

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Ma 間 e musica: il pieno e il vuoto

Luciana Galliano

Ricercatore indipendente

Abstract The essay examines the concept of *ma*, a figure of Japanese aesthetic specificity, starting from the organisation of rhythm and meter in the music of Noh theater – which, before being a literary text and a performing art, is above all music. The elusiveness and complexity in the organisation of time, so linked to the breath and the mastery of the performers in their reciprocal musical relationships during the performance, will be considered in the light of specific statements by the great fourteenth-fifteenth century Noh theorist and author Zeami Motokiyo. The magic of the art of Noh is made real through that tense and contradictory timing in the music.

Keywords Japan aesthetics. Noh theater. Ma. Noh music. Zeami Motokiyo.

Ma è un concetto talmente diffuso nelle arti e nella lingua, nella vita e negli spazi giapponesi da non essere mai stato veramente concettualizzato, come è successo con termini più 'famosi' quali *wabi* 侘 (la patina dell'antico), *sabi* さび (il sentimento di solitudine), *shibumi* 渋み (il sapore allappante), *mono no aware* 物の哀れ (la coscienza delle cose)... Eppure da quando ho iniziato a occuparmene *ma* 間 mi è apparso essere la cifra della specificità estetica giapponese, un sentire talmente pervasivo e interiorizzato da non essere nemmeno messo a fuoco, come l'acqua per i pesci; la sua presenza nelle arti del tempo è fondamentale. La creatività giapponese si esprime in molte forme che possiamo chiamare di *Gesamtkunstwerk*, l'unione di suono, testo, danza, scena; questo avviene evidentemente nelle arti performative ma anche nella musica non specificamente intesa per il teatro, grazie ad una narrazione intrinseca quasi sempre presente e ad un'idea dell'interpretazione stessa molto formale e scenica. *Ma* vi in-

terviene nell'estensione dello spazio e nello svolgersi del tempo, ed è su quest'ultimo aspetto che concentro la mia attenzione.

I presupposti del mio contributo sono:

- a. la specificità dell'esperienza del tempo all'interno delle diverse culture, in particolare la giapponese;
- b. il legame profondo e diversamente elaborato fra la rappresentazione dell'esperienza del tempo e la musica all'interno di ogni cultura.

A partire da questi presupposti vorrei illustrare alcune circostanze in cui il concetto di *ma* viene messo in opera precisamente per il suo carattere di contrasto al pieno, a ciò che è.

Le idee di tempo e di scorrere del tempo non sono date a priori o innate, derivano dalla *costruzione* di un universo temporale che è la costruzione del (proprio) reale da parte dell'essere vivente, come hanno identificato le recenti teorie cognitive e come sostiene il buddhismo, si veda Nishitani Keiji (1900-1990) nel 1961: «la vita che quotidianamente si vive [...] è esistenza nel 'tempo' autentico, nel tempo che è tempo perché non è tempo. Piuttosto, questa esistenza è identica alla elaborazione di quel tempo».¹ Elaborazione a cui partecipa la musica; Marvin Minsky, grande studioso di intelligenza artificiale attraverso lo studio della percezione musicale, afferma che la musica è un modo per 'mappare' il tempo, inducendo la mente attraverso l'ascolto a elaborare un significato al tempo, a riconoscere percorsi temporali anche diversi e individuare un senso nel movimento del tempo (non necessariamente lineare) (Minsky 1989, 645).

Tempo fa avevo ipotizzato che il ritmo nella musica occidentale sia nato dalla regolarità del passo, l'incedere, il progredire, mentre nella musica giapponese (e asiatica in generale) penso sia legato al respiro, regolare ma flessibile; il maggiore teorico e autore nō 能 Zeami Motokiyo (1363 ca.-1443 ca.), nel *Fūkyokushū* 風曲集 ('Collezione di brani a effetto', uno dei mitici e oscuri cinque trattati musicali)² dice «mantenere il respiro, inalato ed esalato, come base [...] la linea del canto posa sul fondo del respiro».

Tutt'oggi il miglior complimento ad un'esecuzione musicale è dire che è piena di *ma*. *Ma wo motsu* 間を持つ, *ma wo toru* 間をとる, *ma ga nobiru* 間が延びる... Ogni commento relativo al *ma* di un brano è sempre solo relativo all'interpretazione, mai al testo - tranne recentemente per compositori come Hosokawa Toshio che molto sfrutta l'esoticità della tessitura.

