



# TORU TAKEMITSU

COMPOSITOR TRANSVERSAL OSESP 2015



O MAGO  
DOS SILÊNCIOS,  
POR JO TAKAHASHI \_\_\_\_\_ 2

CRONOLOGIA \_\_\_\_\_ 6

OBRAS DE TAKEMITSU  
NA TEMPORADA  
2015 DA OSESP  
\_\_\_\_\_ 8

GRAVAÇÕES  
RECOMENDADAS  
\_\_\_\_\_ 12

PRINCIPAIS  
OBRAS  
\_\_\_\_\_ 14

DOIS TEXTOS  
DE TAKEMITSU  
\_\_\_\_\_ 16





O  
MAGO

DOS  
SILENCIOS

POR JO TAKAHASHI

Peter Burt

*THE MUSIC OF TORU TAKEMITSU*

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2001

Toru Takemitsu

*CONFRONTING SILENCE:  
SELECTED WRITINGS*

SCARECROW, 1995

Francisco F. Feliciano

*FOUR ASIAN CONTEMPORARY  
COMPOSERS: THE INFLUENCE  
OF TRADITION IN THEIR WORKS*

NEW DAY, 1983

Alain Poirier

*TORU TAKEMITSU*

MICHEL DE MAULE, 1996

Um dos aspectos que tornam a cultura japonesa tão hermética — e fascinante — para os ocidentais é o culto ao vazio, revelado especialmente nas artes tradicionais e no zen-budismo. Na arquitetura clássica e nos jardins, os espaços vazios criam tensões que tornam o diálogo entre dois eixos mais dinâmicos. Nas gravuras *ukiyo-e*, esses vazios potencializam expectativas contidas, como a espera por uma chuva que tarda a cair. O fato é que o vazio, na cultura japonesa, não significa ausência. Pelo contrário, trata-se de um espaço intervalar de grande potência expressiva, que extrapola molduras e atinge os sentidos mais subliminares. Esse vazio não é estático, mas um elemento de inflexão que prepara para um próximo salto — um momento em suspensão dramática.

Toru Takemitsu (1930-96) soube extrair a potencialidade do vazio e inseri-la na linguagem da música contemporânea, sobretudo na forma do silêncio, que, para ele, era tão importante quanto qualquer nota musical. Interpretar Takemitsu exige do músico uma devoção que vai além da leitura convencional da partitura. Ele sempre recomendava aos músicos que tocassem “como se estivessem contemplando uma pintura”.

Sua formação musical foi extremamente diversificada, mas sua infância, na companhia da tia, professora de *koto*, instrumento tradicional de cordas, teve papel decisivo para sua imersão na atmosfera melódica da música clássica nipônica. Em suas primeiras composições inacabadas, aos 19 anos, ele até mesmo inseriu acordes que lembravam o *koto*.

O jazz foi herança de seu pai, um amante do gênero e do blues. Somaram-se ainda como importantes influências peças modernas de Debussy (que têm semelhanças com a música japonesa), Schoenberg e Messiaen; a música americana que tocava no rádio durante a ocupação militar no pós-guerra; e, em especial, as trilhas sonoras de filmes, que ele devorava e metabolizava no escuro do cinema.

Takemitsu foi também seduzido pela música de vanguarda, especialmente a obra de John Cage. O norte-americano, por sua vez, encantou-se com a música e a cultura japonesas, o que contribuiu para que Takemitsu decidisse introduzir instrumentos como o *biwa* (o alaúde japonês), o *shakuhachi* (a flauta de bambu) e o *koto* em formações sinfônicas.

*November Steps* [Passos de Novembro], peça encomendada pela Filarmônica de Nova York para as comemorações de seu 125º aniversário, é um dos exemplos mais notórios. Na plateia da *première*, em novembro de 1967, com regência de Seiji Ozawa, estavam figuras como Leonard Bernstein, Krzysztof Penderecki e Aaron Copland. Conta-se que Bernstein chegou a chorar de emoção. E o que o teria encantado tanto? Provavelmente a tensão e a beleza do silêncio, raramente ouvido na música ocidental, e que se tornaria uma grande novidade aos ouvidos acostumados com a tradição da música sinfônica de matriz europeia.

No início de sua carreira como compositor, por volta de 1950, Takemitsu começou a frequentar o coletivo de jovens artistas Jikken Kobo (literalmente, estúdio experimental), que se tornaria o núcleo do movimento de arte de vanguarda no Japão do pós-guerra. Nesse intenso intercâmbio com poetas, artistas plásticos e outros músicos, o compositor flertou com a música eletrônica e a música concreta.

Mas foi a pluralidade do coletivo que lhe abriu as portas para a composição de trilhas para cinema, importante veículo para que ele se tornasse mais conhecido no Ocidente. Além da música de *Paixão Juvenil* [*Kurutta Kajitsu*], dirigido por Kô Nakahira em 1956, longa-metragem que teria inspirado os cineastas da *nouvelle vague* francesa, Takemitsu compôs para mais de cem filmes de diretores consagrados, como Akira Kurosawa e Nagisa Oshima.

Por trás da aparência franzina do compositor, havia um artista determinado. Kurosawa — apelidado de “Imperador” por seus modos autoritários no *set* de filmagem — não hesitou em cortar trechos da composição original de Takemitsu para o épico *Ran* (1985). O compositor não reclamou, mas quando o “Imperador” começou a introduzir efeitos na música, como aumentar os graves para potencializar a cena dramática, Takemitsu se retirou do estúdio e pediu para que excluíssem seu nome dos créditos. A equipe de produção logo tentou acalmar os ânimos do músico, que se recompôs, mas não perdoou o diretor. “Esta será a última vez que trabalho com você”, teria dito.

Takemitsu foi um dos maiores compositores do século XX, mas sua obra ainda é pouco conhecida no Brasil. Sua presença na programação deste ano na Osesp é muito oportuna, coincidindo com as comemorações pelos 120 anos do tratado de amizade entre o Brasil e o Japão.

