

# Spazio sonoro. Vuoto, natura e paesaggio in alcuni lavori di Toshio Hosokawa

ROBERTO FAVARO

Accademia di Belle Arti di Brera - Scuola Civica di Milano

Il tema dello spazio, e in particolare dello spazio sonoro, offre nell'opera di Toshio Hosokawa molteplici livelli di presenza che si connettono ai temi del tempo, del silenzio, del vuoto, della natura, del paesaggio, dei contesti geo-culturali e storico musicali.

La particolare originalità e ricchezza del pensiero e dell'azione artistica del compositore giapponese su questo tema si articola secondo me in almeno tre direzioni:

- In primo luogo lo spazio come questione estetica o filosofica, naturalmente incardinata negli specifici dispositivi del linguaggio e del fenomeno sonoro, oltre che musicale e compositivo, intorno alla quale Hosokawa ha scritto ed espresso pensieri di grande interesse trovando costante riscontro concreto nella produzione compositiva: lo spazio sonoro, dunque, all'interno di una più estesa visione del mondo e della realtà, come uno dei suoi cardini portanti.
- In secondo luogo la questione, assai ricorrente nella vasta produzione di Hosokawa, del riferimento a condizioni e situazioni spaziali specifiche, richiamate fin dai titoli ma non limitate a essi, sotto forma di paesaggi, natura, elementi, luoghi, situazioni ambientali più o meno specifiche.

- In terzo luogo lo spazio variamente inteso della cultura, del contesto linguistico musicale e strumentale di riferimento, con l'attenzione, trasversale a tutta l'opera, per il dialogo o per l'intima attrazione tra Occidente e Oriente, tra antico e contemporaneo, tra strumenti tradizionali e timbri moderni. Dunque lo spazio sonoro come identità, come geografia, come alterità, ma anche lo spazio sonoro come manufatto plastico-architettonico (lo strumento), come scultura che suona nelle forme plastiche determinate dal *background* culturale, dalle esigenze di gusto e di stile, così come dalle richieste di una specifica necessità fisico-acustica, di un certo profilo sonoro che impone alla forma plastica di diventare ciò che è.

Mi soffermo ancora brevemente su questo specifico aspetto. La particolare cifra compositiva e la personale inclinazione culturale di Hosokawa porta alla definizione di uno spazio sonoro inedito, originalissimo, in cui si fondono o si incontrano dialetticamente diversi mondi sonori, riconducibili alla strutturante formazione occidentale e alle radici giapponesi del Maestro: ecco allora composizioni che guardano al teatro *nō* come le opere in un atto *Hanjo*, o *Matsukaze*, ma anche alle tradizioni occidentali come *Medea Fragments Overture* per ensemble cameristico (1996). Così ancora da notare è l'uso di strumenti come *fūrin*, vari litofoni, *shō*, *shakuhachi*, spesso abbinati all'orchestra o ad altri strumenti occidentali.

Partendo dalla prima delle prospettive proposte, quella dell'idea di spazio, vorrei riportare una citazione di Hosokawa tratta dalle note alla prima esecuzione di *Tokyo 1985*, riportata nel prezioso volume *Yogaku – percorsi della musica giapponese del Novecento* di Luciana Galliano:

Nel carattere di movimento che ha l'atto di articolare un suono non è in gioco solo la corporeità dell'uomo o i caratteri dello strumento ma è compresa una profonda relazione con la condizione e la natura dello spazio in cui risuona il suono emesso. Non è che il suono abbia in sé un significato, è all'interno della relazione tra il luogo in cui nasce e la persona che è in quel luogo che il suono riacquista un'esistenza vivida e fondante<sup>1</sup>.

Il primo punto è dunque che, innanzitutto, fin dall'azione generativa del suono, lo spazio con la propria identità e il proprio carattere, è elemento essenziale non solo del linguaggio musicale ma della stessa componente sonora in sé, confermando e ribadendo l'appartenenza della musica al dominio non solo del tempo ma anche dello spazio.

---

<sup>1</sup> L. GALLIANO, *Yogaku. Percorsi della musica giapponese del Novecento*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998, p. 316.

