

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Sulla tela del tempo Filosofia del suono nell'*Etude III* per pianoforte di Toshio Hosokawa

Letizia Michielon

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Abstract *Etude III* for piano by Hosokawa Toshio is an admirable summary of his poetics, which are closely related to the aesthetics of emptiness. In his works, acting as a link between Eastern and Western culture the composer studies the polarity between sound and silence, reinterpreting it in the light of calligraphic experience. Inspired by *shodō*, Hosokawa traces sound within the spatial-temporal dimension thanks to an interior openness that makes it possible to listen to one's own voice. Energy (*ki*) is thus released, fuelling a network of relations that are suspended on the border of impermanence and placed in the background of a great void. Thanks to the respect for every being that contributes to universe life, Hosokawa's can not only be interpreted as an artistic, civil and political lesson, but also as a sociological and ecological one.

Keywords Hosokawa. Calligraphy. Etude III. Silence and sound. Emptiness.

Sommario 1 Il principio polare. – 1.1 Analisi formale. – 1.2 Polarità. – 2 La dialettica suono-silenzio reinterpretata attraverso l'esperienza calligrafica. – 2.1 La genesi del suono. – 2.2 Il silenzio. – 3 «Suoni profondamente infissi nella carne». – 4 Conclusioni. Comporre musica per Toshio Hosokawa. – 4.1 La composizione come pratica meditativa. – 4.2 Ascoltare la propria voce interiore. – 4.3 L'opera d'arte come un arco teso tra terra e cielo. – 4.4 La struttura e il significato. – 4.5 Cultura e Natura. – 4.6 La vocazione interculturale e la componente sociologica.

L'articolo prende in esame l'*Etude III. Calligraphy, Haiku, 1 Line* per pianoforte di Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955-), artista considerato dalla critica internazionale tra i protagonisti della cultura musicale contemporanea e prezioso anello di congiunzione tra la cultura dell'Oriente e quella dell'Occidente.¹

Il breve cammeo, collocato al centro della collana degli *Etude I-VI* (2011-13), sintetizza mirabilmente la poetica dell'autore, così strettamente connessa all'estetica del vuoto.

È lo stesso compositore, nell'articolo «Viaggio nell'interiorità», a suggerire una possibile chiave di accesso per avvicinarsi al suo complesso universo creativo:

Vorrei per prima cosa scusarmi di non sapere parlare compiutamente della mia musica; la ragione è che dubito sempre del potere delle parole; credo che non sia possibile afferrare la musica con le parole. [...] In primo luogo voglio comporre, è per me un bisogno interiore, e normalmente le affermazioni teoriche seguono, prima o poi. Per prima cosa una musica nasce interiormente e dopo seguono le considerazioni su che cosa sia stato davvero creato. (Hosokawa 2013a, 243)

Coerentemente con tali preziose indicazioni, poniamoci allora innanzitutto in ascolto dell'opera, per potere cogliere ciò che essa intuitivamente ci suggerisce.

Solo successivamente ci soffermeremo sull'analisi formale e contenutistica del brano, deducendo dalla musica alcuni principi inerenti alla concezione del suono e al significato del gesto compositivo in Hosokawa.



T. Hosokawa, *Etude III. Calligraphy, Haiku, 1 Line*.
Al pianoforte Elida Fetahovic, 24'15"-26'25"

Alcuni elementi si impongono subito alla nostra attenzione grazie all'ascolto: la limpidezza formale, articolata attraverso una rete di contrapposizioni polari; la dialettica tra suono e silenzio, reinterpretata attraverso la lente dell'esperienza calligrafica; e l'estrema concisione del linguaggio compositivo.

Ci soffermeremo brevemente su ognuno di questi tre aspetti, dai quali emergono i tratti fondamentali della poetica di Hosokawa.

¹ Nel maggio 2021 è stato dedicato ad Hosokawa un convegno nazionale organizzato e realizzato dal Conservatorio «G. Tartini» di Trieste. Gli atti sono raccolti in Michielon 2022.

1 Il principio polare

1.1 Analisi formale

L'*Etude III* presenta una forma bipartita articolata in due sezioni tra loro speculari che utilizzano il medesimo materiale musicale.

La tensione verso i registri più acuti e luminosi del primo quadro e l'esplorazione dei registri gravi nel secondo evoca la polarità tra le forze dello *yang* e dello *yin*, colte nel loro equilibrio dinamico.²

La prima parte (bb. 1-16) può essere suddivisa in due sottosezioni (bb. 1-8 e bb. 9-16).

Inizialmente la scrittura si concentra sul contrasto tra gli accordi grappolo, percossi con un attacco veloce del tasto e dinamica marcata, e la linea sottile prodotta dalla nota più alta, tenuta in vibrazione attraverso corone di lunghezza variabile [esempio 1].³

Esempio 1

The image shows a musical score for 'ETUDE III' by Toshio Hosokawa. The score is for piano and consists of two staves. It features a tempo marking of ca. 44 and a dynamic marking of mf. The score includes a section labeled 'Lunga' with a long note held over a bar line. The title 'ETUDE III' is centered, with the subtitle 'Calligraphy, Haiku, 1 Line' and 'for piano' below it. The composer's name 'Toshio Hosokawa' is on the right.