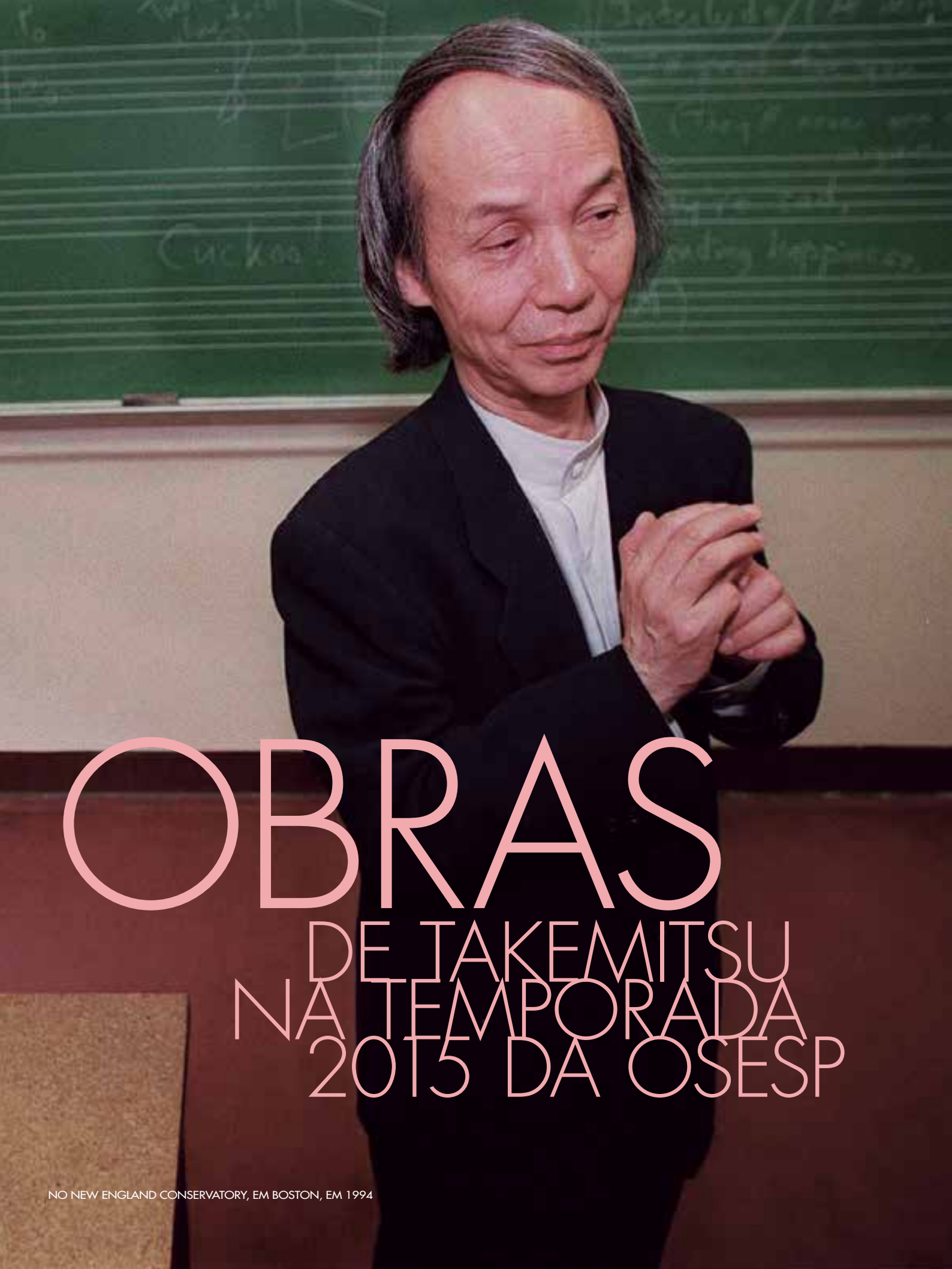
JO TAKAHASHI é produtor cultural e ex-diretor de arte e cultura da Fundação Japão.

# CRONOLOGIA

- 1930 Nasce em Tóquio, no dia 8 de outubro. Poucas semanas depois, muda-se com a família para Dalian, na Manchúria, território chinês então ocupado pelo Japão.
- 1937 Retorna com a família ao Japão, onde começa a estudar.
- 1948 Estuda brevemente composição com Yasuji Kiyose e dedica-se à música de maneira autodidata.
- 1950 Estreia sua primeira peça, *Lento in Due Movimenti*, para piano, interpretada por Haruko Fujita num concerto da Shin Sakkyoku ha Kyokai [Associação da Escola de Nova Composição], em Tóquio.
- 1951 Participa da criação do coletivo de artistas Jikken Kobo [Estúdio Experimental].
- 1956 Compõe músicas para o filme *Paixão Juvenil* [*Kurutta Kajitsu*], dirigido por Kô Nakahira.
- 1957 Estreia do *Requiem*, encomenda da Sinfônica de Tóquio, sob regência de Hitoshi Ueda.
- 1958 *Le Son Calligraphié I* [O Som Caligrafado I] recebe o primeiro prêmio no Festival de Música Contemporânea de Karuizawa.
- Tableau Noir* [Quadro Negro], encomenda da rádio NHK, recebe o Prix Italia, da RAI.
- Solitude Sonore* [Solidão Sonora], encomenda da rádio NHK, é premiada no Festival de Arte do Japão.
- 1960 *Requiem* é premiada no Festival de Música Contemporânea de Tóquio.
- 1961 *Ring* [Anel] é premiada no Festival de Música Contemporânea de Tóquio.
- 1963 *Coral Island* [Ilha de Corais], encomenda da rádio Bunka Hoso, recebe o prêmio do Conselho Internacional de Música da Unesco (IMC), em Paris.
- 1965 *Textures* [Texturas], encomenda da Sinfônica da NHK, recebe o prêmio do Conselho Internacional de Música da Unesco (IMC), em Paris.
- 1967 Estreia *November Steps* [Passos de Novembro], encomenda da Filarmônica de Nova York em comemoração ao seu 125º aniversário, sob regência de Seiji Ozawa.
- 1969 É compositor residente no Canberra Spring Festival (Austrália).
- 1970 É diretor musical do célebre pavilhão de aço da exposição mundial Expo '70, em Osaka.
- 1971 É compositor residente no Marlboro Music Festival (Estados Unidos).
- 1972 É compositor convidado na série de música contemporânea The Encounters, do California Institute of Technology.
- 1973 É compositor residente do London Music Digest.
- Estreia de *In an Autumn Garden* [Em um Jardim do Outono], encomenda do Teatro Nacional do Japão.
- É professor visitante na Universidade de Harvard.
- 1975 É professor visitante na Universidade de Yale e recebe o prêmio Sanford.
- É compositor convidado nas séries New Music Concerts, em Toronto (Canadá), e Meet the Moderns, da Brooklyn Philharmonia (Estados Unidos), dirigida por Lukas Foss.
- Quatrain* [Quadra] recebe o grande prêmio do Festival de Arte do Japão.
- 1976 Recebe o prêmio Otaka, por *Quatrain*.



