

La voce delle voci: considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa*

MICHELA GARDA
Università di Pavia

Per parlare della sua musica Hosokawa impiega motivi ricorrenti, che ritornano con minime variazioni nel corso degli anni. Uno di questi è quello della calligrafia, forse la metafora più efficace, perché immediatamente comprensibile, alla quale il compositore si è affidato per descrivere la sua musica al pubblico occidentale. Come riconosce lo stesso Hosokawa, si tratta in realtà di un prestito dal suo maestro Isang Yun che aveva tracciato una similitudine tra suono e segni tracciati dal pennello per distinguere la concezione occidentale del suono da quella orientale per la prima volta nel 1965:

Mentre nella musica europea soltanto la successione dei suoni prende vita, laddove il singolo suono può rimanere relativamente astratto, da noi il suono vive già per se stesso. I nostri suoni si possono paragonare a pennellate contrapposte alla linea di una matita. Da quando inizia a quando si estingue ogni suono è soggetto a trasformazioni; viene dotato di ornamenti, appoggiature, battimenti, glissandi e altre modifiche dinamiche; ma soprattutto la vibrazione naturale di ciascun suono viene impiegata coscientemente come mezzo di composizione artistica. Le variazioni di altezza di un suono vengono considerati non tanto come intervalli costitutivi della melodia, quanto

* In memoria di Eiji Takemura (1962-2020) storico cosmopolita, esploratore del confine tra le culture.

piuttosto nella loro funzione ornamentale come parti dei registri espressivi di uno stesso suono¹.

Hosokawa trasforma questa similitudine in una più complessa metafora per illustrare al pubblico occidentale le proprie scelte transculturali. Per compiere questo passaggio si è avvalso di uno dei tanti mediatori che lo hanno accompagnato nel passaggio tra l'orizzonte di pensiero della musica contemporanea occidentale e quello della musica giapponese e del buddismo zen, una delle tradizioni portanti della cultura nipponica: Kakichi Kadowaki². Secondo la testimonianza del compositore, è stato questo esperto mediatore tra oriente e occidente ad introdurlo ad una più profonda comprensione della calligrafia. A differenza della similitudine di carattere grafico descritta da Yun, Hosokawa coglie, grazie a Kadowaki, la dimensione spirituale del gesto del maestro calligrafo. Ecco una delle descrizioni più complete nelle parole del compositore:

Iniziare dalla piena concentrazione e ispirazione con il primo tratto di pennello - per noi è già creazione. L'inizio emerge dal caos: agire come organizzazione del caos. Nella calligrafia questo inizio, questo aprirsi si chiama *konton kaiki* [aprire l'originaria energia del caos]. Il maestro stabilisce un punto nell'aria e comincia il movimento del pennello da questo punto *konton kaiki*, tocca la carta e ritorna esattamente a questo punto nell'aria. Ora sulla carta sono visibili tracce di questo movimento lineare - esse sono la parte visibile del movimento e sono altrettanto importanti della parte invisibile. Nella mia musica ho interpretato questo processo come suono e silenzio. Il suono sorge dal silenzio e ritorna al silenzio³.

Come appena detto, il tema della calligrafia ritorna con insistenza, dalla concezione dei *Sen* (linea) per strumenti solisti, ai brani centrali dei *Silent Flowers* per quartetto d'archi del 1998, intitolati appunto *Kalligraphie*. Nelle note a questo ciclo quartettistico, Hosokawa sviluppa la seconda parte del tema della calligrafia, quello tra suono e silenzio: «La mia musica è calligrafia dipinta sul margine libero di tempo e spazio. Ogni singolo suono possiede una forma come una linea o un punto, tracciato con il pennello. Queste linee vengono dipinte sulla tela del

¹ H. KUNZ, *Gespräch mit Isang Yun* (1965), in: "Ssi-ol Almanach 2002/03 der internationalen Isang Yun Gesellschaft", Berlin/München, 2004, pp. 7-11:10, citato da T. HOSOKAWA, *Stille und Klang. Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim, Wolke, 2012, pp. 41-2.