¹ Nishitani 1961, cap. 5; cito dalla traduzione apparsa in due parti come «Emptiness and Time» su *The Eastern Buddhist*, 9(1), 1976, 42-71 e 10(2), 1977, 1-39 (cit. da parte 1, p. 67).

² Zeami Motokiyo, *Fūkyokushū* (1429?), in Hare 2008, 175-80 (cit. 84).

In ognuno dei tanti generi musicali giapponesi *ma* è usato come termine tecnico di diverso significato, sempre legato alla divisione del tempo. Nel *gagaku* 雅楽 o in *shōmyō* 声明 non è un termine decisivo (anche se già nel *Kyōkunshō* 教訓抄, 1233, il libro su *gagaku* di Koma no Chikazane (1177-1242), si parla di *mabyōshi* 間拍子, ‘un ritmo veloce battuto in quattro’). *Ma* diventa un termine importante dopo essere apparso nella prima metà del XVII sec. nei testi di arte marziale, da cui dilaga in tutti i trattati teorici delle arti e anche nella musica. Nella notazione per flauto o koto c’è una terminologia che distingue 表間, *omotema*, da 裏間, *urama*, e sono i due tempi di una battuta in un ritmo regolare, ma in caso di ritmo irregolare con un’indicazione di suddivisione in contrasto, e spesso è l’attacco di frase, si parla di *urama* che però equivale a *mezzo tempo*. In generale nella *hōgaku* 邦楽, la musica di derivazione tradizionale contrapposta alla musica di stampo occidentale, *ma* è connesso alla velocità. *Darema* ダレ間 ritmo stanco, *jōma* 常間 andamento normale, *hayama* 早間 tempo veloce...

Penso che il senso più profondo e radicale di *ma* sia nel teatro *nō*, che è infine il primo genere musicale a noi noto di totale creazione giapponese. Oggi i maestri *nō* parlano molto di *ma*, anche se questo termine non compare in Zeami. Però in Zeami c’è molta insistenza sull’energia vitale, sullo scorrere del tempo e sul ‘senso pieno delle cesure’. I tre elementi che costituiscono il tessuto musicale del *nō* sono la voce, il flauto e le percussioni. Ognuno di essi può eseguire la propria parte secondo tre modalità differenti: senza ritmo, con un ritmo non coerente con gli altri, con un ritmo coerente con gli altri – e con le varianti di coerenza solo con uno dei due elementi (ad es. canto con le percussioni e non col flauto). Questo dà luogo a diversi gradi di ‘densità ritmica’, che costituiscono il ‘passo’ drammatico dell’azione – o della non-azione, se ripensiamo a quanto Zeami dice dei momenti di non fare, dove l’attore non fa nulla, e al cui proposito Zeami usa il carattere *suki* 隙, un ‘fra’ di vuoto/pieno non lontano da *ma*, ed è lo stesso carattere che Fujita Takanori, grande studioso del *nō*, usa per parlare di *suki-ma* 隙間, la cesura di *ma* (Fujita 2010).

Miyake Koichi, uno dei primi studiosi sistematici del *nō* negli anni cinquanta, addirittura assimila *ma* all’idea del tempo, dicendo che

dal punto di vista musicale i due elementi di *utai* sono *fushi* 節 [la linea melodica] e *ma*; senz’altro *ma* è una differenza di lunghezza o brevità dei silenzi fra i suoni, ma molto di più è la capacità di combinare il *fushi* col ritmo del testo. (Miyake 1992, 9)

Terminologia di base

| | |
|---|---|
| <i>utai</i> | il canto del nō |
| <i>fushi</i> | la melodia indicata in notazione sul testo |
| <i>kakegoe</i> | le voci «lanciate» dai percussionisti |
| <i>hyō</i> | unità ritmica di base |
| <i>hyōshi / urabyōshi</i> | tempo / tempo negativo |
| <i>hyōshiau / hyōshiawazu</i> | in ritmo / non in ritmo |
| <i>hayashi</i> | i 3 o 4 strumenti che formano l'ensemble (<i>ōtsuzumi</i> , <i>kotsuzumi</i> , talvolta il <i>taikō</i> , il flauto <i>nōkan</i>) |
| <i>yatsubyōshi</i> (八拍子) <i>o jibyōshi</i> | formula ritmica base in 8 tempi dello <i>hayashi</i> |
| <i>hiranori</i> | formula ritmica base in 12 sillabe di <i>utai</i> |

