

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Intorno a Takemitsu e Hosokawa (con una digressione)

Presentazione del concerto

Due omaggi del 22 febbraio 2022

Paolo Notargiacomo

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 2 Destini incrociati. – 2.1 Giapponismo europeo. – 2.2 Europeismo giapponese. – 3 Presentazione del programma. – 3.1 Per Toshio Hosokawa. – 3.2 Per Tōru Takemitsu #1. – 3.3 Per Tōru Takemitsu #2.

1 Introduzione

Nell'omaggiare i due compositori giapponesi più noti nel panorama musicale internazionale, non s'è voluto proporre al pubblico una retrospettiva monografica volta a illustrare le rispettive carriere artistiche, ma, in sintonia con lo spirito del festival, evocare un dialogo ricco di spunti e di suggestioni tra i due musicisti del Sol Levante e il mondo europeo, dialogo che ha alle spalle una storia lunga e affascinante, e ha influenzato e caratterizzato significativamente, su entrambe le sponde, l'arte del Novecento. Attraverso rispecchiamenti, allusioni, condivisioni, simpatie e dediche, nel programma del concerto i brani di Tōru Takemitsu e di Toshio Hosokawa s'intrecciano a composizioni europee, recenti e recentissime, ispirate, in vario modo, alle forme artistiche e ai principi estetici del Giappone.

2 Destini incrociati

2.1 Giapponismo europeo

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, i rapporti tra l'arte europea e l'arte giapponese costituiscono una direttrice importante nella storia d'entrambe le culture. Il momento di conflagrazione di tale fenomeno fu, in Europa, l'infatuazione collettiva del *Japonisme*, a sua volta seguito alla fine di un lungo periodo d'isolamento dello Stato nipponico. Le stampe giapponesi, diffuse massicciamente nel Vecchio Continente dai mercanti europei a partire dalla metà dell'Ottocento, suscitarono un'impressione e un entusiasmo talmente forti sull'immaginario culturale da potersi descrivere, più che come moda o come effimera suggestione, quasi nei termini di una profonda rivelazione, di una platonica anamnesi, che ebbe effettivamente il potere di condizionare il corso della ricerca artistica: come pensare agli impressionisti, a Monet, a Manet, a Van Gogh, senza tenere in conto l'ispirazione e i principi tecnici ed estetici ch'essi trassero da quelle stampe? E come poter ignorare l'influenza nipponica su uno dei grandi iniziatori della modernità musicale occidentale quale fu Debussy?

Evidentemente, se un fenomeno si sviluppa in maniera tanto profonda e duratura, le ragioni sono da ricondursi a una speciale coincidenza di condizioni favorevoli. Al di là dell'attrazione dell'esotismo, appartenente alla cultura europea fin dai suoi albori, il Giapponismo ottocentesco si fonda sulla singolare sintonia che gli artisti occidentali sentirono nei confronti delle produzioni estetico-culturali del Paese levantino in un momento di forte crisi delle estetiche tradizionali e di ansiosa ricerca di rinnovamento: le stampe giapponesi, senza prospettiva, senza realismo, dove le figure sono stilizzate e simboliche, fornivano un modello antitetico rispetto alla tradizione occidentale, modello dal quale e attraverso il quale gli artisti europei furono incoraggiati a uscire dai loro canoni e a trovare nuove vie.

La rivoluzione estetica investì in special modo la pittura e la musica, in termini analoghi, corrodendo e demolendo i rispettivi pilastri fondamentali: per l'una la rappresentazione realistica e la proiezione prospettica, per l'altra l'armonia funzionale e il contrappunto tonale. Ad essi furono sostituiti nuovi principi e tecniche, basati su diversi parametri. Nella pittura si predilesse ora la riproduzione dell'impressione ottico-sensoriale, ora la linearità bidimensionale del disegno, ora la stilizzazione geometrica; in musica il fulcro si spostò sul colore armonico, sul timbro, sulla melodia non armonizzata, sull'eterofonia e sullo slittamento verso un'armonia non funzionale, vetero o neomodale.

