che di solito erano completamente vuoti. L'atto stesso di predisporre uno spazio simile e attendere la discesa di un *kami* all'interno di esso esercitò un'influenza enorme sul modo di concepire spazio e tempo successivamente.

Lo spazio era considerato un vuoto – come quello all'interno della zona sacra – e si pensava che anche gli oggetti concreti fossero vuoti al loro interno. Si credeva che i *kami* discendessero a colmare questi vuoti con la loro forza spirituale (*ki*). Percepire l'istante in cui ciò accadeva diventò decisivo per ogni opera artistica. *Lo spazio era considerato un tutt'uno con gli eventi e i fenomeni che accadevano al suo interno*; in altre parole, lo spazio era percepito solo in relazione allo scorrere del tempo.⁴ (Corsivo mio.)

Nell'antichità, per i Giapponesi, l'esperienza religiosa descritta nella suddetta citazione era divisa in due parti importanti. La prima consisteva nel predisporre l'intervallo di spazio che il *kami* avrebbe dovuto occupare, e la seconda nel fissare un intervallo di tempo da trascorrere aspettando la discesa del *kami*. Si riteneva che sia l'intervallo spaziale che quello temporale invocassero i movimenti che li avrebbero riempiti di senso (la discesa dei *kami* o l'attesa di essa). Di conseguenza, si iniziò a concepire gli intervalli

³ Questa mostra ha avuto origine al Musée des Beaux Arts di Parigi ed è comparsa poi in musei di New York e Chicago. Io l'ho visitata nella primavera del 1980 al Museum Of Contemporary Art di Chicago. È possibile trovare un ottimo riassunto dell'esposizione nell'articolo “*Ma: Japanese time-space*”, *The Japan Architect* 54, n. 2 (febbraio 1979): 69-81.

⁴ Citazione di Arata Isozaki da “*Ma: Japanese time-space*”, pagina 71 del riassunto menzionato nella nota precedente.

di tempo e spazio in generale come inviti a un qualche tipo di azione, e tutti gli intervalli di questo genere finiro per essere chiamati *ma*. Nei prodotti dell'arte giapponese, il *ma* diventò uno strumento per invitare lo spettatore ad agire come partecipante all'opera d'arte.

Un esempio del concetto del *ma* espresso nel design classico giapponese è il giardino roccioso zen di Ryōan-ji a Kyoto, risalente a cinquecento anni fa. Questo giardino zen è composto da quindici grandi rocce disposte in cinque piccoli gruppi su una distesa di ghiaia grigia. Le rocce si possono osservare dalla pedana che dà sul giardino e sono posizionate in modo che, da qualsiasi punto le si guardi, la vista sia differente e non includa mai tutte e quindici le rocce insieme. A parte questo, non è possibile distinguere alcuno schema nella collocazione delle rocce; tuttavia la loro disposizione è assolutamente intenzionale. Le rocce delimitano un'area priva di senso, come lo spazio vuoto negli antichi rituali religiosi giapponesi. Questo spazio rimane privo di senso finché non avviene al suo interno un movimento di qualche tipo che glielo conferisca. Nel caso del giardino, questo senso sarà dato non dalla discesa del *kami* a riempire il vuoto, ma dall'attività mentale di un qualsiasi visitatore del giardino. La seguente descrizione, tratta da un articolo di Eliot Deutsch sul giardino, rende perfettamente l'idea del vuoto del giardino roccioso di Ryōan-ji, che richiama il concetto del *ma* e invita il visitatore a riempirlo di senso:

[Il giardino] ci dice che non troveremo né un abisso da cui dover scappare, né uno splendore radioso che ci estasierà: oltre a questo, non ci dice nient'altro. È un invito alla contemplazione.⁵

Pertanto, *ma* si riferisce a intervalli vuoti di tempo e spazio che invitano a un qualche tipo di azione che li riempia di senso. Gli esempi di *ma* abbondano in numerose aree dell'arte e della vita quotidiana giapponesi, dimostrando quanto questo concetto sia diffuso. Il pittore *sumi-e* tradizionale, ad esempio, dipinge solo parte della tela, lasciando dello spazio vuoto per far sì che sia lo spettatore a riempirlo di senso. Il percussionista nel teatro *nō* è un esperto nell'utilizzo drammatico del silenzio per coinvolgere il pubblico in una performance. Si riscontra una tecnica analoga anche nella forma poetica dell'*haiku*, poiché si ritiene che esso comunichi di più attraverso ciò

⁵ Eliot Deutsch, "An invitation to contemplation: the rock garden of Ryōan-ji and the concept of yugen," in *Studies in comparative aesthetics*, monografia n. 2, Society for Asian and Comparative Philosophy (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1975), pp. 26-27.

che omette che attraverso ciò che dichiara esplicitamente. Anche le abitazioni giapponesi solitamente recano un tocco di *ma* nel *tokonoma*, una piccola, spoglia alcova pensata per riunire la famiglia, come il caminetto nelle case americane.⁶ Non è una sorpresa, alla luce di tutto questo, che il *ma* si rifletta anche nella musica giapponese. Nelle composizioni di Takemitsu, è parte fondamentale della struttura musicale.

3. Il *ma* e la musica di Takemitsu

Tōru Takemitsu è nato nel 1930 ed è cresciuto a Tokyo, in una cultura musicale fortemente influenzata da idee e stili di composizione occidentali fin dalla metà del diciannovesimo secolo.⁷ Tuttavia il suo approccio estetico a spazio e tempo in musica spesso dà vita a composizioni di suoni più simili alle rocce intenzionalmente inespressive di Ryōan-ji che alle composizioni decise tipiche della maggior parte della musica occidentale. Per Takemitsu, i suoni acquistano senso non grazie al compositore o all'esecutore, ma solo attraverso l'agire dell'ascoltatore. A compositore ed esecutore rimane il compito di far sì che i suoni raggiungano l'ascoltatore nella forma più pura possibile (ossia ininterrotti). Questa visione emerge chiaramente dalle affermazioni fatte da Takemitsu riguardo ai suoi obiettivi come compositore:

Ciò che voglio fare non è prendere il controllo dei suoni per metterli in moto verso un obiettivo. Preferirei piuttosto lasciarli liberi, se possibile, senza controllarli. Per me, sarebbe sufficiente catturare i suoni attorno a me e metterli in moto gentilmente. Far muovere i suoni nello stesso modo in cui si guida un'auto è la cosa peggiore che si possa fare con essi.⁸

⁶ Per un maggiore approfondimento su questo e altri esempi di *ma*, si veda l'articolo "Ma': space full of meaning in Japanese culture", *The East* 17, n. 7/8 (agosto 1981): 53-57.

⁷ La musica occidentale fu reintrodotta in Giappone durante il regno dell'Imperatore Meiji (1868-1912), dopo un'assenza di più di due secoli. Presto divenne lo stile predominante di istruzione e uso pubblico giapponesi. Nel corso della vita di Takemitsu, tuttavia, ci si rese sempre di più conto dell'identità unica nel suo genere della musica tradizionale, e se ne incoraggiò lo sviluppo grazie al sostegno del governo e ad esperimenti mirati a combinare lo stile giapponese con quello occidentale. Per un'indagine sulla musica post-Meiji in Giappone, si veda *The new Grove dictionary of music and musicians*, 1980, s.v. "Japan", sezione VII di Masakata Kanazawa ed Eishi Kikkawa.

⁸ Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina dell'album *Tōru Takemitsu: Miniatur II*, Japense Deutsche Grammophon.

E ancora:

La struttura della mia musica è il risultato diretto e naturale che i suoni stessi impongono, e non è mai possibile decidere in anticipo il punto di partenza. Non cerco in alcun modo di esprimermi attraverso questi suoni, ma, reagendo con essi, l'opera viene fuori da sola.⁹

All'esecutore è richiesta altrettanta devozione nel produrre suoni liberi da restrizioni. Questo è uno dei motivi per cui Takemitsu è interessato a comporre musica per gli strumenti tradizionali giapponesi. Dopo la sua prima esperienza di scrittura per il *biwa*, ad esempio, Takemitsu rimase colpito dalla qualità del suono che era possibile produrre:

In quel momento mi resi conto di quanto fosse importante avere una formazione costante nella musica tradizionale giapponese. Attenendosi strettamente alla maniera tramandata dalla tradizione, il musicista si limita a pizzicare le corde dello strumento per riprodurre il suono già tramandato oralmente. Si può pensare che questo sia un mondo molto ristretto e povero, ma tanto più, per questo motivo, ne risulta un suono estremamente libero e forte.¹⁰

Le costrizioni imposte da una tradizione secolare fanno sì che il *biwa* produca un suono libero da tutte le limitazioni date dalla personalità e dalla tecnica del musicista. Takemitsu esige altrettanta disciplina dai musicisti anche per gli strumenti occidentali; ad esempio, quando parla dell'esibirsi come di "trascendere il corpo" per permettere alla musica di emergere.¹¹ Così, per Takemitsu, è necessario che compositori ed esecutori permettano ai suoni di essere se stessi, di svilupparsi naturalmente, liberi da qualsiasi intento espressivo personale. Una volta privati delle restrizioni espressive, i suoni musicali diventano simili alle rocce di un giardino zen giapponese: non raccontano niente allo spettatore, ma lo esortano, attraverso gli spazi vuoti che delimitano, ad agire per riempirli di senso. L'ascoltatore deve venire coinvolto nella scoperta di ciò che i suoni stessi possono rivelare, altrimenti il *ma* – lo spazio vuoto tra un suono e l'altro – rimarrà un vuoto privo di senso.

