

# Intervista al M° Hosokawa Toshio «La mia musica abbraccia il tempo che svanisce»

A CURA DI LUCIANA GALLIANO

Ho già avuto l'occasione di intervistare brevemente il compositore Hosokawa Toshio, di cui mi pregio essere amica, per il libro da me curato *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa* (Auditorium, 2013). L'intervista per quella pubblicazione era in realtà stata affidata a Walter Wolfgang Sparrer, che effettivamente condusse una lunga intervista con Hosokawa (grazie anche alla comune residenza berlinese), salvo poi pubblicarla autonomamente. Mancanza di tempo, difficoltà a comunicazioni mediate... Anche questa volta Toshio ha omesso di rispondere ad alcune domande importanti rispetto al suo ruolo e al suo intento come compositore e attore culturale – domande relative al pericolo di “essenzialismo culturale” nel suo uso di elementi culturali e musicali giapponesi, o al suo difficile rapporto con il mondo “ufficiale” della musica contemporanea giapponese, o ancora al suo sentimento riguardo a una supremazia culturale quasi coloniale dell'Occidente (che fu lui a sottolineare in una delle nostre tante conversazioni) rispetto alle altre culture. Nonostante ciò, il modo diretto e concreto anche se talvolta elusivo in cui Toshio parla della sua musica e delle relative circostanze è in sé illuminante.

**L.G.** Nelle note di programma a *Genesis*, il tuo recente *Concerto* per violino (2021), affermi: «La mia musica abbraccia il tempo che svanisce ed è tutt'uno con la caducità della vita»; sembri esprimere un concetto molto concreto sulla

musica e quasi consustanziale all'essere temporale della musica. Puoi dirne qualcosa di più?

**H.T.** Dall'inizio della mia attività compositiva ho perseguito temi simili nel comporre un concerto. Dove il solista è un individuo e l'orchestra raffigura la natura e l'universo che si espandono dentro e fuori di lui. E il solista cresce accogliendo in sé o respingendo quella natura. E infine, l'idea è che si integri con quella natura e vi si fonda completamente. È il tema della mia musica, che ho perseguito dai primi concerti fino a oggi. Nel recente concerto per violino *Genesis* penso che tali idee vengano realizzate in modo più chiaro e comprensibile rispetto ai primi lavori.

**L.G.** Il tuo iter compositivo è segnato nei decenni da passaggi cruciali - come *Landscape I* per quartetto (1992), l'opera *Hanjo* (2004), *Circulating Ocean* per orchestra (2005)... Puoi tracciare una breve storia delle svolte decisive nella tua estetica?

**H.T.** Nella musica da camera, *Landscape I*, *Silent Flowers* (1998) e soprattutto *Blossoming* (2007) sono quartetti d'archi, e costituiscono lavori importanti. E nell'opera, arrivare a comporre *Vision of Lear* è stato per me molto significativo. Questo perché fino a quel momento non avevo mai pensato di scrivere un'opera. Attraverso la creazione di *Vision of Lear*, ho scoperto l'interesse per tale genere musicale. E in quell'ambito *Hanjo* e *Matsukaze* sono state composizioni fondamentali per me. Il brano orchestrale *Circulating Ocean* rappresenta un punto di svolta.

**L.G.** Quando ti sei rivolto per la prima volta ai concetti e all'estetica giapponesi sembrava che anche tu, proveniente da rigorosi studi musicali tedeschi, fossi affascinato dall'aura "esotica" di concetti culturali fondamentali come *ma*, *sawari*<sup>1</sup>, o dai principi della calligrafia, del giardinaggio o del paesaggio. Vuoi commentare?

**H.T.** I miei primi lavori risalenti all'epoca in cui ero studente a Berlino - *Melodia* per fisarmonica (1979), *Nocturne* per *koto*<sup>2</sup> a 17 corde (1982), *Urbilder* per quartetto d'archi (1981) e *Winter Bird* per violino (1990) - non erano composizioni che cercassero di esprimere l'estetica giapponese con una concezione molto profonda. Tuttavia, in quelle opere sono nascosti in profondità gli elementi musicali che avrei sviluppato in un secondo momento. *Melodia* ha già qualcosa della musica per *shō* che all'epoca non conoscevo quasi. Nel più antico strumento giapponese è già presente l'estetica di *ma* e di *yoin*<sup>3</sup>.

Penso che l'estetica della musica giapponese dormisse nel mio inconscio.

---

<sup>1</sup> Il *sawari* consiste in un particolare colore timbrico, creato dal rumore della pressione sulle corde.

<sup>2</sup> Strumento musicale cordofono appartenente alla famiglia delle cetre, derivato dal Guzheng cinese. Fu introdotto in Giappone durante il periodo Nara.

<sup>3</sup> Per *yoin* si intende la risonanza musicale (sia in senso emotivo che come pienezza di significato del suono).

Il primo lavoro che ho scritto quando mi sono trasferito all'Università di Musica di Friburgo nel 1984, *Linea I* per flauto solo, è stato quello in cui sono riuscito a esprimermi partendo da un'idea perfettamente formata. Quel brano contiene tutti i vari concetti, *ma* o la morfologia del suono basata sulla calligrafia che ho da allora utilizzato. Penso questo sia stato possibile perché a Friburgo, sotto la guida di Klaus Huber e altri, ho davvero imparato il metodo di composizione preciso e razionale dei compositori europei.