Questa svolta radicale avrà un'incidenza profonda sugli sviluppi novecenteschi dell'arte, in una duplice forma: da una parte attraverso l'enorme influenza dell'approccio e dei principi impressionisti sulle

scuole e le tendenze successive, dall'altra attraverso ulteriori e rinnovati scambi e contaminazioni con l'arte e la cultura giapponese. A tal proposito, andando oltre la pucciniana *Madama Butterfly* (1904) e le *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-13) di Stravinskij, che, in modi differenti, sono legate alla dimensione del Giapponismo tardo-ottocentesco, furono senz'altro decisive per le sorti della musica contemporanea le ascendenze nipponiche, anch'esse ben diverse tra loro, di due influentissimi musicisti quali furono Olivier Messiaen e John Cage.

2.2 Europeismo giapponese

Ma questa è solo una metà della storia.

Come già accennato, fu una svolta politica dello Stato giapponese a determinare l'inizio di questo incontro tra culture, cioè la fine di un lungo periodo d'isolamento e di severe proibizioni negli scambi economici e culturali con l'estero. Dalla metà del XIX secolo, infatti, con il cosiddetto rinnovamento Meiji, il Giappone fu interessato da una profonda trasformazione delle strutture politiche, sociali e culturali, con una sostanziale apertura verso l'esterno. Di ciò, naturalmente, risentirono le forme dell'educazione e dell'arte, che si fecero permeabili a modelli occidentali. Lo studio e la pratica della musica andarono nella direzione ora di un accostamento, ora di una sintesi di musica tradizionale e musica europea. Specularmente a quanto andava verificandosi in Europa, gli artisti giapponesi trovarono nelle forme e negli stili occidentali spunti e stimoli per rinnovare i propri strumenti e le proprie categorie. In questa armoniosa relazione (almeno dal punto di vista artistico, che i retroscena politico-culturali sono più complessi e ambigui) entrambi i *partners*, dunque, trovarono nell'altro una via feconda per uscire dalle maglie della propria tradizione, imparando nuovi linguaggi e realizzando una sintesi tra il noto e l'ignoto, tra il vecchio e il nuovo, tra l'appartenenza e la scoperta.

La ricchezza e la complessità dello scambio tra Europa e Giappone risiedono nel fatto che la misura dell'assimilazione e dell'identificazione è talmente estesa e profonda ch'esso finisce con il dispiegarsi in una stratificata pluralità di livelli di circolazione, come in un gioco di specchi o un rincorrersi di sguardi, tale da chiedersi a volte chi sia l'uno e chi sia l'altro. A tal riguardo le figure di Takemitsu e Hosokawa sono significativamente emblematiche, in quanto entrambe, in modi diversi, si avvicinano alla musica tradizionale giapponese e se ne appropriano attraverso lo studio e l'assimilazione della musica europea. Il primo, infatti, rigetta inizialmente la propria tradizione nazionale in quanto associata alla dittatura militare nazionalista (al pari di quanto avviene anche nelle arti europee in reazione ai regimi totalitari), ma viene quasi inconsapevolmente ricondotto alle sonorità della sua terra attraverso l'amore per due grandi compositori

europei 'nipponizzati', Debussy e Messiaen; in particolare, lo studio del loro utilizzo della modalità lo porterà a integrare nel suo mondo compositivo anche i modelli scalari della tradizione giapponese. Com'egli stesso dichiarerà avvalendosi d'immagini fortemente evocative, si specchia sia nel *Mirror of Tree* della musica occidentale sia nel *Mirror of Grass* della musica giapponese (cf. il famoso saggio del 1974, *Mirror of Tree, Mirror of Grass*). Il percorso di Hosokawa, più giovane di una generazione, testimonia, invece, del cambiamento che nel frattempo è avvenuto nell'establishment internazionale e nelle dinamiche e nelle istituzioni di formazione e produzione musicale: studia in Germania nella Hochschule für Musik Freiburg, partecipa ai Darmstädter Ferienkurse ed è sollecitato allo studio e alla ripresa 'in chiave contemporanea' (*idest* neoavanguardistico-occidentale) della musica tradizionale giapponese da Klaus Huber.

