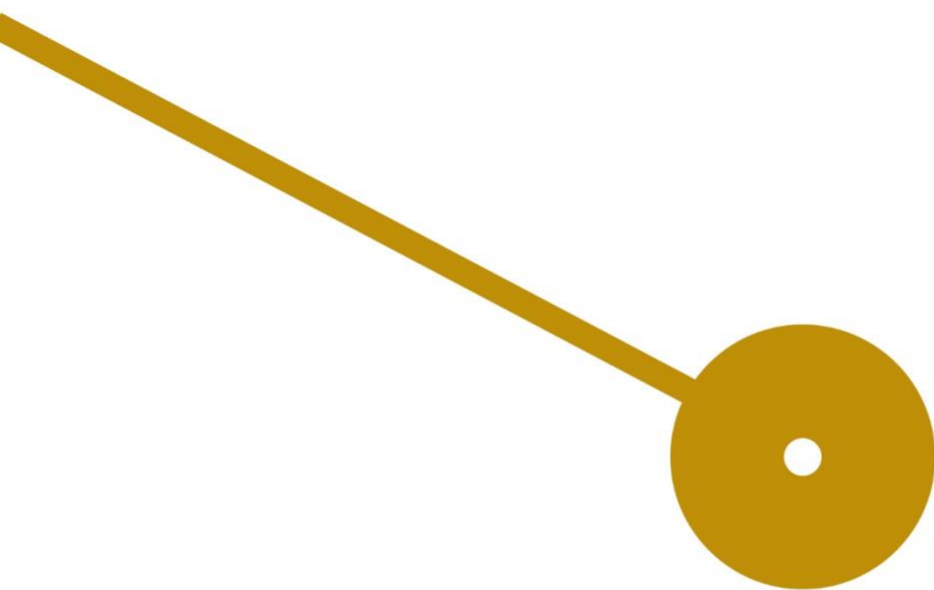


Tōru Takemitsu: influências
orientais e ocidentais em *Rain Tree
Sketch* e *Rain Tree Sketch II* — *in
memoriam Olivier Messiaen*

Ana Isabel da Silva Santos

10/2021





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Tōru Takemitsu: influências orientais e ocidentais em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II* — in memoriam Olivier Messiaen

Ana Isabel da Silva Santos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas

Professor Orientador
Luís Miguel Carvalhais Figueiredo Borges Coelho

10/2021

Dedico este trabalho à minha família, pelo apoio incondicional.

Ao Santiago.

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo apoio emocional constante.

Aos meus irmãos, pelo companheirismo.

Ao Vitor Hugo, pela companhia nas tardes de redação.

Às minhas professoras, Madalena Gonçalves e Marina Pereira, pelas lições fundamentais. Por me guiarem até ao ensino superior.

Aos meus amigos de classe, por todo o apoio, incentivo e pela presença nas audições de preparação para o recital.

Ao Domingos Santos, Beatriz Sampaio, Marcos Vasconcelos, João Gregório e Filipe Bastos Dias, pela assistência nas audições na qualidade de público externo.

Ao meu professor de piano e orientador, Miguel Borges Coelho, pela nova forma de ouvir e pensar a música que me transmitiu ao longo destes anos. Pela paciência e compreensão.

A todos os meus amigos.

Ao público do meu recital final, que tornou o momento mais especial.

Às comunidades da ARTÂMEGA e da EMP, pelo ambiente de aprendizagem e evolução que me têm proporcionado enquanto profissional.

Resumo

Tōru Takemitsu é o mais prolífico compositor japonês da sua geração, considerado responsável pela introdução da música erudita proveniente do oriente no panorama internacional. O destaque do compositor relaciona-se com o idioma musical singular que a sua obra assume, resultado da combinação de técnicas composicionais ocidentais e conceitos estéticos japoneses. Este projeto é constituído por quatro partes: a primeira faz um resumo biográfico do compositor, a segunda expõe as influências ocidentais e orientais manifestadas na obra de Takemitsu, a terceira constitui uma análise a duas peças para piano solo do compositor à luz destas noções e, por fim, é explicada a escolha do programa e ordem do recital.

Palavras-chave

Takemitsu; Influências; Oriente; Ocidente; *Rain Tree Sketch*; *Rain Tree Sketch II — in memoriam Olivier Messiaen*; Estudo analítico.

Abstract

Tōru Takemitsu is the most prolific Japanese composer of his generation, considered responsible for introducing Eastern classical music to the international scene. The composer's prominence is related to the unique musical idiom that his work assumes, resulting from the combination of Western compositional techniques and Japanese aesthetic concepts. This project consists of four parts: the first part makes a biographical summary of the composer, the second sets out the Western and Eastern influences manifested in Takemitsu's *oeuvre*, the third part is an analysis of two of the composer's solo piano pieces in the light of these notions and, finally, the choice of programme and order of the recital is explained.

Keywords

Takemitsu; Influences; East; West; *Rain Tree Sketch*; *Rain Tree Sketch II* — *in memoriam Olivier Messiaen*; Analytical study.

Índice

INTRODUÇÃO	3
1. ELEMENTOS BIOGRÁFICOS	4
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	8
2.1. INFLUÊNCIAS JAPONESAS — CONCEITOS ESTÉTICOS ENQUANTO FORMA MUSICAL	8
2.1.1. <i>O conceito de Ma</i>	9
2.1.2. <i>Jardim japonês</i>	11
2.2. INFLUÊNCIAS OCIDENTAIS — ESCALAS, ELEMENTOS MOTÍVICOS E TRATAMENTO DO SOM	13
3. INFLUÊNCIAS EM <i>RAIN TREE SKETCH</i> E <i>RAIN TREE SKETCH II</i>	15
3.1. <i>MA</i>	15
3.2. JARDIM JAPONÊS	19
3.3. MODALIDADE: MODOS DE TRANSPOSIÇÃO LIMITADA	23
4. ESTRUTURA DO RECITAL	31
5. REFLEXÃO FINAL	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
ANEXOS	35
ANEXO I — MODOS DE TRANSPOSIÇÃO LIMITADA	36

Introdução

As primeiras leituras sobre Takemitsu e a sua obra motivaram-me a organizar um recital não monográfico, no qual as próprias peças do compositor funcionassem como espaços de transição — um dos princípios fundamentais da sua obra — no contexto dum programa que com elas de alguma forma se relacionasse. Esta ideia estabeleceu o mote para um trabalho de investigação focado na identificação de influências orientais e ocidentais presentes em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II — in memoriam Olivier Messiaen*, as peças de Takemitsu à volta das quais se estruturou o programa. O trabalho é constituído por quatro capítulos. O primeiro faz uma breve biografia do compositor. O segundo é uma pesquisa bibliográfica acerca das influências orientais (conceito de *Ma* e “jardim japonês”) e ocidentais (Debussy e Messiaen) na música de Takemitsu. O terceiro procura responder ao tema central da investigação através da análise de excertos das duas peças seleccionadas. O quarto mostra de que forma este trabalho se relaciona com o programa de recital que completou o meu projeto artístico.

1. Elementos Biográficos

Tōru Takemitsu nasceu a 8 de Outubro de 1930 no distrito de Hongō (Tóquio). Com apenas um mês de vida, a sua família mudou-se para Dalien¹, cidade onde o seu pai, Takeo Takemitsu, trabalhava. Nesta cidade, e enquanto membro privilegiado da comunidade de expatriados, Takeo Takemitsu cultivou o seu interesse pelo jazz, dispondo de uma vasta coleção de gravações que reproduzia regularmente, apresentando o idioma musical ocidental a Tōru. Esta exposição reflete-se nas obras “maduras” do compositor através de características como a orquestração ao estilo *big band* e a suavidade da linguagem harmónica — que deriva parcialmente das teorias harmónicas de George Russell (Burt P. , 2001, p. 21).

Em 1937, Tōru Takemitsu voltou para Tóquio para iniciar os seus estudos, morando com os seus tios, o que lhe proporcionou o contacto com a música tradicional japonesa — a sua tia era professora de *Koto*², levando a que Takemitsu tivesse contacto diário com o instrumento. O convívio com o *koto* não atraiu Takemitsu para a música tradicional japonesa. O então expresso desinteresse pela música tradicional japonesa é acentuado pela associação a duas experiências dolorosas distintas: a morte do seu pai, durante o período em que vive com a sua tia e mais tarde, o período da Segunda Guerra, durante a qual foi interdita a reprodução de música ocidental (Takemitsu T. , 1989, p. 200). Durante o período da guerra, a música transmitida no Japão era de cariz militar, assente no idioma musical japonês. O compositor recorda que “mais tarde, ouvir música tradicional japonesa recordava as memórias amargas da guerra”³, salientando a recusa em relação às suas origens. Se por um lado, o período da guerra potenciou o distanciamento do compositor em relação à expressão musical tradicional japonesa, por outro lado, deu lugar ao crescente interesse na música ocidental. Em 1944, Takemitsu vê os seus estudos interrompidos e é chamado a servir numa base militar em Saitama. O compositor recorda uma ocasião em que um dos oficiais reuniu um grupo de recrutas numa divisão para um “recital de música proscrita”⁴. Uma das obras escutadas foi *Parlez-moi d’amour*⁵, interpretada por Lucienne Boyer. Em contraste com a música consumida

¹ Cidade e porto marítimo situada no sul da província de Liaoning, na China (Dalian, 2020).