Il *ma* dà ai compositori la possibilità di annotare suoni su carta senza determinare il loro significato. In tal senso, il *ma* può essere considerato un'alternativa ai metodi fortuiti impiegati da alcuni compositori per

⁹ Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina dell'album *Piano music of Takemitsu*, Decca Head 4.

¹⁰ Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina di *Tōru Takemitsu: Miniatur II*.

¹¹ Ibid.

«rimuovere se stessi dalle attività dei suoni che creano».¹² Sfruttando il *ma*, il compositore riesce a distribuire i suoni nel tempo e nello spazio in modo che essi siano circondati da un vuoto che invita ad interpretarne il senso, invece che comunicarlo direttamente. I suoni arrivano a essere percepiti nel loro pieno potenziale come suoni, piuttosto che come veicoli dell'espressione umana.

La ricerca di esempi specifici di *ma* nella musica di Takemitsu deve cominciare con una migliore comprensione di come il *ma* viene espresso nella cultura giapponese in generale. Per i Giapponesi, le seguenti definizioni di *ma* sono tutte ugualmente corrette: intervalli vuoti demarcati da oggetti nello spazio (ad esempio, gli spazi vuoti delimitati dalle rocce a Ryōan-ji); margini dove due mondi diversi si incontrano (ad esempio, il margine che separa la zona sacra vuota del *kami* dal mondo esterno); pause tra eventi che si succedono (ad esempio, le soste lungo il cammino da Kyoto a Edo)... E l'elenco potrebbe continuare, ma queste tre definizioni in particolare sono interessanti, perché ognuna di esse trova un chiaro equivalente nella musica di Takemitsu. Nelle pagine seguenti, tali definizioni di *ma* verranno ulteriormente approfondite in riferimento a specifici brani di Takemitsu, e la comprensione del *ma* ottenuta in questo modo verrà poi applicata a un'analisi del suo brano per pianoforte "For Away". Si scoprirà che la struttura di "For Away" è determinata, su ogni piano, da intervalli di *ma*.

La prima definizione di *ma* da prendere in considerazione è quella del *ma* come intervallo di spazio vuoto tra due o più oggetti che invita al movimento, alla contemplazione, o a qualche altro tipo di attività umana, per conferirgli senso. Questa definizione di *ma* potrebbe, a buon diritto, essere considerata la più essenziale delle tre, dal momento che è quella che si avvicina di più alle origini della parola negli antichi rituali religiosi giapponesi. Ricordiamo come, nell'antichità, i Giapponesi delimitassero uno spazio vuoto perché credevano che servisse a invitare la discesa dei *kami*. Allo stesso modo, Takemitsu utilizza disposizioni spaziali insolite nella sua musica per esortare l'ascoltatore a entrare negli spazi vuoti tra suoni. Tali disposizioni spaziali sono direttamente riconducibili al concetto del *ma*, come Takemitsu stesso ha confermato.

Un esempio di questo primo significato di *ma* si trova nel brano di Takemitsu intitolato "Distance" (1972), scritto per l'oboista Heinz Hollinger¹³ e composto per oboe e *shō*, uno strumento giapponese

¹² John Cage, "Experimental music", lezione pubblicata nel suo libro *Silence* (Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1961), p. 10.

¹³ È possibile trovare la registrazione di Hollinger di questo brano nel CD *Takemitsu "Garden Rain"*. Deutsche Grammophon.

tradizionale tipico dell'orchestra Gagaku.¹⁴ Nelle sue istruzioni per gli esecutori, Takemitsu chiede all'oboista di sistemarsi in prossimità del pubblico, con il musicista di *shō* dietro l'oboe e il più lontano possibile da esso, verso il fondo del palcoscenico. Il modo migliore per comprendere lo scopo di questa disposizione è metterla a contrasto con una maniera più tipica di utilizzo dello spazio da parte dei compositori occidentali. Mentre un compositore solitamente posizionerebbe gli strumenti in varie zone del palco o della sala per far sì che il suono converga sull'ascoltatore da più direzioni, Takemitsu ha confermato che il suo scopo in "Distance" era quello di coinvolgere lo spettatore nella musica in modo diverso, stabilendo una disposizione spaziale che, nelle parole di un critico,

obbliga [l'ascoltatore] a creare uno spazio attivo (il *ma* dell'estetica giapponese) tra i due strumenti. L'ascoltatore è così messo in una posizione in cui deve partecipare attivamente per creare questo "spazio" virtuale dove avvengono gli eventi sonori che connettono i due strumenti.¹⁵

La concezione di Takemitsu dello spazio vuoto in "Distance" è simile alla concezione dello spazio che si riscontra nel giardino roccioso di Ryōan-ji. Come le rocce a Ryōan-ji, le fonti sonore in "Distance" si limitano a demarcare uno spazio vuoto che, in sé e per sé, non comunica niente all'ascoltatore. È solo la volontà dell'ascoltatore di prendere parte alla musica, attraverso la contemplazione, che riempie tale spazio di senso.

L'utilizzo da parte di Takemitsu di uno strumento occidentale e uno giapponese in "Distance" mostra un secondo modo in cui il *ma* può concretizzarsi in musica. La giustapposizione dell'oboe occidentale e dello *shō* giapponese potrebbe, in un primo momento, apparire paradossale, alla luce delle forti opinioni di Takemitsu sulle differenze che separano i mondi sonori del Giappone e dell'Occidente:

¹⁴ Lo *shō* è un tipo di organo a bocca composto da diciassette canne di bambù infilate in una sezione a forma di scodella dov'è situata l'imboccatura. Si possono produrre suoni con lo strumento sia inspirando che espirando, cosa che permette al musicista di suonare note e accordi estremamente lunghi e sostenuti. A parte questo, ha un timbro molto simile a quello dell'oboe. È possibile trovare una descrizione dettagliata dello strumento nel libro di Masataro Togi *Gagaku: court music and dance*, tradotto in inglese da Don Kenny (New York e Tokyo: Walker/Weatherhill, 1971), p. 21 e p. 69. Una descrizione più breve si trova anche in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 1980, s.v. "shō" e "Japan," sezione III, I(iii) di Robert Garfias.

¹⁵ Joaquim M. Benitez, note di copertina dell'album *Tōru Takemitsu: Miniatur II*, Japanese Deutsche Grammophon. Takemitsu ha espresso il suo consenso con questa interpretazione di "Distance" in un breve biglietto a quest'autore, ricevuto nell'agosto 1982. Parte delle parole di Takemitsu: «Sì. Penso che Benitez abbia ragione. Concordo con la sua idea che questo fosse il mio intento.»

Gli strumenti musicali giapponesi, ad esempio il biwa [liuto] e lo shakuhachi [flauto dritto di bambù] producono suoni molto vividi e vicini all'uomo. Nel momento in cui sento uno di questi suoni, un intero mondo mi si apre davanti: la musica è questo per me. Quando tengo tra le mani un tale strumento e lo suono, sono più vicino all'essenza della musica che quando compongo qualcosa di nuovo per esso. D'altra parte, il suono degli strumenti europei è già molto astratto (lontano dalla natura). Le due categorie di suono appartengono a mondi diversi.¹⁶

Combinando questi due mondi nella stessa composizione, tuttavia, Takemitsu chiede all'ascoltatore di farsi coinvolgere nella sua musica in modo nuovo, rendendola un mezzo per mettere a contatto due mondi altrimenti scollegati. L'ascoltatore diventa una sorta di ponte che collega mondi di suono separati.

La seconda definizione di *ma* da prendere in considerazione, poi, è quella del *ma* come intervallo o margine tra mondi separati in attesa di venire connessi. Ne è un esempio l'intervallo in "Distance", che divide i mondi sonori di Giappone e Occidente, mondi in attesa di essere messi in collegamento dall'ascoltatore; un altro esempio è l'intervallo tra i mondi della natura e dell'uomo. Il senso originario del termine usato in giapponese per dire "ponte", *hashi*, riguardava non tanto un ponte in senso fisico, quanto piuttosto il ponte del *ma* tra due mondi. Arata Isozaki spiega la relazione tra le parole *hashi* e *ma* in questo modo:

Un margine era concepito come il margine di un mondo, sottintendendo l'esistenza di un altro mondo oltre a quello. Tutto ciò che attraversava, riempiva, collegava e proiettava nell'intervallo *ma* tra due margini veniva chiamato *hashi*.¹⁷

Isozaki approfondisce ulteriormente il concetto giapponese di margini racchiuso nella parola *ma*:

Originariamente, *ma* indicava la distanza tra due punti. Successivamente arrivò a indicare uno spazio racchiuso da pareti su quattro lati – ovvero una stanza. Come questa evoluzione del significato della parola *ma* suggerisce, è possibile che in origine gli spazi abitati

¹⁶ Citazione di Tōru Takemitsu da Siegfried Borris, *The discovery of the Japanese musical tradition by artists and its influence on musical creation in Japan and in the West*, International Round Table on the Relations Between Japanese and Western Arts, conferenza tenuta a settembre, 1968 (Tokyo e Kyoto: Japanese National Commission for UNESCO, 1969) p. 285.