3 Presentazione del programma

3.1 Per Toshio Hosokawa

Il pezzo pianistico di Hosokawa che apre il concerto, *Melodia II*, del 1977, incarna con raffinata semplicità l'ideale estetico di una musica ridotta ai suoi elementi essenziali e originari, spoglia di ogni artificio, puro *mèlos* riverberato da risonanze. Il tempo è sospeso, in tutti i sensi: nessuna percezione metrica, direzione tematica o dinamica. L'elementare modalità della melodia e il risuonare delle quinte vuote conferiscono alla musica un'indeterminatezza storico-geografica, una sonorità arcaica, esotica e insieme familiare; giapponese e insieme universale. I suoni che si sciorinano come perle sono al tempo stesso la linea che contorna una figura e le pennellate d'un paesaggio stilizzato, paesaggio esteriore e paesaggio interiore. Ma alla staticità dell'armonia non corrisponde la staticità dell'espressione. Al contrario, l'atmosfera evocata è in continuo mutamento e attraversa una ricca gamma di toni e sfumature, scivolando insensibilmente dalla dolcezza al turbamento, dalla paura alla serenità. Di questo paesaggio e di queste emozioni la musica si fa pittura e meditazione.

Gli altri due brani di Hosokawa presentati nel concerto sono tratti dalla raccolta *Étude I-VI* del 2011-13 e costituiscono un estremo raffinemento dello stesso universo poetico. Anche i titoli ci indicano con chiarezza le sue due coordinate fondamentali: da una parte l'analogia della linea melodica con il disegno calligrafico, pittura stilizzata, dall'altra il contenuto emotivo che fa vivere le forme nel tempo della soggettività. Il terzo brano della raccolta, *Calligraphy, Haiku, 1 Line*, rivela esplicitamente quell'analogia con l'arte calligrafica che ha da sempre caratterizzato il metodo compositivo di Hosokawa: un suono lungo tenuto o una sequenza di note si manifestano nel vuoto del si-

lenzio come tratti grafici su un foglio bianco, mentre gli accordi e i cluster concentrano l'energia del gesto o evocano le sue sfumature. Il quinto brano, *Anger*, è basato, invece, come indica il titolo, sull'espressione dell'emozione rabbiosa. La traduzione musicale della tensione legata a tale 'affetto' è letterale e immediata: sequenze di suoni staccati e accentati in *fortissimo*. La grande maestria, musicale e psicologica, emerge nell'intervallare tali sequenze da lunghe pause, attese snervanti, silenzi agghiaccianti, che si rivelano più violenti e furiosi di quelle sferzate di dissonanze martellanti. Questo conferma l'estrema raffinatezza e ricchezza dei concetti di vuoto e di silenzio nell'estetica giapponese.

Ai brani di Hosokawa è affiancato *L'infinito sorriso delle onde* di Letizia Michielon, del 2015, che con quelli stabilisce un dialogo a più livelli. Da una parte, infatti, esso costituisce un omaggio al compositore giapponese per tramite della figura di Luigi Nono: il pezzo pianistico è dedicato al musicista veneziano, che a sua volta era molto stimato da Hosokawa. Dall'altra esso presenta, rispetto a quelli, importanti affinità nella filosofia compositiva. Il titolo è tratto da un verso del *Prometeo incatenato* di Eschilo, uno dei testi alla base del *Prometeo* noniano, ma allude anche al suo capolavoro pianistico ... *sofferte onde serene...* (1976), dedicato a Maurizio e Marilisa Pollini. La composizione si dispiega come un susseguirsi d'atmosfera emotive, psichiche ed esistenziali, attraverso le quali viene rappresentato una sorta di dramma: dall'iniziale smarrimento, all'insorgere di un'angosciosa inquietudine, alla pazzia delirante, alla speranza rilucente, fino allo struggente addio finale. In maniera analoga alla poetica di Hosokawa, le figure, i gesti musicali, le atmosfere e i silenzi si configurano come elementi simbolici attraverso i quali si rivela e s'intesse una ricca trama di significati.