² Instrumento de cordas dedilhadas, com cerca de 1,80m, utilizado na tradição japonesa. O *koto* assemelha-se a uma cítara (Koto, 2020).

³ Do original, *Later, hearing traditional classical Japanese music always recalled the bitter memories of war* (Takemitsu T. , 1989, p. 200). Todas as traduções utilizadas neste projeto são de autoria própria, salvo quando expressamente mencionado.

⁴ Designação utilizada por Burt (2001, p. 22).

⁵ Com letra e música de Jean Lenoir.

na época, a melodia de *Parlez-moi* causou um impacto profundo no compositor, que “percebeu a qualidade esplêndida da música ocidental”⁶. Com o fim da guerra, os japoneses abandonaram as expressões nacionalistas, postura intensificada pela ocupação do Japão por parte do governo americano que prontamente criou uma “grande biblioteca em Tóquio” — que Takemitsu visitava diariamente para ver partituras — e a estação de rádio WVTR, que permitiu o contacto com a música de compositores como Debussy, Mahler, Gershwin, Messiaen, César Franck. Através de uma emissão desta estação, Takemitsu contactou com o *Prelude, Chorale and Fugue* de César Franck, que teve fortes repercussões em Takemitsu: a possibilidade de música puramente instrumental despertar emoções tão fortes impressionou-o, despertando o seu interesse pela composição (Burt P. , 2001, p. 23).

A falta de formação musical não foi um entrave para o percurso de Takemitsu, que procurou sempre integrar-se em meios culturais que estimulassem o seu desenvolvimento musical. Por volta de 1946, o compositor integrou um coro amador dirigido por Tokuaki Hamada, que lhe concedeu a oportunidade de consultar as partituras de que dispunha. Por esta altura, Takemitsu já mostrava um interesse particular pela música de compositores franceses como Roussel, Fauré, Franck, entre outros. Nesta fase, teve também a oportunidade de estudar (de forma independente) o tratado “Princípios da Orquestração” (1873), de Rimsky-Korsakov. Em 1948, por intermédio do *manager* do *Nichi-Bei Contemporary Music Festival*, Takemitsu conheceu Yasuji Kiyose⁷, que se tornaria o único professor de Takemitsu. No primeiro encontro, Kiyose elogiou a delicadeza tímbrica do jovem compositor, aceitando-o como seu aluno. Através de Kiyose, Takemitsu conheceu Yoritsune Matsudaira⁸ e Fumio Hayasaka⁹, membros do *Shinsakkyokuha (New Composition Group)* — uma associação de compositores de corrente nacionalista, à qual o próprio Kiyose pertenceu. Em 1950, Takemitsu foi admitido no grupo e o seu *debut* ocorreu em Dezembro do mesmo ano, com a peça para piano solo *Lento in due movimenti*, que não teve uma recepção particularmente calorosa por parte dos seus pares.

⁶ Do original, (...) *I suddenly realized the splendid quality of Western music* (1989, p. 199).

⁷ Compositor japonês (1900–1981). A sua música incorpora diversos elementos da música popular japonesa, como escalas pentatónicas.

⁸ Compositor japonês (1907–2001).

⁹ Compositor japonês (1914–1955) com produção musical nas áreas da música erudita e banda sonora.

Se por um lado, a recepção da sua obra constitui um dos aspetos negativos a tirar do encontro (pelo menos para Takemitsu), o contacto com Jōji Yuasa¹⁰ e Kuniharu Akiyama¹¹ constitui o ponto positivo da apresentação (Siddons, 2001, p. 5). Em conjunto com os dois artistas, Takemitsu criou em Setembro de 1951 o *Jikken Kōbō* (ou *Experimental Workshop*), uma organização que abarcava uma grande variedade de expressões artísticas e que, na medida em que cultivava uma atitude deliberadamente antiacadémica se opunha ao *Shinsakkyokuha*. O *Jikken Kōbō* assumiu dois papéis fundamentais no panorama musical japonês da época: (1) serviu de plataforma de apresentação, divulgação e experimentação para os artistas emergentes — permitiu, por exemplo, a apresentação de *Relief Statique* (1956), uma experiência dentro do âmbito da *musique concrète* e da música eletrónica, bem como de obras que conjugavam elementos multimédia — e (2) divulgou a música de compositores *avant-garde* ocidentais, ainda desconhecidos do público japonês (o “Quarteto para o Fim do Tempo” estreou em Janeiro de 1952 e o *Pierrot Lunaire* a Setembro de 1954, por exemplo). Fundamentalmente, os encontros “sinestésicos” resultantes do ambiente multidisciplinar do grupo revelaram-se um precedente importantíssimo para a filosofia musical de Takemitsu (Burt P., 2001, pp. 39–41). *Requiem for Strings* (1957), *Tableau Noir* (1958) e *Solitude Sonore* (1958), encomendadas pela orquestra sinfónica de Tóquio, mostram, ainda assim, que a produção musical de Takemitsu durante os anos do *Jikken Kōbō* não se restringia a esse círculo e que o compositor começava a embarcar em projetos mais ambiciosos. Em Abril de 1959, Stravinsky viajou para o Japão para conduzir uma série de concertos e ensaios. Nessa ocasião, revelou à orquestra sinfónica da NHK (estação de radiodifusão japonesa) o seu interesse em ouvir obras orquestrais japonesas. Takemitsu não estava entre os compositores a ser tocados pela orquestra da NHK, mas as partituras do seu *Requiem* não foram retiradas da estante, que a orquestra começou a tocar. Assim que o erro foi percebido, o maestro interrompeu logo, mas Stravinsky quis escutar até ao final. De regresso aos Estados Unidos, Stravinsky falou de Takemitsu e da sua música a compositores e organizadores de concertos (Siddons, 2001, pp. 8–9).

Nos últimos anos do *Jikken Kōbō*, Takemitsu familiarizou-se com as técnicas de John Cage. O regresso de Toshi Ichianagi¹² ao Japão — depois de nove anos a estudar nos EUA, altura em que teve oportunidade de assistir a aulas de composição de John Cage — providenciou a

¹⁰ Compositor contemporâneo japonês (1929).

¹¹ Compositor, crítico musical, poeta e produtor japonês (1929–1996).

¹² Compositor japonês (1933), estudou composição com Kishio Hirao e John Cage. Exerce forte influência na música contemporânea japonesa, tendo sido o responsável pela introdução da indeterminação (conceito de Cage) no panorama musical japonês.

Takemitsu um conhecimento mais próximo destas inovações. Por sua vez, Takemitsu começou a explorar e a incluir algumas das técnicas de Cage no seu repertório, nomeadamente a notação gráfica e elementos de indeterminação — aplicados em *Ring* (1961), por exemplo — bem como o uso do piano preparado¹³ (Burt, 2001, p. 92). O contacto com as ideias de Cage é especialmente importante no que diz respeito “à preferência pelo timbre individual do evento sonoro único sobre a relação sintática entre tais eventos”¹⁴, direcionando Takemitsu para as suas origens — a valorização da individualidade do evento sonoro é uma ideia que Cage absorveu dos seus encontros com o mestre Zen Daisetsu Suzuki.

A exploração tímbrica que Takemitsu iniciou durante os anos 60 prosseguiu na década seguinte. Nesta fase, o compositor já era considerado uma figura internacional — *November Steps* (1967), uma das suas obras mais célebres, foi encomendada para a celebração do 125º aniversário da orquestra filarmónica de Nova Iorque, sob direcção de Seiji Ozawa — e a sonoridade e escrita orquestral pela qual ficou conhecido começam a consolidar-se. Simultaneamente, o compositor move-se do plano experimental para a simplificação estilística — a linguagem harmónica baseia-se num vocabulário harmónico modal, disfarçada pelas texturas cromáticas utilizadas. O estilo que emerge da simplificação e do abandono da experimentação radical assume um carácter estável e uma sonoridade consistente — características transversais ao repertório que compõe até ao final da sua carreira — e é consolidado durante os anos 80 (Burt, 2001). Durante esta década, o compositor também inicia a composição do ciclo *Waterscape*. O ciclo compreende obras com temática aquática das décadas de 80 e 90 e inclui *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II — in memoriam Olivier Messiaen* (Siddons, 2001, p. 15), as duas obras que serão abordadas no terceiro capítulo deste estudo.

Tōru Takemitsu faleceu de cancro a 20 de Fevereiro de 1996, depois de dois internamentos.