¹⁷ Citazione di Isozaki da "Ma: Japanese time-space", p. 77.

fossero aree vuote e prive di pareti con un palo in ognuno dei quattro angoli.¹⁸

Questo concetto di stanze senza pareti, o meglio, stanze dove le pareti erano aperture su altri mondi, emerge anche dalla seguente affermazione di Takemitsu:

La natura deve essere parte della musica così com'è parte dell'abitazione giapponese. In Occidente costruite case con pareti che vi separano dalla natura. Ritagliate finestre nelle stanze e guardate la natura come un dipinto in una cornice. È sbagliato.¹⁹

Incorporando diversi tipi di suono nella sua musica, tra cui i suoni della natura, Takemitsu invita l'ascoltatore a superare le barriere che vengono spesso innalzate tra mondi sonori differenti.

Il prossimo esempio musicale, “Stanza II” (1971) per arpa e audiocassetta, dà vita a un ambiente dove i suoni della natura si incontrano con altri tre tipi di suono distinti: quelli dell'arpa, quelli elettronici, e quelli dell'attività umana.²⁰ Il brano si apre con la musica dell'arpa che si dispiega sopra suoni elettronici che a loro volta si evolvono in un ronzio tremulo. Più avanti, si aggiungono i suoni della natura (il canto degli uccelli) e una stanza piena di persone in attività, dando vita a una combinazione di tipi di suono che, in un primo momento, potrebbero sembrare privi di senso come il posizionamento delle rocce nel giardino di Ryōan-ji. Tuttavia, come a Ryōan-ji, è proprio questa disposizione a invitare l'ascoltatore a entrare nel *ma* tra i diversi suoni. Tra questi suoni non ci sono barriere insuperabili, ma solo margini in attesa di essere attraversati dall'*hashi* nelle menti degli ascoltatori. Takemitsu evita di determinare maggiormente questa combinazione di tipi di suono: preferisce invece lasciare che gli ascoltatori trovino il loro senso nei *ma* o margini dove i quattro diversi mondi sonori – arpa, elettronica, natura e uomo – si incontrano.

In questo esempio, si è visto come il *ma* emerga dai margini tra mondi sonori contrastanti. Una concezione del *ma* simile a questa è stata individuata nella combinazione di strumenti giapponesi e occidentali in “Distance”, ma “Distance” ha anche mostrato come il *ma* possa emergere da una separazione

¹⁸ Ibid., p. 74.

¹⁹ “Takemitsu talks: an interview with the composer,” *High fidelity/Musical America* 18 (settembre 1968)

²⁰ È possibile trovare una registrazione di Ursula Holliger che suona questo brano nel CD *Takemitsu “Garden Rain”*, Deutsche Grammophon. Lo spartito è stato pubblicato da Editions Salabert, Parigi.

spaziale tra fonti sonore. In entrambi i brani, l'uso del *ma* fornisce all'ascoltatore un invito a lasciarsi coinvolgere attivamente nel mondo sonoro della musica. Il terzo significato della parola *ma* ci ricorda che il “mondo del silenzio” di un brano musicale richiede anch'esso la contemplazione attiva dell'ascoltatore.

Il *ma* può essere un momento di attesa vuoto tra due eventi, o «la pausa naturale o intervallo tra due o più fenomeni che si verificano ripetutamente» (*Iwanami Dictionary of Ancient Terms*).²¹ Tale manifestazione del *ma* ha avuto origine, ancora una volta, nell'antico rituale giapponese dell'invito dei *kami* a discendere sulla Terra. Ricordiamo come Isozaki descrive questo rituale: l'intervallo di tempo tra la demarcazione dello spazio sacro e la discesa del *kami* a riempirlo era fatto di attesa intensa e silenziosa. Le ricorrenze di questi intervalli di attesa scandivano il ritmo della vita, in modo molto simile a come le pietre di passaggio che conducono a una casa da tè giapponese sono disposte in modo da scandire il ritmo respiratorio di colui che ci cammina sopra. I fenomeni ciclici – i passi sulle pietre, i rintocchi della campana di un tempio, le ricorrenti discese dei *kami* – sono tutti delle serie di eventi connesse da periodi di attesa silenziosa e intensa.

Anche il suono stesso è parte di un ciclo che comprende periodi di attesa intensa: periodi di silenzio. Nei cicli della musica di Takemitsu, il silenzio è un elemento tanto importante quanto il suono:

Ogni essere vivente ha un proprio suono e ciclo... Anche la musica è un'oscillazione costante, che si sviluppa con intervalli silenziosi di durata irregolare tra suoni, come il linguaggio dei delfini.²²

Dare vita al vuoto del silenzio è dare vita all'infinità dei suoni. Suoni e silenzio sono pari... Vorrei raggiungere un suono intenso quanto il silenzio.²³

Il silenzio in musica scandisce il ritmo respiratorio degli esecutori in maniera evidente. Nel prossimo esempio musicale, “Garden Rain” di Takemitsu (1974) composta per dieci ottoni, i ritmi respiratori degli esecutori sono perfettamente intonati a quelli della musica, perché il tempo deve essere stabilito in base a quanto a lungo si possano sostenere in un unico respiro le

²¹ Dall'*Iwanami dictionary of ancient terms*, citato in “*Ma: Japanese time-space*,” p. 70.

²² Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina dell'album *Piano music of Takemitsu*, Decca Head 4.

²³ Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina dell'album *Tōru Takemitsu: Miniatur II*, Japense Deutsche Grammophon.

progressioni d'apertura di due o più accordi (figura 1).²⁴ Tra le progressioni adiacenti ci sono silenzi, che danno vita a intervalli durante i quali i musicisti possono respirare, assieme a intervalli di *ma* che devono essere collegati dall'ascoltatore. Le lunghezze dei silenzi vengono adattate per essere più o meno in proporzione con le lunghezze delle frasi che seguono (frasi di 12, 14, 13, 18 1/2, e 24 unità di tempo vengono precedute rispettivamente da silenzi di 1 1/2, 2, 2, 3, e 4 unità).

Grazie al modo in cui attirano l'ascoltatore nei cicli di suono, i silenzi di "Garden Rain" diventano momenti di grandissima comunicazione. Takemitsu cerca anche di includere il silenzio che precede l'inizio della musica e segue la sua fine come parte del ciclo del brano dando istruzione di iniziare con l'indicazione dinamica *pppp*, senza accenti, e far sfumare l'ultimo suono per $4 + \infty$ unità di tempo!

²⁴ Tōru Takemitsu, "Garden Rain" (Parigi: Editions Salabert, 1974), p. 1-4. È possibile trovare una registrazione di questo brano suonato dal Philip Jones Brass Ensemble nel CD Takemitsu "Garden Rain" Deutsche Grammophon.

Figure 1: Opening of Garden Rain, for 10 brass instruments
Nearly stationary (J. Cage)

* 6 10 1.5 4 8

Trumpets
 Horn (sounding pitch)
 Trombones
 Tuba

with *mf*
 (Tbn.)

* Numbers indicate time (tempo) and each number is played relatively.
 This piece is desirable [sic.] to play as slow as possible.
 ** Dynamics are generally very soft . . . and entry . . . without accent.

Note of *mf* movement ad libitum in the indicated time... according to the order d.a. proportionally notated in the score.

(short sound with little accent)

3 4 2.5 4 8

4 4 5 6 7

I *ma*, o intervalli silenziosi di attesa tra le frasi, in questo esempio, richiedono all'ascoltatore di creare collegamenti ed entrare a far parte dei cicli della musica. I cicli in "Garden Rain" si manifestano anche in numerosi altri modi. La struttura complessiva del brano potrebbe essere descritta con le lettere dell'alfabeto *a b c b c a*. La figura 2²⁵ mostra la fine del brano, nello specifico la seconda sezione *c* e il ritorno agli accordi sostenuti della sezione

²⁵ Ibid., pp. 21-23.

a. Si noti come la frase iniziale suonata dalla prima tromba con sordina riecheggia negli altri strumenti quattro volte e a intervalli progressivamente più vicini. Seguono due brevi presentazioni delle progressioni armoniche dall'inizio, che portano a termine il brano.

La figura 2 mostra i cicli della musica di Takemitsu su numerosi livelli diversi: ogni presentazione della melodia della tromba con sordina completa un ciclo che era stato introdotto con la presentazione precedente; il ritorno dei cicli di accordi sostenuti collegati dal silenzio è esso stesso la fine di un ciclo più ampio che copre il brano interamente; e il ritorno del silenzio (o meglio, il suono ambientale della stanza) alla fine del brano completa un ciclo che comprende eventi di livello superiore, che si sono verificati prima che il brano cominciasse e dopo che era finito. La percezione di un ciclo in quest'ultimo senso è rinforzata dall'indicazione data da Takemitsu di introdurre e andare scemando all'inizio e alla fine del brano. Sugerirei che ognuno di questi cicli consista in coppie di eventi connessi da periodi di quiete (non necessariamente silenziosa) attesa che, per acquistare senso, dipendono dai ponti costruiti nella mente dell'ascoltatore. In questo modo, essi riflettono tutta la qualità estetica del *ma*, l'idea di intervalli che invitano al coinvolgimento umano.