² La biografia di Kakichi Kadowaki, sacerdote cattolico della compagnia di Gesù e maestro zen, segnala la latitudine che comporta il dialogo oriente-occidente in campo culturale, religioso ed estetico. Su di lui si veda T. GARCÍA-HUIDOBRO, *L'inculturazione del cristianesimo nella cultura giapponese*, in: "La civiltà cattolica", n. 4037, 2018, pp. 415-25.

³ HOSOKAWA, *Stille und Klang*, cit., p. 42. In forma di breve aneddoto autobiografico, questa definizione viene riportata nel testo *Viaggio nell'interiorità*, in *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, a cura di L. GALLIANO, Roma, Auditorium, 2013, p. 246.

silenzio. Il cui margine, la tela del silenzio, va considerata altrettanto importante dei suoni udibili»⁴.

La metafora della calligrafia comporta uno slittamento tanto impercettibile quanto essenziale nella riappropriazione di alcuni elementi della cultura giapponese e in particolare di quella parte di essa che si riconosce nel buddismo zen. Non si tratta soltanto di una trasduzione tra segni che appartengono a linguaggi diversi. Tradizionalmente, l'arte della calligrafia è una pratica radicata nella spiritualizzazione del gesto che lascia una traccia concreta sulla carta. In termini occidentali diremmo che la calligrafia è un'arte performativa. Hosokawa trasferisce l'ideale che è alla base di questa pratica del gesto, all'atto compositivo che è pensiero, pensiero che diventa scrittura. Passare dal piano del gesto a quello del pensiero comporta – e al contempo nasconde – una negoziazione molto sottile tra le culture: dalla parte del pensiero compositivo, significa ibridare la logica compositiva con punti di riferimento che sono radicati in una sfera spirituale. Dal punto di vista della pratica buddista zen significa fare della 'scrittura musicale' una pratica, un *dō*, una via. Questa direzione è certo diversa da quella intrapresa dai compositori occidentali, ma lo è altrettanto da tutti gli altri *dō* della tradizione del buddismo zen: *kadō*, la via dei fiori, *sadō* la via del tè, *kyudō*, il tiro con l'arco che non sono logiche creative, bensì pratiche di purificazione gestuale⁵. La via della composizione di Hosokawa, tuttavia, si propone di lavorare sullo stesso margine del vuoto su cui si muovono queste pratiche, nel suo caso quello tra il silenzio e il suono. Anche su questo cammino non sono mancati ad Hosokawa i mediatori tra le culture, in primo luogo Toru Takemitsu e Luigi Nono⁶.

La concezione del suono finora illustrata è ulteriormente radicata in un altro concetto chiave dell'estetica musicale di Hosokawa, quello della musica come 'voce'. Se si pensa all'universo del suono, la voce è un suono tra gli altri. Essa, tuttavia, è quel suono che ricerca e produce il senso, passando dal suono al silenzio. Da questo punto di vista, essa riveste una funzione archetipica rispetto a tutti gli altri suoni. In questo senso, quando Hosokawa parla di voce intende sempre il suono rivolto alla significazione senza rapporto diretto con la dimensione linguistica. Questa accezione del termine approfondisce nell'articolazione di una poetica personale il comune uso estensivo di questo termine: trovare la voce significa

⁴ Queste note sono riportate in W.-W. SPARRER, Note al CD Toshio Hosokawa, *Koto-Uta / Voyage I / Konzert Für Saxophon und Orchester / Ferne-Landschaft II*, Kairos – 0012172KAI, 2001 e citate in R. MEYER-KALKUS, *Auskomponierte Stimmen*, in: "Neue Zeitschrift für Musik", 169/1, 2008, pp. 62-65: 65.

⁵ HOSOKAWA, *Stille und Klang*, cit., p. 73.