¹³ O piano preparado foi utilizado na banda sonora de *Pitfall (Otoshiana)*, de 1962, dirigido por Hiroshi Teshigahara. Takemitsu não chegou a incluir, no repertório erudito, composições para piano preparado.

¹⁴ Do original, (...) *and the preference for the individual timbre of the single sound-event over and above the syntactical relationships between such events* (...) (Burt, 2001, p. 96).

2. Enquadramento Teórico

2.1. Influências japonesas — conceitos estéticos enquanto forma musical

Tal como afirma Timothy Koozin (1990), a influência de “valores estéticos e correntes de pensamento japoneses” na obra de Tōru Takemitsu para idiomas instrumentais Ocidentais, incluindo o repertório para piano solo, manifesta-se através duma ênfase na qualidade espacial da música, do significado expressivo atribuído a intervalos de silêncio e da sensibilidade para a beleza absoluta de eventos sonoros individuais. Estas manifestações expressam, por sua vez, dois valores fundamentais na tradição nipónica: a valorização do som e das suas subtilezas¹⁵ e a importância atribuída ao tempo e ao espaço. Em *Dream and Number*, Takemitsu revela que “pensa o tempo como circular e a continuidade como um estado em constante mudança”¹⁶, por oposição à visão ocidental, que considera o tempo linear e a continuidade como um estado inalterado (1995, p. 227). Referindo-se ao interesse profundo de Takemitsu pela natureza e à forma como ela é representada na sua obra, Lee destaca a importância que elementos como as árvores e a água têm na produção musical do compositor, particularmente nas obras *Rain Tree Sketch*¹⁷ e *Rain Tree Sketch II — in memoriam Olivier Messiaen*¹⁸ (2018, pp. 12–13).

Estas inclinações enquadram-se, por sua vez, em duas noções do universo japonês, nomeadamente no conceito do *Ma* e na ideia do “jardim japonês” — tópicos que discutiremos nas páginas seguintes.

¹⁵ Na cultura japonesa, a valorização do som tem duas vertentes. Por um lado, todos os sons são tratados de igual forma. Por outro lado, é valorizada a qualidade e variação tímbrica de cada evento sonoro.

¹⁶ Do original “But I think of time as circular and continuity as a constantly changing state” (1995).

¹⁷ Peça para piano solo, composta em 1982.

¹⁸ Peça para piano solo, composta em 1992.

2.1.1. O conceito de *Ma*

Relevando duma percepção fundamentalmente distinta da ocidental, a relação entre tempo e espaço está profundamente enraizada na cultura japonesa sob a designação de *Ma*. Conceptualmente, o *Ma* é originário da China e designava “espaço”; o termo foi mais tarde introduzido no Japão, indicando também “tempo” (Pilgrim, 1986, p. 257). Embora esteja intimamente enraizado no senso comum japonês, a definição do *Ma* é abstrata e imprecisa, resultado da profunda dificuldade em fixar um significado definitivo, especialmente para o entendimento ocidental. Okano (2013–2014) afirma que o *Ma* está associado ao “vazio” — o “vazio” enquanto espaço fecundo em potencial. Por sua vez, Coutinho (2016, p. 23) defende que o *Ma* é um lugar plural, com “a possibilidade de ser expandido ou reduzido, repleto de significado e podendo abrigar distintas funções”, revelando que a possibilidade iminente de um acontecimento (que pode concretizar-se ou não) gera tensão. Outra forma de descrever o *Ma* é como um “intervalo entre coisas — espaço entre objetos, silêncio entre sons, quietude entre ações” ou uma “sobreposição do espaço e do tempo” (Lacerda, 2019). Apesar do seu carácter metafísico, o *Ma* é identificável por via do contraste, harmonia e equilíbrio e é particularmente visível nas artes, nas quais intensifica elementos como profundidade, intensidade, interesse ou poder (Pilgrim, 1986, p. 261).

Para Chenette (1985, p. 2), “*Ma*, no seu sentido estético, refere-se (...) a intervalos de espaço e tempo que se tornam significativos apenas quando preenchidos com movimento”¹⁹. O autor distingue três das formas de expressão do *Ma*:

1. Intervalos espaciais vazios, delimitados por objetos, que convidam ao movimento, contemplação ou outra intervenção humana;
2. Ponto de encontro entre dois mundos opostos;
3. Pausas entre eventos sucessivos (idem).

Na obra de Takemitsu, *Distance*²⁰ e *For Away*²¹ são, respetivamente, exemplos de representação musical das duas primeiras e da terceira (ibidem).

Em *Distance*, Takemitsu deixa um espaço vazio entre o oboísta, posicionado à boca de cena perto do público e o instrumentista do *shō* posicionado mais atrás, o mais próximo possível do *backstage*. O oboé e o *shō* põem em confronto, por outro lado, dois universos diferentes:

¹⁹ Tradução do original, *Ma in its aesthetic sense, then, refers to intervals of space and time that become meaningful only when filled with motion.*

²⁰ Para *shō* e oboé, composta em 1972.

²¹ Para piano solo, composta em 1973.

Ocidente e Oriente, mas também música erudita e música tradicional. Para Chenette, em *For Away*, o contraste entre notas longas e sustentadas, por um lado, e os movimentos rápidos que estabelecem pontes entre blocos motivicos, por outro, remete para as “pausas entre eventos sucessivos” já anteriormente referidas.

Além das técnicas descritas por Chenette, Takemitsu utiliza outros meios para representar o *Ma* na sua obra. Koozin destaca por um lado, a utilização de dinâmicas muito suaves em motivos musicais com durações temporais longas²² e, por outro, a utilização de texturas rarefeitas, que se iniciam a partir do silêncio a que depois regressam — semelhante ao efeito de *fade in* e *fade out* (1990). Por sua vez, Chayama refere que, particularmente na música para piano, o *Ma* surge com regularidade antes de motivos ascendentes em que cada nota é sustentada pelo pedal, criando momentos de ressonância harmónica (2013). Esta ideia é complementada por Hansen, que identifica, em *Rain Tree Sketch*, “compassos de reverberação”, intercalados entre momentos de movimento melódico. Estes compassos são compostos por pausas e estão conectados aos predecessores através de ligaduras. O autor distingue ainda a reverberação ativa — manifestada musicalmente através de duas articulações sucessivas do mesmo elemento musical, com flutuação dinâmica ou temporal — e a reverberação passiva — que depende da modificação do som através de outros meios²³ (2010), que Lee relaciona com as diferentes durações das *fermatas* e das pausas que as notas de execução de *Rain Tree Sketch* determinam (2018, p. 16).

²² A este respeito, Koozin menciona que a escolha da duração e da dinâmica de determinado elemento musical, na obra de Takemitsu, é feita conscientemente, com o propósito de ouvir o elemento a desvanecer-se (1990).

²³ Dá o exemplo da obra *Piano Distance*, na qual a segunda nota da peça é pressionada sem fazer som, mas a nota surge e é mantida através dos elementos musicais que lhe sucedem.

2.1.2. Jardim japonês

Do ponto de vista do seu desenho específico, podem ser consideradas duas tipologias de jardim: a geométrica e a naturalista. Pertencendo à segunda categoria, o jardim japonês destaca-se pela sua simbologia e objetivos particulares, exaltados pelo clima e por uma cultura forjada ao longo de dois mil anos de história. A sua criação engloba princípios relacionados com a disposição dos elementos e com a relação com a arquitetura e obedece, fundamentalmente, a temas metafóricos como a consciência do poder da natureza, os ensinamentos budistas, a literatura japonesa e a cerimónia do chá. A valorização da natureza, particularmente, é um tema central em todas as formas de arte japonesa e está intimamente relacionada com a crença indígena do Japão, o *shintoísmo*. O *shintoísmo* pode ser traduzido como “caminho/viagem para os *kami*” — divindades que correspondem a elementos e forças da natureza, tais como as montanhas, os rios, o vento, as ondas, os raios, o sol, o oceano, as árvores e as rochas, todos eles traços característicos no desenho do jardim japonês (Goto & Naka, 2016).

Os jardins japoneses podem ser divididos em seis categorias, tendo em conta a sua função e a sua relação com a arquitetura, das quais destacamos o *stroll garden*. Com cinquenta a cem mil metros quadrados de extensão, este tipo de jardim floresceu durante o período Edo (1603–1868 A.C.²⁴) nas propriedades dos senhores feudais (*daimyō*²⁵), em Tóquio, como demonstração da sua riqueza e estatuto. O *stroll garden* distingue-se dos demais jardins japoneses por ter como propósito o entretenimento e lazer (Keane, 1996). O jardim é constituído por um ou mais trilhos distintos — pavimentados, de gralhinha, ou compostos por grandes pedras — que rodeiam um grande lago, conduzindo o visitante através duma sucessão de paisagens transitórias, cuidadosamente pensadas e sem uma sequência hierárquica, que podem ser apreciadas de diferentes locais com pontos de vista distintos — desenho que Takemitsu utiliza como estrutura para as suas obras.