Figure 2: Conclusion of Garden Rain

1/p 60-72
 dynamics and phrasing sim.
 Trumpets (muted)
 Horn (sounding pitch) (muted)
 Trombones (tbn.)
 Tuba ppp=pp

3 5 2 2 1/p (48-52) 4 + ∞ *
 open
 a little
 Harmon pull stem
 Harmon pull stem
 open
 open
 open
 (tuba muted) pppp
 d.a.
 soft as possible
 echo tone
 D# only
 dying away---

* Should be played as long and soft as possible

4. Il *ma* nel brano per pianoforte “For Away”

Abbiamo individuato tre manifestazioni diverse del concetto del *ma* nella musica di Takemitsu: il *ma* realizzato con un modo particolare di disporre gli strumenti nello spazio (la separazione tra fronte e retro in “Distance”), il *ma* realizzato giustapponendo mondi sonori differenti (quello giapponese con quello occidentale in “Distance” o quello naturale, elettronico, umano e

arpistico in “Stanza II”), e il *ma* realizzato tramite intervalli di silenzio tra suoni (i silenzi in “Garden Rain”). Poco sopra, ho suggerito che quest’ultimo significato della parola *ma* possa includere intervalli di contrasto tra ricorrenze di eventi sonori simili. Vorrei dimostrare come questo modo di interpretare il *ma* possa essere d’aiuto nel decifrare la struttura della musica di Takemitsu, persino quando le separazioni, le differenze timbriche, o i silenzi non sembrano essere in atto in modo evidente.

“For Away” (1973), brano per pianoforte,²⁶ ha solo un ottavo di nota di silenzio in tutta la sua durata, e, dal momento che è un pezzo per solisti, non può sfruttare lo stesso tipo di separazioni spaziali o timbriche presenti in “Distance” e “Stanza II”. Eppure, se si allarga il terzo significato di *ma* per far sì che includa gli intervalli di contrasto insieme a quelli di silenzio tra eventi ricorrenti, è possibile trovare esempi di *ma* in atto in ogni livello di “For Away”. Ovviamente, in tal senso, si potrebbe dire che ogni brano musicale che fa uso di ripetizioni di eventi separati da intervalli di eventi contrastanti (ad esempio, qualsiasi movimento in forma-sonata di Mozart o Haydn) presenti la caratteristica estetica del *ma*. Tuttavia, in “For Away”, queste ripetizioni di eventi connessi dalle menti degli ascoltatori sono lo strumento principale impiegato per unificare la musica sia su grande che su piccola scala. Ai fini di questo studio, si farà riferimento a questo tipo di ripetizione col termine di “cicli” o “oscillazioni”.

Iniziamo su piccola scala. Nella figura 3, l’inizio di “For Away”²⁷, la musica che ho racchiuso nel primo riquadro è composta da un ciclo che discende e ritorna al si bemolle. La ripetizione del si bemolle è un evento le cui ricorrenze l’ascoltatore collega facilmente tra loro nella sua mente da un gruppo di note intermedie all’altro. Tuttavia, questo ciclo contiene anche il principio di un secondo ciclo che si estende fino alla fine del primo rigo: le ripetizioni di mi e si bemolle che svaniscono lentamente. L’intero primo rigo costituisce quello che io chiamo un “gruppo”, ossia, semplicemente, la musica che avviene tra due stanghette qualsiasi. Ma è possibile individuare un terzo ciclo, più ampio, che inizia nel riquadro in questo primo gruppo. Il do, che nelle registrazioni di questo pezzo disponibili non sembra mai durare quanto indicato nello spartito, si ripete come prima nota del secondo gruppo, invitando ancora una volta gli ascoltatori a costruire nelle loro menti quel ponte che collega i gruppi insieme. Tutte queste ripetizioni di note nello stesso registro, oltre ai mi e si bemolle costantemente ricorrenti, sono indicate in

²⁶ È possibile trovare la registrazione di Roger Woodward che suona questo brano nel CD *Takemitsu: Corona; “For Away”; Piano “Distance”; Undisturbed Rest*, Explore Records.

²⁷ Tōru Takemitsu, “For Away” (Editions Salabert, Parigi, 1973), pp. 1-2.

figura con frecce tratteggiate. Volendo, si può pensare a queste frecce come a *hashi* o ponti che si costruiscono nella propria mente ascoltando il brano. Si noti come Takemitsu disegni egli stesso una linea tratteggiata per connettere i due do nella prima e nella seconda riga.

21

Figure 3: Opening of *For Away*, small-scale intervals of *ma*
 $\text{♩} = 112$

The image displays a musical score for the opening of 'For Away' by Takemitsu. It consists of five systems of music, each with a right-hand (R.) and left-hand (L.) part. The score is annotated with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Dynamics include *ppp*, *pp*, *mf*, *p*, and *dim.*. A dashed line connects two 'do' notes across the first and second staves.
- System 2:** Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. Includes the instruction *poco rit.* and a bracket labeled *half*.
- System 3:** Dynamics include *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. Includes the tempo marking $\text{♩} = 96$.
- System 4:** Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *mp*. Includes the tempo marking $\text{♩} = 112$ and a bracket labeled *half*.
- System 5:** Dynamics include *p*, *pp*, *pp*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Throughout the score, Takemitsu uses dashed arrows to indicate specific intervals and connections between notes, particularly focusing on the 'do' notes mentioned in the text. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Abbiamo visto come il concetto del *ma* leghi insieme sia il primo motivo che il primo gruppo nel suo insieme, e abbiamo iniziato a

comprendere come il *ma* colleghi il primo gruppo al secondo. Rimanendo ora su questo livello più alto, è possibile osservare la presenza di altri cicli determinati dalle ripetizioni di elementi tra questi primi due gruppi. Il riquadro nel secondo gruppo racchiude un motivo analogo a quello del primo: ossia, un'oscillazione che dà inizio a un movimento che scema nel resto del gruppo. Le ripetizioni di *mi* e *si* bemolle del primo gruppo ricompaiono come parte di questa progressiva svanizione. Si noti come la peculiare intensità del secondo *re* bemolle in questo rigo, *mezzo piano* in un contesto di *piano* che svaniscono gradualmente, acquista senso se si vede la nota come connessa al più intenso *re* bemolle presente precedentemente nel gruppo piuttosto che alle note nella sua immediata vicinanza.

Il terzo gruppo, sotto molti aspetti, è il meno tipico dei cinque che trovo facciano parte della prima metà della sezione d'apertura di "For Away".²⁸ Ha un tempo diverso; nonostante contenga un motivo grosso modo simile a quelli dei riquadri nei gruppi precedenti, tale motivo è situato a metà del gruppo piuttosto che all'inizio; e le ripetizioni oscillanti di *mi* e *si* bemolle sono scomparse. La sua intera struttura potrebbe infatti essere descritta come situata a un ciclo di distanza e uno di ritorno al *do* diesis alto e al *la*, ma proprio l'atipicità di questo gruppo è d'aiuto a dare forma ai primi cinque gruppi nel loro insieme, poiché gli elementi che scompaiono nel terzo gruppo ricompaiono nel quarto e nel quinto.

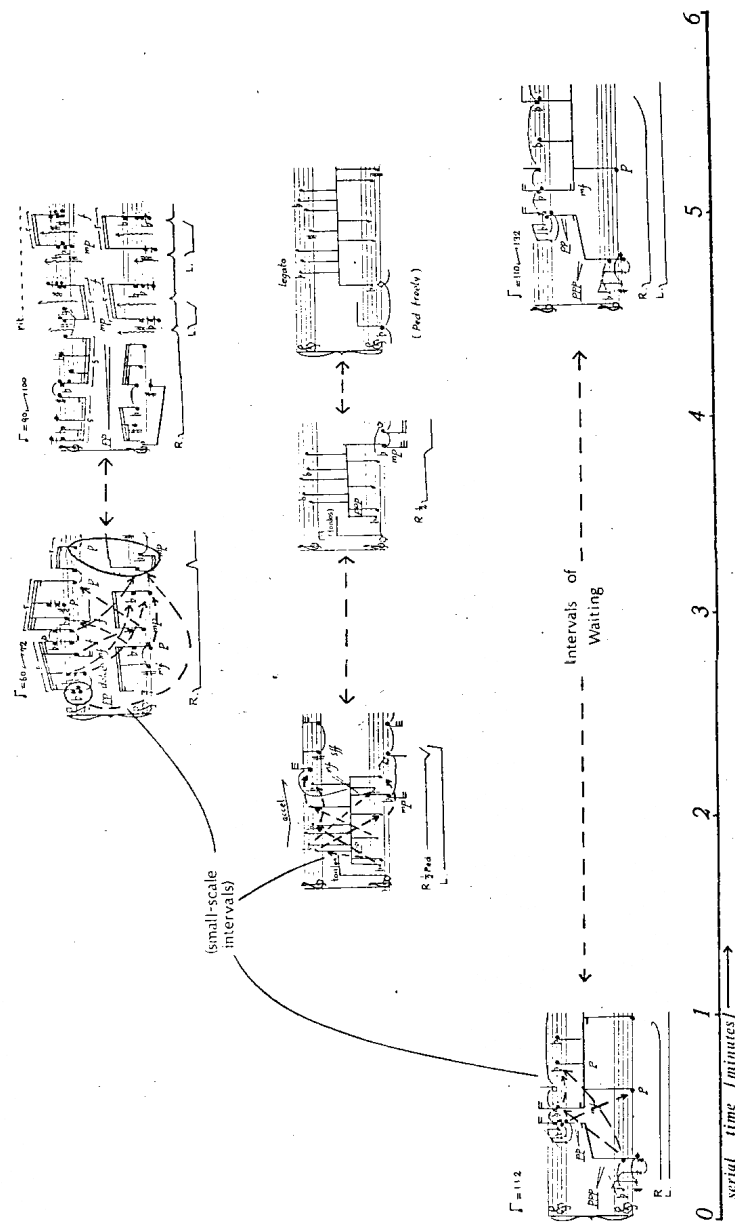
A questo punto, il funzionamento di questo processo dovrebbe iniziare ad apparire evidente. Ogni coppia di gruppi è collegata da un ponte tramite la ripetizione ciclica di almeno una caratteristica prominente. Inoltre, tutte le note nei primi cinque gruppi, tranne una, sono coinvolte in un qualche tipo di ciclo di ripetizioni che devono essere collegate da un ponte nella mente dell'ascoltatore. O tale nota fa parte di uno dei motivi nei riquadri, o viene ripetuta in qualche intervallo lungo o breve nello stesso registro. L'unica eccezione a questa regola, il *fa* alto nel quarto rigo, potrebbe plausibilmente essere un errore del copista (forse è in realtà un *la*, che così si collega al precedente *la* nello stesso registro?), o, meno probabilmente, potrebbe essere collegato a qualche *fa* e *si* bemolle che appaiono insieme successivamente, nella seconda metà di questa sezione (anche se non nello stesso registro).