⁶ Hosokawa riconosce il suo debito nei confronti della musica di Luigi Nono in moltissimi interviste; si veda soprattutto la conversazione con ARATA ISOZAKI, *Sognare la musica, sognare lo spazio: L'eredità di Toru Takemitsu e Luigi Nono nell'opera di Toshio Hosokawa* (ed. or. 1996), ora in *Lotus*, cit., p.195, e il colloquio con AKIRA NISHIMURA, *Comporre oggi* (ed. or. 2005) ora *Lotus*, cit., p. 171.

infatti dare espressione al senso attraverso un sistema di segni, verbali, musicali, gestuali o pittorici. Questa estensione comporta diverse sfumature concettuali. Innanzitutto si tratta di una delimitazione della propria posizione distinta rispetto all'autonomia assoluta della logica compositiva da un lato e alla rivendicazione della primarietà del canto melodico dall'altro. In un breve testo dedicato alla voce, Hosokawa delimita lo spazio concettuale della voce, richiamandosi ad una definizione formulata dall'antropologo Junzō Kawada: «L'emissione della voce è una cosa molto legata al chiamare. Chiamare può voler dire supplicare o domandare, oppure desiderare profondamente, oppure ancora ostentare, osannare, annunciare, nominare, richiamare. Verso gli dei, il re, i sottoposti, l'amato, i nati e i morti»⁷. Da questa prospettiva antropologica (ma che risuona, senza coincidere, con altre posizioni occidentali come quella ad esempio di Mladen Dolar e di Steven Connor) la voce è un appello, un'estroversione sonora che fonda il rapporto con l'altro. Kawada definisce questo rapporto secondo la rosa delle relazioni sociali e private che caratterizzano l'individuo e lo collocano sul margine tra questo e l'altro mondo, che si esperisce al cospetto della nascita e della morte. Questa definizione della voce consente a Hosokawa di cogliere l'opportunità di dare un'ulteriore definizione metaforica della vocazione spirituale del suo progetto compositivo: «Se è vero ciò che dice Kawada, che l'emissione della voce è una cosa molto legata al chiamare, il mio comporre è forse, attraverso la musica, il mio 'atto di chiamare' l'esistenza che mi trascende»⁸.

Se si cercano specifiche testimonianze di Hosokawa sulle sue scelte nell'ambito dell'uso della voce nella musica vocale, si ha l'impressione di una certa reticenza, rispetto all'insistenza con cui ritorna sul concetto, chiamiamolo archetipico, di voce. Questa reticenza si può forse spiegare con l'intenzione di voltare pagina rispetto all'impostazione del problema della voce nella musica della generazione di compositori precedente alla sua, quella di Luciano Berio, Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, compositori che hanno scandagliato le possibilità di «esplorare e assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio»⁹. Reinhart Meyer-Kalkus riferisce una rara dichia-

⁷ HOSOKAWA, *A proposito della voce* (ed. or. 1997) ora in *Lotus*, cit., p. 216. Il riferimento è in Y. KAWADA, *La voix: Étude d'ethno-linguistique comparative*, Préface de Marc Augé, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.

⁸ GALLIANO, *Lotus*, cit., p. 215.

⁹ Cfr. L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 41. Ho indagato alcuni aspetti della ricerca vocale tra gli anni Sessanta e Settanta in "La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale", in: *Registrazione la performance. Testi, Modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, a cura di M. GARDA ed E. ROCCONI, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 73-91, e in "Attraverso la voce: oltrepasamenti e dislocazioni tra XX e XXI secolo", in: *La musica tra testo, performance e media*, a cura di A. CECCHI, Roma, Neoclassica, 2020, pp. 159-175. La scelta di dedicare alla voce il terzo dei festival di Akiyoshidai nel 1991 testimonia l'interesse di Hosokawa per la ricerca vocale nella cosiddetta 'nuova musica' tra gli anni Sessanta e Settanta.

razione di Hosokawa sulla voce in senso proprio che si suppone tratta da una conversazione personale:

La voce umana per me è uno strumento assai più stimolante di un violoncello o di un violino, entrambi strumenti che amo molto, essa è molto più versatile e non è così 'pura'. Si ha sempre a fare con un determinata dimensione dell'apparato vocale, di alcune particolarità come registro, sesso ed età e non da ultimo modi di articolazione legati specificamente alla lingua di emettere determinati suoni. Ma è proprio questa impurità della voce umana, la sua incontrollabilità, che mi interessa nella composizione. Ogni uomo ha una voce diversa. Io cerco con la mia musica di toccare il centro di forza della vita umana. Questa forza si manifesta nella maniera più potente e più bella nel canto¹⁰.