Ma per Hosokawa non è sufficiente dire che il suono e la musica sono conaturati allo spazio – o, più estesamente, che sono linguaggi anche dello spazio, oltre che del tempo. Viene invece sottolineata l'importanza, anche ai fini compositivi, delle caratteristiche, delle condizioni, della qualificazione dello spazio in cui si manifesta l'evento sonoro il cui valore comunicativo e infine esistenziale è in ogni caso subordinato alla qualità della relazione che si instaura tra individuo che abita e luogo abitato. E qui farei notare anche l'importanza e l'originalità del tema dello spazio sonoro in Hosokawa dal punto di vista della gestione e organizzazione dello spazio esecutivo.

Già questa premessa ci sollecita ad allargare lo sguardo oltre lo specifico ambito della composizione tradizionalmente intesa, indicandoci vie di approfondimento che riguardano le relazioni tra musica e altre discipline, in particolare quelle più intimamente e statutariamente appartenenti alla sfera della spazialità come l'architettura nelle sue diverse ramificazioni: abitativa, urbanistica, paesaggistica. Il suggerimento che si coglie è quello di una profonda valorizzazione delle qualità e delle condizioni dello spazio in cui il suono si genera, attraverso l'articolazione del movimento, dell'atto non solo esecutivo, insieme alla consapevolezza che quel suono (sia esso strumentale, cioè esplicitamente compositivo, oppure relativo ai movimenti e alle azioni sonore del vivere e dell'abitare) «riacquista un'esistenza vivida e fondante» grazie alla speciale relazione tra il vuoto dello spazio e il pieno dell'individuo che vi dimora. Così appaiono assai preziose le osservazioni di Rossella Menegazzo con i riferimenti alle opere architettoniche e fotografiche ispiratrici di alcuni lavori di Hosokawa<sup>2</sup>.

Ma la citazione da cui sono partito continua con riflessioni che approfondiscono la questione della spazialità in una direzione più articolata. Facendo riferimento al concetto di *ma* e a una sua esplicazione nel gesto del monaco zen che traccia una linea sul foglio intesa come proveniente *da* e destinata *a* un punto all'infinito, Hosokawa dice:

Ho iniziato a pensare che il suono, esattamente come la linea che traccia il monaco zen, comporti in sé un dominio che non si vede né si sente, uterino. [...] La recente musica europea si sta sviluppando concentrandosi e preoccupandosi esageratamente della sfera di suoni risultato di un'articolazione sonora percepibile, di una sfera di *ecriture* di "oggetti" sulla carta, ignorando del tutto quell'ambito della figura/immagine che non si vede e non si sente. Il concetto di *ma*, così centrale nella musica tradizionale giapponese, è il tempo/spazio inondato di tensione che va dall'infinito alla carta quando viene tracciata una linea, che non è affatto "silenzio" come spazio omogeneo e vuoto, deprivato di direzione e significato. È invece fertile come un utero<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. il contributo di R. MENEGAZZO, *Contrappunti d'arte. La mia calligrafia è musica*, nel presente volume pp. 51-59.

<sup>3</sup> GALLIANO, *Yogaku*, cit., p. 316.

Hosokawa consiglia insomma di considerare lo spazio di silenzio che sta prima, durante e dopo la composizione, ma che in generale abita anche il tempo e lo spazio generale in cui viviamo, come «inondato di tensione»: non uno spazio vuoto, omogeneo e privo di significato, dice, intendendo evidentemente che quel vuoto, quell'assenza di suono, è invece indispensabile al pieno, al suo manifestarsi, alla motivazione del suo esistere, alla sua utilità. Uno spazio vuoto, un silenzio, appunto fertili.

Ancora, Hosokawa ci suggerisce di riflettere, a partire da questa qualificata alternanza di presenza e assenza, di pieno e di vuoto, di suono e di silenzio, sul costante stato dinamico di instabilità delle cose, sulla mobilità continua del presente che è insieme il punto di demarcazione inafferrabile tra ciò che non è più e ciò che deve ancora essere. Questo «spazio/tempo inondato di tensione» richiama l'idea di impermanenza, quella condizione di «vuoto temporale» (inteso come tempo assente: che è già stato, dunque passato; o che non è ancora, dunque futuro) indissolubilmente e dialetticamente congiunto al «pieno temporale» (presente) in un rapporto di vicendevolesse necessità e con dirette azioni sulla stessa dimensione spaziale.