La nota singola nella terza e quarta ripetizione (rispettivamente bb. 5-6 e bb. 7-8 [esempio 2]) genera un intervallo di seconda minore e successivamente uno più ampio di sesta, slanciato verso l'alto.

² Sul rapporto polare e dinamico che vige tra *yin* e *yang*, cf. Pasqualotto 2007, 141-70.

³ L'effetto di continuità sonora può essere esaltato grazie all'uso del pedale di risonanza.

Esempio 2

Nella seconda sottosezione la melodia viene inarcata con uno slancio verso i registri più acuti dello strumento, quasi gli accordi si sciogliessero nelle loro singole componenti, passando da una dimensione verticale a una orizzontale.

Il punto culminante è rappresentato da due *clusters* (bb. 14-16 [esempio 3]) che poco per volta sfumano.

Esempio 3

La seconda sezione (bb. 17-30), anch'essa scomponibile in due unità, si pone come una sorta di ripresa liquidata degli elementi proposti nella prima parte.

La prima sottosezione (bb. 17-22) rivisita la coppia accordo-nota tenuta, questa volta senza l'inserzione delle pause coronate. La cellula motivica si flette verso il basso, quasi volendo affondare nella terra, per potere poi proiettarsi verso l'acuto con rinnovato vigore (bb. 25-26).

Chiude il brano una breve coda (bb. 28-30), ideale sintesi tra le dimensioni della luce, del buio e dell'ombra, grazie all'utilizzo delle note mute⁴ che pongono in vibrazioni gli armonici.

⁴ Si tratta di note non realmente percosse ma abbassate senza produrre suono. Gli smorzatori sollevati lasciano vibrare le corde relative e quelle degli armonici a esse correlati.

1.2 Polarità

Il principio di polarità che caratterizza lo studio rivela una fenomenologia polivalente ed è importante rilevare come ognuna delle contrapposizioni contenga l'altra in potenza, derivando da essa per trasformazione, proprio come accade nella relazione tra *yin* e *yang*.⁵

Dal punto di vista della macroforma, tra le due parti agisce una simmetria di tipo rotazionale.⁶ Ogni frammento esiste infatti in relazione all'altro e non ne può prescindere, ma la seconda sezione rivela un'asimmetria interna rispetto a quanto precede e tale obliquità, che si concretizza in contrasti di durate e di evoluzione del materiale nel tempo, dona dinamismo e vitalità alla forma, in perenne sviluppo.

La contrapposizione dialettica agisce però anche a livello micrologico.

Il gesto scultoreo che aggancia gli accordi alle linee vibranti sintetizza efficacemente le tensioni tra la dimensione armonica e quella melodica. Tale rapporto comporta un'opposizione di masse sonore e la conseguente dialettica tra pieni e vuoti.

Il conflitto tra la staticità accordale e la mobilità dei frammenti melodici implica inoltre l'innescarsi di un contrasto cinetico attraverso gesti compositivi minimali, concentrati, da cui si sprigiona una straordinaria energia.

2 La dialettica suono-silenzio reinterpretata attraverso l'esperienza calligrafica

Ma è soprattutto la polarità tra suono e silenzio a catturare l'attenzione dell'ascoltatore.

«La parte più profonda di un suono pieno è gravido del silenzio e viceversa, come avviene in una calligrafia», afferma Hosokawa in *Calligraphy and Sound*.⁷

Nell'*Etude III* il compositore esplora alcune fondamentali declinazioni del rapporto tra suono e silenzio traducendole in una folgorante sintesi che intreccia sperimentazioni musicali a suggestioni calligrafiche.

⁵ Hosokawa cita i principi dello *yin* e dello *yang* analizzando il proprio concerto per percussioni *Tabi-bito* 旅人 (Galliano 2013, 250-1).

⁶ Sul ruolo cruciale svolto dall'asimmetria nell'arte giapponese, cf. Suzuki 2014, 41.

⁷ Hosokawa, *Calligraphy of Sound*. La conferenza, tenuta all'Ircam-Centre Pompidou di Parigi il 24 giugno 2017, utilizza il testo preparato in occasione del 20th Congress of the International Musicological Society, *Musicology: Theory and Practice, East and West*, svoltosi tra il 17 e 24 marzo dello stesso anno a Tōkyō. L'abstract del keynote proposto da Hosokawa si trova in Hosokawa, *Asian Calligraphy and Music*, 77.