L'affermazione sopra citata manifesta un interesse per il radicamento corporeo e culturale della voce diverso da quella che ha animato tanto la ricerca vocale europea degli anni Sessanta-Settanta, quanto quella della sperimentazione vocale da parte dei *vocal performer/composer*. Per i compositori impegnati ad espandere l'ambito della vocalità è stato fondamentale la collaborazione di cantanti dotate di capacità autoriflessive e aperte all'esplorazione delle caratteristiche e possibilità della propria voce, si pensi a Cathy Berberian per Berio e alle interpreti di Nono, Dorothy Dorow, Carla Henius, Liliana Poli, Michiko Hirayama per Scelsi, per citare soltanto i casi più emblematici. Per Hosokawa la ricerca sulla voce appare indirizzata piuttosto alla de-interiorizzazione e alla de-soggettivazione della voce; la corporeità dell'emissione vocale radicata nelle caratteristiche individuali e culturali della voce, rappresentano piuttosto, come si vedrà più avanti, una caratteristica della voce, sì incontrollabile ma inscrivibile nel processo compositivo. L'unico riferimento esplicito a voci esemplari che ho potuto trovare è quello ai due 'mediatori' i monaci cantori Koshin Ebihara e Kojun Arai, che lo hanno introdotto al canto *shōmyō*, allo stesso modo in cui l'interprete Mayumi Miyata lo ha introdotto alla conoscenza dello *shō*¹¹. La necessità del lavoro con voci 'sperimentali' come le chiamava Guaccero, ossia l'integrazione di ricerca compositiva e performativa, è almeno apparentemente assorbita nel lavoro compositivo, esito di un'appropriazione dinamica e innovativa con forme di vocalità tradizionali.

Questo tipo di appropriazione si inserisce nel contesto dell'emergenza di tecniche vocali e strumentali tradizionali in ambito transculturale. Il caso dello *shōmyō* è paradigmatico: a partire dagli anni Sessanta del Novecento è stato oggetto di interesse musicologico e di documentazione attestato da un gran numero di registrazioni, che hanno trovato diffusione nell'ambito della cultura giapponese

¹⁰ MEYER-KALKUS, *Auskomponierte Stimmen*, cit., pp. 62-3.

¹¹ HOSOKAWA, *Stille und Klang*, cit., p. 54.

e occidentale¹². Contemporaneamente questa pratica è uscita dall'ambito della musica cerimoniale per essere considerata musica in senso ampio, in un certo senso in maniera analoga alla fruizione della musica sacra al di fuori del suo contesto funzionale nel mondo occidentale. Questo processo ha dato vita non solo a una rinascita della pratica performativa, ma anche a un processo di riscrittura e integrazione compositiva di questa forma di vocalità da parte di compositori giapponesi e occidentali¹³.

Le prime composizioni di Hosokawa in cui compare una riscrittura del canto *shomyō*, *Tokyo 1985* e *Seeds of Contemplation* (1986), sono commissioni del teatro Nazionale di Tokyo. A questa altezza cronologica Hosokawa, benché giapponese, è a tutti gli effetti un compositore formatosi completamente nel contesto occidentale tanto in patria quanto in Germania, che si cimenta con una tradizione a lui estranea, non molto diversamente da altri compositori occidentali come Jean Claude Eloy, John Cage o Karlheinz Stockhausen. Le potenzialità del canto *shomyō* per l'elaborazione di una vocalità post-sperimentale, ma al contempo innovativa, vengono immediatamente esplorate in una serie di composizioni per voce e strumento: *Renka I*, per voce e chitarra (1986), *Renka II* (1987) per voce, due flauti, due percussionisti, arpa e celesta, *Renka III*, per violino, viola da gamba e arpa (1990). In questi brani l'ibridazione tra una vocalità orientata alla sintesi delle tradizioni *shōmyō* praticata da Hosokawa e l'accompagnamento, spesso eterofonico, degli strumenti occidentali trattati con tecniche estese manifesta l'intenzione di conservare e mettere in evidenza un momento di frizione tra le due tradizioni. Anche se meno direttamente improntati al modello della vocalità *shōmyō*, i tre *Love Songs* per voce e sassofono contralto del 2009 appartengono allo stesso filone di ricerca del compositore, caratterizzata dalla scelta di testi poetici appartenenti alla raffinata tradizione classica nipponica e dalla ridefinizione della vocalità tradizionale giapponese con accompagnamento per strumento occidentale.