- É compositor residente na série Evenings For New Music, da State University of New York at Buffalo (Estados Unidos).
- 1979 Torna-se membro honorário da Akademie der Künste, na Alemanha Oriental.
- 1980 É compositor residente no Festival de Música Contemporânea de Vancouver (Canadá).  
É premiado pela Academia de Arte do Japão.
- 1981 É compositor residente no CalArts Contemporary Music Festival (Estados Unidos) e no Berliner Festwochen (Alemanha).  
Recebe o prêmio Mobil Music.
- 1983 É compositor convidado na série New Music Concerts, em Toronto (Canadá).  
É compositor residente no Festival de Música do Colorado (Estados Unidos).
- 1984 É o primeiro compositor residente do Aldeburgh Festival of Music And The Arts (Inglaterra).  
Torna-se membro honorário da American Academy And Institute of Arts And Letters.
- 1985 Recebe o prêmio Asahi.  
É compositor residente do Banff Centre (Canadá).  
Recebe do governo francês a Ordre Des Arts et Des Lettres.  
É compositor convidado no Festival Pontino di Musica (Itália).
- 1986 É compositor convidado no Melbourne Summer Music Festival.  
Torna-se membro honorário Académie Des Beaux-Arts (França).
- 1987 Sua trilha sonora para o filme *Ran*, de Akira Kurosawa, recebe o Los Angeles Film Critics Award.  
É compositor residente no Festival de Música Contemporânea da Escócia, em Glasgow.
- 1988 É compositor convidado no festival Voices of Change, da Southern Methodist University, em Dallas (Estados Unidos).
- 1990 É compositor residente no Festival de Música Nova de Estocolmo (Suécia), no Festival de Música de Leeds (Inglaterra) e no Centre Acanthes, do Festival de Avignon (França).  
Recebe o Prix International Maurice Ravel.
- 1991 Recebe os prêmios Suntory, Cidadão Honorário de Tóquio e Conselho Internacional de Música da Unesco (IMC).
- 1992 É compositor residente nos festivais Seattle Spring e 20th Century Music Masters, organizado pela representação polonesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (ISCM).  
Compõe a primeira trilha para Hollywood, para o filme *Sol Nascente* [*Rising Sun*], de Philip Kaufman.  
É compositor residente nos festivais de Takefu (Japão), Aldeburgh (Inglaterra), Berliner Festspiele (Alemanha) e Wien Modern (Áustria).  
É premiado pela Fundação Japão e torna-se membro honorário da ISCM.
- 1994 Torna-se membro honorário da Royal Academy of Music, na Inglaterra.  
A gravação de *A Way a Lone* [Um Caminho um Só], pelo Quarteto de Cordas de Tóquio, é indicada para o prêmio Grammy, na categoria Melhor Composição de Música Contemporânea.  
É premiado pela rádio NHK (Japão).  
Participa das gravações do documentário *Music For The Movies: Toru Takemitsu*, de Charlotte Zwerin.  
É compositor residente do Pacific Music Festival, em Sapporo.  
*Fantasma/Cantos*, encomenda da Orquestra Sinfônica da BBC do País de Gales, recebe o prêmio Grawemeyer, da Universidade de Louisville.
- 1995 A gravação de *Fantasma/Cantos*, com a Sinfônica da BBC do País de Gales e o clarinetista Richard Stoltzman, regidos por Tadaaki Otaka, é indicada para o Grammy, na categoria Melhor Composição de Música Contemporânea.  
É premiado pela Society For The Preservation of Film Music, em Los Angeles, pelo conjunto de sua obra.
- 1996 Estreia sua última criação, *Air* [Ar], composta em comemoração ao septuagésimo aniversário do flautista Aurèle Nicolet.  
Morre em Tóquio, poucas semanas após receber a notícia de que fora laureado com o Glenn Gould Prize.



# OBRAS

DE TAKEMITSU  
NA TEMPORADA  
2015 DA OSESP

NO NEW ENGLAND CONSERVATORY, EM BOSTON, EM 1994

A música de Toru Takemitsu circulou pelos mais diversos meios durante o século XX. Compositor de mais de cem trilhas sonoras para filmes — entre eles *Ran*, de Akira Kurosawa —, além de trabalhos para televisão, rádio, comerciais e teatro, deixou um vasto catálogo de música de concerto, que abrange desde peças para instrumentos japoneses até obras para grande orquestra.

Seu ecletismo não se traduz apenas na pluralidade de sua obra, mas é também princípio construtivo de suas composições, a ponto de situá-lo ora como o mais ocidental dos compositores japoneses, ora como o mais japonês entre os compositores de música ocidental. Takemitsu utilizou elementos do dodecafonismo, da composição aleatória de John Cage e da orquestração de Debussy, ao mesmo tempo que juntou à orquestra instrumentos típicos japoneses e seus modos tradicionais.

No entanto, não era sua intenção compor uma música que reconciliasse Ocidente e Oriente. Para ele, o problema não era a oposição entre os dois mundos, mas sim sua definição. “Quero nadar no oceano que não tem nem oeste nem leste”, disse o compositor. Como boa parte da geração japonesa que viveu o pós-guerra, Takemitsu carregava o dúbio sentimento entre a proteção da tradição de um país desolado e a abertura aos avanços de um Ocidente vitorioso e “superior”, representado principalmente pelos Estados Unidos.

A própria biografia do compositor revela essa dubiedade. Embora nascido em Tóquio, mudou-se recém-nascido com a família para a China, na Manchúria, região então tomada pelo Japão. Seus primeiros contatos com a música vieram com os discos de jazz colecionados por seu pai. Ao retornar ao Japão, aos sete anos, para iniciar seus estudos, entrou em contato com a música tradicional. Mas esta ficaria associada apenas às “amargas memórias da guerra”, pois seus estudos foram interrompidos em 1944 para servir ao país, uma experiência traumática. De boas memórias desse período, lembrava-se apenas das sessões em que escutava discos estrangeiros — a música do inimigo — às escondidas nos quartéis.

O fascínio pela música ocidental continuaria no Japão pós-guerra, ocupado pelos americanos. Acamado, ouvia a rádio das Forças Armadas dos EUA, primeiro contato com a música de concerto ocidental. Essa experiência auditiva seria o estopim para a vontade de ser compositor: teria sido após uma audição de *Prelúdio*, *Coral e Fuga*, de César Franck, que Takemitsu

decidiu que queria compor, já que a música servira para ele como um refúgio aos sofrimentos da guerra.

No entanto, mesmo após constante negação da música de sua própria terra, ele a carregava consigo. Um exemplo bastante simbólico foi quando, ao ver pronta uma de suas primeiras composições, aos 17 anos, o compositor teria destruído a partitura por “inconscientemente” ter escrito uma música “japonesa demais”. Aos poucos, Takemitsu aceitaria sua ancestralidade, começando por se alinhar ao grupo de compositores ditos nacionalistas. A reconciliação plena só ocorreria após o encontro, na década de 1960, com a música de John Cage, que via com olhos estrangeiros a riqueza da cultura em que Takemitsu estava inserido.

## GREEN [VERDE]

JUN 4, 5, 6

A obra de Takemitsu, como sua sonoridade, não apresenta uma linearidade evolutiva. O compositor retoma temas, métodos e inspirações sem que a intenção seja superar o uso anterior, mas sim estender sua experimentação sobre diferentes aspectos. Como disse seu amigo e também compositor Jo Kondo, “se seus últimos trabalhos soam diferentes das peças anteriores, é por causa do refinamento gradual de seu estilo básico, e não de alguma alteração real nele”.