2.1 La genesi del suono

Se consideriamo l'aspetto armonico, i suoni possono irrompere dal silenzio innanzitutto sotto forma di grumi accordali, talvolta concentrati in un *cluster* netto, il cui manifestarsi a intervalli di tempo (*ma 間*)⁸ appare simile a una cosmogenesi.⁹

Alle volte però essi si rivelano come una massa che sfuma, nella quale poco per volta penetra il silenzio [esempio 2].

Se esaminiamo invece la dimensione orizzontale, anche una nota singola che vibra grazie alla sollecitazione degli accordi può diventare linea. In questo senso Hosokawa fa tesoro dell'insegnamento di Isang Yun, suo docente a Berlino, secondo il quale nella musica orientale ogni suono vale di per sé (Hester, Sparrer 1987).

La singola nota può però anche stagliarsi sullo sfondo dei suoni ombra, ovvero quelle frequenze poste in vibrazione dai tasti abbassati senza produrre suono (cf. bb. 5-6 [esempio 2]; bb. 15-16 [esempio 3]).

Tali aloni acustici possono a propria volta essere generati da note singole oppure da *clusters*.

La successione nel tempo di note isolate genera invece cellule motiviche minimali i cui intervalli spaziano dalle seconde minori fino a linee melodiche più complesse.

Particolarmente suggestivo, infine, si rivela l'effetto di macchia sonora che ritroviamo a b. 13 [esempio 2], una sorta di campo acustico indistinto le cui vibrazioni sono prodotte da note mute sollecitate da accordi percossi nelle zone gravi della tastiera.

Alla radice di questa ricerca sperimentale vi è il concetto di linea (*sen 線*), che nello *shodō* 道 indica il tratto del pennello in un disegno a china. Tale principio assume un valore cruciale nella poetica di Hosokawa, così profondamente ispirata dall'esperienza calligrafica.¹⁰ Proprio riflettendo su tale pratica meditativa sorgerà infatti nel compositore l'idea di iniziare il ciclo *Sen*.¹¹

L'ammirazione per lo *shodō* viene espressa più volte dal musicista, introdotto ai segreti della calligrafia dal monaco buddista cattolico Kakichi Kadowaki, professore di East Asian Philosophy alla Sophia University.

Scrivre Hosokawa:

⁸ Sul concetto di *ma*, cf. Galliano 2004.

⁹ Hosokawa, *About Noh Opera*.

¹⁰ Sulla pratica calligrafica, cf.: Pasqualotto 1992, 90-106; Ghilardi 2017, 325 ss.; sull'importanza che essa riveste per Hosokawa, cf. Sparrer 2012, 42 e 109; Galliano 1998, 316 ss.

¹¹ Il ciclo si inaugura nel 1984 con *Sen* per flauto (cf. Sparrer 2013, 33 ss.). Ricordiamo inoltre, sempre su questo tema, le *Sech Kalligraphie* per quartetto d'archi composte da Hosokawa (2007; rev. 2009).

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 silenzio. Il cui margine, la tela del silenzio, va considerata altrettanto importante dei suoni udibili.¹²

Kadowaki gli svelerà inoltre la componente cronologica legata allo *shodō*.¹³

Prima di tracciare il segno, infatti, il calligrafo si concentra e muove il braccio partendo da un punto nello spazio: la calligrafia inizia nell'aria, tocca la tela e poi ritorna al punto di partenza.

La linea visibile suggerisce dunque un mondo invisibile che si cela dietro il segno tracciato e la preparazione si rivela importante quanto il *sen*.

Inoltre, a seconda della disposizione d'animo del calligrafo, il segno muta e l'artista è in grado di fare circolare il *ki* 氣, l'unica energia vitale che si determina in singole vite (Pasqualotto 1992, 95, 98).

La processualità del movimento innesta dunque il tempo nello spazio e dal loro incontro nasce il segno.

L'aspetto performativo della calligrafia, presente anche nello srotolamento del dipinto o della calligrafia stessa (Pasqualotto 1992, 105), trova un corrispettivo nella performance musicale.

Hosokawa studierà ad esempio il movimento necessario per suonare lo *tsuzumi* 鼓, tradizionale tamburo utilizzato nel teatro Nō, e a seguito di questa osservazione verrà alla luce il *Sen VI* per percussione.¹⁴

Il compositore cerca soprattutto di restituire lo spirito della calligrafia e del pensiero spazio-temporale caratteristico della tradizione orientale¹⁵ traducendolo nel linguaggio dell'Occidente, creando così il proprio mondo, che è sempre insieme un anti-mondo.¹⁶

Tutti i sei *Etude* sono profondamente legati al concetto di linea e rappresentano una sfida per Hosokawa, in quanto il meccanismo percussivo del pianoforte rende particolarmente difficile restituire quella continua trasformazione del suono che costituisce la radice stessa della sua concezione estetica.

Se l'*Etude I* valorizza il dialogo tra *2 Lines*, sullo sfondo del silenzio inteso come spazio di reciproco ascolto, l'*Etude II. Point and Line* svela come la linea sorga dal punto-nota e l'accordo dalla sovrapposizione delle linee.