¹² Cfr. P. D. GREENE, K. H. MILLER, T. E., NELSON, S. G. NGUYEN, T. PHONG and T. HEWE-SAN, *Buddhism and the Musical Cultures of Asia: An Annotated Discography*, in: "Asian Music", 35 n. 2, 2004, pp. 133-174. In tale ambito importantissimo è stato il ruolo dell'etichetta Nippon Columbia nel diffondere la conoscenza di questo tipo di repertorio al di fuori dell'ambito delle cerimonie buddiste e quello della Chant du Monde per farlo conoscere in Europa.

¹³ Per quanto riguarda la pratica performativa si veda per es. K. ARAI, "Interview with Kojun Arai – Bringing the Music of the Thousand-year-old Shomyo Chant Tradition to Concert Hall", 24 maggio 2007, https://performingarts.jp/E/art_interview/0705/1.html (sito consultato il 22/11/2021); sulla ricezione compositiva L. GALLIANO, *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 1998 pp. 263-65. Un caso interessante è quello della funzione di stimolo al ripensamento della vocalità che la conoscenza del canto *shomyō* ha svolto nel dialogo creativo tra la cantante Michiko Hirayama e il compositore Giacinto Scelsi, cfr. M. HIRAYAMA, "Mes années de pèlerinage", in: *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, a cura di D. TORTORA, Roma, Aracne, 2007.

Contemporaneamente Hosokawa si è inserito anche alla corrente compositiva dedicata a produrre un repertorio moderno per strumenti e forme compositive tradizionali. Ne sono esempio *Banka* (1989) per voce e *jushichigen*, il koto a 17 corde ideato da Michio Miyagi nella prima metà del Novecento, e *Koto-Uta* (1999) per voce e koto. Entrambe le composizioni manifestano l'intenzione di evitare l'adozione della tonalità occidentale e di progettare uno spazio sonoro e vocale che conservi la raffinatezza della tradizione attraverso l'eleganza della scrittura vocale e strumentale.

Come nelle altre composizioni vocali appena citate, la disposizione formale di *Koto-Uta* (canto con koto) – che può servire qui da esempio emblematico per questa pratica – segue l'impostazione del testo poetico distribuito in cinque versi costituiti da un'alternanza di cinque e sette sillabe. Tenendo conto della breve introduzione e dell'interludio strumentale che precede l'ultimo verso e dell'articolazione del secondo in due segmenti poetico-musicali risultano otto segmenti vocali separati da caratteristiche figurazioni del koto. L'intreccio tra la parte vocale e quella strumentale è basato su punti di incontro all'unisono e su slittamenti sonori e ritmici. L'ambito della voce si mantiene prevalentemente nell'ambito sib³-mib⁴, raggiungendo di sfuggita il fa^{#2}. Rispetto allo stile tradizionale, la scrittura vocale ha un andamento fluido che si snoda impercettibilmente da momenti caratterizzati da una corda di recitazione con brevi fluttuazioni di semitono e tono (cfr. n. 2 e n. 3) in corrispondenza dei versi di carattere narrativo («Ad Aijmano/si trattiene il mio amato») a momenti di più intenso impegno espressivo nei versi centrali («Tornerà/quanto a lungo dovrò») per poi ritrovare la compostezza della recitazione nell'ultimo «ancora aspettare») ¹⁴. Le diverse gradazioni di intensità espressiva risultano dall'esplorazione di diversi segmenti dello spazio sonoro, attraverso intervalli più ampi: tritoni, in corrispondenza dell'accorata domanda del terzo verso («ritornerà?») e la settima maggiore che apre il segmento n. 6 per poi procedere per terze alla esplorazione delle sonorità distribuite intorno al la, suono perno di questo segmento. Rispetto al *ductus* più tormentato caratteristico della riscrittura della vocalità *shōmyō* (glissandi, portamenti, e soprattutto le tipiche appoggiature che fanno da “trampolino” per le note chiave), quella dei brani vocali fluidifica l'impianto melismatico attraverso portamenti e ampi vibrati, soprattutto nella figura caratteristica figurazione vocale che chiude i singoli segmenti: lunghe note tenute la cui identità si dissolve in un ampio vibrato per estinguersi con uno slittamento verso il tono o semitono superiore o inferiore. Si sarebbe tentati di servirsi qui della trasduzione del segno sonoro in quello calligra-

