

Fiori di Loto: impollinazione incrociata tra Oriente e Occidente nella musica di Toshio Hosokawa

ROBERTO BORIN E FRANCESCO GULIC
Conservatorio “G. Tartini” di Trieste

I. ISOLAZIONISMO E COSMOPOLITISMO NELLA STORIA DELLA MUSICA GIAPPONESE

Nella musica di Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) vivono le stratificate contraddizioni della cultura giapponese in rapporto col mondo occidentale, un rapporto travagliato e ancora irrisolto, che affonda le sue radici secolari nell'epoca degli *shogun*. L'isolazionismo politico, dunque culturale, conseguito all'ascesa al potere di Tokugawa Ieyasu nel 1603, sarebbe stato definito come «zelotismo»¹, a indicare l'atteggiamento conservatore e nazionalista che avrebbe caratterizzato i successivi due secoli e mezzo di storia del Giappone, il cosiddetto periodo Edo, in cui il contatto con l'Europa fu assicurato dal 1641 pressoché esclusivamente dagli scambi commerciali con i mercanti olandesi nel lembo di terra di Deshima nel porto di Nagasaki.

Dopo questo lunghissimo iato, tornò al potere nel 1863 la dinastia imperiale (Restaurazione Meiji), che diede il via a un periodo di cosmopolitismo «erodista»²,

¹ A. J. TOYNBEE, *Civilization on Trial*, Oxford, Oxford University Press, 1948, p. 193.

² ID., *The World and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1952, p. 87.

ossia un graduale quanto rapido assorbimento di molti aspetti del vivere occidentale, fra i quali, in particolare, la musica. I canti della liturgia cristiana furono riammessi nelle chiese a seguito del veto imposto dallo *shogunato* e presso le bande militari presero forma le prime esperienze di concerto in stile europeo. Nelle scuole si scelse di insegnare canzoni tradizionali isolate quanto motivi provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti tradotti nella lingua locale, nell'auspicio di crescere generazioni sensibili a entrambi i repertori.

Tuttavia, la borghesia rampante a cavallo fra XIX e XX secolo concentrò principalmente le proprie risorse e talenti nello sviluppo di una scena locale di musica colta europea, in piena emulazione del tardo romanticismo tedesco: nessun vanto era più grande per un compositore o per un'interprete dell'epoca se non ottenere un diploma nelle massime istituzioni musicali germaniche o asburgiche.

Nei decenni successivi l'unica tendenza che sembrasse opporvisi era la parallela fascinazione per la scuola francese di Fauré, Franck e, più tardi, di Debussy, caratterizzata dall'amore per l'Oriente, le scale pentatoniche, i modi e dall'attenzione ai riferimenti extra-musicali, agli elementi naturalistici, pittorici e al timbro, piuttosto che alla struttura formale, tendenza grazie alla quale, come in un gioco di specchi, il Sol Levante per la prima volta riscopriva, attraverso l'assenso occidentale, l'interesse per alcune qualità specifiche della propria tradizione musicale. Ecco un primo segnale di quella "impollinazione incrociata" che sarebbe divenuta sempre più fruttifera nel corso del Novecento.

Alla fine della Prima Guerra Mondiale il Giappone si sarebbe avviato verso una nuova stagione di isolazionismo culturale, conseguente alle aggressive politiche nazionaliste, militariste e imperialiste del governo. In tale contesto, i compositori, spesso autodidatti, si occuparono come mai prima d'allora del recupero, della diffusione e della rielaborazione del patrimonio musicale di ogni parte dell'arcipelago nipponico, persino dei canti della minoranza etnica (all'epoca ancora non riconosciuta) degli Ainu sull'isola di Hokkaido.

In conseguenza di tale interesse comune per il folklore, sovente i compositori del Minzokushugi (stile nazionalista) sono stati paragonati a Béla Bartók (Sânnicolau Mare, 1881 – New York, 1945), sebbene nella sua musica la ricerca e l'impiego sistematico di elementi folkloristici che non provengono solamente dalla sua terra natia (Ungheria), ma da tutta l'area balcanica e oltre, si amalgamano con una base colta mitteleuropea e con un impiego allora avanguardistico delle dissonanze, il che esclude una somiglianza, se non vaghissima, fra questi musicisti.

Nel secondo dopoguerra tornarono, in un altro brusco rivolgimento, tendenze affini a quelle sorte a inizio secolo: da una parte, una grande attenzione ai

Ferienkurse della celebre cittadina tedesca di Darmstadt; dall'altra, il raccogliersi attorno alle eminenti figure di Messiaen, Schaeffer e Boulez, che animavano i grandi centri musicali parigini. E proprio al conservatorio della capitale francese si sarebbe formato Toshiro Mayuzumi (Yokohama, 1929 – Kawasaki, 1997), uno dei compositori giapponesi più famosi del Novecento, radicale nella sperimentazione, quanto nel pensiero in linea col nazionalismo di Mishima.