¹² Queste note sono riportate in Sparrer 2001 e citate in Meyer-Kalkus 2008, 65.

¹³ Cf. a tale proposito Pasqualotto 2001, 97 ss.

¹⁴ Cf. Hosokawa, *Calligraphy of Sound*; Hosokawa, *About Noh Opera*.

¹⁵ Sui linguaggi musicali dell'Estremo Oriente, cf. Galliano 2005.

¹⁶ Hosokawa, *Calligraphy of Sound*. In questo contributo Hosokawa commenta due calligrafie create dall'amico Masanori Taki, *Heart* e *Haiku for Bashō*, visibili al link <https://www.jurivalent.in.de/en/2018/09/13/toshio-hosokawa-this-world-and-the-beyond>.

l'Etude IV. Ayatori, Magic by 2 Hands, 3 Lines trae invece ispirazione da un tradizionale gioco giapponese (*l'ayatori* あやとり), nel quale vari tipi di forme vengono create filando un cordino con le dita di entrambe le mani.

In contrasto con questa paziente tessitura di relazioni caratterizzate dall'interdipendenza reciproca (principio cruciale all'interno del buddhismo Zen) (Pasqualotto 1992, 39), *l'Etude V. Anger* appare come uno strappo, in virtù dei suoi concitati recitativi interrotti dalla violenza del silenzio che frantuma ogni tentativo di connessione.

Dopo tale apice drammatico, *l'Etude VI. Lied, Melody* si pone come una preghiera intima, spirituale, ove il *sen*, inteso come qualcosa che sta 'tra', un punto di incontro tra i diversi, diventa nuovamente il luogo di feconda corresponsione tra il suono e il silenzio.

2.2 Il silenzio

Hosokawa concepisce il silenzio in un'accezione diversa rispetto a quella teorizzata da Cage (Hosokawa 2013a, 252).

Nella cultura orientale esso può essere inteso innanzitutto come assenza di un suono determinato, il non-esserci (*wu* 無 [cin.]) di *quel* suono,¹⁷ ma anche come espressione di un *Grande Vuoto* (*xu* 虚 [cin.]), interpretato come somma di tutti i vuoti appartenenti ai fenomeni e condizione della loro esistenza, tenendo sempre presente che per la visione orientale non è possibile pensare il vuoto senza la contrapposizione dialettica con il pieno.

Lo *xu* cui fanno riferimento i taoisti agisce da universale e particolare insieme, opera cioè sia in qualità di campo inteso come condizione dell'esistenza di tutti i fenomeni, sia come vuoto presente in ogni singolo suono (il suo non-essere altri suoni) (Pasqualotto 1992, 19).

Nell'*Etude III* il silenzio incontra la dimensione temporale grazie alle corone, rese plastiche dalla componente aleatoria legata alla performance. Spazio e tempo vanno pensati insieme, all'interno della concezione buddhista,¹⁸ ed è proprio l'impermanenza temporale che consente agli eventi di esistere nello spazio: il pieno della massa sonora si svuota e si passa dallo stato di pieno allo stato di vuoto (Pasqualotto 1992, 13).

Ciò che ora si manifesta, in una sorta di tempo verticale,¹⁹ è però solo una fotografia istantanea provvisoria di un processo temporale infinito (Pasqualotto 1992, 57) che, in linea con i principi del buddhi-

¹⁷ Sul concetto di vuoto determinato, cf. Pasqualotto 1992, 6-7.

¹⁸ Cf. Pasqualotto 1992, 14. Sulla relazione tra tempo e spazio nella cultura giapponese, cf. anche Suzuki 2014, 36.

¹⁹ Sul concetto di tempo verticale nelle composizioni di Hosokawa, cf. Sparrer 2013, 39.

smo Zen, si articola in una rete relazionale all'interno della quale ogni evento presente è eterno, collegato con una serie di fili al passato e al futuro (cf. Pasqualotto 2008, 141-60).

Anche nella dimensione cronologica, dunque, come sottolinea Pasqualotto, nessun evento risulta essere staccato dagli altri, autonomo. Una volta compresa tale verità, è possibile conseguire il risveglio (Pasqualotto 1992, 58).

Hosokawa utilizza inoltre pause senza corona e in questo caso immagina un vuoto di suono misurato, non aleatorio.

In altre occasioni si avvale invece di tecniche volte alla subitanea o progressiva sottrazione di vibrazione sonora, attraverso *cluster* che si sfilano poco per volta, proprio come accade nella calligrafia ove il tratto del pennello lascia trasparire parti bianche attraverso il sapiente uso della pressione sulle setole realizzato dal gesto del calligrafo.

Il silenzio svolge dunque sempre un ruolo attivo, si inserisce nel suono e lo scolpisce, anche quando si avvale di note invisibili che aiutano a mantenere uno sfondo vibratorio indefinito attraverso cui è possibile alludere alla continua impermanenza sia del suono che del silenzio.