Prima di entrare nel discorso di *ma* devo dare una breve descrizione generale del ritmo nella musica nō, ricordando che in più trattati Zeami insiste: «dimentica la voce e comprendi l'espressione, dimentica l'espressione e comprendi l'altezza, dimentica l'altezza e comprendi il ritmo». ³ La struttura teorica usata da Zeami è un impianto musicale derivato dalla *gaku* 楽, la musica di corte (e Zeami è attentissimo a far corrispondere le sue prescrizioni tecniche con la struttura teorizzata della musica di origine cinese - i cinque suoni e i tanti modi) (Picard, Restagno 1998). *Gaku* esprime precisamente l'accento forte/debole, e la melodia comincia quasi sempre sul ritmo dispari; prevede 8 tempi di valore sostanzialmente uguale, mentre nel nō gli otto tempi non hanno valore uguale, in realtà si tratta di sedici tempi non uguali fra loro - Yuasa Jōji (1929-), grande compositore formatosi al nō, sostiene che ogni tempo vada considerato singolarmente, come una successione di istanti autonomi. Nel nō l'armatura ritmica è espressa dalle percussioni con colpi e *kakegoe* 掛け声, le interiezioni intonate dai percussionisti; fra i colpi, che sono sempre sul tempo forte, ci sono dei vuoti in luoghi designati riempiti dalle *kakegoe* che sono sempre in levare e sono concepiti come *urabyōshi* 裏拍子, una sorta di tempo negativo e dunque in qualche modo legato al concetto di *ma*.

Su questa struttura in 8 tempi di lontana derivazione cinese si combina una prosodia drammatica di creazione giapponese, asserita in 7+5 sillabe - che però è spessissimo smentita da strutture del verso diverse o irregolari. Infine la combinazione fra questi due elementi, il ritmo dello *hayashi* 囃子 (il gruppo strumentale di percussioni e flauto) e lo svolgersi del canto, è pensata per non coincidere perfettamente, cosa che crea un'estrema tensione drammatica. È nelle pieghe di questo incontro che risiede la magia della musica del nō.

3 Zeami Motokiyo, *Kakyō* 花鏡 (1424), in Hare 2008, 96-128 (cit. 120).

La scuola Kanze parla di *ma* fra i versi come *ma* o come *maai* 間合い. Il *mochi* モチ è il portato, il legato sui tempi dispari (tranne il 7), sicuramente evidente in *tsuzuke* ツヅケ e più vago in *mitsuji* ミツジ (due stili di canto, più vivace e ritmato il primo, più melismatico e flessibile il secondo); non è indicato in partitura tranne nei casi di difficile comprensione, e sicuramente quando sia inserito un *mochi* sul settimo tempo, dove non è previsto. Una serie di abbellimenti, variazioni ritmiche e melodiche, portati ecc. sono minuziosamente e precisamente indicati in partitura da un numero di piccoli segni di notazione e arricchiscono moltissimo il tessuto musicale.

Ma come termine tecnico è usato solo in *hyōshiau* 拍子合, regolato e notato, ma è anche un'intenzione, un'enfasi o una non-enfasi; ed è una indicazione che si applica principalmente alla linea del canto.

Il verso viene fatto corrispondere ad un ritmo di otto unità ed è detto *yatsubyōshi* 八拍子 o anche *jibyōshi* 地拍子. I modelli ritmici sono *hiranori* 平ノリ, *chūnori* 中ノリ e *oonori* 大ノリ; *chūnori* è molto incalzante e viene utilizzato in gran parte negli episodi guerreschi o tragici (da cui è detto anche *shuranori* 修羅ノリ, *nori* sanguinolento). *Oonori* è molto adatto alle danze, ed è usato per queste in quasi tutti i drammi. Consideriamo qui brevemente il modello più comune, *hiranori*: per far corrispondere le 12 sillabe agli otto tempi, le sillabe cadono sui mezzi tempi e per combinare 12 sillabe su 8×2 il canto viene tenuto sulla Ia sillaba, la IVa e la VIIa e cioè si canta aggiungendo il suono fra la sillaba finale e quella iniziale successiva, a cavallo del tempo vuoto.

Soltanto nel caso dell'abbellimento *mashifushi* 増し節, un particolare *mawashi* マワシ, si prolunga il suono di altre sillabe. In tutti i casi il canto inizia sul levare prima del tempo in questione, e nella struttura base, regolare, di *jibyōshi* 地拍子 si chiama *honma* 本間: è l'attacco che dà il senso e l'espressione drammatica a tutto lo svolgersi del verso. Nella scuola Kanze *honma* è detto anche *manashi* 間無し (senza *ma*).