*Green* foi inicialmente intitulada *November Steps II* [Passos de Novembro II], já que retoma temas dessa obra. Como nela, utiliza o modalismo em sua estrutura, porém com saídas diferentes. Enquanto *November Steps* se utiliza da sonoridade de dois instrumentos japoneses, *shakuhachi* e *biwa*, *Green* é uma das tentativas de Takemitsu de se aproximar da orquestração de Debussy. Ele teria levado as partituras de *Prelúdio Para a Tarde de um Fauno* e *Jeux* [Jogos] até a casa de campo onde Debussy as compôs, na esperança de descobrir o “segredo” do mestre francês.

*Green* traz também outra característica corrente nas composições de Takemitsu: uma estrutura intrincada, que não se revela de maneira óbvia. Há um cânone que não apresenta o tema de forma isolada e que resulta numa textura densa de microtons. Isso mostra como seu critério de escuta não é linear, e também que o que o compositor escreveu sobre seu *Requiem*, “construído em um ritmo ‘um por um’”, pode ser estendido a toda sua obra: cada instante deve ser ouvido sem a preocupação de buscar uma linha condutora ou um desenvolvimento claro que almeja algum tipo de resolução.

## DISTANCE DE FÉE [DISTÂNCIA DE FADA]

MAI 7,9

É possível notar em certas obras de Takemitsu separadas por décadas alguns princípios de construção similares. É o caso das peças *Distance de Fée*, de 1951, e *Spirit Garden* [Jardim Dos Espíritos], de 1994. Ambas trabalham com repetições que se assemelham a um rondó e criam ilusões tonais a partir de técnicas europeias modernas — os modos de Messiaen, na primeira, e a série de doze tons, na segunda.

*Distance de Fée* herda o título do poema surrealista de Shuzo Takiguchi. Takemitsu não se propõe descrever sonoramente cada um dos elementos *nonsense* do poema; mas sim criar uma atmosfera a partir da repetição de um tema com variações. Em cada retomada, a frase é modificada a partir de pequenos motivos, em transposições de altura típicas do compositor.

## SPIRIT GARDEN [JARDIM DOS ESPÍRITOS]

OUT 22, 23, 24

Em *Spirit Garden*, encomendada pelo Festival Internacional de Música de Hida Furukawa, Takemitsu utiliza como imagem o sagrado presente nos festivais tradicionais da cidade que sedia o evento. A partir de uma série de doze tons, ele forma três tríades aumentadas<sup>1</sup>, cada uma com uma nota adicional. Seja pela série ou pela textura que essas tríades criam, a peça evoca diferentes vistas do mesmo jardim, no que Takemitsu chamou de “ilusão de ótica”: a cada ângulo, o objeto se transforma. No passeio que a peça faz, cada momento descreve um desses ângulos.

A música como descrição de cenários é uma constante no repertório de Takemitsu, que, no entanto, negava compor música programática. Sobre *Spirit Garden*, o compositor disse que não almejava meramente a descrição de um jardim, mas dar sequência ao seu “experimento e à sua contínua investigação de cor orquestral e melodia”.

1. Acordes formados pela superposição de duas terças maiores (por exemplo: dó, mi e sol sustenido).

2. BURT, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 176.

## A WAY A LONE [UM CAMINHO UM SÓ]

DEZ 6

Com título retirado da última frase de *Finnegans Wake*, de James Joyce, *A Way a Lone* foi composta por encomenda do Quarteto de Cordas de Tóquio, por ocasião de seu aniversário de dez anos. Na peça, Takemitsu integra referências a alguns de seus compositores favoritos como Anton Webern (presente nas frases curtas e equilibradas), Alban Berg (no aproveitamento do potencial timbrístico do quarteto de cordas) e Claude Debussy (nas harmonias elaboradas e calorosas).

Também se nota uma das “obsessões” de Takemitsu, o motivo S-E-A [mar], formado pelas notas mi bemol, mi e lá (*Es*, *E* e *A* na notação germânica), transformadas por transposição e inversão. Takemitsu indica se tratar de um “mar de tonalidade”, que o musicólogo Peter Burt, autor do principal livro sobre o compositor, enxerga não só como temática das obras, mas também como uma tentativa de trabalhar a linguagem tonal (e pantonal) em sua última fase.<sup>2</sup> A peça mescla diversas técnicas de toque das cordas com momentos de escrita contrapontística, algo raro em sua obra.

## TOWARD THE SEA II [RUMO AO MAR II]

JUN 21

A reutilização de material em Takemitsu é muito evidente em suas obras posteriores, como *Toward The Sea*, para flauta em sol e violão, reescrita em versão para flauta em sol, harpa e orquestra de cordas (*Toward The Sea II*) e numa versão para flauta em sol e harpa (*Toward The Sea III*), todas na década de 1980.

Como na série *A Way a Lone*, o motivo S-E-A reaparece. Composta em três partes, “The Night” [A Noite], “Moby Dick” e “Cape Cod” [Cabo Cod], a obra se inspira no aspecto meditativo do romance de Herman Melville, numa “homenagem ao mar, que cria todas as coisas”, nas palavras do compositor.

*Toward The Sea* mostra também a capacidade de Takemitsu em explorar ao máximo a sonoridade dos instrumentos. A flauta muitas vezes evoca o *shakuhachi* e, em alguns momentos, a partitura indica que as cordas devem ser tocadas sobre a ponte (*sul ponticello*) ou sobre o espelho (*sul tasto*).



FOTO DO LIVRO JARDIM JAPONÊS — A MAGIA DOS JARDINS DE KYOTO, DE SARKIS SERGIO KALOUSTIAN

## A FLOCK DESCENDS INTO THE PENTAGONAL GARDEN [UM BANDO DE PÁSSAROS POUÇA NO JARDIM PENTAGONAL]

DEZ 3,4,5

O motivo S-E-A aparece ainda timidamente em *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*, de 1977. A peça pertence não só à série de “jardins” — em que se encontra também *Spirit Garden* — como a um grupo denominado “*Yume to Kazu*” [Sonho e Número], composto por obras que têm o lado onírico como tema, inspiradas em sonhos do próprio compositor e compostas com um método que trabalha com relações numéricas.

*A Flock Descends...* surge de um sonho em que Takemitsu vislumbra um bando de pássaros brancos, liderados por um pássaro negro, voando em direção a um jardim. O tema dos pássaros é tocado pelo oboé, utilizando uma escala pentatônica da música japonesa tradicional. Das notas da escala, ele cria novas pentatônicas que se sobrepõem, formando o jardim, cujo pentágono se relaciona diretamente com as cinco notas da escala. Num complexo jogo de somas, Takemitsu define acordes a partir dessas notas, e o efeito é muito próximo aos acordes tradicionais do *sho* (instrumento de sopro tradicional utilizado no *gagaku*, um tipo de música cerimonial antiga da corte nipônica). A textura resultante define o espaço do jardim, onde se encontram diversos objetos, sobrevoado pela linha do oboé.