Na sua reflexão acerca da ligação entre o design do jardim japonês e a organização formal da música de Tōru Takemitsu, Chayama (2013, p. 74/75) refere dois processos para a criação do “jardim” enquanto estrutura formal. O primeiro processo assenta na elaboração de uma estrutura musical a partir do design de um jardim existente, enquanto o segundo passa pela criação mental de um jardim. Em ambos os casos, existem dois elementos fundamentais: o

²⁴ Ano Comum.

²⁵ Os *daimyō* tinham funções políticas, estando encarregues da regência das províncias do Japão (Keane, 1996).

visitante e os ensembles. Os seus papéis são explicados a partir de *Arc for Piano and Orchestra* (1963–1977). Nesta obra, Takemitsu dividiu a orquestra em quatro ensembles solistas que, por sua vez, se organizam em dois grupos, a saber os elementos móveis — que representam elementos como a relva e as árvores — e os elementos imóveis — que representam rochas e areia. Motiekaitis explica brevemente esta estrutura, identificando (1) segmentos melódicos mais curtos e rápidos nos grupos associados às flores e relva, interpretados por madeiras e cordas colocados em primeiro plano, (2) motivos mais lentos nos grupos do plano de fundo, associados às árvores ou rochas e interpretados por metais (que recorrem frequentemente à surdina) e (3) notas longas e graves sustentadas pelos grupos que representam os elementos base do jardim, a areia e a terra. Os grupos do primeiro plano e do plano de fundo estão em constante troca, numa representação da mudança de perspetiva do observador — o solista (2015). Segundo Takemitsu, cada elemento do jardim tem o seu próprio tempo. Isto aplica-se aos grupos instrumentais que, respetivamente, formam os elementos móveis e os elementos imóveis, mas também ao solista, que tem um tempo pessoal, e até ao próprio maestro (1995, p. 190).

2.2. Influências ocidentais — escalas, elementos motivicos e tratamento do som

O próprio Takemitsu revelou em *Confronting Silence* ter absorvido de Debussy noções relacionadas com o timbre — cor, luz, sombra — e as técnicas de orquestração (1995, p. 196). Para Sakamoto aquela influência é também visível no uso de melodias fragmentadas, de indicações indeterminadas de pedal e em qualidades tímbricas etéreas (2003, pp. 17–18). Mas é o uso recorrente de coleções octatônicas ou de tons inteiros que parece maioritariamente contribuir para a consideração da influência da música ocidental na obra de Tōru Takemitsu. Motiekaitis (2015, p. 78) afirma que a utilização de conjuntos octatônicos e de tons inteiros resulta igualmente da influência de Debussy, mas também que “a harmonia de Takemitsu pode ter sido influenciada pelo sistema de modos de transposição limitada de Messiaen”²⁶. Esta ideia é apoiada por Lee, que destaca o emprego regular dos Segundo e Terceiro Modos de Transposição Limitada em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II* (2018).

Partindo da análise de *Air*²⁷, Koozin realça igualmente a influência de Messiaen, explicando como na música de Takemitsu se atinge a saturação cromática através da combinação das formas complementares da *set class* (02468t)²⁸ e como ao adicionar-lhe um trítono²⁹ se obtém a *set class* (0124678t) — o Modo 6 de Messiaen. O autor afirma que este set “serve como intermediário entre projeções octatônicas³⁰ e de tons inteiros, possuindo algumas das qualidades intervalares de cada coleção”³¹. O autor afirma ainda que tricordes derivados de subsets octatônicos são estruturalmente proeminentes no repertório para piano solo do compositor, podendo aparecer em motivos principais, de três alturas ou enquanto subsets em estruturas maiores, lineares e verticais. Koozin refere, como exemplo, a frequência com que é empregue o tricorde (014), destacando a importância que este tem na elaboração do material melódico de *Rain Tree Sketch*. O autor realça a utilização das alturas da escala

²⁶ Tradução do original, (...), *Takemitsu’s harmony could have been influenced by Messiaen’s system of modes of limited transposition* (2015).

²⁷ Peça para flauta solo, composta em 1995.

²⁸ No artigo original é identificado, por engano, o set (02468) que, combinado com o set complementar (1357), não atingiria a saturação cromática. A *set class* (02468t) diz respeito ao Modo 1 de Messiaen, que consiste numa escala de tons inteiros.

²⁹ Intervalo [Lá–Mib], nos compassos 94–95 da peça.

³⁰ O Modo 2 de Messiaen consiste numa escala octatônica, cuja *set class* é (0134679t).

³¹ Tradução do original, (...) *the “mode 6” serves as an intermediary between octatonic and whole-tone projections, possessing some of the intervallic qualities of each collection* (2002).

octatónica II³² nos compassos 18 e 20–24³³ da peça (1991). Por sua vez, Chayama afirma que a influência de Messiaen se reflete já na segunda peça da obra *Lento in Due Movimenti*³⁴, que em contraste com a primeira, “reflete uma sonoridade mais colorida e brilhante, com um sentido de expansão”³⁵. Além disso, Chayama encontra ligações diretas entre as combinações de intervalos utilizadas³⁶ por Takemitsu em *Les Yeux Clos* e os compassos 21–23 de *La Colombe*, o primeiro dos *Préludes pour Piano* de Messiaen, destacando ainda a forte semelhança entre o último motivo da primeira (compassos 74 e 75) e o gesto final do sexto prelúdio, *Cloches d’angoisse et larmes d’adieu* (2013).

³² Koozin utiliza as nomenclaturas de Pieter van den Toorn para a classificação das coleções octatónicas.

³³ Numeração do autor. Correspondem aos compassos 16–19 da numeração utilizada neste projeto.

³⁴ Obra para piano solo, reescrita mais tarde com o título *Litany – in memory of Michael Vyner*.

³⁵ Tradução do original, (...) *the second “Lento” projects a brighter, more colorful sound with a feeling of openness* (2013, p. 29).

³⁶ Um motivo ascendente de três notas, executado em dois registos e à distância de 7ªM – [Fá,Sol,Si] e [Fá#,Sol#,Dó].

3. Influências em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II*

3.1. *Ma*

Exemplo 1 Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 35–39

Nos compassos 35–39 de *Rain Tree Sketch*, Lee destaca a suspensão mais longa na oitava do baixo (c. 35, em *ff*) e a repetição da passagem com variação do padrão rítmico (2018, p.17). A passagem é constituída por dois elementos, nomeadamente (1) a oitava do baixo, que dura cinco compassos e é articulada novamente no terceiro compasso, com a indicação dinâmica *pp* e (2) um bloco motivico ascendente, repetido no quarto compasso com alteração da duração do primeiro acorde — colcheia, por oposição à figura anterior de colcheia com ponto e colcheia, ligadas. A sobreposição destes dois elementos constitui um dos primeiros meios para a expressão do *Ma*: à semelhança do que sucedia em *For away* (Chenette, 1985), o contraste entre elementos sustentados e elementos móveis sugere que os primeiros representam momentos de repouso entre os eventos sonoros que os segundos consubstanciam. Por outro lado, o bloco superior tem um cariz improvisatório, como se se tratasse de uma ação levada a cabo pelo *performer* em relação ao espaço contemplativo deixado pela nota pedal no grave³⁷. Takemitsu reitera esta ideia através da utilização da dinâmica *pp* na rearticulação da oitava grave no terceiro compasso, que é prolongada pela utilização do pedal *sostenuto* — o compositor pretende a queda gradual da ressonância da nota, realçada pela suspensão e pela indicação *dying away* (compasso 39). Por fim, o compositor utiliza a repetição do bloco musical como eco, salientado pelas indicações dinâmicas *pp* e *ppp*, por oposição às anteriores (*ff*, *p* e *pp*). A conjugação destes elementos leva-nos a considerar este efeito como uma das formas de reverberação ativa (exemplo 1).

Imediatamente antes, os compassos 33–34 (exemplo 2), demonstram também o confronto entre notas sustentadas e elementos rítmicos rápidos, acompanhadas pelas dinâmicas *f* e *pp*,

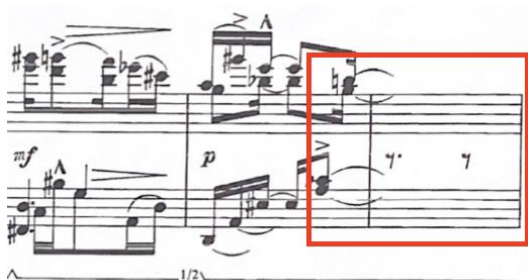
³⁷ Uma das três formas de expressão do *Ma*, segundo Chenette (p. 1).

respetivamente. A oposição entre elementos de espectros opostos é relevante, uma vez que o *Ma* também se expressa através do encontro de universos opostos.