Prima di allontanarci da questa prima sezione di "For Away" per osservare la struttura generale del brano, vorrei far notare un altro elemento che invita l'ascoltatore a mettere in collegamento la musica di questi gruppi

²⁸ Secondo la mia interpretazione, la sezione d'apertura di "For Away" è formata da otto gruppi suddivisi in sottosezioni di rispettivamente cinque e tre gruppi. La prima sottosezione termina a metà di pagina 2 (l'ultima riga della figura 3) e la seconda arriva fino a metà della pagina 3.

d'apertura: una delle caratteristiche udibili più prominenti è l'oscillazione tritona risultante dalla frequente ripetizione delle note mi e si bemolle. Nel quarto gruppo appare un nuovo tritono composto dalle note fa diesis e do. Queste note, insieme al si bemolle, diventano poi le più prominenti nei tre gruppi che compongono l'ultima metà della sezione d'apertura di "For Away" (dal sesto gruppo al diciottesimo, non visibile nella figura 3). Il passaggio da un'oscillazione di mi/si bemolle alle oscillazioni che coinvolgono fa diesis, si bemolle e do è uno degli elementi più evidenti che marcano la divisione dell'inizio di "For Away" in due ampie parti.

Questo esempio dall'inizio di "For Away" mostra come il concetto del *ma* possa essere ampliato per aiutare a spiegare il modo in cui la musica di Takemitsu sia coesa su scala ridotta. La figura 4 riassume gli schemi di ripetizione su una scala più ampia in "For Away" che esortano anch'essi l'ascoltatore a fare collegamenti. Sezioni di musica simile sono disposte, in figura, sullo stesso livello orizzontale. È presente solo l'inizio di ogni sezione, per dare un'idea del carattere motivico, ritmico e armonico di ogni tipo di sezione. L'ordine di eventi nel brano è mostrato in figura come progressivo da sinistra a destra secondo la scala temporale in fondo alla pagina. La prima sezione del brano è l'ultima a ricorrere, e richiede il ponte mentale o *hashi* più lungo. Le altre sezioni ricorrono a intervalli progressivamente più brevi.

Figure 4: Large-scale repetitions creating ma in For Away

La figura mostra chiaramente che la struttura complessiva di "For Away" è essa stessa un ciclo o un arco, e richiede almeno tre livelli di connessione diversi nella mente dell'ascoltatore. Per non dimenticare i numerosi livelli inferiori di ponti nel brano, i primi esempi di ogni tipo di sezione sono segnati per mostrare anche questi. Nella figura è possibile individuare gli estremi nell'insieme di cicli di ripetizione che coinvolgono l'ascoltatore nel fare collegamenti su ogni livello della musica, dai

collegamenti tra due note ricorrenti vicine a quelli che coinvolgono sezioni che si ripetono a intervalli lunghi. L'ascoltatore, essendo l'*hashi* che fa questi collegamenti, diventa parte essenziale dei cicli di suono che compongono la musica di Takemitsu.

5. Il *ma*, la musica di Takemitsu, e la musica di Giappone e Occidente – Conclusioni

Si è visto come il concetto del *ma* – intervalli vuoti che invitano al coinvolgimento umano – si rispecchi nella musica di Takemitsu sotto forma di spazi vuoti che invitano alla contemplazione, margini tra mondi che richiedono un ponte o *hashi* a collegarli, e pause o “momenti vuoti” tra eventi che richiedono attesa e concentrazione. Inoltre, si è visto come il *ma* aiuti a comprendere la struttura della musica di Takemitsu su numerosi piani diversi. Il *ma* conferisce una qualità peculiare alla musica di Takemitsu che la distingue dalla maggior parte della musica occidentale. Si percepisce come la musica progredisca non tanto attraverso movimenti controllati su larga scala, quanto piuttosto attraverso la successione di distanziamenti irregolari tra eventi sonori ricorrenti. Tale musica ha un suono senza tempo, senza sviluppo, senza ritmo, pieno di spazio... Tutte queste caratteristiche servono a ricordarci che la musica di Takemitsu, nonostante i numerosi punti di contatto con quella dell'Occidente, mantiene un senso di movimento che trova radici profonde nel modo in cui i Giapponesi concepiscono spazio e tempo.

Nelle descrizioni della musica tradizionale giapponese abbondano i tentativi di spiegare a parole tale senso di movimento. William Malm scrive che il Gagaku (letteralmente “musica elegante” – la musica della corte imperiale) si muove «da un pilastro di suono strumentale segna-tempo all'altro»²⁹: tale descrizione si potrebbe estendere a tutta la musica giapponese nel suo insieme. Ogni suono o combinazione di suoni si regge in piedi da solo come un pilastro, e c'è poco più che spazio vuoto a connettere un pilastro al successivo. Eppure, per i Giapponesi lo spazio vuoto è tanto importante quanto i pilastri di suono. Hisao Kwanze, uno dei maggiori cantanti e attori del teatro *nō*, faceva sempre notare ai suoi studenti la funzione

²⁹ William P. Malm, dalla sua introduzione al libro di Masataro Togi *Gagaku: court music and dance*, tradotto in inglese da Don Kenny (New York e Tokyo: Walker/Weatherhill, 1971), p. 24.

creativa di tale spazio vuoto nella musica del *nō*: «Nella musica, così come nella recitazione, una pausa non è un calo di intensità, ma al contrario la proiezione di intensità più elevata nello spazio vuoto della pausa».³⁰ Le stesse parole fanno eco a quelle scritte da Zeami, maestro del *nō*, più di cinque secoli prima:

“Dove non c’è azione” è l’intervallo tra due performance. Per rendere interessante l’intervallo, è necessario mantenere intatto lo spirito che connette le due performance senza allentare la tensione. A tal fine, bisogna prestare attenzione a tutti i periodi tra i respiri in una *utai* [canzone del *Nō*] e tra parole e azioni senza alleviare la tensione... Bisogna unificare lo spazio tra due performance attraverso lo spirito, in uno stato di perfetto altruismo, uno stato in cui non c’è alcuna preoccupazione per se stessi.³¹

Questo preoccuparsi del “dove non c’è azione” – il *ma* – è uno dei tratti fondamentali che distinguono la musica giapponese, anzi, qualsiasi forma d’arte giapponese, dalla musica e l’arte occidentali.

Sebbene le teorie sulla musica occidentale tradizionalmente abbiano messo in rilievo l’idea di «musica come movimento controllato»³², i compositori occidentali sono arrivati a condividere sempre di più l’interesse giapponese per il “dove non c’è azione”. Questa mentalità è particolarmente evidente nell’importanza crescente del silenzio nella musica contemporanea, ma traspare anche da una certa smania di auto-eliminazione che porta molti compositori a impiegare tecniche di fortuna o di precisione matematica per risolvere il dilemma di come annotare suoni su carta senza determinare il loro significato. Questa smania di auto-eliminazione ha risultati ben udibili. Musica altamente strutturata come *Structures* di Boulez o *Mode de Valeurs et d’Intensités* di Messiaen ha un effetto immutabile e d’atmosfera molto simile a quello della musica giapponese. Come in “For Away” di Takemitsu, questi brani possono essere apprezzati da ascoltatori che trovano, nella quasi fortuita ricorrenza di note isolate ed eventi sonori, ampie opportunità di farsi coinvolgere nella musica. La musica composta sfruttando processi casuali produce un effetto simile; chiede agli ascoltatori di farsi coinvolgere per trovare un significato personale tra i suoni, quando il compositore non ne offre nessuno. John Cage, uno dei maggiori professionisti di questo tipo di

³⁰ Citazione di Hisao Kwanze in Eta Harich-Schneider, *A history of Japanese music* (London: Oxford University Press, 1973), p. 435.

³¹ Zeami, Kakiō, citato in “Ma’: space full of meaning in Japanese vulture”, p. 55.

³² Per un’elaborazione dettagliata su questo tema, si veda il secondo capitolo di *Structural hearing* di Felix Salzer (New York: Dover Publications, Incorporated, 1962), pp. 10-31.

musica, si è pronunciato con forza sul bisogno di lasciare agli ascoltatori la libertà di assegnare ognuno un proprio significato al suono. Nell'opinione di Cage, quest'obbiettivo può essere raggiunto in un mondo in cui si lascia spazio attorno a ogni individuo e a ogni suono. Cage trova la visione di un simile mondo nelle idee di Buckminster Fuller:

[Fuller] ci descrive il mondo come un insieme di sfere tra le quali vi è un vuoto, uno spazio necessario. Noi tendiamo a dimenticarci di quello spazio. Lo superiamo con un balzo per instaurare le nostre relazioni e i nostri legami. Crediamo di poter scivolare, come in una continuità, da un suono all'altro, da un pensiero all'altro. In realtà, cadiamo giù e non ce ne rendiamo nemmeno conto! Viviamo, ma vivere significa attraversare il mondo delle *relazioni* o rappresentazioni. Eppure, non vediamo mai noi stessi nell'atto di attraversare quel mondo!³³

Cage ci esorta ad accettare il mondo descritto da Fuller, dove si ammette l'esistenza dello spazio tra sfere diverse e se ne riconosce l'importanza. Si tratta di un mondo dove il significato rimane aperto, così da poter essere determinato come ogni individuo ritiene opportuno.