Mesmo com a utilização de elementos matemáticos, a obra de Takemitsu parece ser avessa às análises musicais que tentam explicar a modernidade que outrora o inspirara. No caso de *A Flock ...*, as explicações deixadas pelo compositor não tornam claras as relações matemáticas e a análise dos críticos é em boa parte baseada na especulação e na comparação com obras anteriores.

Em Takemitsu, a expressão é mais importante que a obediência a regras preestabelecidas, o que deixa clara sua utilização, mesmo que inconsciente, da estética japonesa. As diferentes texturas de *A Flock Descends...*, *Green* e *Toward The Sea* ultrapassam a música meramente descritiva. Elas remetem à tradição nipônica de utilizar o som como espaço, criador de efeito e ambiente, e não como definidor de um tempo linear, uma descrição real ou uma narrativa.

Da mesma forma, as pausas também operam na criação desse espaço. O que o Ocidente chama de silêncio, em oposição a som, a cultura japonesa chama de *ma*. Esse conceito, de difícil tradução, remete a um “entrelugar”, um vazio pleno de sentido e potência, captado pela intuição, que não se opõe à existência do som. “Sonho e número” são dois valores presentes de alguma maneira em toda a obra de Takemitsu, não em tensão, mas, como numa das imagens que o compositor tanto gostava de evocar, num oceano em que não há nem leste nem oeste.

LUIZ FUKUSHIRO é mestre em Educação pela Universidade de São Paulo e revisor da *Revista Osesp*.