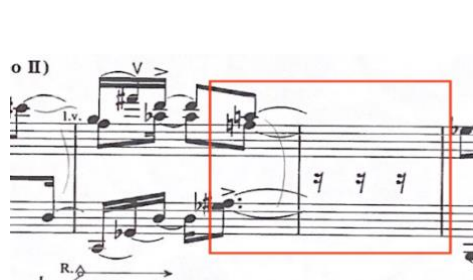


Exemplo 2 Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 33/34

A forma mais recorrente de representação do *Ma* é a utilização de compassos de reverberação compostos por pausas, na maioria dos casos conectadas através de ligaduras ao compasso anterior. O compositor distingue ainda entre compassos de reverberação mais longos e mais curtos (exemplo 3 e 4).



Exemplo 3 Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 6.



Exemplo 4 Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 8/9

Nos dois casos, estes compassos prolongam a ressonância dos motivos anteriores e sugerem uma sensação de flutuação temporal. Tanto em *Rain Tree Sketch* (exemplo 3) como em *Rain Tree Sketch II* (exemplo 5) compassos semelhantes têm uma função adicional: estruturam a

obra, marcando o final de cada frase³⁸. A mudança de frase é frequentemente salientada com uma mudança de andamento³⁹.

7

poco riten

Poco meno mosso
♩ = ca. 72 (Tempo II)

poco
mf

p

(L.H.)

ad lib.

10

as echo

poco
dim. molto

ppp

© 1992, Schott Japan Company Ltd.

Exemplo 5 Takemitsu, *Rain Tree Sketch II*, c. 7–11

A repetição do gesto circundado é mais um exemplo de reverberação ativa, que *as echo* sublinha — esta indicação surge mais duas vezes (no c. 32 e na reexposição do tema exibido no exemplo 5) com a intenção de clarificar a reverberação ativa do bloco motivico. Sobre este motivo, Takemitsu coloca um gesto musical ascendente que funciona, tal como sucedia em *Rain Tree Sketch*, como improvisação dentro do espaço “vazio” deixado pela ressonância da nota longa.

³⁸ Excetuem-se a transição entre c. 25–27, cujo compasso de reverberação é constituído por três pausas de semicolcheia. A nova frase (c. 27) é marcada pelo novo gesto musical, acompanhada da entrada do pedal. Outro momento excepcional acontece no c. 31, cujo início de frase é marcado pela mudança de pedal e pela dinâmica acima [*p*]. Finalmente, os c. 42 e 43 marcam a transição pela suspensão na última colcheia do c. 42 e pelo novo Tempo, acompanhado de novo pedal.

³⁹ Takemitsu distingue entre Tempo I e Tempo II, alternando ao longo da peça.

The image shows a musical score for two staves, piano and celesta. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 19, 20, 21, and 22. Measure 19 is marked 'Joyful Tempo I' and 'p' (piano). Measure 20 is marked 'p' and has a red box around it. Measure 21 is marked 'p' and has a red box around it. Measure 22 is marked 'poco riten.' and has a red box around it. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks like accents and slurs.

Exemplo 6 Takemitsu, *Rain Tree Sketch II*, c. 19–24

A prolongação da harmonia dos compassos 19 e 21 nos compassos 20 e 22 sugere, à semelhança do que já sucedia em *Rain Tree Sketch*, um efeito de *fade out* que o regulador sublinha (exemplo 6).

3.2. Jardim japonês

Embora nenhuma das *Rain Tree Sketch* tenha por base um jardim japonês concreto — seja ele real ou imaginário — o mesmo processo é por vezes utilizado em ambas as peças para criar o esboço sonoro da imagem da árvore-da-chuva. Consideramos as explicações de Motiekaitis para definir por um lado a representação da água através de motivos rápidos e por outro, a representação da árvore através de motivos lentos e notas longas e sustentadas. A imagem completa é o resultado da conjugação de elementos de natureza rápido/lento. Em *Rain Tree Sketch*, Takemitsu utiliza este mecanismo para exprimir duas imagens fundamentais: a da árvore e a da água a percorrer as suas folhas, representadas nos compassos 33–34 — o dó sustenido tocado em três oitavas com a dinâmica *f*, funciona como nota pedal até à sua rearticulação no compasso seguinte e representa a árvore, enquanto o movimento em tercinas de semicolcheia em *pp* representa a água, pelo gesto rítmico rápido, que apela à sua fluidez. A escrita isorrítmica⁴⁰ da mão esquerda faz uma rotação das cinco primeiras alturas da mão direita (*talea*), — divididas no exemplo 7 como “célula X” e “célula Y” — num esquema rítmico de seis notas (*color*). Paralelamente, a mão direita realiza um gesto de seis alturas, num gesto rítmico com número de notas equivalentes. O esquema rítmico utilizado nas duas mãos — tercinas de semicolcheias — é dividido em pontos diferentes, o que confere à passagem um carácter heterocíclico. A parte forte das 2^a, 4^a e 6^a colcheias da mão esquerda reproduz as suas primeiras três alturas, enquanto a parte forte das 3^a, 5^a e 7^a colcheias repete as três primeiras notas da mão direita (respetivamente a vermelho e azul no exemplo 7).

Exemplo 7, Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 33–34

Estas estratégias parecem desenhadas para representar o aspeto quase fractal⁴¹ das folhas da *rain tree*. As diferentes periodicidades que daqui decorrem sugerem, por outro lado, a

⁴⁰ Isorritmia é uma técnica composicional, utilizada desde o século XIV, que combina a repetição de padrões rítmicos (*talea*) e melódicos (*color*).

⁴¹ Considera-se fractal um objeto, natural ou geométrico, cujas partes se assemelham, em escalas diferentes, ao todo.

multiplicidade de planos que o observador (o pianista) tem da imagem da árvore⁴² e das suas folhas — e do percurso e velocidade da água que as percorrem. O compasso 40 utiliza um processo muito próximo. Takemitsu define dois ciclos desfasados de dez e oito notas, distinguindo através do registo, em cada um deles, uma linha superior constituída pelas notas pares, e uma linha inferior, constituída pelas notas ímpares. Ora a coincidência com a primeira nota de cada ocorrência de um deles destaca no outro uma rotação lenta da sua linha superior (retrogradada, no caso do ciclo mais longo).

Exemplo 8 Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, c. 40

O elemento fundamental do “jardim” de *Rain Tree Sketch II* é a água, representada através da melodia que se destaca pelo registo agudo em que é escrita e pela sua qualidade tímbrica e para a qual as restantes vozes confluem. Sob a melodia, o registo intermédio da mão direita, pelo seu carácter estável — resultado do ostinato rítmico de semicolcheias e movimento melódico regular⁴³ — representa a árvore. A mão esquerda caracteriza-se pelo ciclo de três semicolcheias do tenor e pela irregularidade rítmica do baixo. O contraste entre as duas mãos

⁴² Processo semelhante utilizado em *Arc for Piano and Orchestra*, na qual o solista assume o papel de observador em relação ao jardim (orquestra) (Takemitsu T. , 1995, pp. 173–175).

⁴³ Embora o movimento harmónico do compasso 5 mude em relação ao compasso 4, a estabilidade mantém-se.

ao nível da pulsação — com a mão direita num ciclo de pulsação a cada duas semicolcheias e a mão esquerda num impulso a cada três semicolcheias — relaciona-se, em primeiro lugar, com duas formas de percepção do Tempo (tempo contínuo, enquanto fluxo e o tempo cíclico) e em segundo lugar com a dualidade tempo da ação⁴⁴/tempo do espectador. A irregularidade do baixo permite destacar ainda a segunda e a primeira nota do agregado rítmico do tenor nos compassos um e dois, respetivamente. Paralelamente, a primeira colcheia pontuada do baixo coincide com a segunda semicolcheia do alto e do soprano, realçando a utilização das notas ré e si bemol nas duas mãos — o fá sustenido utilizado na mão direita passa para o tenor na semicolcheia seguinte, coincidindo com a reprodução das alturas da primeira semicolcheia do compasso pelas vozes do alto e soprano. A ênfase dada a estes componentes na sua versão original ou retrogradados alude à visualização, de diferentes perspetivas, da imagem geral (exemplo 9).

Exemplo 9 *Rain Tree Sketch II*, c.1–3

A reprodução do compasso inicial com ligeiras variações ao longo da obra marca o início de cada nova imagem (secção musical)⁴⁵ — os compassos de reverberação ou o motivo dos compassos 12–13 servem de trilho para o ouvinte, que passa de uma imagem sonora para a outra. O exemplo 10 demonstra algumas dessas variações — no compasso 9, por exemplo, o compositor mantém a originalidade das vozes do soprano e do alto, retrogradando o gesto da mão esquerda do segundo compasso; no compasso 14, Takemitsu condensa o gesto rítmico e atribui uma função harmónica ao segundo dó sustenido (que muda de registo). No compasso 16, Takemitsu volta ao esquema rítmico do compasso 9 — o gesto melódico parte do compasso 14, descendo de lá natural para sol sustenido e adicionando o fá sustenido (mão esquerda); na mão direita, Takemitsu sobe em meio-tom o intervalo de 3ª maior das vozes superiores — para [Lá,Dó#] — e adiciona o fá natural e o sol natural. Nos três compassos

⁴⁴ Da *rain tree* e da água, imagem evocada pelo próprio título da peça.