C'è una differenza fondamentale tra gli spazi vuoti di cui Cage sottolinea l'importanza e il concetto giapponese del *ma*. Tale differenza si riflette nel contrasto tra la musica di Cage e quella di Takemitsu. Lasciare che i suoni siano se stessi, per Cage, consiste prevalentemente nell'impiegare procedimenti casuali per rimuovere dai suoni scritti la sua volontà. Per Takemitsu, dall'altro lato, è ancora possibile scrivere musica annotata completamente senza elementi fortuiti, semplicemente prestando molta attenzione alle tendenze naturali dei suoni stessi. In altre parole, la *negazione* della volontà da parte di Cage è sostituita, in Takemitsu, dalla possibilità di *trascendere* la volontà attraverso la dedizione. Se la volontà del compositore può sottoporsi alla natura dei suoni stessi come determinanti del processo compositivo, allora la musica che ne risulta diventerà «il risultato diretto e naturale che i suoni stessi impongono».³⁴ Gli spazi lasciati vuoti tra suoni verranno percepiti come coinvolgenti, come esortazioni alla partecipazione attiva dell'ascoltatore, come *ma*.

La musica di Takemitsu, dunque, ci fornisce una prospettiva attraverso la quale osservare la musica giapponese nel suo insieme. In questa musica si trovano gli ideali di coinvolgimento dell'ascoltatore, di vicinanza

³³ John Cage, in conversation with Daniel Charles. (1981). *For The Birds*. Boston e Londra: Marion Boyars.

³⁴ Citazione di Tōru Takemitsu dalle note di copertina dell'album *Piano music of Takemitsu*.

con la natura, di accettazione di suono e silenzio in tutte le loro forme espresse attraverso il *ma* rimasto tra suoni. Questo *ma* non è uno spazio vuoto passivo, come gli spazi vuoti che risultano dalla negazione fortuita della propria volontà o da musica del tutto controllata; piuttosto, il *ma* della musica giapponese è percepito come coinvolgente e necessario. È un «invito alla contemplazione».³⁵

BIBLIOGRAFIA

Materiale scritto

Benitez, Joaquim M. (1973). Note di copertina dell'album *Tōru Takemitsu: miniatur II*. Japanese Deutsche Grammophon, MG 2411.

Borris, Siegfried. (1969). *The discovery of the Japanese musical tradition and its influence on musical creation in Japan and in the West*. Parte dell'International Round Table on the Relations Between Japanese and Western Arts, conferenza sponsorizzata dall'UNESCO.

Cage, John. (1961). *Silence*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.

Cage, John. (1981). *For the Birds*. Boston e Londra: Marion Boyars.

Deutsch, Eliot. (1975). “An invitation to contemplation: the rock garden of Ryōan-ji and the concept of yugen”. *Studies in comparative aesthetics*, monografia n. 2 di The Society for Asian and Comparative Aesthetics. Honolulu: The University Press of Hawaii.

Harich-Schneider, Eta. (1973). *A history of Japanese music*. Londra: Oxford University Press.

Isozaki, Arata. (1979). Testi per l'esposizione “*Ma: Japanese time-space*”. Ristampato come parte di “*Ma: Japanese Time-Space*,” *The Japan Architect*, 54 (febbraio).

Iwanami dictionary of ancient terms, citato in “*Ma: Japanese time-space*”. (1979). *The Japan Architect*, 54 (febbraio): 70.

³⁵ Deutsch, p. 27.

“Ma: space full of meaning in Japanese culture.” *The East*, XVII, 7/8 (agosto 1981): 53-57.

Malm, William P. (1971). Introduzione a *Gagaku: court music and dance*, di Masataro Togi. New York e Tokyo: Walker/Weatherhill.

The new Grove dictionary of music and musicians. 1980 ed. s.v. “Japan”, sezione III, 1(iii), di Robert Garfias. s.v. “Japan”, sezione VII, di Masakata Kanazawa e Eishi Kikkawa. s.v. “Shō”.

Note di copertina dell'album *Piano music of Takemitsu*. (1974). Decca Head 4.

Salzer, Felix. (1962). *Structural Hearing*, Vol. 1. New York: Dover Publications Incorporated.

“Takemitsu talks: an interview with the composer.” *High Fidelity/Musical America*, 18 (settembre 1968): MA 12.

Togi, Masataro. (1971). *Gagaku: court music and dance*. Traduzione in inglese a cura di Don Kenny. New York e Tokyo: Walker/Weatherhill.

Zeami, Kakyō. Citato in “Ma’: space full of meaning in Japanese culture”. (1981). *The East*, XVII, 7/8 (agosto): 55.

Spartiti di Takemitsu citati

Takemitsu, Tōru. (1973). *For Away*. Parigi: Editions Salabert.

Takemitsu, Tōru. (1971). *Garden Rain*. Parigi: Editions Salabert.

Takemitsu, Tōru. (1974). *Stanza II*. Parigi: Editions Salabert.

Registrazioni di brani di Takemitsu citate

Takemitsu, Tōru. (1973). “Distance” e “Stanza II” (musicisti: Heinz Holliger, oboe; e Ursula Holliger, arpa). *Tōru Takemitsu: Miniatur II*. Japanese Deutsche Grammophon, MG 2411. Riedizione in CD *Takemitsu: “Garden Rain”*. Deutsche Grammophon, 477 5382.

Takemitsu, Tōru. (1974). “For Away” (musicista: Roger Woodward, pianoforte). *Piano music of Takemitsu*. Decca Head 4.

Takemitsu, Tōru. (1975). “Garden Rain” (musicisti: The Philip Jones Brass Ensemble). *Miniatur V: art of Tōru Takemitsu*. Japanese Deutsche Grammophon, MG 1047.

III. COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Questa tesi ha rappresentato, per me, la prima esperienza di traduzione di un intero saggio accademico dall'inglese. Il testo in sé, com'è normale che sia, ha posto una serie di questioni e difficoltà traduttive che ho dovuto decidere da sola come risolvere, sia a livello culturale, che lessicale, che morfo-sintattico.

1. Livello culturale

Per quanto riguarda il livello culturale, mi sono documentata sui diversi e numerosi riferimenti alla cultura giapponese presenti fin dal primo capitolo: l'antico rituale di evocazione del *kami*, i giardini zen (in particolare quello di Ryōan-ji e la sua struttura), l'arte *sumi-e*, il teatro *nō*, la poesia *haiku*, il *tokonoma* e gli strumenti musicali citati dall'autore (*biwa*, *shō* e *shakuhachi*) e la loro forma. Ho trovato necessario informarmi su tutti questi elementi della cultura giapponese non solo per comprenderli meglio in relazione all'argomento, ma anche per compiere le scelte lessicali migliori nel tradurre le loro descrizioni. Un esempio sono i quattro "posts", cioè i pali piantati durante gli antichi rituali (pag. 7), o anche le cinquantatré "stations" lungo la strada di Tōkaido (pag. 7), o ancora la descrizione di dello strumento *shō* (pag. 12).

2. Livello lessicale

Le difficoltà lessicali del saggio non si riducono all'aspetto culturale, anzi: quelle più problematiche sono state rappresentate dalla terminologia della teoria musicale, di cui il testo è disseminato. Se termini più generici come come "score" (spartito, pag. 20) e "rhythmic" (ritmico, pag. 23) sono stati sicuramente più semplici da tradurre, vi sono stati però numerosi tecnicismi che mi hanno posto non pochi problemi nel capire non solo il loro significato, ma anche il loro equivalente in italiano. Termini come "movement" (movimento, pag. 20) "phrase" (frase, pag. 16-18) "sustained chord" (accordo sostenuto, pag. 12, 16-18) "tritone" (tritono, pag. 23), "sonata-form" (forma-sonata, pag. 20), persino i nomi delle singole note musicali (che variano tra inglese e italiano), hanno richiesto una ricerca estensiva. Non avendo una competenza musicale sufficiente per conoscere tutti questi termini in italiano, non potevo contare ciecamente su un semplice dizionario bilingue: lo strumento a cui mi sono affidata di più è stata la ricerca in diversi dizionari musicali monolingue, sia inglese che italiani, che spiegassero chiaramente i concetti e mi permettessero di trovare velocemente degli equivalenti. Nella maggior parte dei casi la ricerca terminologica ha condotto a risultati

soddisfacenti, dal momento che nella teoria musicale numerosi termini hanno un'etimologia latina, o, comunque, un perfetto equivalente italiano. Tuttavia, non posso non citare alcune eccezioni che hanno richiesto un impegno non solo di ricerca terminologica ma di vera e propria resa e adattamento. Mi sono imbattuta in diversi termini che o non avevano un vero equivalente in italiano, o venivano usati in un'accezione particolare, costringendomi a discostarmi dalla traduzione standard del loro significato. Un esempio di quest'ultimo caso "musical form" (o semplicemente "form"): l'espressione può indicare sia la struttura di una specifica composizione, sia, per estensione, un tipo di struttura fisso che si può trovare in un determinato genere musicale (come nel caso di "sonata form", forma-sonata).