Ciononostante, alcune figure di spicco della musica giapponese postbellica non si ritrovarono in questi schieramenti di affiliati al mondo accademico o a ideali nazionalisti. Nel grande fervore culturale degli anni Cinquanta nacque così l'*Jikken Kobo* (laboratorio sperimentale), non una semplice corrente musicale alternativa, bensì un grande movimento comprendente cinema, teatro, danza e altre arti figurative, all'insegna della multi-disciplinarietà e della libertà espressiva, in uno spirito che possiamo paragonare a quello di alcune esperienze occidentali affini, quali il *Blaue Reiter* e la *Bauhaus* in Germania e il *Black Mountain College* negli Stati Uniti.

Tra i musicisti partecipanti, oltre a Kazuo Fukushima, Keiji Satō, Jōji Yuasa e Hiroyoshi Suzuki, spicca il nome di un poco più che ventenne Tōru Takemitsu (Tokyo, 1930 – Tokyo, 1996), di cui si tratterà successivamente per comprendere come il suo operato abbia influito incontrovertibilmente sul giovane Hosokawa.

Da questo scenario così tripartito, ben presto in un quadro più complesso e in continuo mutamento si sarebbero dipanate le vicende artistiche e umane di molti compositori, tra cui Toshi Ichianagi, Ryōhei Hirose, Maki Ishii, Minoru Miki, Makoto Moroi, Akira Miyoshi e Teizo Matsumura, una generazione che, ricordiamo, sarebbe stata la prima a tentare un confronto strutturato, ancora oggi in divenire, fra cultura giapponese, euroamericana e quelle dei popoli di ogni altra parte del mondo, mentre nello stesso periodo in Europa operavano Luigi Nono, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e György Ligeti, in USA, di Morton Feldman, George Crumb e Steve Reich.

Dagli anni Ottanta a oggi si notano parallelamente la permanenza, da un lato, di un'arte di chiaro rimando occidentale, dall'altro, di poetiche dell'ibridazione e del confronto fra Oriente e Occidente.

Al primo filone appartengono Ichiro Nodaira (Tokyo, 1953), influenzato dagli studi con Manoury e gli spettralisti Murail e Grisey, e un'emergente generazione di donne compositrici, fra cui Keiko Harada (Tokyo, 1968), sperimentatrice darmstadtiana di timbri raffinati e imprevedibili cambi di metronomo, di microtoni e improvvisazioni ai limiti del *free-jazz*; Misato Mochizuki (Tokyo, 1969), inventrice di un brillante metodo compositivo basato su principi fotografici; Karen Tanaka (Tokyo, 1961), fra minimalismo americano, neo-romanticismo e speculazioni elettroniche al prestigioso IRCAM di Parigi; e Mari Takano

(Tokyo, 1960), allieva di Ferneyhough e Ligeti, in grado di temperare rock, jazz, sonorità di matrice indiana e coreana insieme ai concetti classici europei di forma e sviluppo.

Del secondo filone, insieme a Toshio Hosokawa, fanno parte invece Akira Nishimura (Osaka, 1953), la cui musica fonde tecniche dell'avanguardia europea con eterofonie del *gagaku*³ e melodie diatoniche o modali in chiave minimalista; Somei Satoh (Sendai, 1947), anch'egli cultore del *gagaku*, oltre che dell'elettronica e del romanticismo europeo; e Dai Fujikura (Osaka, 1977), nelle cui opere il violino, il pianoforte, l'oboe conversano frequentemente con lo *shō*, la *biwa*, il *shakuhachi* e altri strumenti della tradizione nipponica.

E proprio a partire dalla seconda metà del XX secolo il *feedback loop* o, meglio, l'impollinazione incrociata tra Oriente e Occidente, riveste un ruolo fondamentale nell'estetica di grandi figure dall'altra parte del globo⁴.