⁴⁵ Exceto na secção que compreende os compassos 19–33, marcada como *Joyfull*.

exemplificados, o ritmo da mão esquerda acompanha a mão direita o que, em si, constitui uma variação do compasso um.

The image displays three musical staves from the score of Rain Tree Sketch. The first staff, labeled '9', shows a piano part with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *ad lib.* with a fermata. The second staff, labeled '14', is marked 'Tempo I' and 'poc' (ritardando), with dynamic markings of *p* and *mf*. The third staff, labeled '16', shows a piano part with dynamic markings of *p* and *pp*. Each staff includes a piano part with a bass clef and a right-hand part with a treble clef.

Exemplo 10 Variações do c. 1 (c. 9, 14 e 16)

3.3. Modalidade: Modos de Transposição Limitada

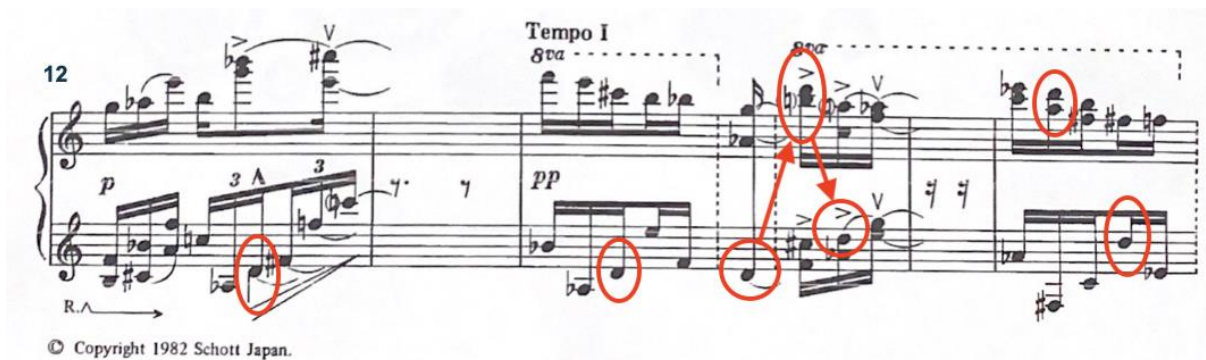
Exemplo 11 *Rain Tree Sketch*, c. 1–6

A abertura de *Rain Tree Sketch* define a sequência [Lá,Sol#,Mi,Fá] da voz superior como motivo principal da obra. A elaboração e manipulação do material sonoro é realizada através do recurso aos modos 1–(2) e 3–(3) de Messiaen⁴⁶, com particular ênfase para este último: as nove alturas que o constituem são exatamente as que são articuladas no primeiro compasso⁴⁷. No segundo compasso, o sol e o si fogem ao âmbito da terceira transposição do modo 3, renunciando a introdução do modo 1–(2)⁴⁸, que se concretiza no compasso 4. A utilização deste modo, que corresponde à escala de tons inteiros, é particularmente explícita na mão direita, através do movimento descendente da voz superior, e estende-se até ao compasso seguinte (exemplo 11). A repetição reiterada do ré aumenta a expectativa em relação à chegada do ré sustenido, altura em falta para completar o total cromático, que se concretiza no início do quarto compasso — a chegada do ré sustenido é realçada pela mudança de dinâmica e do pedal. A iteração do ré e o uso de alturas que, sendo-lhe próximas, o constituem como resolução possível, estabelecem a altura como uma espécie de centro estável da peça. Nos compassos 1–5, esta função é partilhada com o lá, pela sua repetição sempre em pontos fortes dos compassos que constituem a frase. A aparente estabilidade destas duas alturas é perturbada por alturas próximas que se relacionam por meio tom ou trítone — intervalos [Sol#,Lá], [Fá,Fá#] e [Fá#,Dó]. A ênfase no ré como possível ponto de repouso é evidente nos compassos 12 a 16 (exemplo 12) e nos compassos 27–29.

⁴⁶ O esquema x–(y) identifica o modo e transposição, respetivamente. Para a tabela dos modos e suas transposições, consultar o anexo 1.

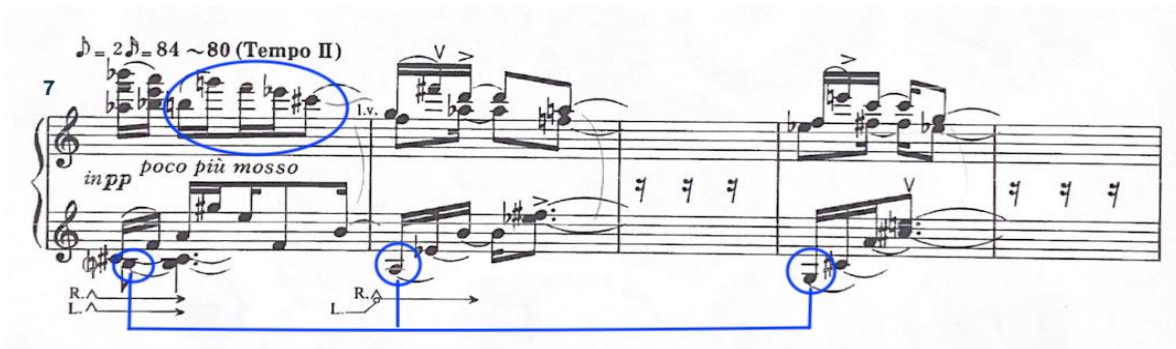
⁴⁷ Considerando o fá sustenido e o sol sustenido como enarmonias de sol bemol e lá bemol. Ao longo do projeto, consideraremos sempre as relações enarmónicas.

⁴⁸ A segunda transposição do modo 1 é constituída pelas notas [Dó#,Ré#,Fá,Sol,Lá,Si].



Exemplo 12 *Rain Tree Sketch*, c.12–16

A utilização do primeiro modo entre os compassos 7–11 (exemplo 13) é enfatizada através da anteposição de um si natural à rearticulação do movimento descendente do compasso 4 — altura também incluída no motivo inicial da peça⁴⁹, articulado no pentagrama inferior — e pelo movimento descendente por tons inteiros levado a cabo pela mão esquerda durante quatro compassos. Os compassos 8 e 10 transpõem o compasso 5 a T-2 e T-4, o que tem implicações na cor e funciona como efeito de eco.



Exemplo 13 Manifestação do modo 1–II, c. 7–10

Nos compassos 33–35, o compositor transpõe este gesto por um tom que, sublinhado pelo uso da oitava, conduz à introdução do lá como nota pedal que dura até ao compasso 40. O movimento descendente é estendido até ao compasso 44, descendo para o lá bemol (nos compassos 42 e 43) e culminando no sol na base da mão esquerda.

⁴⁹ Passamos de [Lá,Sol#,Mi,Fá] para [Lá,Sol#,Mi,Fá,Si].

Exemplo 14 Reprodução do gesto dos c.7–10, (c.33–39)

O segundo modo de Messiaen é o protagonista dos compassos 14 a 18, com duas transposições sucessivas: modo 2–(2), no compasso 14, e o modo 2–(3), nos compassos 16–18⁵⁰, estando explícitas, em ambos os casos, as suas oito alturas. Fora do âmbito das transposições dos compassos em que se inserem estão o dó natural e o dó sustenido assinalados no exemplo, que funcionam como elementos de ligação entre as duas transposições — o dó natural enquadra-se na terceira transposição do segundo modo, enquanto o dó sustenido integra a segunda transposição do mesmo modo (exemplos 15 e 16).

Exemplo 15 Recurso ao Modo 2

⁵⁰ Assinalado a castanho para a segunda transposição do modo e a verde para a terceira transposição.

o fá sustenido se enquadram. Verificam-se ciclos de terceiras menores na voz superior da mão direita — [Mi,Sol,Si \flat] — e nas vozes inferiores de ambas as mãos — [Si,Ré,Fá] e [Ré,Fá,Lá \flat] respetivamente. Este gesto é rompido pela voz superior da mão esquerda — o intervalo de terceira maior horizontal entre o sol e o si é verticalizado na quarta fusa, transformando-se num intervalo de terceira menor na voz superior da mão direita. O processo inverso ocorre na voz inferior da mão esquerda, com o intervalo de terceira menor entre fá e lá bemol (terceira e quinta fusa do pentagrama), verticalizado na quinta fusa e transformado num intervalo de terceira maior entre a quinta e a sétima fusa do pentagrama superior. A interseção de vozes aliada ao ciclo de terceiras menores, pontuado pelos dois intervalos de terceira maior favorece a ambiguidade linear, para a qual contribuem também a relação do mi e do dó sustenido (as duas últimas fusas mais graves) com as vozes superiores de ambas as mãos — o dó sustenido completa o ciclo de terceiras menores da voz superior, enquanto o mi se relaciona por terceira menor com o dó sustenido anterior. Por outro lado, este cruzamento isola como as duas notas mais agudas do modo 2–(1) o lá e o fá sustenido, que introduzem outro ciclo de terceiras menores, a que pertenceriam o dó e o mi bemol em falta (exemplo 18).