Tuttavia, in una delle citazioni all'interno del saggio, Takemitsu non utilizza "musical form" in nessuna di queste due accezioni: «my musical form is the direct and natural result which sounds themselves impose». Dall'accostamento dell'aggettivo possessivo risulta evidente che, in questo caso, Takemitsu non sta parlando di una struttura di un brano o un genere in particolare, ma del genere di musica che è solito comporre, sottolineando che sono i suoni stessi a dare naturalmente una struttura alla sua musica, e non è egli stesso che la stabilisce. Dal momento che in italiano non avrebbe senso tradurre "la mia struttura" o, ancora più letteralmente, "la mia forma musicale", è stato necessario decidere se rendere l'espressione con "il mio genere musicale" o alterare la morfologia della frase con "la struttura della mia musica": ho scelto quest'ultima opzione per non discostarmi troppo dal significato standard di "musical form" (pag. 10).

Vi sono, poi, tre esempi principali di termini che non hanno un equivalente preciso in italiano: si tratta di "liner notes", "statement" e "twang". Il caso di "liner notes" è il più banale: si tratta delle informazioni testuali contenute nella custodia di un album, ad esempio sulla copertina, sul retro, o all'interno di un libretto. Dato che questa espressione compare unicamente nelle note a piè di pagina e nella bibliografia, per non appesantire il testo, ho scelto di renderla con "note di copertina", l'equivalente italiano che più vi si avvicina, anche se ha un significato più ristretto, visto che si riferisce solo alla copertina dell'album e non alle altre parti. Per quanto riguarda il termine "statement", la difficoltà nasce dal fatto che, da come viene utilizzato nel testo, sembrerebbe un tecnicismo comune nella teoria musicale, che quindi dovrebbe avere una traduzione italiana precisa. Invece, cercandolo in svariati dizionari musicali, questo appare solo nella definizione di "exposition" (esposizione), la prima delle tre sezioni in cui è divisa la forma-sonata. La definizione di "exposition" recita: «in sonata form, the

exposition is the first statement of the theme». In testi equivalenti italiani sulla forma-sonata viene semplicemente detto che l'esposizione è la parte della forma-sonata dove vengono dichiarati, o presentati, i temi della composizione. La difficoltà, in questo caso, sta nel fatto che "statement" nel testo è utilizzato in un contesto più generico di parte di una melodia in una composizione di Takemitsu. In questo caso, "dichiarazione" non sarebbe risultato chiaro, perciò ho scelto di tradurre il termine con "presentazione" (pag. 18), nel senso più comprensibile di introduzione, o apertura, di una melodia. L'ultimo degli esempi di difficoltà di resa in italiano è il verbo "to twang". In inglese, oltre che non molto comune, è molto specifico: il "twang" è il tipo di suono che viene prodotto pizzicando le corde di uno strumento. I dizionari bilingue inglese-italiano traducono "to twang" con "far vibrare" che, anche se può far pensare allo stesso tipo di suono (le corde di uno strumento, effettivamente, vibrano quando vengono pizzicate), a mio avviso è troppo generico per il contesto in cui lo troviamo: Takemitsu lo usa perché sta parlando del *biwa*, uno strumento a corda giapponese, e del fatto che i compositori non lo suonano creativamente, ma si limitano bensì a ridare vita a un suono già attestato nella tradizione. Tradurre dunque "to twang on the sound" con "far vibrare un suono" non rende, in italiano, la stessa immagine che suscita l'inglese: quella, appunto, di un musicista che compie il gesto di pizzicare la corda per riprodurre un suono tramandato dalla tradizione. La soluzione che mi è sembrata più valida è stata quindi quella della parafrasi: «pizzicare le corde dello strumento per riprodurre il suono» (pag. 10).

Un ultimo esempio di difficoltà lessicale è "tape", che non ha presentato tanto un problema traduttivo quanto di comprensione. Viene citato, infatti, nel titolo di una composizione di Takemitsu, "'Stanza II' for harp and tape", facendo quasi sembrare "tape" uno strumento musicale. Mi sono dovuta assicurare che si parlasse di "tape" nel senso di audiocassetta, e non, ovviamente, di nastro adesivo (accezione secondaria che è presente in inglese così come in giapponese e italiano), e solo leggendo la descrizione del brano e ascoltandolo ho capito che si parla di un'audiocassetta nel titolo perché essa è destinata a riprodurre un insieme di suoni naturali, elettronici e di attività umana preregistrati mentre l'arpista suona (pag. 14).

3. Livello morfo-sintattico

Il livello morfo-sintattico, fortunatamente, è quello che ha posto meno problemi: nonostante si tratti di un saggio in alcuni punti quasi scientifico e in altri filosofico, il linguaggio dell'autore è chiaro, i concetti spiegati nel dettaglio e le singole frasi, anche quando sono lunghe, non si perdono in incisi

o involuzioni complicate. L'unico caso di frase che mi è risultata incomprensibile si trova nel primo capitolo:

Ma in its aesthetic sense, then, refers to intervals of space and time that become meaningful only when filled with motion. The origins of that become meaningful only when filled with motion. The origins of this concept in ancient Japanese religious practices have been traced by Arata Isozaki [...]

Leggendo, non risulta affatto chiaro il significato della seconda frase, che riprende un pezzo della prima dopo al pronome “that” che non si capisce a cosa si riferisca. Non riuscendo in alcun modo a interpretare il significato della frase né a giustificarne la presenza, dato che sembra solo una ripetizione, ho concluso che probabilmente è frutto di un errore tipografico, e ho dunque deciso di ometterla.

Ovviamente, oltre a questo, molto spesso mi sono trovata ad alterare anche pesantemente la struttura delle frasi, specialmente se lunghe, per via della differenza profonda tra la formazione del periodo inglese e quello italiano. Un esempio, sempre dal primo capitolo, è la frase «The stones are placed so that the view from any point on the bare deck facing the garden is unique and never takes in all fifteen stones at once», che ho completamente ristrutturato per renderla più chiara, col seguente risultato: «Le rocce si possono osservare dalla pedana che dà sul giardino e sono posizionate in modo che, da qualsiasi punto le si guardi, la vista sia differente e non includa mai tutte e quindici le rocce insieme» (pag. 8). Vi è poi, poco sopra, la frase «[...] the Tōkaido [...] would be thought of as the interval of walking organized by the stops for rest»: in questo caso, per maggiore chiarezza, avevo deciso di adattare l'ultima parte, letteralmente «l'intervallo di camminata suddiviso in soste», cambiandola in «l'intervallo di camminata tra una sosta e l'altra». Tuttavia, rilegendola mi sono accorta che questo cambiamento alterava leggermente il significato: si parla di intervallo complessivo di camminata lungo la strada di Tōkaido, non di una serie di intervalli da una sosta all'altra. Perciò ho deciso di tornare alla stessa struttura del periodo originale (pag. 7).

4. Citazioni

Infine, un'ulteriore difficoltà traduttiva è stata posta dalle citazioni: nella maggior parte dei casi si tratta di opere inedite in italiano, o, qualora siano state tradotte, sono di difficilissima reperibilità per la consultazione. Ho

quindi dovuto tradurle io stessa e, poiché si trattava di stralci di testo poco contestualizzati, mi sono spesso vista costretta ad attenermi molto più strettamente alla struttura morfo-sintattica e al lessico della lingua d'origine, per paura di tradire o travisare il significato del testo originale. Ad esempio, una delle citazioni di Takemitsu incomincia con un "now" («Now I became aware of how much in incessant training in Japanese traditional music meant»): ovviamente così è impossibile capire se questa frase fosse, magari, parte di una storia che l'autore stava raccontando, ma per completezza ho deciso comunque di mantenere il riferimento temporale, ovviamente non traducendo "now" con "ora" ma con "in quel momento" poiché il periodo è al passato (pag. 10). Un altro esempio: «Anything that crossed, filled, connected or projected into the interim *ma* between two edges was called a *hashi*», dove, in mancanza di spiegazioni approfondite da parte dell'autore, ho preferito attenermi strettamente al lessico originale traducendo "cross", "fill", "connect" e "project" con "attraversare", "riempire", "collegare" e "proiettare" (pag. 13). La citazione più difficile sia da comprendere che da tradurre è stata senza dubbio quella di William Malm, «moving from pillar to pillar of instrumental time-marking sound», specialmente per quanto riguarda il termine composto "time-marking", che non ho trovato attestato in altri testi, e che ho quindi dedotto sia stato creato dall'autore *ad hoc*: per non rischiare una traduzione azzardata o una perifrasi pesante, ho deciso anch'io di creare un calco *ad hoc*, "segna-tempo" (pag. 25).

IV. CONCLUSIONE

Grazie al saggio di Jonathan L. Chenette, abbiamo avuto la possibilità di comprendere a fondo il concetto del *ma*, a partire dalle sue origini fino alla sua manifestazione in musica. Abbiamo inoltre avuto l'occasione di conoscere la musica e la filosofia di uno dei più grandi compositori giapponesi, Tōru Takemitsu. La traduzione di questo saggio è stata, senza alcun dubbio, una sfida, ma lo ritengo un testo fondamentale per comprendere sia Takemitsu che il *ma*, specialmente vista la scarsità di materiali in italiano su entrambi gli argomenti. Trovo che quello del *ma* sia un concetto chiave per comprendere fino in fondo il modo di pensare e l'arte giapponesi e per avvicinarci a una cultura così diversa dalla nostra, una cultura che ha tanto da insegnarci. Spero che, in futuro, le numerose opere sia giapponesi che internazionali esistenti sul *ma* e sulla musica di Takemitsu vengano tradotte in italiano, così da darci la possibilità di approfondire ancora di più questi meravigliosi argomenti.