Non sarebbe pensabile, per esempio, la concezione del tempo e dello spazio nell'opera di Stockhausen senza i suoi frequenti viaggi in Giappone, scanditi da eventi fondamentali nella sua carriera: la visita nel 1966 allo studio di musica elettronica della NHK (la radio nazionale giapponese) e la contemplazione estasiata della cerimonia del tè e del teatro *nō*, che daranno linfa all'innovativa opera elettroacustica *Telemusik*; l'Expo 1970 di Osaka, dove il padiglione tedesco è interamente dedicato per sei mesi alla riproduzione della sua musica in una spazializzazione a tutto tondo degli altoparlanti, a dir poco avveniristica⁵; la commissione di *Der Jahreslauf*, un pezzo per orchestra tradizionale *gagaku* da parte del Teatro Nazionale di Tokyo nel 1977; le frequenti meditazioni nei templi di Kyoto, culminate nello stesso anno a Ryoanji con l'ideazione della *super-formula*, una concezione musicale che vuole idealmente abbracciare in un solo principio, come di prassi nella visione ecumenistica di Stockhausen, le tradizioni musicali di tutto il mondo, imbastendo il progetto del grande ciclo teatrale *Licht* (*luce*, originariamente denominato con il corrispondente giapponese *hikari*), che lo avrebbe impegnato per i futuri due decenni e di cui *Der Jahreslauf* sarebbe stato il primo tassello⁶.

³ La musica di corte giapponese affermatasi a partire dal periodo Heian (794-1185).

⁴ Senza contare predecessori illustri quali Wagner, legato al buddhismo, e Debussy, che, notoriamente impressionato da un'orchestra *gamelan* nell'Esposizione Universale di Parigi del 1889, iniziò a impiegare di frequente scale pentatoniche nei suoi lavori e mise l'*Onda* di Hokusai in copertina all'edizione a stampa de *La Mer*.

⁵ K. STOCKHAUSEN, *Stockhausen on Music*. Maryon Boyars, London & New York, 1989, trad. it. di M. Viel, *Sulla musica*, a cura di R. Maconie. Milano, Postmedia Books, 2014.

⁶ In ordine di composizione, in quanto la sua apparizione nel ciclo avverrà appena nel 1993, con la prima rappresentazione al Teatro dell'Opera di Lipsia della quarta opera a essere completata, *Dienstag aus Licht*, costituendone il primo atto. Si noti anche come *Der Jahreslauf* costituisca il più grande *Einschub* (inserto) di *Licht*, in quanto unico atto di tutto il ciclo di sette opere non composte a partire dalla succitata *super-formula*.

In secondo luogo, la portata del fenomeno John Cage (Los Angeles, 1912 – New York, 1992) deve la sua grandezza anche ai suoi felici incontri con l'Oriente, in particolare con il buddhismo zen, attraverso il maestro Daisetsu Teitaro Suzuki, e con il testo di divinazione cinese *I Ching*, come l'originalità di Olivier Messiaen (Avignone, 1908 – Clichy, 1992) ha origine in parte dallo studio approfondito dei *raga* e dei *tala* indiani, oltre che, ancora una volta, dall'amore per la cultura del Giappone, omaggiata direttamente nei *Sept Haïkai* (1962), composti dopo avervi trascorso la sua luna di miele con la pianista Yvonne Loriod.

Nel teatro musicale di Harry Partch (Oakland, 1901 – Encinitas, 1974), d'altro canto, è programmatica la ripresa di elementi del teatro *nō* e *kabuki*, così come del *kathakali* indiano e dell'opera di Pechino⁷.

Pierre Boulez (Montbrison, 1925 – Baden-Baden, 2016), inoltre, ha dichiarato⁸ apertamente il forte impatto della musica giapponese sulla sua poetica, a partire dal capolavoro giovanile *Le Marteau sans Maître* (1955).

Infine si può individuare una linea diretta che, partendo da Giacinto Scelsi, passa per il già citato John Cage, l'ultimo Luigi Nono, il suo allievo Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino⁹ e arriva fino a Mark Andre, in grado di tracciare un percorso che comprende: l'utilizzo sapiente del silenzio in funzione dialettica rispetto al suono; una micro- e macro-forma abilmente modellate all'infuori dello stampo fortemente direzionale del canone occidentale; e l'emancipazione dei suoni non convenzionali prodotti dagli strumenti, anch'essi rapportati dialetticamente con il suono standard, come il crudo e il cotto, simili a certi "stridori" accuratamente ricercati nella musica giapponese in una mimesi naturalistica lontana dalla ricerca della perfezione della tecnica occidentale.

Tali tendenze di così forte rottura con il passato che caratterizzano le avanguardie europee e americane in realtà si inscrivono perfettamente in due concetti germinali dell'estetica giapponese, il *ma* e il *sawari*, di cui si cercherà di dare una sintetica spiegazione attraverso i numerosi esempi che offrono le composizioni di Takemitsu e Hosokawa.