Questi modi di far corrispondere gli otto tempi delle percussioni a un verso di 12 sillabe sono detti *honji* 本地, altri irregolari sono in 4 tempi *tori* トリ, in 6 tempi *katagi* 片地, in 2 tempi *okuri* オクリ - ma sono rari, forse il più usato è *tori* トリ. Se il numero di sillabe non corrisponde per via di un verso più breve si accelera o rallenta nel canto, cominciando da un tempo o più tempi successivi e il modello è definito nelle varianti: *yanoma* ヤの間, *yaanoma* ヤアハの間, *yawanoma* ヤヲハの間, *yawohanoma* ヤヲハの間 a seconda del numero delle sillabe mancanti.

| | |
|---|----------|
| Attacco sull'ottavo tempo (0,5 della prima sillaba) = <i>honma</i> | 第八拍半の謡出し |
| Attacco su primo tempo (0,5 della seconda sillaba) = <i>ya no ma</i> | 第一拍半の謡出し |
| Attacco sul secondo tempo = <i>ya a no ma</i> | 第二拍半の謡出し |
| Attacco sul secondo tempo (0,5 della terza sillaba) = <i>ya wo no ma</i> | 第三拍半の謡出し |
| Attacco su terzo tempo (0,5 della quarta sillaba) = <i>ya wo ha no ma</i> | 前句八拍の謡出し |
| Attacco sull'ultimo tempo della ottava sillaba = <i>hansei no ma</i> | 半セイの間 |

Figura 1 Coerenza ritmica dei versi irregolari

In un attacco irregolare la prima sillaba cade dove in genere c'è un *mochi* (sul terzo o quinto tempo in levare). Nessuna delle varianti attacca sul tempo in battere, anche se in effetti ci sono dei casi in cui attacca su questi tempi e si chiamano *ataru yanoma* 当たる e *ataru yawohanoma* 当ヤヲハの間. Un altro caso eccezionale è l'attacco sul quarto tempo (*nagaki ya wo ha no ma* 長ヤヲハの間), e lo si trova nel *rongi* ロンギ di *Matsukaze* 松風 e in un altro passaggio della scuola Kita, che la scuola Kanze realizza come un *hansei no ma* 半セイの間 (come *honma* che inizia sulla seconda metà dell'VIII tempo).

Se definiamo il metro come 'periodicità di successione tempi forti e deboli' e il ritmo come 'il ripetersi e organizzarsi di gruppi ed eventi in quella successione periodica', *ma* è in qualche modo dato come una frattura, una deviazione dalla regolarità o una corrispondenza alla regolarità ad un livello superiore come nei dieci dipinti Zen in cui un pastore cerca il suo bue, lo trova e lo raggiunge, e alla fine dimentica il bue. L'ottavo dipinto è il più interessante: non c'è nulla, la persona dimentica anche se stessa - *ma* dimentica la regolarità metro/ritmo.⁴

Dobbiamo dunque distinguere il ritmo come *hyō* 拍, impulso di base, metro/fondamento e *utsu* 打つ, sua effettiva realizzazione. Come

⁴ La fonte più importante del ciclo di dipinti è un poema scritto e illustrato nel 1150 dal maestro chan Kuōan Shiyuān 廓庵師遠, ma ne esistono diverse versioni diffuse in Cina e in Corea, senza però l'ampia diffusione che ebbero nel Giappone medievale dove divennero estremamente popolari.

ribadisce Yokomichi Mario, fra i massimi studiosi del *nō*, chi si occupa solo della realizzazione e dimentica il senso di *hyō* perde il significato fondamentale del 'prendere il *ma*' al posto e modo giusto. «In nessun caso si canta *utai* nella precisa forma del *jibyōshi*» (Yokomichi 2002, 15). La base di *jibyōshi* è costantemente presente ma *utai* non vi corrisponde mai pedissequamente.

Poiché ogni scuola ha delle differenze quanto al *fushi*, è evidente che anche il *jibyōshi* cambia. Ci sono scuole che cercano di spiegare il *jibyōshi* in modo che si avvicini a quella che è la realizzazione con *utai* e ci sono scuole che definiscono pragmaticamente 'il *jibyōshi* è questo', anche se si allontana dall'effettiva esecuzione. In qualche modo si può dire che il primo atteggiamento è quello della scuola *Hōshō*, il secondo quello della *Kanze*.