I due principi del pieno e del vuoto lavorano perciò sempre in sinergia, sono inestricabili e complementari.

Tale presenza dell'uno nell'altro consente la trasformazione e l'interpretazione in senso dinamico del rapporto polare che li lega. Essi possono esprimersi senza confondersi grazie allo sfondo costituito dal grande vuoto che li comprende e consente a entrambi di esistere.

Ogni definizione che si manifesta all'interno dello *xu* è impermanente ma è possibile individuare una rete di relazioni, siano esse interne (legate alla dimensione temporale, dinamica e armonica) oppure esterne (il ciclo degli studi entro cui il brano è collocato; il riferimento ad altri linguaggi artistici come la calligrafia e l'*haiku*; la tradizione buddhista; la tecnica di scrittura europea, ecc.).

Potremmo avanzare l'ipotesi che questo grande vuoto, invisibile, ma onnipresente, costituisca il contenuto più profondo dello studio.

Esso evoca un mondo altro, aprendo l'orizzonte sull'universo rispetto al quale questo piccolo tassello funge da eco.

Nel saggio «Dal profondo della terra - Musica e Natura», Hosokawa richiama in modo suggestivo la tensione metafisica che attraversa la sua estetica: «Nella mia musica vorrei in primo luogo sentire suoni profondi, densi di significato ricchi, belli», ove per suoni profondi e ricchi l'autore intende «suoni di profondità universale», dotati di una sonorità «che si spinge a mostrare l'oltre» (Hosokawa 2013b, 224).

3 «Suoni profondamente infissi nella carne»

È proprio l'estrema pregnanza e asciuttezza del linguaggio compositivo, ricondotto ai suoi elementi fondamentali (accordi, punti, linee, silenzi) a suggerire l'affinità con la poetica dell'*haiku*, genere letterario evocato nel sottotitolo dell'*Etude III*.²⁰

Hosokawa nutre una vera e propria passione per tale genere letterario, specie per i componimenti di Matsuo Bashō, che vengono spesso citati e interpretati nei suoi scritti in modo molto personale.²¹

Commentando uno di questi celebri *haiku*,²² in cui vivono emozioni rapprese, quasi distillate, il compositore parla di «suoni profondamente infissi nella carne» (Hosokawa 2013b, 223).

Il richiamo alla fisicità, cui si fa cenno anche nell'intervista rilasciata da Luciana Galliano «Affacciarsi al mondo per comporre giapponese»,²³ ricorda le teorie taoiste, secondo le quali il corpo è inteso come spazio di trasformazioni con ripercussioni a livello sociale e addirittura cosmologico.

La sensibilità fisica è cruciale anche nelle meditazioni Zen, come opportunamente ricorda Pasqualotto (Pasqualotto 1992, 26, 44).

Un'ulteriore conferma in questo senso arriva da Kadowaki, secondo il quale il linguaggio del corpo «precede di per sé quello orale ed è nello stesso tempo la fonte della parola» (Kadowaki 1985, 77-8).

Il corpo svolge inoltre una funzione essenziale nel processo esecutivo musicale e Hosokawa, che non scinde mai lo spirito dalla materia,²⁴

²⁰ Sulla poetica dell'*haiku* cf. Torahiko 2017; Cenisi 2018.

²¹ Si leggano per esempio le suggestive analisi degli *haiku* di Bashō in Hosokawa 2013b, 222-6. Ricordiamo che Hosokawa ha scritto un'altra composizione per pianoforte nell'ambito di questo genere, *l'Haiku for Pierre Boulez - to His 75th Birthday* - 2000. Sul rapporto tra lo Zen e l'*haiku*, cf. Suzuki 2014.

²² «Quiete, silenzio | infisso nella roccia | il canto delle cicale». La citazione e il commento si trovano in Hosokawa 2013b, 222.

²³ Nella musica europea, in particolare dall'epoca di Bach in poi, i musicisti, secondo Hosokawa, «scrivono e leggono e pensano approfonditamente, e questo rappresenta una possibilità di maneggiare la musica come un oggetto». Nella tradizione orientale, invece, «la musica è corpo, è nel corpo ed è come un pensiero del corpo», senza dunque alcuna distanza tra musica e corporeità (Galliano, «Affacciarsi al mondo per comporre giapponese», in Galliano 2013, 153-62).