Cito a tale proposito quanto osserva Giangiorgio Pasqualotto nel suo indispensabile *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*:

Il vuoto temporale, il tempo “assente”, rendendo possibili le trasformazioni del mondo, governa le configurazioni spaziali; ciò non solo nel senso che là dove vi era vuoto fa sì che vi sia pieno e viceversa, ma anche nel senso che regola i mutamenti delle configurazioni spaziali<sup>4</sup>.

Vuoto e pieno, come silenzio e suono, appaiono dunque, anche nel pensiero di Hosokawa, come i termini interdipendenti e reciprocamente dialettici su cui si definisce e qualifica lo spazio sonoro della composizione o dello stesso *soundscape* paesaggistico e architettonico. Non a caso, in altra occasione, Hosokawa dice che «ascoltiamo le singole note e apprezziamo, allo stesso tempo, il processo di come le note nascono e poi muoiono: un paesaggio sonoro in continuo “divenire” che si anima in sé». Il che ci fa intravedere certe analogie non solo per esempio con la concezione debussyana del silenzio e del rapporto con il *soundscape* (la tensione continua, evanescente e diafana del suono verso il quasi nulla o il nulla *tout court* così efficacemente focalizzata da Jankélévitch), ma anche con una certa idea di silenzio presente nell'ultimo Nono, basti citare l'indicazione scritta sopra l'ultima pausa coronata della partitura di *A Carlo*

---

<sup>4</sup> G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 13.

Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili: «Tenere corona lunga (come) per continuare a ascoltare presenze-memorie-colori respiri»<sup>5</sup>.

Ma soprattutto vale la pena di segnalare le analogie di questo pensiero di Hosokawa sul paesaggio sonoro con la cerimonia del tè, il *cha no yu*, con la reciprocità stabilita tra il vuoto sonoro (il silenzio) che abita lo spazio vuoto della stanza, e i suoni progressivamente crescenti del borbottio prodotto dai pezzetti di metallo nel bollitore, che si stagliano sullo sfondo del silenzio, di nuovo a generare uno spazio vuoto non statico ma fertile, manifestazione dell'idea di impermanenza e dei continui mutamenti dello spazio stesso nel corso del tempo.

Ecco allora che la visione di Hosokawa ci riporta poi direttamente ad alcuni connotati specifici del pensiero orientale. Nell'undicesimo capitolo del *Daodejing* dedicato all'*Utilità del non-essere*, si pone come essenziale e dialettico il ruolo della parte assente di qualcosa come funzionale alla sua efficacia per la cosa stessa. L'eloquente esempio del vaso («Si ha un bel lavorare l'argilla per fare vasellame, / l'utilità del vasellame dipende da ciò che non c'è»)<sup>6</sup> indica come, per citare ancora Pasqualotto, «il vuoto del vaso, in quanto connesso alla sua utilità, non è inteso nel senso della sua staticità spaziale, ma nel senso della dimensione temporale che rende lo spazio vuoto del vaso o risultato di uno svuotamento avvenuto o premessa di un riempimento a venire»<sup>7</sup>.

Allo stesso modo mi sembra che il pensiero di Hosokawa sul rapporto “spaziale” del suono con il silenzio indichi come il silenzio nella sua musica e fuori dalla sua musica rappresenti un vuoto dialetticamente *efficace e utile* al pieno, e il “non-essere” del suono e del discorso musicale sia riferibile a uno «svuotamento *sonoro* avvenuto», o alla preparazione di un «riempimento» sonoro futuro, a venire.

D'altra parte vale la pena di ricordare una delle frasi più significative di Hosokawa, secondo il quale «la musica è il luogo in cui note e silenzio si incontrano»<sup>8</sup>. Così come è consigliabile verificare in molte opere del compositore giapponese quest'idea di musica come spazio sonoro in cui, per svuotamento e riempimento, per tensione tra pieno e vuoto, si manifesta il principio di impermanenza e di continua trasformazione dinamica del discorso.

---

<sup>5</sup> L. NONO, *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, per orchestra a microintervalli, Milano, Ricordi, 1984.

Per i particolari risvolti relativi al rapporto musica-arte e musica-architettura, cfr. S. DREES, *Biographische und musikalische Zeit in A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*, in *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 1998, pp. 21-91; inoltre i miei R. FAVARO, *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Venezia, Marsilio, 2010<sup>4</sup>, e Id., *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio, 2017.

<sup>6</sup> *Tao Tè Ching. Il libro della Via e della Virtù*, Milano, Adelphi, 1973, p. 49.