In generale gli insegnanti consigliano ai cantanti di non ascoltare i colpi delle percussioni e *kakegoe*, in modo da mantenere la propria parte con sicurezza. Questa pratica sembra strana, ma conferisce alla musica un'interessante tensione.

Sono i percussionisti che devono regolare il tessuto ritmico con i cantanti, battito dopo battito. Tuttavia, per mantenere una tensione ideale con la parte vocale, si consiglia anche ai percussionisti di non abbinare tutti i loro colpi alle sillabe del canto.

L'idea che mi sono fatta di *ma* è che sia soprattutto *timing* e dunque una perfetta e circostanziata realizzazione di pieno e vuoto o pausa e apertura, fors'anche *attacco*. L'attacco è di estrema importanza in musica: permette di distinguere i timbri, e molti compositori del novecento l'hanno tematizzato insieme ai parametri fondamentali del suono di altezza durata dinamica; nelle esecuzioni è la sfumatura, il dettaglio che distingue una buona esecuzione da un'interpretazione piatta e disinteressante.

Non ci sono vere prove, lo *shiwase* し合わせ è un breve incontro di presentazione fra musicisti e cantanti per decidere il tenore della realizzazione di un dramma, concordando fra alcune opzioni il *range* di modelli ritmici e agogici adottati fra le innumerevoli soluzioni possibili (il repertorio delle percussioni è molto vasto). L'inattenzione alla sincronia, animata dal respiro personale di ognuno degli interpreti, è *nomima* ノミ間, prendere il *ma*; la coerenza fra le parti è verificata nei punti di *mihakarai* 身計い, segnati in partitura.

Questa importanza data al non- (al tempo in levare, al tempo vuoto prima dell'attacco, al non-fare) ha verosimilmente radice nell'affermarsi in epoca Kamakura della pervasività della *Weltanschauung* buddhista del mondo - un processo che appare evidente. A parte le molto documentate relazioni progressivamente più importanti di Zeami con il buddhismo Zen, le citazioni da Dōgen ecc., all'epoca il buddhismo non è più retaggio intellettuale delle classi alte ma *epistème* della società, c'è un revival delle scuole buddhiste *kenmitsu* 顕密 già in incremento con Tendai e la creazione di una infrastruttu-

ra potente e trasversale, insomma il buddhismo diventa universalmente accettato e inclusivo, è idea pervasiva in tutti i testi non solo buddhisti, anche nei testi letterari e addirittura nei *setsuwa* 説話 (LaFleur 1983). L'intero processo simbolico è sottoposto ad una radicale critica fondata sul buddhismo.

Penso che anche se *ma* è un'idea applicata al *nō* in epoca relativamente recente, pure il pensiero della forma/vuoto, essere/non essere è già perfettamente presente in Zeami, espressa ad es. in *Yūgaku shūdō fūken* 遊楽種道風剣 (Discipline per la gioia dell'arte), un trattato probabilmente del 1424 in cui, dopo un'allusione al *Prajnaparamita*, il Sutra del Cuore (usandone un termine che Thich Nhat Hanh traduce come 'comprensione profonda'), Zeami afferma che le arti del *nō*

sono il contenitore. Pensandoci nella dualità di essere e non-essere, l'essere è ciò che si vede [le manifestazioni esteriori], il non-essere è il contenitore/strumento [poiché il contenitore in sé è vuoto]. Il non-essere è ciò che mostra/esprime l'essere [nel *nō*].⁵

E poco dopo dice che l'attore/cantante deve farsi contenitore purissimo e disporsi sulla meravigliosa Via del Nulla per attenere al Fiore. Di quanto la nuova *epistème* cambi il senso generale del tempo, del suo scorrere e del rapporto con l'esistente ho già scritto e parlato in altre occasioni.⁶

Quello che è interessante nel *nō* è che al cantante è richiesta la sensibilità di contenitore vuoto e insieme la capacità di rapportarsi all'*improptu* con la realtà del ritmo eseguito dai percussionisti. Ecco dunque che la reciproca 'inattenzione' crea un clima di tensione creativa dove improvvisare non è inventare di sana pianta ma adattare il proprio materiale a quello dell'altro. La sovrapposizione inattesa delle rispettive linee conta come un altro aspetto del reciproco senso del tempo. Una sorta di controprova di questa necessaria tensione creativa, quasi competitiva, è che musicisti che suonano spesso insieme tendono a perdere questa preziosa tensione drammatica che è il valore estetico e musicale del *nō* e che corrisponde forse a ciò che Zeami chiamava il Fiore.