C. 1967

GRAVA-  
COES  
RECOMENDADAS

*A FLOCK DESCENDS INTO THE  
PENTAGONAL GARDEN;  
SPIRIT GARDEN; DREAMTIME*

Orquestra Sinfônica  
de Bournemouth

Marin Alsop, regente

NAXOS, 2006

*GARDEN RAIN*

Vários Artistas

DEUTSCHE GRAMMOPHON, 2005

*PETER SERKIN PLAYS THE  
MUSIC OF TORU TAKEMITSU*

Peter Serkin, piano

RCA, 1996

*A WAY A LONE*

Tokyo String Quartet

RCA, 1993

*A FLOCK DESCENDS INTO  
THE PENTAGONAL GARDEN*

Orquestra Sinfônica de Boston

Seiji Ozawa, regente

DEUTSCHE GRAMMOPHON, 2005

*GREEN; ARC*

London Sinfonietta

Oliver Knussen, regente

Rolf Hind, piano

LONDON SINFONIETTA, 2006

*CHAMBER MUSIC  
BY TORU TAKEMITSU*

Ensemble Kai

BIS, 1998

*BETWEEN TIDES AND  
OTHER CHAMBER MUSIC*

Fujita Piano Trio

ASV, 2001

*FIVE PIECES*

Duo Gazzana, violino e piano

ECM, 2011

*COMPLETE ORIGINAL SOLO GUITAR WORKS*

Shin-ichi Fukuda, violão

NAXOS, 2014

*HOW SLOW THE WIND*

Kioi Sinfonietta Tokyo

Tadaaki Otaka, regente

BIS, 2001

*FROM ME FLOWS WHAT YOU CALL  
TIME; TWILL BY TWILIGHT; REQUIEM*

Pacific Symphony Orchestra

Nexus, percussão

Carl St. Clair, regente

SONY, 1998

*NOCTURNAL*

Julian Bream, violão

EMI CLASSICS, 2000

*CANTOS*

BBC Welsh Symphony Orchestra

Tadaaki Otaka, regente

Richard Stoltzman, clarinete

RCA, 1994

*IN AN AUTUMN GARDEN*

Tokyo Gakuso Orchestra

Toru Takemitsu, regente

VARÈSE SARABANDE, 1988

*SONGS OF PARADISE*

Orquestra Sinfônica de Winnipeg

Kazuhiro Koizumi, regente

CBC, 2000

*NOVEMBER STEPS*

Saito Kinen Orchestra

Seiji Ozawa, regente

Katsuya Yokoyama, shakuhachi

Kinshi Tsuruta, biwa

Nobuko Imai, viola

Roger Woodward, piano

DECCA, 2014

*TOWARD THE SEA; RAIN TREE;  
RAIN SPELL; BRYCE*

Toronto New Music Ensemble

Robert Aitken, flauta

NAXOS, 2003

*ASTERISM; REQUIEM; GREEN;  
THE DORIAN HORIZON*

Orquestra Sinfônica de Toronto

Seiji Ozawa, regente

Yuji Takahashi, piano

RCA, 1969

*MUSIC OF TAKEMITSU*

I Fiamminghi

Rudolf Werthen, regente

TELARC, 1998

*SPIRIT GARDEN; ORCHESTRAL WORKS*

Tokyo Metropolitan  
Symphony Orchestra

Hiroshi Wakasugi, regente

Ryusuke Numajiri, regente

BRILLIANT, 2008

*RIVERRUN; WATER-WAYS;  
RAIN COMING;  
RAIN SPELL; TREE LINE*

London Sinfonietta

Oliver Knussen, regente

Paul Crossley, piano

VIRGIN, 2001

*TAKEMITSU PLAYED BY JOHN WILLIAMS*

London Sinfonietta

Esa-Pekka Salonen, regente

John Williams, violão

Sebastian Bell, flauta-alto

Gareth Hulse, oboé d'amore

SONY CLASSICAL, 1992

*NEW MUSIC WITH GUITAR, VOL. 1*

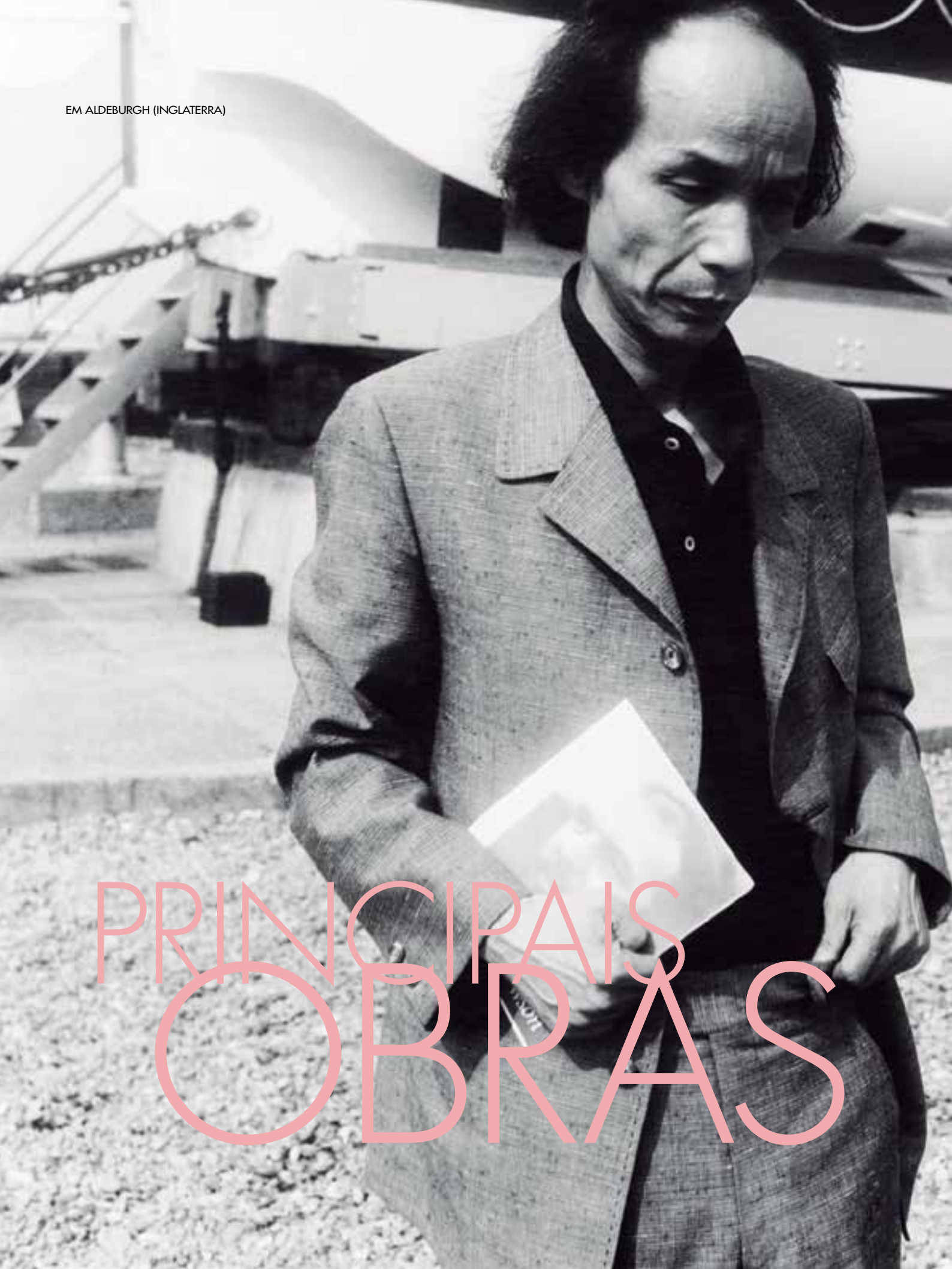
David Starobin, violão

Susan Palma, flauta-alto

BRIDGE, 1993

EM ALDEBURGH (INGLATERRA)

# PRINCIPAIS OBRAS





## MÚSICA ORQUESTRAL

- Requiem* (1957)
- Solitude Sonore* [Solidão Sonora] (1958)
- Music of Tree* [Música de Árvore] (1961)
- The Dorian Horizon*  
[O Horizonte Dórico] (1966)
- Green* [Verde] (1967)
- Winter* [Inverno] (1971)
- A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* [Um Bando de Pássaros Pousa no Jardim Pentagonal] (1977)
- A Way a Lone II* [Um Caminho um só II] (1981)
- Dreamtime* [Tempo de Sonhar] (1981)
- Rain Coming* [Chuva Chegando] (1982)
- Dream / Window* [Sonho / Janela] (1985)
- Twill by Twilight*  
[Sarja no Crepúsculo] (1988)
- Visions* [Visões] (1990)
- How Slow The Wind*  
[Como é Lento o Vento] (1991)
- Archipelago S.* [Arquipélago S.] (1993)
- Spirit Garden* [Jardim dos Espíritos] (1994)

## MÚSICA DE CÂMARA

- Distance de Fée* [Distância de Fada] (1951)
- Le Son Calligraphié I-III*  
[O Som Caligrafado I-III] (1958-1960)
- Ring* [Anel] (1961)
- Corona II* (1962)
- Arc* [Arco] (1963)
- In an Autumn Garden*  
[Num Jardim de Outono] (1973-9)
- Garden Rain* [Chuva no Jardim] (1974)
- Waves* [Ondas] (1976)
- A Way a Lone* [Um Caminho um só] (1981)
- Toward The Sea* [Rumo ao Mar] (1981)

## MÚSICA VOCAL

- Tableau Noir* [Quadro Negro] (1958)
- Coral Island* [Ilha de Corais] (1962)
- Uta* [Canções] (1979-92)

## CONCERTOS

- Scene* [Cena] (1959)
- Arc Part I* [Arco, Parte I] (1963-66/1976)
- Arc Part II* [Arco, Parte II] (1964-66/1976)
- November Steps*  
[Passos de Novembro] (1967)
- Asterism* [Asterismo] (1967)
- Autumn* [Outono] (1973)
- Quatrain* [Quadra] (1975)
- Far Calls. Coming, Far!* [Chamadas Distantes. Vindo, Longe!] (1980)
- Toward the Sea II*  
[Rumo ao Mar II] (1981)
- To The Edge of Dream*  
[Ao Limite do Sonho] (1983)
- Riverrun* [Riocorrente] (1984)
- I Hear The Water Dreaming*  
[Ouço a Água Sonhar] (1987)
- Fantasma / Cantos* (1991)

## PEÇAS PARA PIANO

- Romance* (1949)
- Piano Distance* (1961)
- Les Yeux Clos* [Os Olhos Fechados] (1979)
- Rain Tree Sketch*  
[Esboço de Árvore da Chuva] (1982)
- Rain Tree Sketch II*  
[Esboço de Árvore da Chuva II] (1992)

## PEÇAS PARA VIOLÃO

- Folios* (1974)
- 12 Songs For Guitar*  
[12 Canções Para Violão] (1974-7)
- The Last Waltz* [A Última Valsa] (1983)
- A Boy Named Hiroshima*  
[Um Menino Chamado Hiroshima] (1987)
- All in Twilight* [Tudo no Crepúsculo] (1987)
- Equinox* [Equinócio] (1993)
- In The Woods* [Na Mata] (1995)

## TRILHAS PARA CINEMA

- Paixão Juvenil* [*Kurutta Kajitsu*]  
DIR. KÔ NAKAHIRA (1956)
- Otoshiana*  
DIR. HIROSHI TESHIGAHARA (1962)
- Harakiri* [*Seppuku*]  
DIR. MASAKI KOBAYASHI (1962)
- A Mulher da Areia* [*Suna no Onna*]  
DIR. HIROSHI TESHIGAHARA (1964)
- As 4 Faces do Medo* [*Kaidan*]  
DIR. MASAKI KOBAYASHI (1964)
- Ansatsu*  
DIR. MASAHIRO SHINODA (1964)
- O Rosto da Maldade* [*Tanin no Kao*]  
DIR. HIROSHI TESHIGAHARA (1966)
- Rebelião* [*Jô-uchi: Hairyo Tsuma Shimatsu*]  
DIR. MASAKI KOBAYASHI (1967)
- Shinjû: Ten no Amijima*  
DIR. MASAHIRO SHINODA (1969)
- Dodeskaden –*  
*O Caminho da Vida* [*Dodesukaden*]  
DIR. AKIRA KUROSAWA (1970)
- O Império da Paixão* [*Ai no Borei*]  
DIR. NAGISA OSHIMA (1978)
- Ran*  
DIR. AKIRA KUROSAWA (1985)
- Black Rain* [*Kuroi Ame*]  
DIR. SHOHEI IMAMURA (1989)
- Sol Nascente* [*Rising Sun*]  
DIR. PHILIP KAUFMAN (1993)