2. L'INFLUENZA DI TAKEMITSU SULLA POETICA DI HOSOKAWA

Il giovanissimo Takemitsu che, come detto, si gettò a capofitto nel vivacissimo ambiente del *Jikken Kobo* nei primi anni Cinquanta, non era ancora il composi-

⁷ H. PARTCH, *Genesis of a Music*, New York, Da Capo Press, 1974.

⁸ P. BOULEZ, J. J. NATTIEZ (ed.), *Orientations: Collected Writings*, translated by M. Cooper, Cambridge MA, Harvard University Press, 1990.

⁹ Alcune delle tecniche adoperate nella sua opera per flauto possono essere lette alla luce della prassi esecutiva dello *shakuhachi*, flauto di bambù della tradizione giapponese.

tore affermato che avrebbe infiammato gli animi delle platee internazionali nei decenni successivi.

Il suo cammino di vita iniziò, similmente a Hosokawa, con il rifiuto della musica della sua terra quando, lontano da suo padre, grande collezionista di dischi jazz dell'epoca d'oro del Dixieland, era costretto a frequentare le scuole elementari ospite da una zia che soleva intrattenersi con il *koto*¹⁰, il cui suono, a posteriori, avrebbe associato ai mesti anni della guerra.

Il suo atteggiamento ancora molto “erodesco” si rafforzò ulteriormente al termine del conflitto in un clima generale di completo rifiuto di tutto ciò che fosse riconducibile alle tradizioni, associato inevitabilmente alla retorica nazionalista. I primi amori musicali di Takemitsu, infatti, furono Franck, Roussel, Fauré, sbocciati con l'ascolto radiofonico, e i primi studi riguardarono le partiture americane messe a disposizione dal governo occupante.

Ciononostante, il primo vero maestro di Takemitsu fu Yasuji Kiyose, esponente del Minzokushugi prebellico, che nel frattempo con altri colleghi aveva formato il *Shinsakkyokuha* (gruppo della nuova composizione), attraverso il quale nel dicembre del 1950 sarebbe avvenuto, paradossalmente, con *Lento* in due movimenti per pianoforte solo, il debutto di un giovane proiettato ben presto verso altri indirizzi estetici.

D'altronde passò meno di un anno prima della fondazione, nel settembre 1951, del *Jikken Kobo*, in cui, dopo il fiasco e le lacrime della prima di *Lento*, finalmente Takemitsu poté espandere la propria tavolozza grazie al confronto con artisti pronti a rompere gli schemi. Erano gli anni della lettura del monumentale trattato della *Technique de mon langage musicale* di Messiaen e del recente *Lydian chromatic concept of tonal organization* (1953) di George Russell, notissimo presso tutti i jazzisti del tempo. Erano gli anni delle prime sperimentazioni elettroacustiche, delle prime colonne sonore per il cinema e per il teatro e della scoperta della Seconda Scuola di Vienna, con la prima assoluta in Giappone del *Pierrot Lunaire* di Schönberg nel 1953 e, in seguito, con l'analisi delle partiture di Webern e i primi esperimenti seriali.

Ma fu il *Requiem* per orchestra d'archi (1957) a rendere noto e richiesto il nome di Takemitsu all'estero. Ciò avvenne quasi per caso, tramite l'intuito formidabile di un anziano e riverito maestro della musica che si trovava in visita in Giappone nel 1959 e che, ascoltando su sua richiesta musica moderna giapponese nella sede della NHK, rimase colpito da una registrazione in particolare, riprodotta per errore: il maestro era niente meno che Igor Stravinsky (Lomonosov, 1882 – New York, 1972) e la registrazione in questione era proprio quella del

¹⁰ Strumento tradizionale giapponese della famiglia delle cetre, simile al *dulcimer* e al salterio, costituito da una grande tavola di legno orizzontale, tredici corde e ponticelli mobili.

Requiem. Bastò un invito a pranzo e una chiacchierata. Da quell'episodio, le commissioni da parte di importanti orchestre americane iniziarono a crescere e il nome di Takemitsu si sparse nelle sale da concerto di tutto il mondo.

Gli anni Sessanta furono contraddistinti, per Takemitsu, da una grande prolificità creativa e dalla costante ricerca di nuove soluzioni espressive.

Lo studio delle pagine di Debussy gli permise di raffinare l'orchestrazione, sviluppando un gusto per strati strumentali indipendenti, definiti spazialmente e timbricamente.

D'altra parte, avvenne il cosiddetto "shock Cage": la scoperta del compositore americano attraverso il suo *Concerto per pianoforte e orchestra* (1958), eseguito nel 1961 al Festival di musica contemporanea di Osaka, lo sconvolse, mettendo in discussione molti preconcezioni musicali che dava per assodati. Nel repertorio takemitsiano, quindi, cominciarono a fare capolino partiture grafiche, pezzi per pianoforte preparato e l'utilizzo dell'aleatorietà (ad es. in *Corona* del 1962), ma soprattutto, la riconsiderazione del proprio patrimonio culturale.