<sup>7</sup> PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, cit., p. 13.

<sup>8</sup> T. HOSOKAWA, cit. dal sito della Schott Music GmbH & Co. KG, sezione “Autori”, al link <https://en.schott-music.com/shop/autoren/toshio-hosokawa>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.

Ma di nuovo, allargando l'osservazione ai rapporti tra musica e altre forme d'arte, direi che Hosokawa ci aiuta ad approfondire il tema della musicalità dell'architettura e per altri versi della potenzialità musicale di opere plastiche, pittoriche o letterarie. D'altra parte, colpisce l'immagine spesso evocata da Hosokawa di una musica come calligrafia di suoni che si dipanano nel tempo e nello spazio, che emergono dal silenzio e vi fanno ritorno. O ancora, l'idea espressa a proposito dell'opera in un atto *Hanjo*, del 2004:

Sullo sfondo l'atmosfera dell'orchestra cambia gradualmente, come un quadro su seta che si stende. Il silenzio è tessuto lentamente, ma con competenza, nel disegno di quel rolo di seta, come un punto bianco al centro dell'immagine<sup>9</sup>.

Non solo. Dice ancora Hosokawa, a proposito di *Silent Flowers* per quartetto d'archi del 1998:

La mia musica è calligrafia, dipinta sul confine aperto del tempo e dello spazio. [...] Ogni singola nota ha una forma, come una linea o un punto applicato a pennello. Queste linee sono dipinte su una tela di silenzio il cui bordo, che è parte del silenzio, è importante tanto quanto ciò che è udibile<sup>10</sup>.

Ecco di nuovo la speciale inclinazione spaziale, ma anche visiva e pittorica, di Hosokawa, che ribadisce l'idea di una traslazione costante del piano temporale in quello spaziale, al punto di ricordarci quel passo del primo atto del *Parsifal* di Wagner con la celebre rivelazione di Gurnemanz all'attonito Parsifal: «Cammino appena, eppur mi sembra già d'esser lontano. Spazio qui diventa il tempo»<sup>11</sup>.

L'ultima prospettiva che ho indicato relativamente all'idea suggerita da Hosokawa di spazio sonoro, quella relativa al rapporto con la natura, si lega intimamente a quanto finora evidenziato<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> ID., dal sito della Schott Music GmbH & Co. KG, sezione "Work of the Week" del 16.05.2016, al link <https://en.schott-music.com/work-of-the-week-toshio-hosokawa-hanjo-2/>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.

<sup>10</sup> ID., cit. in REINHART MEYER-KALKUS, *Breath crystals. Tribute to Toshio Hosokawa at the Roche Commissions Ceremony on 30 August 2008*, *Buonas*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa*, a cura di Carnegie Hall, New York, The Cleveland Orchestra, LUCERNE Festival, Basel, Roche, 2010, p. 25. Ancora, HOSOKAWA dice che "la musica è calligrafia fatta usando suoni dipinti sulla tela del silenzio", in <https://en.schott-music.com/shop/quintets-solos-no323747.html>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.

<sup>11</sup> Così nell'edizione Ricordi Sonzogno del libretto: «*Parsifal*: Io lento vo, ma correr mi par. *Gurnemanz*: Il tempo qui, figliuolo, diventa spazio». R. WAGNER, *Parsifal*, Atto primo, Milano, Ricordi e Sonzogno, 1985, p. 23.

<sup>12</sup> J. P. HIEKEL, *Endangered intensities. Nature References in the Music of Toshio Hosokawa*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa*, pp. 81-102, in [https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ec-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions\\_10\\_toshiohosokawa.pdf](https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ec-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions_10_toshiohosokawa.pdf), ultima consultazione 28 gennaio 2022.

Riguardo alla relazione con la natura espressa da Hosokawa, intensa, continuativa, profonda, è sufficiente dare uno sguardo ai molti titoli in cui uccelli, paesaggi, giardini, mare vengono evocati e nominati: *Seascapes – Daybreak* per ensemble (1998), *Voice from the Ocean*, per orchestra (2001-2002), *Memory of the Sea Hiroshima Symphony* (1998) per orchestra, *Wind from the Ocean*, per orchestra (2003, rev. 2006), *Meditation to the victims of Tsunami (3.11)* (2011-2012) per orchestra, *Silent Sea* per piano e orchestra d'archi con percussioni (2002); ai lavori centrati sul giardino o sul paesaggio come *Garten Lieder* per orchestra da camera (1995, rev. 2003), *Im Frühlinggarten* per 9 esecutori (2002), *Singing Garden in Venice*, orchestra barocca con arpa (*ad lib.*) (2011, rev. 2015) ma con l'inclusione di strumenti come *fürin*, litofoni, suoni d'acqua; fino ai tanti *Voyage* e *Landscapes*.