A photograph of a person sitting on a large pile of straw or hay in a rural landscape. The person is wearing a dark jacket and is looking towards the camera. The background shows a field of straw and some trees in the distance. The text 'DOIS TEXTOS DE TAKEKAWA MITSU' is overlaid on the image in a large, bold, sans-serif font. 'DOIS' and 'TEXTOS DE' are in a light pink color, while 'TAKEKAWA' and 'MITSU' are in black.

DOIS  
TEXTOS DE  
TAKEKAWA  
MITSU



TAKEMITSU E SUA ESPOSA ASAKA

## UM SOM ÚNICO (1971)

**D**urante muitos anos, fui fascinado pelos instrumentos tradicionais japoneses, como o *biwa* e o *shakuhachi*. Depois de ouvir algumas performances e de conhecer instrumentistas renomados, escrevi várias peças para esses instrumentos. Não havia outra motivação, apenas puro interesse musical e alguma curiosidade. De início, os sons dessa música serviram basicamente como material composicional novo, mas, gradualmente, começaram a me obrigar a pensar em questões profundas. Cada vez mais consciente desses sons, tentei recriá-los, sem muito êxito.

Os sons são produzidos espontaneamente quando são executados. Eles parecem ressoar no instrumentista, depois fundir-se com a natureza, e então se manifestam mais como presença do que como existência. No processo de sua criação, o pensamento teórico é destruído. Um único dedilhar das cordas, ou mesmo um simples toque, é complexo demais, completo demais em si para possibilitar qualquer teoria. Entre esse som complexo — tão forte que pode ficar de pé por conta própria — e o ponto de intenso silêncio que o precede, chamado de *ma*, existe uma continuidade metafísica que desafia a análise. Como o *itcho*<sup>1</sup> na música nô, esse *ma* e o som não apresentam uma relação tecnicamente definível. É aqui que o som e o silêncio se confrontam, equilibrando-se numa relação que está além de qualquer mensuração objetiva.

Para o ouvinte japonês sensível que aprecia esse som refinado, a ideia do *ma* — a parte muda dessa experiência — tem ao mesmo tempo uma ressonância profunda, poderosa e rica, que pode resistir ao som. Em resumo, esse *ma*, esse poderoso silêncio, é o que dá vida ao som e o retira de sua posição de primazia. O som, portanto, ao confrontar o silêncio do *ma*, abre mão da supremacia na expressão final. (Aqui, desejo que a palavra “expressão” seja entendida em seu sentido mais geral.) Na execução, o som transcende o domínio do pessoal. Agora podemos ver como o mestre que toca o *shakuhachi*, lutando para recriar na performance o som do vento em um bambu-

zal apodrecido, revela o som japonês ideal: o som, em sua expressividade definitiva, constantemente refinado, aproxima-se do nada que há no bambuzal.

O que posso acrescentar a isso? A música tradicional japonesa já é um legado para o qual nenhuma quantidade de reorganização ou de definição irá contribuir. É igualmente tolo criar um fetiche em relação aos instrumentos tradicionais. Essas tentativas fúteis não dão nenhuma contribuição vital à música. Será que somos levados a acreditar que essa música tradicional não tem nada a ver com a experiência musical contemporânea?

Apesar de tudo isso, a música tradicional japonesa, como muitas tradições musicais neste mundo, capturou e continua a cativar minha imaginação.

Vejam duas falsas noções correntes no pensamento musical. A primeira confunde o ato de compor com a solução de problemas técnicos artificiais. A segunda confunde invenções estilísticas na forma com novos valores musicais. O reconhecimento de que o som em algum momento retornará ao nada na natureza surge para desafiar essas ideias com uma questão ameaçadora, além de nossa compreensão. Como um compositor educado na música do Ocidente, é lá que eu quero andar... Lá, numa terra misteriosa onde esse reconhecimento é a regra.

Como dar o primeiro passo? Cultivando em minhas próprias sensibilidades essas duas tradições diferentes, do Japão e do Ocidente, usando-as para desenvolver diferentes abordagens para a composição. Vou manter intacto o caráter de trabalho em desenvolvimento da minha obra, não por resolver a contradição dessas duas tradições, mas enfatizando as tensões e confrontando-as. Passos instáveis, talvez; mas, mesmo que hesitantes, eles me impedirão de me tornar um simples guardião dos túmulos da tradição.

Gostaria de procurar esse som único, tão forte em si mesmo que chega ao ponto de poder confrontar o silêncio. Só então a minha própria insignificância pessoal vai deixar de me incomodar.

TORU TAKEMITSU, *Confronting Silence: Selected Writings* (Scarecrow, 1995). Tradução de Rogério Galindo.

---

1. Recital de um excerto de drama nô, acompanhado de um único instrumento de percussão, como *otsuzumi*, *kotsuzumi* ou *taiko*; o *itcho* exhibe virtuosismo na percussão.

## JARDINEIRO DO TEMPO (1993)

Só recentemente o sopé da montanha no distrito de Nagano começou a ter a aparência que tem no verão. Normalmente, mesmo nas grandes altitudes daqui, o meio do dia é quente; mas neste ano, em meados de julho, em alguns dias a temperatura não passou de 13 ou 14 graus centígrados. Teve até chuva com neve, típica do inverno. O satélite do instituto de previsão do tempo analisou o clima; e as previsões, embora razoavelmente precisas, não chegavam a ser confiáveis.

A ciência tem pesquisado energia e materiais. Estamos numa época de ciência informacional, mas, para nós, o desconhecido é imensuravelmente vasto. De certo modo, saber que tanta coisa está fora do controle humano me deixa aliviado.

O vento começa. A névoa sobe. As montanhas azuis-negras são subitamente reveladas e olho para elas, pensando se sempre estiveram lá. Nesses momentos, sinto internamente o impulso musical. Não é a inspiração surgindo do confronto dramático. Na natureza, há mudanças sutis contínuas, assim como mudanças violentas súbitas. Talvez eu seja um daqueles que tentam ver o invisível, ouvir o inaudível. A percepção humana não é uniforme e tem níveis variados. Portanto, o que senti não pode ser vivenciado diretamente por outra pessoa. Mas não estou só. Vivo — e ao mesmo tempo sou levado a viver. Pelo quê? Por quem?