Ancora una volta, la profonda ammirazione da parte di un occidentale per l'Oriente fece riemergere ciò che era taciuto nell'animo giapponese. Sebbene in alcune musiche per il grande schermo e in certe manipolazioni elettroacustiche di Takemitsu fossero già presenti le sonorità di strumenti giapponesi, il loro impiego era rimasto solamente superficiale ed estemporaneo. Dopo lo shock Cage, invece, la sua musica gradualmente si intrise di suoni, idee e rimandi alla prassi esecutiva nipponica.

Il processo raggiunse l'acme nel periodo sperimentale con *November Steps* per *biwa*¹¹, *shakuhachi* e orchestra (1967), scritto su commissione della New York Philharmonic sotto la direzione di Seiji Ozawa. Il pezzo deve il proprio nome all'esser stato composto in novembre, ai passi avanti che riconosceva di aver compiuto nella sua carriera con quest'opera, ma anche alla struttura complessiva, ripartita in undici variazioni, gli *steps*, appunto, *danmono* in giapponese (che possono significare anche i gradi del karate, le stanze di una ballata o le scene di uno spettacolo *nō*). Tuttavia, le variazioni sono intese con una coerenza che si sottrae al metodo analitico occidentale e piuttosto si devono leggere come delle scene pian piano svolte da un rotolo di pittura giapponese (*emakimono*).

Sulla scorta di *Eclipse* per *biwa* e *shakuhachi* dell'anno precedente, Takemitsu riuscì a integrare con l'orchestra i due grandi virtuosi dei rispettivi strumenti (Kinshi Tsuruta e Katsuya Yokoyama), non avvezzi alla notazione musicale occidentale, adoperando per le loro parti una scrittura simbolica *ad hoc*, in rispetto della prassi esecutiva molto fluida, libera del loro repertorio convenzionale, piut-

¹¹ Strumento simile al liuto o alla chitarra, le cui corde sono pizzicate tramite un grande plettro di forma triangolare.

tosto che secondo i concetti occidentali “in battere” o “a tempo”, e dell’intonazione mobile di quegli strumenti, lontani dal temperamento equabile.

November Steps perciò non si propone come un’idillica fusione fra est e ovest, traboccante di facili esotismi tardoromantici, ma come un dialogo alla pari, condotto il più delle volte in alternanza delle parti (i due solisti e l’orchestra) che, anzi, accentua le differenze tra i due universi paralleli e supera l’*impasse* della mera giustapposizione per mezzo di meditati punti di giuntura, che assicurano una transizione convincente tra le sezioni, e di richiami metaforici tra i due gruppi a confronto: l’arpa suonata *prés de tables* o in glissando sulle corde con una moneta, riproducendo l’attacco abrasivo del plettro sulla *biwa*; i pizzicati Bartók dei violoncelli sovrapposti ai gong e ai tam-tam percossi con legni e metalli; le oscillazioni microtonali in risposta alle note non temperate dello *shakuhachi*; il radunarsi attorno alcune note “chiave” tenute (pedali); il raddensarsi, all’apparenza atonale, di grumi sonori, ricavati non altro che da verticalizzazioni di tutte le altezze di scale pentatoniche o modi tradizionali.

L’opera si riconnette al principio del *ma*, «una forza espressiva che riempie il vuoto tra gli oggetti separati nel tempo e nello spazio»¹², nelle lunghe pause che separano i gesti cadenzati degli interpreti di *biwa* e *shakuhachi*, negli spazi che sembrano incolmabili fra il mondo dell’orchestra e dei due solisti, nell’avvicinarsi imprevedibile eppure coerente di sonorità fuori dalla storia, al contempo avanguardistiche e antichissime.

Si riconnette, inoltre, al principio del *sawari*, che si può riferire al «bel rumore» emesso dalla *biwa*, al verbo toccare, a un ostacolo in grado di sollecitare uno sforzo ulteriore o, nelle parole dello stesso compositore, anche alla «funzione biologica mensile della donna, definita in giapponese ‘il *sawari* mensile’ – un inconveniente naturale per le donne, ma essenziale per avere un figlio. Per me c’è qualcosa di simbolico in questo: l’inconveniente è potenzialmente creativo. Nella musica l’ostacolo artificiale nell’emissione sonora produce il suono. Il suono di *biwa* risultante è forte, ambiguo, profondamente significativo»¹³.