¹⁴ Sulla tradizione dei *koto-kumiuta* del periodo Edo, punto di riferimento del lavoro di Hosokawa per questa composizione, e del successivo repertorio novecentesco cfr. PH. FLAVIN, “Sōkyoku-jiuta: Edo-period Chamber Music” in: *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. by A. McQueen Tokita e D.W.Hugues, Ashgate, Farnham-Burlington, 2008, pp. 169-195, in particolare pp. 175-77 e 194.

fico: un suono ‘sporco’ che corrisponde alle tracce ‘sporche’ dell’inchiostro lasciate dal pennello che completa il suo movimento sollevandosi. La funzione però è più evidente dal punto di vista musicale: ogni segmento vocale inizia enunciando un suono intorno a partire dal quale o intorno al quale si circoscrive uno spazio sonoro e termina con la sua estinzione.

La descrizione del tessuto intervallare e del trattamento della voce va tuttavia integrata con la gestione del ritmo le cui continue dislocazioni e variazioni annullano completamente la percezione della scansione sillabica e cancellano l’impressione di una pulsazione regolare, caratteristiche invece del repertorio tradizionale. Sebbene il brano preveda una progressiva accelerazione prescritta con indicazioni metronomiche che culminano nel concitato interludio del koto al n.7 per poi tornare al tempo primo, la temporalità è statica e ogni sezione della composizione e addirittura ogni sua parte, priva di direzionalità armonica e ritmica riposa per così dire su se stessa. Le pause, che separano le diverse sezioni e i diversi enunciati del koto e della voce, sganciati da qualsiasi logica ritmica rimandano alla sistole e diastole di suono e silenzio, nel senso dell’estetica del *ma* abbracciata da Hosokawa. L’irregolarità della striatura del tempo rimanda al tempo liscio che pure rimane inafferrabile dalla musica.

La frizione tra le due tradizioni che si avverte nell’elegante ibridazione tra tradizione giapponese e scrittura moderna si avverte anche nei *Drei Engel-Lieder* per soprano e arpa, che in gran parte ricalcano e integrano gli stilemi più evidenti della scrittura vocale evidenziati nei *Renka* e in *Koto-Uta*, ai quali si aggiungono il parlato ritmico e lo *Sprechgesang*. Ci sono infatti ovvie differenze linguistiche e formali tra i testi poetici giapponesi e quelli tedeschi; tra la parsimonia espressiva della poesia *waka* e il più ampio verseggiare di Else Laske-Schüler e Gershom Scholem; tra la sonorità vocalica della lingua giapponese e le asperità consonantiche di quella tedesca. Hosokawa ne tiene conto scegliendo una linea vocale più tormentata e angolosa, sporcata da frequentissime micro-appoggiature. L’effetto straniante che ne risulta, quello di una voce che non parla la sua lingua, dunque di una voce depersonalizzata, è sfruttato con abilità da Hosokawa per dare voce all’angelo, la *persona* poetica che è al centro delle tre componimenti. Con la consueta facilità comunicativa attenta alle ondivaghe curiosità occidentali per le spiritualità orientali, Hosokawa sostiene di aver attribuito al soprano il doppio ruolo di sciamano (ovvero di mediatore fra il mondo umano e di quello degli spiriti) e di angelo¹⁵. Al di là della metafora, questo effetto è comunque il risultato del processo di ibridazione tra le culture vocali, processo che espone la parte

¹⁵ Programma di sala all’esecuzione del 16 giugno 2016, <https://www.yellowbarn.org/page/hosokawa-drei-engel-lieder-three-angel-songs> (sito consultato il 17/08/2021).

non-significante della voce, quella impurità di cui parlava Hosokawa e la rende disponibile a nuove configurazioni di canto¹⁶.