Ma, a un livello ancora più profondo, Hosokawa riconosce nel suo rapporto primigenio con la natura molte delle fonti originarie della sua futura sensibilità artistica e compositiva.

Nel saggio pubblicato nel 1995 con il titolo *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur* [Dalle profondità della terra: musica e natura]<sup>13</sup>, il compositore giapponese espone in modo approfondito la propria posizione estetica rispetto alla natura e all'importanza che questa ha rappresentato nella sua formazione e nella definizione della propria identità artistica oltre che umana:

I suoni del mondo naturale, che certamente ho sentito per la prima volta inconsciamente, hanno esercitato su di me un'influenza così decisiva e profonda che sono diventato un compositore<sup>14</sup>.

Ma poi ci sono anche le significative prese di posizione ecologiste rispetto ai disastri provocati dall'uomo nei confronti della natura a parlarci della presenza costante, nella vita e nel pensiero di Hosokawa, di questo tema. Così scrive il compositore nel 1995:

Proprio come ora la distruzione ambientale progredisce e sono in corso fenomeni atmosferici anomali, così in un mondo del genere sento che il senso interiore della natura dell'umanità è ugualmente sul punto di essere distrutto<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> T. HOSOKAWA, *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur*, in: MusikTexte 60 (1995), pp. 49–54, in [https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ee-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions\\_10\\_toshiohosokawa.pdf](https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ee-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions_10_toshiohosokawa.pdf), ultima consultazione 28 gennaio 2022.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>15</sup> T. HOSOKAWA, in HIEKEL, *Endangered intensities*, cit., p. 97.

Vale la pena allora di ricordare alcuni lavori di Hosokawa in cui il riferimento alla natura tocca esattamente tali aspetti in qualche modo legati al tema dell'ecologia, ovvero di una natura dilaniata dall'azione umana o di una natura la cui violenza distruttiva è figlia di questa stessa irresponsabile condotta dell'uomo: si considerino allora opere come l'oratorio *Voiceless voice in Hiroshima* (1989 / 2000-01) o il già citato *Memory of the Sea Hiroshima Symphony*, entrambe dedicate alla devastante esplosione atomica che alla fine della Seconda guerra mondiale distrugge la sua città natale, o altre composizioni, come il già menzionato *Meditation to the victims of Tsunami* per orchestra, o ancora *Stilles Meer*, opera in un atto e cinque scene del 2015<sup>16</sup>, o di nuovo il recente *The Flood* del 2020 per *ensemble*, tutti dedicati al catastrofico terremoto Tōhoku e al conseguente maremoto che nel 2011 causano la morte di 17.000 persone. È il segno di un'attenzione per la natura che travalica l'approccio consolatorio o idilliaco, ricavandone semmai ispirazione anche dalla più cruda essenza devastatrice.

Naturalmente non vi è in queste musiche nessun intento descrittivo in senso didascalico, bensì la tensione a fondere fluidamente gli spazi sonori della musica e dello spazio circostante, della natura, del vuoto musicale solo apparente che circonda queste composizioni. Così vale la pena ricordare l'uso onomatopeico per esempio delle voci a simulare il vento o di elementi naturali come pietre e acqua a integrare gli strumenti tradizionalmente intesi. Un ricongiungimento o fusione con la natura, che rimandano in ogni caso alla visione dello spazio sonoro specifica di Hosokawa: «Ho sempre desiderato comporre opere che potessero diventare parte dei suoni della natura, il suono del cosmo»<sup>17</sup>, dice Hosokawa, indicando da un lato una particolare articolazione dello spazio della composizione organizzato in figure e sfondi, in elementi che rappresentano l'individuo e fondali che disegnano sulla tela del tempo lo spazio della natura, del cosmo, dell'universo; dall'altro, ulteriori affinità con il pensiero di Debussy (1903):

Intravedo la possibilità di una musica costruita appositamente per l'aria aperta, fatta tutta di grandi linee, di audacie vocali e strumentali che giochino nell'aria libera e planino gioiosamente sulle cime degli alberi... Si produrrebbe una collaborazione misteriosa dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori con la musica;

---

<sup>16</sup> *Stilles Meer*, Opera in un atto e cinque scene del 2015 su libretto di Hannah Dubgen tratto dal testo originale di Oriza Hirata. Prima rappresentazione il 24 gennaio 2016 presso la Staatsoper di Amburgo con la direzione di Kent Nagano.