Exemplo 18 *Rain Tree Sketch*, c. 61–65

Os Modos de Transposição Limitada são utilizados novamente como base para a elaboração melódica e harmónica em *Rain Tree Sketch II*, constituindo um dos elementos de ligação entre as duas peças do ciclo. O material sonoro parte, à semelhança do que sucedia com a primeira *Rain Tree Sketch*, da manipulação dos modos 1 e 3, expostos na primeira frase (compassos 1–8). As alturas ré e lá funcionam de novo como pontos estáveis — como deixa entrever a sua saliência (por via da métrica e do registo) nos compassos 1 e 2, o intervalo será amplamente explorado ao longo da peça. A linha do baixo entre os compassos 1 a 5 é elaborada a partir do primeiro modo: o compositor utiliza três alturas da primeira transposição deste modo até à primeira semicolcheia do quarto compasso mudando, na colcheia com ponto imediatamente a seguir, para o modo 1–(2). Por sua vez, o tenor é construído a partir do modo 3–(4), faltando apenas o si natural para que esteja completo. As duas vozes da mão direita

unem-se, partindo também da quarta transposição do terceiro modo. O emprego do dó natural e do sol sustenido no terceiro compasso e do mi no quinto, notas para além dos seus limites contribuem para a forte sugestão do modo 1–(1). No sexto compasso, todas as vozes consomem a transição para o primeiro modo, utilizando todas as alturas correspondentes à segunda transposição e um si bemol extra, que mantém a ligação com o modo 3–(4). No sétimo compasso, Takemitsu emprega apenas cinco das seis alturas originais, com ausência do sol natural (exemplo 19).

The image shows a page of musical notation for 'Celestially Light' from *Rain Tree Sketch II*. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) is marked 'ca. 90 (Tempo I)' and includes dynamics like *p* and *poco riten.*. The second system (measures 4-6) is marked 'in Tempo' and includes dynamics like *mf* and 'loco'. The third system (measures 7-8) is marked 'Poco meno mosso ca. 72 (Tempo II)' and includes dynamics like *p* and 'ad lib.'. The notation is dense with many notes, including some with accidentals, and includes various performance instructions like 'poco', 'loco', and 'ad lib.'. There are also some markings like 'L.H.' and '2', '5' indicating fingerings or articulation.

Exemplo 19 *Rain Tree Sketch II*, c. 1–8

Nos compassos 12–13 (*Slightly Slower/Tempo II*), Takemitsu recorre ao modo 3–(3) para elaborar o bloco da mão direita. O movimento harmónico da mão esquerda parte da terceira transposição do segundo modo⁵². A utilização da terceira transposição dos dois modos, que

⁵² A terceira transposição do modo 2 é constituída pelas notas [Ré, Mi♭, Fá, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó].

partilha na sua composição o ré natural, aliado ao emprego desta como nota pedal na mão esquerda intensifica a sua estabilidade (no exemplo 20, assinalamos a verde-escuro o material que deriva do modo 3–(3) e a verde-claro o que deriva do modo 2–(3)). A combinação do ré e do lá no tempo forte (mão direita), aliadas às semicolcheias da mão esquerda reforçam a sua função, estabelecida desde o início da peça, enquanto centros estáveis que, por sua vez, funcionam como um segundo elo de ligação com *Rain Tree Sketch*.

Exemplo 20 Passagem *Slightly Slower/Tempo II* (c. 12–13)

O conteúdo sonoro dos compassos 23 e 24, reproduzido nos compassos 29 e 30, é elaborado a partir do modo 2–(3). Recorrendo à terceira transposição do segundo modo, Takemitsu obtém uma sonoridade mais densa e escura que contrasta com o carácter luminoso e expansivo dos compassos 19–22, obtido através da utilização do segundo modo. O compositor utiliza sete das oito alturas da segunda transposição do segundo modo para a elaboração das linhas melódicas — ausência do ré natural. Por sua vez, o acorde enquadra-se na primeira transposição do quarto modo ou na mesma transposição do sétimo nas quais o fá sustenido, nota fora do âmbito do modo 2–(2), se enquadra. O terceiro pentagrama introduzido no compasso 26 baseia-se também na segunda transposição do segundo modo, introduzindo o ré natural que faltava. O ré sustenido acrescentado ao acorde da esquerda pertence, da mesma forma, tanto ao modo 4–(1) como ao modo 7–(1) (exemplo 21).

19 Joyful Tempo I

22 Modo 2-III

25 Tempo I

(dolce)

Exemplo 21 *Rain Tree Sketch II*, c. 19–27

4. Estrutura do recital

A estrutura do recital que completa o meu projeto artístico espelha a organização formal das duas *Rain Tree Sketch* que por sua vez funcionam como espaços de transição entre os trípticos de Debussy, Messiaen e Liszt. O repertório ordena-se da seguinte forma:

1. *Estampes* (1903),

- *Pagodes*;
- *Soirée dans Grenade*;
- *Jardins sous la pluie*.

2. *Rain Tree Sketch* (1982);

3. Seleção de três peças dos *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944),

- *IV. Regard de la Vierge* ;
- *XI. Première communion de la Vierge* ;
- *XII. La Parole toute-puissante*.

4. *Rain Tree Sketch II* — *in memoriam Olivier Messiaen* (1992);

5. 3 peças de Liszt,

- *Unstern — Sinistre* (1881);
- *En Rêve — Nocturne* (1885);
- *Variationen über das Motiv "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von J. S. Bach* (1862)

Esta organização salienta a combinação de ambientes suaves, contemplativos e introspectivos com ambientes instáveis, expresso em cada um dos trípticos, — com a peça contemplativa no centro — espelhando a própria estrutura das duas *Rain Tree Sketch*. A temática religiosa manifesta-se pelo confronto do Cristianismo — exibido por via da seleção de peças dos *Vingt regards* e pela referência ao coral de Bach *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* nas Variações de Liszt — com a alusão ao *shintoísmo*, através da valorização da Natureza (com Takemitsu). O recital reflete também um retrato não sequencial do desenvolvimento da linguagem musical desde o século XVIII, com a exploração da harmonia tonal e da sua função (por Bach), a exploração dos seus limites por Liszt e continuada por Debussy e Messiaen, chegando a Takemitsu. As temáticas expostas funcionam como elementos do *stroll garden* pelo qual o ouvinte “passeia”, por um lado, e como meios de manifestação do *Ma*, por outro.

5. Reflexão final

Determinante na obra de Cage, como foi anteriormente dito, a cultura oriental marcou igualmente a música de Debussy e Messiaen — o fascínio de Debussy pelo gamelão de Java, por exemplo, instrumento que pudera conhecer durante a 10ª Exposição Universal, em Paris (1889), é evidente na primeira peça de *Estampes* e é bem conhecida a importância que as estruturas rítmicas hindus tiveram na música de Messiaen. Quer isto dizer que, no seu olhar para o ocidente, e concretamente para os três compositores ocidentais que mais o influenciaram, Takemitsu encontrou também o reflexo da sua própria herança cultural — de que se viria depois a reaproximar. Este particular jogo de espelhos não foi certamente alheio a essa reaproximação.

Referências bibliográficas

- Burt, P. (1998). *Tōru Takemitsu: influences, confluences and status*. Durham.
- Burt, P. (2001). *The Music of Tōru Takemitsu*. (A. Whittall, Ed.) EUA: Cambridge University Press.
- Chayama, Y. (2013). *The Influence of Modern Art on Toru Takemitsu's Works for Piano*. EUA.
- Chenette, J. L. (1985). *The Concept of "Ma" and the Music of Takemitsu*.
- Coutinho, W. T. (2016). *O conceito Ma (O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando) [Projeto de pesquisa para Mestrado, apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco]*.
- Goto, S., & Naka, T. (2016). Japanese gardens, symbolism and design.
- Hansen, N. C. (2010). "Japanese in Tradition, Western in Innovation": Influences from Traditional Japanese Music in Tōru Takemitsu's Piano Works. *Dutch Journal of Music Theory*, 15, p. 111.
- Keane, M. P. (1996). *Japanese Garden Design*. Periplus Edition.
- Koozin, T. (1990). Toru Takemitsu and the Unity of Opposites. *College Music Symposium*, 30, pp. 34–44.
- Koozin, T. (1991). Octatonicism in Recent Solo Piano Works of Tōru Takemitsu. *Perspectives of New Music*, 29, pp. 124–140.
- Lacerda, M. P. (2019, Março 12). *O conceito "ma" para Arata Isozaki: um modo de ver o mundo*. Retrieved Setembro 19, 2021, from ArchDaily: <https://www.archdaily.com.br/br/912901/o-conceito-ma-para-arata-isozaki-um-modo-de-ver-o-mundo>
- Lee, J. H. (2018). A Combination of Japanese Traditional Aesthetics and Western Music: Toru Takemitsu's "Rain Tree Sketch" and "Rain Tree Sketch II".
- Moitiekaitis, R. (2015). Tōru Takemitsu's Music and the Aesthetic Values of Japan. *Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody XV, XV*.
- Okano, M. (2013–2014, Dezembro–Fevereiro). Ma — a estética do "entre". *Revista USP*, 150–164.
- Pilgrim, R. B. (1986, Fevereiro). Intervals ("Ma") in space and time: Foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. *History of Religions*, pp. 255–277.