3.2 Per Tōru Takemitsu #1

La seconda parte del concerto illustra esemplarmente la parabola compositiva di Tōru Takemitsu attraverso tre brani. *Distance de fée* (1951), per violino e pianoforte, e *Rain Tree Sketch II* (1992), per pianoforte solo, rappresentano gli estremi di questa parabola, estremi che si ricongiungono sotto il segno di Olivier Messiaen, uno dei grandi ispiratori del compositore giapponese. Il primo è la prova di un Takemitsu ventunenne, in cui si riflette la sua scoperta dei *Modes à transposition limitée* del musicista francese, soprattutto attraverso l'impiego diffuso della scala ottotonica. Il secondo appartiene all'ultimo periodo e costituisce un esplicito omaggio a Messiaen in occasione della sua morte: in esso, oltre all'uso consistente del linguaggio modale, che Takemitsu elabora e sviluppa lungo tutto l'arco della sua carriera, è presente la ricerca timbrica di sonorità cristal-

line e luminose, simili a quelle che caratterizzano numerose composizioni del musicista appena scomparso. *Hika (Elegia)*, del 1966, per violino e pianoforte, testimonia, invece, la breve e poco profonda incursione di Takemitsu nel mondo del serialismo. Il radicamento del compositore da una parte nella grammatica modale, dall'altra nella drammatizzazione timbrica e gestuale, fa sì che il suo impiego di serie dodecafoniche non si realizzi mai come principio esclusivo e integrale, ma come arricchimento di un materiale eterogeneo. Così, in *Hika*, la serie dodecafonica si manifesta accanto a scale modali e ad accordi e a figurazioni ricorrenti, a creare una sintassi articolata e piena di sfumature.

Il brano di Fabio Grasso posto in risonanza alla parabola di Takemitsu costituisce un omaggio incrociato, in cui i rimandi tra l'Italia e il Giappone s'intrecciano e si confondono. *Haiku per Venezia* (2021), per violino e arpa, in prima esecuzione assoluta, si richiama alla nota forma poetica giapponese attraverso la suggestione della raccolta bilingue *Haiku for a Season* del poeta trevigiano Andrea Zanzotto, in occasione del centenario della sua nascita. Rarefazione, sospensione, indeterminatezza, ambiguità di prospettiva, ma anche immediatezza, vividezza della percezione e intensità dell'istante, sono i caratteri dell'haiku di cui Zanzotto si appropria e che Grasso traduce in musica. L'ispirazione investe tanto le strutture formali (in particolare, il tipico schema tripartito 5-7-5) quanto le evocazioni atmosferico-paesaggistiche, dominate dalla nebbia e dall'acqua. Ne emerge una composizione in cui il tempo è sospeso, fluttuante, frequentemente interrotto da pause e corone, in cui il dialogo tra i due strumenti sfugge e si smarrisce in una dimensione onirica.

3.3 Per Tōru Takemitsu #2

La terza e ultima parte del concerto, infine, è dedicata a quegli aspetti e a quei momenti in cui l'ispirazione e l'esplorazione della tradizione s'avvicinano e si coniugano più profondamente ai paradigmi dell'avanguardia europea, in particolare attraverso il ricorso al mezzo elettronico. Si crea, così, una sorta di cortocircuito storico, forse utopico, forse ideologico, per cui la dimensione scientifico-tecnologica vuol farsi supporto di suggestioni antiche, arcaiche, mitiche.