In una conversazione con Arata Isozachi avvenuta del 1996, Hosokawa affermava che quando si afferra il *ma* del suono alla giapponese lo si dovrebbe concepire strutturalmente. Egli auspicava di voler elaborare un metodo con cui spiegarlo analiticamente agli europei¹⁷. Si può comprendere l'appropriazione della vocalità giapponese proprio in questo senso: come l'intenzione di rappresentarla compiutamente attraverso la scrittura compositiva, dunque analizzabile e oggettivabile all'interno della cultura autoriflessiva occidentale. Inscrivere questa forma di vocalità all'interno di un processo compositivo che ha le sue radici negli sviluppi storici della musica occidentale ha comportato un assorbimento nella dimensione compositiva e una normalizzazione di pratiche performative estremamente variegata. Questo processo corrisponde a quello slittamento tra il piano performativo e quello compositivo a cui si era fatto cenno a proposito della metafora della calligrafia. Questo tuttavia, non basta. Per scrivere una musica che possano ascoltare i «giapponesi e gli occidentali sulla base delle stesse premesse», è anche stato necessario per Hosokawa sporgersi sul margine sdruciolevole tra le culture, al cospetto del vuoto che custodisce la possibilità del canto¹⁸.

¹⁶ Su questo aspetto si esprime anche FUYUKO FUKUNAKA nel suo "Narrative, Voice, and Reality in the Operas by Hosokawa Toshio and Mochizuki Misato", in: *Vocal Music and Contemporary Identities. Unlimited Voices in East Asia and the West*, ed. Christian Utz, and Frederick Lau New York-Abingdon, Routledge, 2013, pp. 116-132: 123.

¹⁷ GALLIANO, *Lotus*, cit., p. 208.

¹⁸ La citazione è in *ibid.* Le parole fra virgolette sono di ISOZACHI.

BIBLIOGRAFIA

FUKUNAKA F.

- 2013 *Narrative, Voice, and Reality in the Operas by Hosokawa Toshio and Mochizuki Misato*, in: *Vocal Music and Contemporary Identities. Unlimited Voices in East Asia and the West*, ed. Christian Utz, and Frederick Lau New York-Abingdon, Routledge, pp. 116-132.

GALLIANO L. (a cura di)

- 1998 *Yōgaku*, Venezia, Cafoscarina.
- 2013 *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Milano, Auditorium.

GARCÍA-HUIDOBRO T.

- 2018 *L'inculturazione del cristianesimo nella cultura giapponese*, La civiltà cattolica, 4037, pp. 415-25.

GREENE PAUL D., HOWARD K., MILLER THIERRY E., NELSON STEVEN G. NGUYEN, PHONG T. and TAN HEWE-SAN

- 2004 *Buddhism and the Musical Cultures of Asia: An annotated Discography*, "Asian Music", 35/2, pp. 133-174.

HIRAYAMA M.

- 2007 *Mes années de pèlerinage* in Daniela Tortora (ed) *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, Roma, Aracne.

HOSOKAWA T.

- 2012 *Stille und Klang. Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim, Wolke.

KAWADA Y.

- 1998 *La voix: Étude d'ethno-linguistique comparative*, Préface de Marc Augé, Paris: Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

KUNZ H.

- 2004 *Gespräch mit Isang Yun (1965)*, in "Ssi-ol Almanach 2002/03 der internationalen Isang Yun Gesellschaft", Berlin/München, pp. 7-11.

MEYER-KALKUS R.

- 2008 *Auskomponierte Stimmen*, in "Neue Zeitschrift für Musik 169/1, pp. 62-65.

SPARRER W.-W.

- 2001 Note al CD Toshio Hosokawa, *Koto-Uta / Voyage I / Konzert Für Saxophon Und Orchester / Ferne-Landschaft II*, Kairos – 0012172KAI.

SITOGRAFIA

ARAI K.

- 2007 *Interview with Kojun Arai – Bringing the Music of the Thousand-year-old shomyo chant tradition to concert hall audiences*, https://performingarts.jp/E/art_interview/0705/2.html (sito consultato il 17/08/2021).

HOSOKAWA T.

- 2002a *About Noh Opera. Lecture I*, Transcribed by Yumiko Morita and edited by Roger Reynolds, University of California, San Diego, <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/hosokawa.html> (sito consultato il 9/08/2021).
- 2002b *My Recent Music. Lecture II*, Transcribed by Yumiko Morita and edited by Roger Reynolds, University of California, San Diego, <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/hosokawa.html> (sito consultato il 9/08/2021).