Sakamoto, H. (2003). Tōru Takemitsu: The Roots of His Creation [Tratado apresentado à Escola de Música da Universidade do Estado da Flórida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música]. In H. Sakamoto, *Tōru Takemitsu: The Roots of His Creation*.

Siddons, J. (2001). *Toru Takemitsu (A Bio-Bibliography)*. Greenwood Press.

Takemitsu, T. (1989). Contemporary Music in Japan. *Perspectives of New Music*, 27, pp. 198–204.

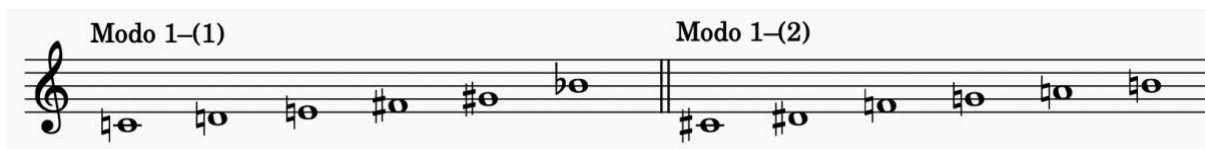
Takemitsu, T. (1995). *Confronting Silence*. (Y. Kakudo, G. Glasow, Eds., Y. Kakudo, & G. Glasow, Trans.) The Scarecrow Press, Inc.

ANEXOS

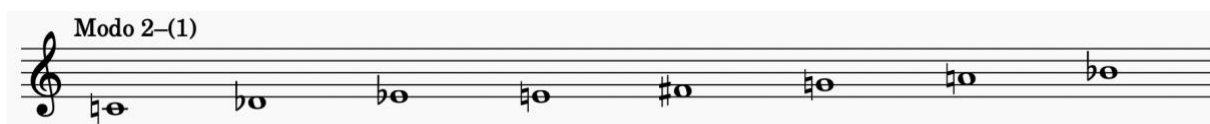
Anexo I — Modos de Transposição Limitada

Os Modos de Transposição Limitada são constituídos por sete modos que, sequenciados em intervalos de tom ou meio-tom, não podem ser transpostos sobre as 12 alturas da escala cromática sem serem repetidos.

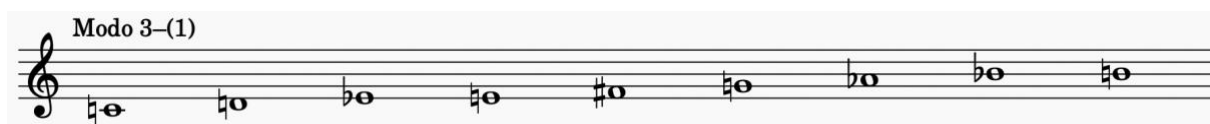
Modo 1 — também conhecido como escala de tons inteiros — é constituído por seis alturas à distância de um tom inteiro. São possíveis duas transposições do modo.

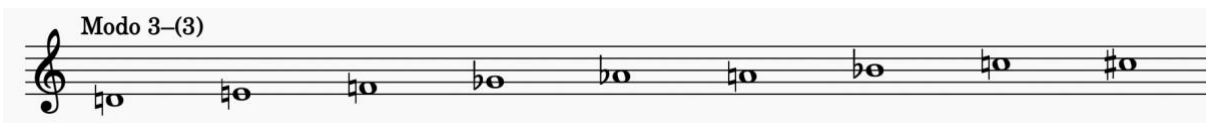


Modo 2 — conhecida como escala octatónicas — é constituído por oito alturas, que se organizam em intervalos de tom inteiro/meio-tom. São possíveis três transposições.

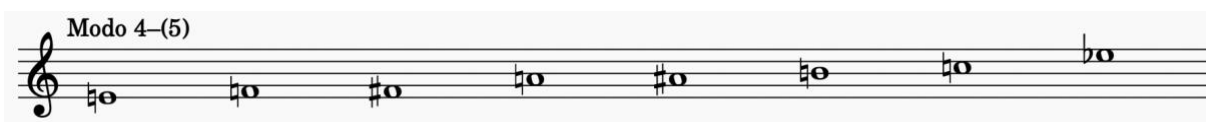
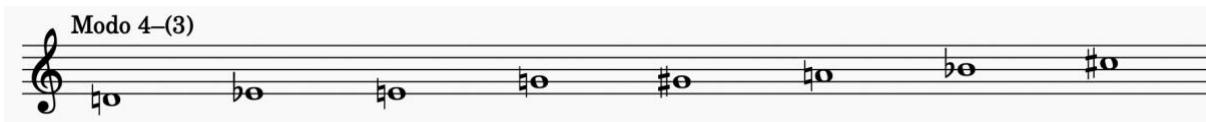
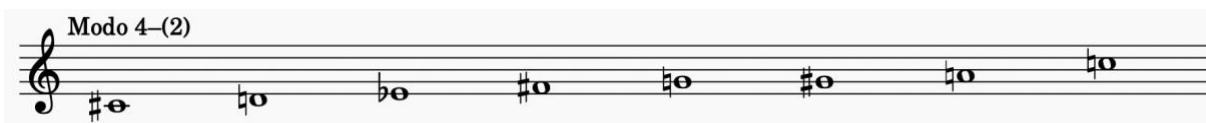


Modo 3 — constituído por nove alturas, com uma organização intervalar que intercala um tom inteiro com dois meios tons. Tem quatro transposições.



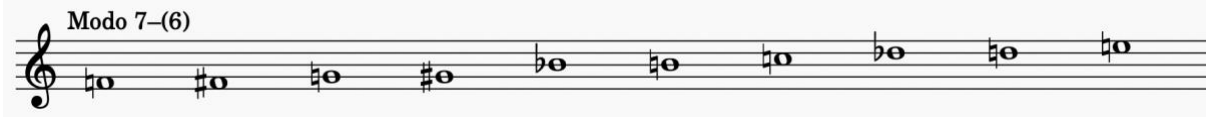


Modo 4 — constituído por oito alturas, a sua estrutura intervalar é de três meios-tons e uma terceira menor. São possíveis seis transposições.



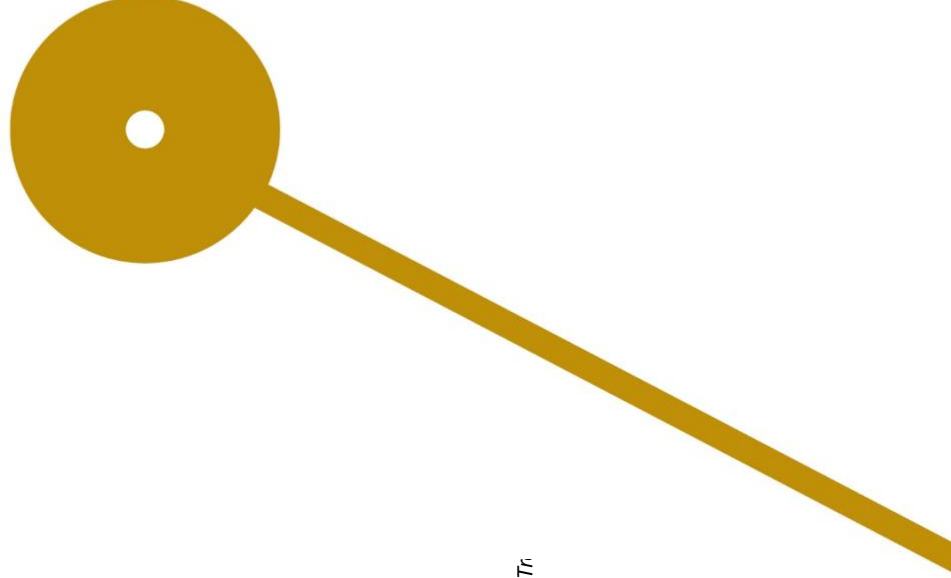


Modo 7 — constituído por dez alturas, organiza-se por via de quatro meios tons, que alternam com um tom inteiro. São possíveis seis transposições.



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Tōru Takemitsu: influências orientais e ocidentais em *Rain Tree Sketch* e *Rain Tree Sketch II — in memoriam Olivier Messiaen*
Ana Isabel da Silva Santos