<sup>17</sup> T. HOSOKAWA, cit. dal sito della Schott Music GmbH & Co. KG, testo di presentazione del brano *Silent Flowers* del 1998, al link <https://en.schott-music.com/shop/silent-flowers-no316155.html>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.



essa riunirebbe tutti gli elementi in un'intesa così naturale che sembrerebbe partecipare di ciascuno di essi<sup>18</sup>.

La musica, infatti, secondo Debussy, «è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura»<sup>19</sup>.

Con singolare analogia, Hosokawa scrive: «Nelle opere dei compositori contemporanei (...) si è perso il senso della forza originaria della natura»<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> C. DEBUSSY, in «Le Gil Blas», 19 gennaio 1903, poi in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 94.

<sup>19</sup> ID., *Considération sur Prix de Rome au point de vue musical*, in «Musica», n. 8, 1 maggio 1903, poi in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 171.

<sup>20</sup> HOSOKAWA, *Aus der Tiefe der Erde*, cit., p. 54.

## BIBLIOGRAFIA

DEBUSSY C.

- 1903 in «Le Gil Blas», 19 gennaio 1903, poi in ID., *Monsieur Croche et autre écrits*, Paris, Gallimard, 1971.
- 1903 *Considération sur Prix de Rome au point de vue musical*, in “Musica”, n. 8, 1 maggio 1903, poi in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971.

DREES S.

- 1998 “Biographische und musikalische Zeit in *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*”, in: *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken, PFAU-Verlag, pp. 21-91.

FAVARO R.

- 2010<sup>4</sup> *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Venezia, Marsilio
- 2017 *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio.

GALLIANO L.

- 1998 *Yogaku. Percorsi della musica giapponese del Novecento*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.

MEYER-KALKUS R.

- 2010 *Breath crystals. Tribute to Toshio Hosokawa at the Roche Commissions Ceremony on 30 August 2008, Buonas*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa*, a cura di Carnegie Hall, New York, The Cleveland Orchestra, LUCERNE Festival, Basel, Roche.

PASQUALOTTO G.

- 2001 *Eстетica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.

LAO TZU

- 1973 *Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù*, Milano, Adelphi.

WAGNER R.

- 1985 *Parsifal*, Milano, Ricordi e Sonzogno.

## SITOGRAFIA

HIEKEL J. P.

- *Endangered intensities. Nature References in the Music of Toshio Hosokawa*, in *Roche Commissions. Toshio Hosokawa*, pp. 81-102, in <https://www.roche.com/>

dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ee-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions\_10\_toshiohosokawa.pdf, ultima consultazione 28 gennaio 2022.

HOSOKAWA T.

- Sito della Schott Music GmbH & Co. KG, sezione “Autori”, al link <https://en.schott-music.com/shop/autoren/toshio-hosokawa>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.
- Sito della Schott Music GmbH & Co. KG, sezione “Work of the Week” del 16.05.2016, al link <https://en.schott-music.com/work-of-the-week-toshio-hosokawa-hanjo-2/>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.
- Sito della Schott Music GmbH & Co. KG al link <https://en.schott-music.com/shop/quintets-solos-no323747.html>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.
- Sito della Schott Music GmbH & Co. KG, testo di presentazione del brano *Silent Flowers* del 1998, al link <https://en.schott-music.com/shop/silent-flowers-no316155.html>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.
- *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur*, in: MusikTexte 60 (1995), pp. 49–54, in [https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ee-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions\\_10\\_toshiohosokawa.pdf](https://www.roche.com/dam/jcr:acb216da-aa94-4228-95ee-c43afaaf3ef6/en/rochecommissions_10_toshiohosokawa.pdf), ultima consultazione 28 gennaio 2022.