Il grande musicologo e filosofo Vladimir Jankélévitch ha sottolineato come l'improvvisazione stessa abbia bisogno «di materiali preesistenti [...], di cliché che sono insieme l'ostacolo e lo strumento che permette l'atto creativo [...] che va e viene tra creazione ricombinazione» (Jankélévitch 2014, 23 ss.). Inoltre, come mi ha fatto notare Fujita, la norma è spesso stabilita come una variazione rispetto alla nor-

⁵ Zeami Motokiyo, *Yūgaku shūdō fūken* (1424?), in Hare 2008, 181-8 (cit. 187-8).

⁶ Centre Européen d'Études Japonaises d'Alsace (CEEJA), *Experience and Representation of Time in Japanese Culture and Music* (Colmar, Francia, settembre 2008).

ma stessa: per cantanti e strumentisti il potere di improvvisare sui materiali scelti/concordati dà la misura del confronto e della ricchezza musicale. L'idea di 'ostacolo e strumento' fra i musicisti, del reciproco confrontarsi nel trattamento dei materiali dati è molto interessante, e contiene in sé una reciproca costrizione, un impedimento. L'ostacolo, il *sawari* 障り è un altro luogo estremamente interessante della musica giapponese, e il grande Takemitsu Tōru nel corso di un colloquio con John Cage lo ripropone come concetto chiave, dicendo: «Il carattere [di *sawari*] è quello di 'ostacolo'. Ma in Giappone ciò che c'è di più bello rientra in *sawari*. L'impedimento è meraviglioso. Proprio perché l'impedimento esiste noi possiamo arrivare ad una idea di libertà». Se qualcosa - anche il suono - si produce superando delle difficoltà, ne scaturisce con grande significato «la sua libertà tremendamente grande» (Takemitsu 1987, 185).

È in questa tensione nel qui ed ora della rappresentazione che risiede la bellezza del *nō*, per questo giustamente detto arte di *ma*. Dopo un secolo e mezzo di esposizione al meccanico tempo occidentale mi pare di vedere però un progressivo adeguamento della rappresentazione del tempo in Giappone - se confrontiamo vecchie registrazioni o i miei ascolti di decine d'anni fa di *gagaku* o *nō* con le performance attuali è evidente il compromesso in corso. Nel *gagaku* l'autorevolezza nel respiro del tempo di ogni singolo interprete ha ceduto ad un'irresistibile tendenza a suonare in sincronia; nel *nō* l'inventiva nella misura dei suoni è in qualche modo venuta a patti con una interiorizzazione della regolarità. La musica del *nō* ha folgorato grandi musicisti come Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Francesco Pennisi... speriamo non venga travolta dal conformismo globale contemporaneo.

Bibliografia

- Fujita Takanori 藤田隆則 (2010). *Nō no nori to jibyōshi* 能のノリと地拍子 (Il *nō* e il *jibyōshi* nel *nō*). Tōkyo: Hinoki Shoten.
- Hare, T. (ed.) (transl.) (2008). *Zeami Performance Notes*. New York: Columbia University Press.
- Jankélévitch, V. (2014). *Dell'improvvisazione*. Chieti: Solfanelli.
- LaFleur, W. (1983). *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Minsky, M. (1989). «Music, Mind and Meaning». Roads, C. (ed.), *The Music Machine*. Cambridge (MA): The MIT Press, 639-55.
- Miyake Koichi 三宅浩一 [1954] (1992). *Hyōshi seikai* 拍子世界 (Il mondo del ritmo). Ed. riveduta. Tōkyō: Hinoki Shoten.
- Nishitani Keiji 西谷啓治 (1961). *Shūkyō to wa nanika* 宗教とは何か (Cos'è la religione). Tōkyō: Sōbunsha.
- Picard, F.; Restagno, E. (1998). *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*. Torino: EdT.

Takemitsu Tōru 武満徹 (1987). «Takemitsu Tōru renzoku taidan I: John Cage. Pessimism wo koete» 連続対談1ジョン・ケージ ペッサシズムを超えて (Serie di conversazioni di Takemitsu Tourul: John Cage. Superare il pessimismo). *Poliphone*, 1, 172-85.

Yokomichi Mario 横道萬里雄 (2002). *Utai rizumu no kōzō to jitsugi. Nō-jibyōshi to gihō* 謡リズムの構造と実技。能~地拍子と技法 (Struttura e prassi del ritmo *utai*. Il *jibyōshi* e la tecnica del *nou*). Kyōto: Inoki Shoten.