²⁴ Il richiamo alla corporeità è cruciale anche in Nishida Kitarō, autore stimato e conosciuto da Hosokawa. Fondamentali, su queste tematiche, le riflessioni che Nishida dedica alla finzione cruciale del corpo in: *Problemi fondamentali di filosofia. Conferenze per la Società filosofica di Shinano* (Nishida 2014, 197-220). «L'atto espressivo», scrive Ghilardi, «è direttamente legato alla gestualità che lo fa vivere, sorgere e si manifesta in quella gestualità concreta, non prima. [...] Per Nishida il corpo è la condizione di possibilità non solo di ogni attività espressiva, ma anche di tutto ciò che contribuisce a formare il mondo culturale» (Ghilardi 2009, 108). Riscontriamo inoltre affinità con il viaggio all'interno del proprio corpo propugnato dal daoismo, secondo il quale «il corpo interiore è l'immagine dell'universo, perché i diversi elementi naturali, il corpo sociale come il corpo del cielo, vi si trovano perfettamente riflessi» (Raveri 2014, 277).

è letteralmente affascinato dalla performance la quale viene vissuta spesso essa stessa come ulteriore fonte di ispirazione.²⁵

Come accade nell'*haiku*, infine, anche in *Etude III* non è possibile individuare la presenza di un soggetto-poeta e nemmeno possiamo ricercare un contenuto oggettivo.

Ciò che invece emerge con vigore è la rete di relazioni tra il suono e il silenzio nello spazio e nel tempo, resa possibile dal grande vuoto che tutto informa.

4 Conclusioni. Comporre musica per Toshio Hosokawa

Possiamo, a questo punto, ipotizzare cosa significa scrivere musica per Hosokawa, avvalendoci di alcune dichiarazioni contenute nei suoi numerosi articoli.

4.1 La composizione come pratica meditativa

Per Hosokawa comporre si profila innanzitutto come una delle possibili pratiche meditative, alle quali appartiene anche la calligrafia.

Ciò implica la capacità di raccogliersi in silenzio per potere ascoltare la voce che «scorre al fondo dell'esistenza». Dalle profonde tenebre dell'esistente, infatti, «risuona come un presentimento di luce» (Hosokawa 2013c, 215), ed Hosokawa ricorda il «fiume di suono» di cui parla Takemitsu, secondo il quale stiamo già fluendo nel mondo e mentre siamo consapevoli di tale avventura possiamo trascriverla secondo il nostro ordine.²⁶

L'esperienza del fluire musicale è affine a questo fiume nel quale il suono inizia a vivere per poi svanire senza per altro scindersi mai dal silenzio.

Diversamente da Bach e Bruckner, i quali desiderano costruire cattedrali che resteranno intatte nel tempo, Hosokawa mira a creare un sorta di fiume sonoro che infinitamente compare e scompare.

4.2 Ascoltare la propria voce interiore

All'interno di questo grande silenzio (il grande vuoto di cui parla il buddhismo Zen), la scrittura musicale guida all'ascolto e alla scoperta della propria voce interiore, «ignota e ancora mai udita», quel

²⁵ Si ricordino, a titolo di esempio, le osservazioni a proposito del suonatore di *tsuzumi* in Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

²⁶ Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

suono unico per ognuno in cui si esprime il personale sentimento rivolto verso il cosmo, simile a una preghiera, alla quale il compositore riesce a donare forma.²⁷

Tale frequenza si intreccia con l'eco della voce esterna che abbiamo invocato, nella quale possiamo cogliere non solo l'altro da sé ma anche la risposta che giunge da parte dell'universo.

«Scrivere musica accade all'interno dello scambio tra queste voci rivolte all'interno e all'esterno che chiamano e ascoltano», sostiene l'autore (Hosokawa 2013c, 217), attirando ancora una volta la nostra attenzione sull'importanza non tanto del singolo evento ma dell'intera rete di relazioni.

4.3 L'opera d'arte come un arco teso tra terra e cielo

Comporre musica si profila allora come una funzione attiva, in quanto essa è in grado di creare un luogo in cui lavora la vita del suono, dove si produce e si genera energia.²⁸

L'artista è colui capace di cogliere nel qui e ora l'insieme degli eventi e la vita che li anima, quel flusso vitale unitario che avvolge tutto l'universo (Pasqualotto 1992, 97).

All'interno di tale processo l'intuizione svolge un ruolo chiave:

Come compositore non sono capace di comprendere la musica scientificamente, di considerarla oggettivamente dall'esterno. Nonostante abbia sempre avuto intenzione di affrontare la musica analiticamente, in fondo ho finito per comprenderla in modo sempre abbastanza intuitivo. Ho l'impressione di avere sinora cercato piuttosto intuitivamente anche la musica che ho composto.²⁹

Anche tale predilezione per l'intuizione rivela una matrice buddhista, nonostante Hosokawa ci tenga però a sottolineare l'importanza della suggestione su di lui esercitata dalle esperienze sciamaniche, in seguito alle quali giunge a concepire il musicista come un sacerdote e la calligrafia del suono quale un arco teso tra questo e «un altro mondo».³⁰

27 Hosokawa 2013c, 216. Su questo tema cf. anche Garda 2022.

28 Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

29 Hosokawa 2013b, 219. Il concetto di 'intuizione agente' rappresenta uno dei capisaldi del pensiero filosofico elaborato da Nishida (cf. Ricca 2020, 155 ss.).