November Steps riscosse un meritato successo che mostrò ai giovani compositori un’ulteriore via percorribile. Fra loro vi era anche il giovane Toshio Hosokawa che, proprio dall’ascolto di una importante registrazione di questa composizione, diretta dal suo idolo Seiji Ozawa, decise presto di avvicinarsi alla scrittura musicale. Hosokawa nacque e crebbe in una società giapponese già fortemente occidentalizzata, e quindi per la maggior parte lontana da quella cultura tradizionale

¹² P. BURT, *La musica di Tôru Takemitsu*, Milano, Ricordi, 2003.

¹³ T. TAKEMITSU, *Confronting Silence. Selected Writings*, translated and edited by Y. Kakudo and G. Glasgow, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, trad. it. dell’estratto a cura di chi scrive.

accantonata e in parte rifiutata già a partire dalla rinascita economica del secondo dopoguerra. Nonostante figure esemplari come Tōru Takemitsu avessero cercato, come detto, già dagli anni Cinquanta del secolo scorso, una connessione tra la cultura musicale prettamente giapponese e quella occidentale, la maggior parte dei musicisti del tempo continuavano a vedere nella musica europea il loro principale interesse di approfondimento. Anche per la generazione di Hosokawa, quindi, suonare come i musicisti europei e scrivere come i compositori tedeschi o francesi rimaneva la più alta aspirazione; ed è proprio per tale motivo che già a vent'anni Hosokawa decise di trasferirsi per la prima volta in Europa, a Berlino, per proseguire gli studi musicali.

3. HOSOKAWA E L'INCONTRO CON LA MUSICA TRADIZIONALE GIAPPONESE

Da bambino, Toshio Hosokawa sentiva la madre suonare il *koto*. Egli all'epoca detestava quella musica, espressione di un mondo al quale il giovane, come molti della sua generazione, non sentiva più di appartenere. La curiosità di Toshio volgeva invece lo sguardo verso la tradizione classica europea di storici autori come Bach, Mozart e Beethoven.

Trasferitosi in Germania per poter continuare i suoi studi in questa direzione, ebbe l'occasione a Berlino di conoscere Isang Yun, compositore coreano che per primo gli fece notare l'importanza di riavvicinarsi alla cultura del proprio Paese di origine, e fu sempre a Berlino, paradossalmente, che Hosokawa assistette per la prima volta a uno spettacolo di musica *gagaku*.

Tuttavia, la curiosità verso nuovi linguaggi lo portarono presto a Darmstadt. A quel tempo i punti di riferimento erano soprattutto la musica di Luigi Nono e successivamente quella di Helmut Lachenmann. A Darmstadt ebbe modo di incontrare Brian Ferneyhough e il compositore svizzero Klaus Huber. Hosokawa si sentì subito in sintonia con Huber. Decise quindi di trasferirsi a Friburgo per continuare gli studi sotto la sua guida. Huber lo incoraggiò molto e lo convinse presto ad approfondire la storia e la tradizione del proprio Paese d'origine a tal punto che Hosokawa decise di prendersi un semestre di pausa dall'Accademia per recarsi nuovamente in Giappone.

Tornato in patria, approfondì soprattutto il *gagaku* e il canto *shomyō* della tradizione buddhista. Nel 1985 conobbe Mayumi Miyata, studiosa del *gagaku* e grande interprete di *shō*, l'organo a bocca giapponese. Su esempio di Tōru Takemitsu, l'approfondimento della cultura giapponese per Hosokawa non si fermò solo all'aspetto estetico della musica tradizionale, ma si spinse soprattutto verso la necessità di carpirne l'essenza filosofica e spirituale. I due concetti di *ma* e di *sawari*, più volte usati da Takemitsu nel concepire e nello spiegare l'essenza

della sua musica, anche in Hosokawa diventano elementi fondanti del proprio modo di comporre.

Il *ma*, che spesso viene identificato con il concetto di “vuoto”, di “silenzio”, in realtà rappresenta un pensiero filosofico molto più ampio e complesso. All'interno del *ma* il vuoto non è il nulla, ma è vuoto che collega, che unisce, il “silenzio” non è riposo ma è preparazione al suono. Ecco allora che nella musica di Hosokawa il concetto di “silenzio” non prende il semplice significato di “pausa” ma acquista una dignità sonora, come vedremo più avanti, al pari del suono stesso al quale si contrappone con raffinatissima stabilità.