Minha música é algo semelhante a um sinal enviado para o desconhecido. Além disso, imagino e acredito que meu sinal encontra outro sinal; e a mudança física que resulta do encontro cria uma nova harmonia, diferente dos dois sinais originais. E esse é um processo contínuo, em transformação. Portanto, minha música não será completa na forma de uma partitura. Pelo contrário, ela se recusa a estar completa.

Isso é bem diferente da intenção artística ocidental. Como alguém que lidou com a música ocidental com grande respeito, perseguindo a composição como meio de ganhar a vida, cheguei a uma grande contradição, que não só não pode ser resolvida, como está se ampliando.

Eu me pergunto se todos os compositores japoneses (asiáticos, habitantes do Extremo Oriente) também percebem essa contradição. Não sou um compositor que representa o Japão, nem mesmo um compositor “japonês”. Nascido e criado no Japão, tenho a consciência de que sou influenciado por essa cultura, mesmo quando tento me libertar dela (estou plenamente consciente de que isso é impossível).

Cada vez menos sou visto como um compositor “japonês” (de música ocidental). Ainda passo por aquele sentimento desconfortável quando estou fora do país. O tamanho da compreensão humana não parece ter aumentado, embora haja mudanças. Não há dúvida de que o desenvolvimento da ciência informacional deixou de ser quantitativo para ser qualitativo e de que há um movimento das diferenças regionais em direção a uma cultura global. Embora possa soar contraditório, não acho que isso deva ser feito de maneira tão simples. O que uma unificação simples produzirá?

Existe uma vantagem para um compositor japonês que estudou a música ocidental moderna — música de uma cultura completamente diferente. Ele pode ver a sua própria tradição de dentro, mas com os olhos de outra pessoa. Qualquer cultura deve ser compreendida como distintiva de uma área, embora em transformação, livre do conceito de nação ou de instituição. Será que uma compreensão verdadeiramente mútua não irá se desenvolver somente a partir dessa atitude? Para o humano, ser independente e livre parece uma tarefa infinita. Não paro de compor porque não posso abrir mão da esperança de ser um desses jardineiros que cultivam o tempo infinito.

Tocado pela visão daquelas montanhas, perdido em pensamentos, descobri que o tempo passou rapidamente e que as montanhas estavam novamente cobertas por nuvens, longe da visão.

TORU TAKEMITSU, *Confronting Silence: Selected Writings* (Scarecrow, 1995). Tradução de Rogério Galindo.

ORQUESTRA SINFÔNICA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIRETORA MUSICAL E REGENTE TITULAR

**MARIN ALSOP**

REGENTE ASSOCIADO

**CELSO ANTUNES**

DIRETOR ARTÍSTICO

**ARTHUR NESTROVSKI**

FUNDAÇÃO OESP

PRESIDENTE DE HONRA

**FERNANDO HENRIQUE CARDOSO**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE

**FÁBIO COLLETTI BARBOSA**

VICE-PRESIDENTE

**HEITOR MARTINS**

CONSELHEIROS

ALBERTO GOLDMAN

ANTONIO QUINTELLA

HELIO MATTAR

JOSÉ CARLOS DIAS

LILIA MORITZ SCHWARCZ

MANOEL CORRÊA DO LAGO

SÁVIO ARAÚJO

CONSELHO DE ORIENTAÇÃO

PEDRO MOREIRA SALLES

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

CELSO LAFER

HORACIO LAFER PIVA

JOSÉ ERMÍRIO DE MORAES NETO

CONSELHO FISCAL

JÂNIO GOMES

MANOEL BIZARRIA GUILHERME NETO

MIGUEL SAMPOL POU

CONSELHO CONSULTIVO

ANTONIO CARLOS CARVALHO DE CAMPOS

ANTONIO CARLOS VALENTE DA SILVA

ANTONIO PRATA

AUGUSTO LUIS RODRIGUES

DENISE FRAGA

DRAUZIO VARELLA

EDUARDO GIANNETTI

EDUARDO PIRAGIBE GRAEFF

EUGÊNIO BUCCI

FÁBIO MAGALHÃES

FRANCISCO VIDAL LUNA

GUSTAVO ROXO FONSECA

HELOISA FISCHER

JAC LEIRNER

JAYME GARFINKEL

JOÃO GUILHERME RIPPER

JOSÉ HENRIQUE REIS LOBO

JOSÉ PASTORE

JOSÉ ROBERTO WHITAKER PENTEADO

LORENZO MAMMÌ

LUIZ SCHWARCZ

MONICA WALDVOGEL

NELSON RUSSO FERREIRA

PAULO ARAGÃO

PEDRO PARENTE

PERSIO ARIDA

PHILLIP YANG

RAUL CUTAIT

RICARDO LEAL

RICARDO OHTAKE

SÉRGIO ADORNO

STEFANO BRIDELLI

TATYANA FREITAS

THILO MANNHARDT

VITOR HALLACK

WILLIAM VEALE

ZÉLIA DUNCAN

DIRETORIA EXECUTIVA

**MARCELO LOPES** DIRETOR EXECUTIVO

**FAUSTO A. MARCUCCI ARRUDA** SUPERINTENDENTE

O CONTEÚDO DAS NOTAS DE PROGRAMA  
É DE RESPONSABILIDADE DE SEUS RESPECTIVOS AUTORES

EDIÇÃO FINALIZADA EM  
23 DE MARÇO DE 2015

EDITOR

**RICARDO TEPERMAN**

PREPARAÇÃO DE TEXTOS

**FLÁVIO CINTRA DO AMARAL**

SUPERVISÃO EDITORIAL

**FERNANDA SALVETTI MOSANER**

REVISÃO

**LUIZ FUKUSHIRO**

PROJETO GRÁFICO

**FUNDAÇÃO OESP**

DIAGRAMAÇÃO

**IZABEL MENEZES**

A OESP ENVIOU TODOS OS ESFORÇOS PARA LICENCIAR AS  
IMAGENS E TEXTOS CONTIDOS NESTA EDIÇÃO. TEREMOS PRAZER  
EM CREDITAR OS PROPRIETÁRIOS DE DIREITOS QUE PORVENTURA  
NÃO TENHAM SIDO LOCALIZADOS.

CRÉDITOS

CAPA © SCHOTT JAPAN

ABERTURA © SCHOTT JAPAN

EM BOSTON © GETTY IMAGES

JARDIM © SARKIS SERGIO KALOUSTIAN

C. 1967 © GETTY IMAGES

EM ALDEBURGH © GEORGE NEWSON/LEBRECHT MUSIC & ARTS

COM ESPOSA © SCHOTT JAPAN





APOIO CULTURAL



REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA  
**FUNDAÇÃO OSESP**



Ministério da  
**Cultura**



SALA SÃO PAULO  
FUNDAÇÃO OSESP  
PRAÇA JÚLIO PRESTES, 16  
T 11 33679500

**OSESP.ART.BR**