**L.G.** Christian Utz nel suo importante saggio *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektive für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (2014) parla di «alterità “esplicitamente composta”» per opere di Takemitsu, Tan Dun, tue e perfino Lachenmann, indicando degli elementi in un brano che mostrino esplicitamente la differenza culturale. Non sono sicura che questo valga anche per la tua musica, cosa ne pensi? Mi sembra che non ci sia reale conflitto nel tuo uso di elementi musicali ed estetici sia giapponesi che europei. Puoi forse commentare?

**H.T.** Penso che sia stato fondamentale per me imparare a comprendere e analizzare strutturalmente la musica europea per poter arrivare a comporre la mia musica. Se non avessi un metodo di analisi di quella musica, penso che non avrei potuto capire correttamente nemmeno la musica giapponese. Tuttavia allo stesso tempo c'è un mondo della musica orientale che non può essere catturato dal modo di pensare della musica occidentale, e percepisco un certo pericolo nel modo in cui gli occidentali interagiscono con la musica orientale.

**L.G.** La cosiddetta Scuola di Kyōto (i maggiori filosofi Nishida Kitarō, Tanabe Hajime, Nishitani Keiji)<sup>4</sup> ha cercato di instillare il metodo filosofico europeo e in particolare tedesco nel pensiero giapponese; trovi qualche analogia con il tuo approccio estetico alla composizione?

**H.T.** Ho avuto l'opportunità di conoscere personalmente Ueda Shizuteru, filosofo della Scuola di Kyōto, discepolo di Nishitani Keiji. Ho molto imparato da lui sulla Scuola di Kyōto. Ho presentato Helmut Lachenmann, che è molto interessato al pensiero di Nishida Kitarō, al dr. Ueda, e ho anche visitato la sua casa a Kyoto. Per tanti versi sono molto influenzato dalle idee di Nishitani Keiji e Ueda

---

<sup>4</sup> Con il termine Scuola di Kyōto si intende una cerchia di filosofi, docenti dell'Università di Kyōto o pensatori gravitanti attorno a essa, che, a partire dalle figure di Nishida Kitarō (1870–1945) e dei suoi allievi Tanabe Hajime (1885–1961) e Nishitani Keiji (1900–1990), rappresenta il fenomeno filosofico più rilevante del panorama culturale giapponese dagli anni Venti fino a oggi.

Sebbene non si possa parlare di una “Scuola” dalle caratteristiche ben definite, uno dei tratti che accomuna i pensatori che le appartengono è quello di tradurre in termini consoni alla logica occidentale alcuni principi fondamentali del pensiero orientale, così com'è compreso e testimoniato dal Buddhismo giapponese, soprattutto nelle sue correnti zen e admiste.

Shizuteru. Ho potuto scoprire molte cose su Bashō, lo *haiku*, lo zen, l'*ikebana*... insomma riguardo a tutto ciò che rappresenta la cultura zen. Penso che abbia avuto un enorme impatto sulla mia musica.

**L.G.** Quale consideri essere il tuo ruolo nella società come compositore?

**H.T.** Oggi, in Giappone, un ruolo come il mio in particolare, di compositore di musica colta, è molto vago. È difficile dire che la società giapponese in sé riconosca l'esistenza di compositori contemporanei di musica colta. Il mondo giapponese della musica classica ha raggiunto oggi un livello molto elevato nell'acquisizione e nell'esecuzione della musica occidentale del passato. Sono passati meno di centocinquanta anni da quando la musica occidentale è arrivata per la prima volta in Giappone. Adesso molte persone possono finalmente comprendere in profondità la musica classica occidentale e degli artisti eccellenti possono interpretarla. E il pubblico è arrivato a comprendere l'elevatezza di quel mondo musicale. Tuttavia, non si può dire che siamo ancora arrivati a capire il mondo di Schönberg e Webern. La musica atonale dopo Schönberg viene etichettata come "musica contemporanea", e poche persone cercano di capire i diversi aspetti di quella musica.

Detto questo, ci sono delle persone che aspirano a una musica colta che può essere creata solo da compositori giapponesi viventi. Io compongo musica per queste persone. Cosa possono esprimere i giapponesi nel XXI secolo? Penso che ci vorrà del tempo prima che tali lavori siano veramente compresi.

**L.G.** Quali sono i tuoi prossimi progetti?

**H.T.** Dal prossimo anno sarò Compositore in Residenza dell'Orchestra Tonhalle di Zurigo e scriverò un nuovo brano per questa orchestra, un concerto per flauto, *Cerimonia*, per Emmanuel Pahud come solista. In seguito scriverò un concerto per il primo violino dei Berliner Philharmoniker, Daishin Kashimoto, che lo eseguirà in prima esecuzione assoluta con i Berliner Philharmoniker nel marzo 2023.

Un altro grande progetto con il direttore Kazushi Ono è scrivere una nuova opera su commissione del Nuovo Teatro Nazionale di Tokyo. Yoko Tawada, una scrittrice che vive a Berlino, scriverà il libretto sul tema della distruzione della natura da parte del genere umano.