Il *sawari* che invece sembra richiamarsi a un aspetto più prettamente tecnico della musica, ovvero all'attacco del suono, all'accento sonoro, timbrico, anch'esso con Takemitsu, come già visto, acquista un senso estetico e filosofico di prim'ordine, divenendo quel gesto, quel “rumore necessario” che va ad arricchire o a contrastare la purezza del suono. Hosokawa naturalmente prende a prestito da Takemitsu anche questo pensiero e lo fa proprio. Nella musica di Hosokawa il *sawari* diventa soprattutto perturbazione della quiete, tensione inaspettata che graffia l'equilibrio.

I concetti di *ma* e di *sawari* trovano posto con coscienza nella musica di Hosokawa a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta; tuttavia, il compositore sentì di aver trovato una propria via espressiva indipendente solo nelle composizioni dei primi anni Novanta con la serie di brani strumentali denominati *Landscape*, dei quali il più caratteristico, foss'anche solo per l'inconsueta strumentazione, risulta essere *Landscape V* per *shō* e quartetto d'archi del 1993.

4. HOSOKAWA E GLI STRUMENTI DELLA TRADIZIONE GIAPPONESE

Dalla seconda metà degli anni Ottanta numerose sono le composizioni di Hosokawa dedicate in parte o interamente a strumenti della tradizione giapponese. Uno degli strumenti al quale ha dedicato maggiore attenzione è sicuramente il già citato organo a bocca *shō*, strumento a fiato costituito da diciassette canne di bambù. All'estremità di ogni canna è fissata un'ancia, mentre dei fori laterali alle canne permettono di far suonare o meno le canne corrispondenti.

Lo *shō* deriva dallo *sheng*, strumento tradizionale del sud-est asiatico. Lo *sheng*, a differenza dello *shō*, si presenta in diversi tagli ed è dotato di un'imboccatura allungata che agevola l'esecutore nei passaggi melodici rapidi e virtuosistici, caratteristica tipica soprattutto dello *sheng* cinese. In Giappone invece, lo *shō*, di piccole dimensioni e privo di imboccatura, risulta uno strumento meno agile. Queste caratteristiche hanno portato alla codificazione di uno stile esecutivo assai più meditativo, costituito essenzialmente da successioni accordali la cui codifica-

zione è divenuta la prassi musicale dello strumento all'interno della tradizionale orchestra *gagaku*.

5. *LANDSCAPE*

Gli anni 1992-1993 rappresentarono un periodo di intensa creatività per Hosokawa; in quei soli due anni scrisse l'intero ciclo dei *Landscape*: *Landscape I* per quartetto d'archi (1992), *Landscape II* per arpa e quartetto d'archi (1992), *Landscape III* per violino e orchestra (1993, rev. 1996), *Landscape IV* per quintetto d'archi (1993), *Landscape V* per *shō* e quartetto d'archi (1993).

Landscape V, il meno convenzionale del ciclo, fu composto per il Kitakyushu International Music Festival ed eseguito il 4 Novembre 1993 dal Jean Sibelius Quartet con Mayumi Miyata allo *shō*. L'idea alla base dell'intera composizione fu quella di trovare un perfetto punto di incontro tra due famiglie strumentali di così lontana tradizione: da una parte il quartetto d'archi, che rappresenta una delle compagini strumentali più emblematiche del far musica occidentale, dall'altra parte lo *shō*, il cui timbro e la cui trattazione accordale rappresentano l'immagine della tradizione musicale colta giapponese. Hosokawa dal punto di vista timbrico compositivo non cerca la differenziazione e lo scontro tra le due realtà sonore, come fa ad esempio Takemitsu in *Distance* per oboe e *shō* (1972), al contrario tende a fondere il più possibile le due dimensioni timbriche, restituendoci al meglio quel concetto di "impollinazione incrociata tra Oriente e Occidente" che è l'essenza e l'oggetto delle nostre riflessioni sulla musica di Hosokawa.

Lo stesso compositore dichiarò in un'intervista di essersi fatto influenzare, per la scrittura di questo brano, non solo dalla tradizione figurativa giapponese, ma anche dalla pittura occidentale contemporanea, in particolare da quella dell'artista americano Mark Rothko

In *Landscape V* ho creato un mondo sonoro in cui il timbro dello *shō* e quello del quartetto, pian piano, si mischiano e si confondono in "nuvole di suoni". In questo sono stato molto influenzato dal mondo della pittura, in particolare dalle opere di Mark Rothko. I suoi quadri consistono semplicemente nella collisione di una larga campitura di colore con un'altra, ma i suoi colori hanno una profondità che raggiunge una dimensione direi religiosa. L'incontro con uno strumento come lo *shō*, poi, ha prodotto molti cambiamenti nella mia musica. Nel 1985 ho conosciuto Mayumi Miyata, interprete di *shō*, da cui ho ricevuto molti insegnamenti - una musicista che per me è stata fondamentale¹⁴.