Water Music (1960), per nastro magnetico, nasce da una storica collaborazione di Takemitsu con il celebre attore Noh Hisao Kanze, attraverso la quale le strade dei due artisti ebbero modo d'intrecciarsi. Kanze, appartenente a una famiglia di attori legati all'antica tradizione del teatro Noh, perseguiva un rinnovamento e un'attualizzazione della sua arte; Takemitsu, al contrario, era in una fase di riscoperta e rivalutazione delle forme della tradizione artistico-culturale giapponese. I due, quindi, si gettarono in questo progetto

con grande entusiasmo, che li portò alla realizzazione di qualcosa di unico e di originale, paragonabile forse alla collaborazione tra John Cage e Merce Cunningham. Per creare una dimensione sonora libera da strutture metriche e da referenti timbrici classici, il compositore giapponese si appropria delle tecniche della *musique concrète*, dando vita a una raffinata coreografia di suoni, sebbene egli prenda come materiale di partenza la registrazione di un poco raffinato rumore di sciacquone. Avanguardia e tradizione, dunque, trovano in questo pezzo un ideale punto d'equilibrio.

Anche *Japanese Garden* (2006) di Doïna Rotaru, per flauto basso, ottavino e nastro magnetico, mette in atto un connubio tra tradizione e avanguardia, attraverso un sistema complesso di riferimenti. Il titolo evoca la dimensione meditativa e filosofica del giardino giapponese, e i principali elementi musicali si rifanno da una parte alla melodia dello *Shakuhachi*, dall'altra ai bordoni caratteristici di molti sistemi musicali asiatici. Ma non si tratta di superficiale suggestione, se si pensa che la dimensione meditativa e spirituale, la simbolizzazione dei gesti e delle figure musicali, la predilezione del flauto come strumento di connessione con una realtà metafisica, sono tratti che hanno da sempre caratterizzato la poetica della compositrice romena, che in questo omaggio al Giappone rivela, dunque, una sintonia profonda. Sintonia nella quale si rispecchia anche il rapporto con la propria tradizione musicale e culturale, non dissimile da quello di Takemitsu: attraverso la raffinata padronanza delle tecniche compositive più all'avanguardia, la Rotaru continua a far vivere elementi e forme della tradizione romena, quali bordoni, melodie modali, variegati abbellimenti e suggestive eterofonie.

Un'altra prima esecuzione assoluta è offerta da *Nel colore dell'acqua* (2022), per flauto e fixed media, di Jacopo Caneva, in cui l'ispirazione dell'estetica giapponese e l'omaggio a Takemitsu si esplicitano su un duplice livello. Da un lato il linguaggio armonico si richiama alle elaborazioni e commistioni modali del compositore giapponese, dall'altro la configurazione della composizione ricalca il dualismo tra il *mèlos* e le sue rifrazioni. Così, la serie armonica su cui si basa il brano fonde una scala pentatonica e una scala ottotonica, a simboleggiare l'ideale incontro di Oriente e Occidente, di estetica del vuoto e di estetica del pieno. Dall'altra parte, il flauto incarna l'essenza melodica, mentre l'elettronica ne costituisce l'espansione, l'esplosione, la riverberazione.

Il lungo e articolato percorso termina ed è suggellato da *Stanza II* (1971), per arpa e nastro magnetico, di Takemitsu. Il brano, infatti, costituisce quasi una sintesi dei principali elementi emersi nel corso del concerto. Esso appartiene al periodo di maggior avvicinamento del compositore giapponese all'avanguardia europea, favorito dall'incontro, nel 1970, con Karlheinz Stockhausen: dimensione ritmica aleatoria, senza indicazioni metriche, impiego di *musique concrète* e di

musica elettronicamente generata. Tuttavia tale avvicinamento, che risulta naturale in un compositore giapponese che si è sempre esplicitamente rispecchiato (anche) nella musica occidentale, non comporta un rinnegamento della propria poetica, ma ne costituisce un possibile sviluppo, una momentanea ipostasi. La tensione temporale, la drammatizzazione simbolica dei gesti, gli echi naturalistici e la dimensione poetico-meditativa, tratti costanti dell'universo compositivo di Takemitsu, trovano anche in questo brano la loro inconfondibile espressione.

Bibliografia

- Burt, P. (2001). *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikawa, M. (2014). *Aesthetic Meaning of Mixed-Media and Intercultural Composition: "Water Music" (1960) by Tōru Takemitsu and Hisao Kanze*. Mainz: Universität Mainz.