30 Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

4.4 La struttura e il significato

Allo slancio dell'intuizione e alla tensione spirituale si affianca in Hosokawa una solida formazione tecnica e stilistica ricevuta durante l'apprendistato europeo alla scuola di Isang Yun e Klaus Huber, esperienza fondamentale che sviluppa nel giovane artista una abilità compositiva avanzata e una solida visione strutturale e architettonica.

Il problema compositivo per Hosokawa non consiste infatti nel ricercare suoni esotici, magari avvalendosi degli strumenti antichi della propria terra di origine, ma «piuttosto nel modo in cui si dispongono i suoni», poiché solo attraverso la struttura emerge il significato (Hosokawa 2013b, 225).

Comporre significa allora organizzare un tessuto sonoro nello spazio e nel tempo, dimensioni tra loro saldamente connesse nella cultura orientale.

4.5 Cultura e Natura

L'attenzione dedicata alla struttura si alimenta alle fonti di una curiosità intellettuale non solo musicale che traspare con evidenza nei numerosi scritti ove frequenti sono i riferimenti alla letteratura, all'arte visiva, all'architettura, alla filosofia e alla religione.

Un'ulteriore fonte di ispirazione è però rappresentata anche dalla natura, *shizen* 自然, parola che, come sottolinea Hosokawa, può essere letta anche come *jineen*, ovvero natura nel senso di spontaneità, di qualcosa riconducibile a se stesso, alle proprie leggi interne.³¹

Non appartiene ad Hosokawa l'intenzione di creare musica descrittiva; il fuoco è piuttosto orientato sull'ascolto dei suoni della natura e sul suo personale rapporto con essa (Hosokawa 2013b, 222).

Il sogno che egli coltiva è quello di rapportarsi alla *shizen* dalla condizione *zazen* 座禪, termine che indica la pratica meditativa Zen svolta da seduti.³² Attraverso lo *zazen* si raggiunge infatti la condizione del nulla, del grande vuoto e infinita apertura.

Alcune possibili applicazioni a livello musicale del rapporto privilegiato che l'essere umano intrattiene con l'universo sono riscontrabili nella relazione che si viene a costituire tra la melodia e i suoni continui

³¹ Hosokawa 2013b, 230. Sul concetto di natura nella cultura giapponese, cf. Ōhashi 2017, 35; Ghilardi 2011, 2016. Il principio di autonomia della natura rievoca il bello autotelico di K.P. Moritz e la bellezza nel fenomeno teorizzata da F. Schiller. Su questi temi cf. Michielon 2002.

³² Si veda, a tale proposito, quanto scrive Ueda Shizuteru, discepolo di Kitarō Nishida, riguardo alla pratica dello *za-zen* in Shizuteru 2006, 44-57. Fondamentali, sullo *zazen*, anche le osservazioni di Deshimaru (1981; 1982). Su Nishida e la scuola di Kyōto, cf. Ghilardi 2018, 73 ss.

generati da uno strumento che funge da sfondo (ad esempio lo *shō* 箏), oppure nel rapporto tra disegno e tessitura (Hosokawa 2013b, 227).

Analoga visione è alla base dei concerti per strumento solista e orchestra, genere compositivo per il quale Hosokawa nutre una predilezione.³³

4.6 La vocazione interculturale e la componente sociologica

L'insistenza di Hosokawa sull'importanza della rete di relazioni ci ricorda come nessuna componente all'interno di questo articolato tessuto sia autosufficiente e come la stessa struttura di cui ora siamo consapevoli sia sospesa sul bordo dell'impermanenza e posata sullo sfondo del grande vuoto.

Le singole determinazioni perdono valore assoluto e in questa relatività in cui siamo avvolti anche la frattura e la contrapposizione rigida tra cultura occidentale e orientale viene a sfumare.

L'esperienza compositiva di Hosokawa vive su quel *sen* in cui Occidente e Oriente cercano un punto di incontro e di dialogo rispettoso.

Il contributo offerto all'interculturalità dalla sua arte si rivela pertanto oggi di cruciale importanza: diventa un appello a porci in ascolto del più vasto contesto universale che ci nutre e accoglie, un invito all'incontro,³⁴ al conoscere meglio le reciproche radici proprio grazie al confronto con il diverso e un esempio di dialogo costruttivo in grado di preservare le reciproche identità.

L'estetica del vuoto si pone così quale lezione non solo artistica, ma anche civile, politica, sociologica ed ecologica.³⁵

33 Mattietti 2013. Tale concezione concertante rappresenta probabilmente un lascito, in Hosokawa, dello straordinario sviluppo di tale genere all'interno del classicismo viennese.