APPENDICE

Glossario di teoria musicale

Accent	Accento
The stress of one tone over others.	Messa in rilievo di un suono tramite la modifica di uno dei suoi parametri.
Bar line	Stanghetta
Line drawn vertically across the staff to divide it into measures in a musical composition.	Linea verticale segnata sul pentagramma per dividere la composizione in battute.
Chord	Accordo
A group of two or more notes (usually at least three) played simultaneously.	Sovrapposizione di note (generalmente tre o più) suonate insieme.
Dynamics	Dinamica
The aspect of music relating to degrees of loudness, or changes from one degree to another. The term <i>piano</i> (p) is used to indicate softness and <i>forte</i> (f) to indicate loudness. Each of these is augmented if the letter symbolizing it is doubled or tripled and lessened if preceded by <i>mezzo</i> .	Caratteristica della musica relativa all'intensità del suono. È indicata tramite una scala di sei segni dinamici: pp (<i>pianissimo</i>), p (<i>piano</i>), mp (<i>mezzopiano</i>), mf (<i>mezzoforte</i>), f (<i>forte</i>) e ff (<i>fortissimo</i>).
Form	Forma
The structure of a particular piece, how its parts are put together to make the whole. – Sonata form Musical structure typically used in the first movement of multi-movement pieces; it is sometimes used in subsequent movements as well—particularly the final movement.	Struttura di una composizione musicale che ne riflette le suddivisioni, la successione, lo sviluppo di temi, strutture ritmiche e armoniche. – Forma-sonata Particolare organizzazione del materiale musicale all'interno di un singolo movimento (tipicamente il primo) di una sonata, sinfonia (anche d'opera), concerto, quartetto o altro pezzo di musica da camera.
Harmonic	Armonico
Relating to harmony , the relationship between notes or tones sounding	Relativo all' armonia , scienza che studia la concatenazione di note o

together.	accordi in una composizione.
Motive	Motivo
The briefest identifiable and self-contained fragment or element of a musical theme or subject. It can be of any length, but is usually only a few notes long.	Il nucleo fondamentale dell'idea che, interamente definita, diviene tema, melodia in una composizione musicale. La lunghezza può variare, ma solitamente è di poche note.
Movement	Movimento
Complete, self-contained section within a larger musical composition.	Ciascuna delle parti, generalmente tre o quattro, in cui si suddivide una composizione musicale sinfonica o da camera.
Note	Nota musicale
A notational symbol used to represent the duration of a sound in writing. The term is also used for the sound indicated by a note, and even for the key of the piano which produces the sound.	Segno grafico utilizzato per rappresentare i suoni e la loro durata su carta. Per estensione, il suono demarcato da suddetto segno e il tasto del pianoforte che produce quel suono.
<u>Naming:</u> A B C D E F G	<u>Denominazione:</u> La Si Do Re Mi Fa Sol
Phrase	Frase
A musical unit, often a component of a melody. A natural division of the melodic line, comparable to a sentence of speech.	Unità musicale che raggruppa di motivi o nuclei melodici di senso musicale compiuto.
Progression	Progressione
The movement of one line in a melody (melodic progression) against others, or the movement of harmony as a sequence of chords (harmonic progression).	Ripetizione successiva, in certo intervallo, di un elemento melodico (progressione melodica) e / o armonico (progressione armonica).
– Chord progression	– Progressione armonica
The movement of harmony as a sequence of chords played in some temporal order.	Insieme di trasposizioni di una sequenza di accordi.

<p style="text-align: center;">Register</p> <p>A division of the range of an instrument or singing voice. Usually registers are defined by a change in the quality of the sound between a lower range and a higher range.</p>	<p style="text-align: center;">Registro</p> <p>Settore della gamma sonora propria di uno strumento o della voce di un cantante, spesso ripartito in grave, medio e acuto.</p>
<p style="text-align: center;">Rhythmic</p> <p>Relating to rhythm, any aspect of music having to do with time. The subdivision of a space of time into a defined, repeated pattern. Rhythm is the controlled movement of music in time.</p> <p style="text-align: center;">↔ arrhythmic</p>	<p style="text-align: center;">Ritmico</p> <p>Relativo al ritmo, caratteristica della musica che regola i rapporti di durata tra i suoni in successione l'organizzazione in suoni e silenzi.</p> <p style="text-align: center;">↔ aritmico</p>
<p style="text-align: center;">Score</p> <p>The entirety of the instrumental and vocal parts of a composition in written form.</p>	<p style="text-align: center;">Spartito</p> <p>Testo scritto di una composizione musicale, partitura.</p>
<p style="text-align: center;">Statement</p> <p>In sonata form, the exposition is the first statement of the principal themes; the exposition is the first of the three major sections in sonata form.</p>	<p style="text-align: center;">Presentazione</p> <p>L'esposizione (prima delle tre sezioni principali della forma-sonata) è la prima presentazione dei temi principali della composizione.</p>
<p style="text-align: center;">Solo</p> <p>A single performer or a passage that is to be performed by a single performer.</p>	<p style="text-align: center;">Solista</p> <p>Chi, nell'esecuzione di una composizione musicale, canta o suona da solo una parte predominante. Come aggettivo: passaggio suonato da un singolo esecutore.</p>
<p style="text-align: center;">Sustained</p> <p>Note held for its full time value.</p>	<p style="text-align: center;">Sostenuto</p> <p>Didascalia musicale usata per indicare di tenere le note per l'intero valore.</p>

<p style="text-align: center;">Tempo</p> <p>The speed of the beat in music. Tempo may be expressed in general terms (slow, fast, warp-speed) or in beats per minute.</p>	<p style="text-align: center;">Tempo</p> <p>Andamento o velocità di una composizione. Indicazione agogica che prescrive un movimento più o meno rapido cui attenersi nell'esecuzione di un pezzo, sia con termini specifici (lento, veloce, largo, ecc.) sia col numero di battiti per minuto.</p>
<p style="text-align: center;">Timbral</p> <p>Relating to timbre, the aspect of music which describes those characteristics of sound which allow the ear to distinguish different sounds that have the same pitch and loudness. Timbre is then a general term for the distinguishable characteristics of a note.</p>	<p style="text-align: center;">Timbrico</p> <p>Relativo al timbro, qualità del suono che permette di distinguere l'uno dall'altro due suoni pur identici per intensità e altezza, ma emessi da sorgenti sonore diverse</p>
<p style="text-align: center;">Tritone</p> <p>The interval of a superfluous or augmented fourth, or imperfect or diminished, two notes three whole tones apart.</p>	<p style="text-align: center;">Tritono</p> <p>L'intervallo di quarta aumentata / eccedente o quinta diminuita. Tra una nota e l'altra c'è una distanza di tre toni.</p>

BIBLIOGRAFIA

Franceschini, Ronny. *L'ombra della luce*, tesi di laurea discussa alla Facoltà di Arti Visive, Università NABA di Milano, A.A. 2010-2011.

Galliano, Luciana. (2002). *Yogaku: Japanese music in the 20th century*. Lanham: Scarecrow Press.

Galliano, Luciana. (2004). *Ma: la sensibilità estetica giapponese*. Torino: Angolo Manzoni.

Kondō, Jō. (2002). "Introduction: Tōru Takemitsu as I remember him", *Contemporary Music Review*, XXI, 4 (dicembre): 1-3.

Mazzacurati, Matteo. *Una serie, due anime: da Macross a Robotech*, tesi di laurea discussa alla Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2006-2007.

Milioto Matsue, Jennifer. (2015). *Focus: Music in Contemporary Japan*. Routledge.

Stevenson, August and Waite, Maurice. *Concise Oxford English dictionary*, 12. ed.

Takemitsu, Tōru. (1989). "Contemporary music in Japan", *Perspectives of new music*, XXVI, 2: 198-205.

SITOGRAFIA

Coburn, Steven. *Tōru Takemitsu artist biography*.
<http://www.allmusic.com/artist/toru-takemitsu-mn0000373832/biography>

Dizionario musicale di Alessandro Corti
http://xoomer.virgilio.it/alessandro_corti/dizionario_musicale.htm

Dizionario Treccani <http://www.treccani.it/sinonimi/>

Dizionario WordReference <http://www.wordreference.com/>

Dolmetsch online, *Music dictionary*

<http://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>

Japan Coolture. (2013). *Il giardino di roccia di Ryōan-ji.*

http://www.japancoolture.com/it/il_giardino_di_roccia_ryoan-ji

Lily Pond, *Notazione musicale per tutti: Glossario.*

<http://www.lilypond.org/glossary.it.html>

Linguee <http://www.linguee.it/>

OnMusic Dictionary <http://dictionary.onmusic.org/>

Service, Tom. (2013). *A guide to Tōru Takemitsu's music.*

<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/feb/11/contemporary-music-guide-toru-takemitsu>

Synkrat, *Musical terminology: A glossary of music terms.*

<http://www.synkrat.com/posts/5100/musical-terminology-a-glossary-of-music-terms>

The Method Behind The Music, *Music Dictionary.* <http://method-behind-the-music.com/theory/dictionary/>

Wikipedia Japan, pagina su Tōru Takemitsu

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%AD%A6%E6%BA%80%E5%BE%B9>