¹⁴ A. NISHIMURA, "In conversazione con Hosokawa", in L. GALLIANO (a cura di), *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Milano, Auditorium, 2013, p. 173.

Il compositore però non si ferma qui. Con questo brano, infatti, ci mostra contemporaneamente altre importanti dimensioni sonore. Da una parte vi sono applicati i già citati concetti di *ma* e di *sawari*, dall'altro Hosokawa esplora due ulteriori pensieri propri dell'estetica e della filosofia giapponese: quello di «paesaggio a prestito» e quello di «panorama su due dimensioni».

Il concetto di *ma*, che permea in generale gran parte dell'opera di Hosokawa, in *Landscape V* addirittura diventa l'*incipit* della composizione stessa. Infatti, il brano inizia con un'intera battuta coronata di silenzio, dal quale gli archi entrano impercettibilmente con suoni di armonici; lo stesso fa lo *shō* una battuta più in là. Al principio quindi la linea di confine tra silenzio e suono risulta indefinibile e la fusione tra gli strumenti è totale.

Il concetto di *sawari* viene invece espresso da Hosokawa attraverso perturbazioni nel tessuto sonoro degli archi. Grazie al caratteristico timbro di attacco accentato, balzato, sfregato di questi strumenti, l'interruzione dello scorrimento lineare del quartetto viene a rompere la perfetta fusione tra le compagini timbriche, mettendo in risalto due diverse dimensioni sonore. Il compositore quindi ci mostra qui la sovrapposizione tra due immagini sonore differenti, ma non come due entità in disposizione gerarchica, come avviene ad esempio con il concetto di melodia ed accompagnamento nella tradizione musicale occidentale, ma al contrario come una sovrapposizione di due panorami differenti, uno davanti all'altro, ambedue con pari dignità sonora.

Altro elemento accennato che torna nella disposizione sonora del *Landscape V* è quello di «paesaggio a prestito», concetto che Hosokawa prende dalla tradizionale arte dei giardini giapponesi. In questa tecnica di disposizione, la progettazione del giardino giapponese, il cui ordine denota chiaramente la mano dell'uomo nel realizzarlo e nel disporne gli elementi costituenti, viene però realizzata tenendo conto del paesaggio preesistente, paesaggio che diventa parte integrante fondamentale del giardino stesso. Hosokawa trasferisce lo stesso concetto in ambito musicale, e in *Landscape V* lo ottiene soprattutto contrapponendo lo *shō* nel suo tradizionale uso a fasce accordali all'artificialità nella trattazione creativa degli strumenti ad arco, prerogativa caratteristica della musica occidentale.

Nella musica mi aspetto di sentire una voce [...] che scorre al fondo dell'esistente [...] ...Quella voce [...] è un canto che non ha canto, è una voce che sembra non poter parlare che del silenzio, che scorre ai fondamenti dell'esistenza ¹⁵.

¹⁵ T. HOSOKAWA, *ivi*, p. 215.

BIBLIOGRAFIA

BORIO G. e GALLIANO L. (a cura di)

- 2010 *Musica che affronta il silenzio. Scritti su Tōru Takemitsu*, Pavia, Pavia University Press.

BOULEZ P., NATTIEZ J. J. (ed.)

1990 *Orientations: Collected Writings*, translated by M. Cooper, Cambridge MA, Harvard University Press.

BURT P.

2003 *La musica di Tōru Takemitsu*, Milano, Ricordi.

GALLIANO L. (a cura di)

2013 *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Milano, Auditorium.

HOSOKAWA T.

- 1993 *Landscape V per shō e quartetto d'archi* (Partitura), Mainz, Schott Music.

LONG S.

2004 *Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation*, in: "Tempo", vol. 58, No. 228, pp. 14-22.

MIKI M.

- 2008 *Composing for Japanese Instruments*, Rochester, New York, University of Rochester Press.

PATCH H.

1974 *Genesis of a Music*, New York, Da Capo Press.

STOCKHAUSEN K.

1989 *Stockhausen on Music*, London & New York, Maryon Boyars, 1989, trad. it. a cura di M. Viel, *Sulla musica*, a cura di R. Maconie, Milano, Postmedia Books, 2014.

TAKEMITSU T.

1995 *Confronting Silence. Selected Writings*, translated and edited by Y. Kakudo and G. Glasgow, Berkeley, Fallen Leaf Press.

TOYNBEE A. J.

- 1952 *The World and the West*, Oxford, Oxford University Press.

- 1948 *Civilization on Trial*, Oxford, Oxford University Press.