34 Sul concetto di incontro con l'altro a sé nel buddhismo Zen, cf. Nishitani 2005, 119.

35 Cf. su tali temi Pasqualotto 2011.

Bibliografia

- Cenisi, L. (2018). *La luna e il cancello. Saggio sullo haiku*. Roma: Castelvechchi.
- Deshimaru, T. (1981). *Lo Zen passo per passo*. Roma: Ubaldini.
- Deshimaru, T. (1982). *La pratica della concentrazione*. Roma: Ubaldini.
- Galliano, L. (1998). *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Venezia: Cafoscarina.
- Galliano, L. (a cura di) (2004). *Ma. la sensibilità estetica giapponese*. Torino: Angelo Manzoni.
- Galliano, L. (2005). *Musiche dell'Asia Orientale. Un'introduzione*. Roma: Carocci.
- Galliano, L. (a cura di) (2013). *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*. Milano: Auditorium Edizioni.
- Garda, M. (2022). «La voce delle voci: considerazioni sulla musica vocale per voce e strumento di Toshio Hosokawa». *Michielon 2022*, 133-43.
- Ghilardi, M. (2009). *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Katarō*. Milano; Udine: Mimesis.
- Ghilardi, M. (2011). *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*. Milano; Udine: Mimesis.
- Ghilardi, M. (2016). *L'estetica giapponese moderna*. Brescia: Morcelliana.
- Ghilardi, M. (2017). *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*. Brescia: Morcelliana.
- Ghilardi, M. (2018). *La filosofia giapponese*. Brescia: Morcelliana.
- Hester, H.-W.; Sparrer, W.-W. (Hrsgg) (1987). *Der Komponist Isang Yun*. München: Edition Text + Kritik. Ed. it.: *Isang Yun. Musica nello spirito del Tao*. A cura di E. Restagno. Milano: Ricordi, 2007.
- Hosokawa, T. (2013a). «Viaggio nell'interiorità». *Galliano 2013*, 243-53.
- Hosokawa, T. (2013b). «Dal profondo della terra – Musica e Natura». *Galliano 2013*, 219-34.
- Hosokawa, T. (2013c). «A proposito della 'voce'». *Galliano 2013*, 215-18.
- Kadowaki, J.K. (1985). *Lo Zen e la Bibbia*. A cura di G. Mariani. Milano: Edizioni Paoline. Trad. di.: *Zen and the Bible. A Priest's Experience*. Tokyo: Sophia University, 1980.
- Mattietti, G. (2013). «La musica per orchestra». *Galliano 2013*, 71-102.
- Meyer-Kalkus, R. (2008). «Auskomponierte Stimmen». *Neue Zeitschrift für Musik*, 169(1), 62-5.
- Michielon, L. (2002). *Il gioco delle facoltà. Bildung e creatività*. Padova: Il Poligrafo.
- Michielon, L. (a cura di) (2022). *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*. Trieste: EUT.
- Nishida, K. (2014). *Problemi fondamentali di filosofia. Conferenze per la Società filosofica di Shinano*. Venezia: Marsilio.
- Nishitani, K. (2005). *La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi*. Palermo: L'Epos.
- Ōhashi, R. (2017). *Kire: il bello in Giappone*. Milano; Udine: Mimesis.
- Pasqualotto, G. (1992). *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto, G. (2001). *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*. Padova: Esedra.
- Pasqualotto, G. (2007). *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto, G. (2008). *Dieci lezioni sul Buddhismo*. Venezia: Marsilio.

- Pasqualotto, G. (2011). *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*. Milano; Udine: Mimesis.
- Raveri, M. (2014). *Il pensiero giapponese classico*. Torino: Einaudi.
- Ricca, L. (2020). *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*. Roma: Carocci.
- Shizuteru, U. (2006). *Zen e filosofia*. Palermo: L'Epos.
- Sparrer, W.-W. (2001). Note al CD Toshio Hosokawa, *Koto-Uta / Voyage I / Konzert Für Saxophon und Orchester / Ferne-Landschaft II*. Kairos – 0012172KAl.
- Sparrer, W.-W. (2012). *Stille und Klang Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*. Hofheim: Wolke.
- Sparrer, W.-W. (2013). «L'opera di Toshio Hosokawa. Un'introduzione». Galliano 2013, 29-56.
- Suzuki, D.T. (2014). «Zen e haiku». *Lo Zen e la cultura giapponese*. Milano: Adelphi, 183-222.
- Torahiko, T. (2017). *Lo spirito dell'haiku*. Torino: Lindau.

Sitografia

- Hosokawa, T. *About Noh Opera*. Lecture I, ed. by R. Reynolds and transcribed by Y. Morita. Copyright © 2002, Toshio Hosokawa and the Composition Area, Department of Music University of California, San Diego. <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/hosokawa.html>.
- Hosokawa, T. *Asian Calligraphy and Music – Topos of Sounds & Silence*. <http://www.musiciconography.org/wp-content/uploads/2017-Tokyo.pdf>.
- Hosokawa, T. *Calligraphy of Sound: Creating a Place of Sound and Silence*. <https://medias.ircam.fr/x9bd911>.