

Impromptus

Studies in the Philosophy of Music and Cognate Disciplines

The Book Series *Impromptus. Studies in the Philosophy of Music and Cognate Disciplines* aims at publishing studies and texts in the Philosophy of Music and cognate disciplines such as Musical Aesthetics, Musicology, History of Music Theory and of Acoustics, and so on.

All published items may contain QR codes linking to the webpage of the Book Series at EUT, where the corresponding audio files will be hosted, ready for playing or downloading.

Mainly intended as an open access source, the Book Series *Impromptus* considers contributions from both senior and junior scholars. Submitted texts will be peer reviewed according to standard double-blind processes of evaluation. Contributions in Italian, English and French language are eligible.

BOARD OF DIRECTORS

Alessandro Bertinotto (Università di Torino)

Riccardo Martinelli (Università di Trieste)

Letizia Michielon ("B. Marcello" di Venezia)

EDITORIAL BOARD

Alessandro Arbo, Daniel Feige, Enrico Fubini, Michele Girardi, Daniele Goldoni,

Giovanni Guanti, Stephan Nachtsheim, Jerrold Levinson, Angelo Oracoli, Giovanni Piana

UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Opera sottoposta a *peer review*

secondo il protocollo

UPI – University Press Italiane



Questo volume è integralmente disponibile online a libero accesso nell'archivio digitale OpenstarTs, al link: <https://www.openstars.units.it/handle/10077/28069> dove sono disponibili anche i files musicali.

Impaginazione

Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2022

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-343-4 (print)

ISBN 978-88-5511-344-1 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

La mia musica è calligrafia
Suono e silenzio
nel pensiero compositivo
di Toshio Hosokawa

a cura di
Letizia Michielon

Indice

- XI Introduzione
 «Camminare rivolti all'avventura»
 Letizia Michielon
- XXI Intervista al M°Hosokawa Toshio
 «La mia musica abbraccia il tempo che svanisce»
 A cura di Luciana Galliano

PARTE I: LE RADICI CULTURALI

- 1 Testi e arti del vuoto
 Giangiorgio Pasqualotto, Università di Padova
- 17 Il contributo dello Zen allo sviluppo dell'arte giapponese
 Aldo Tollini, Università Ca' Foscari Venezia
- 31 L'universo del *nō* e le opere di Hosokawa Toshio
 Bonaventura Ruperti, Università Ca' Foscari Venezia
- 51 Contrappunti d'arte. La mia calligrafia è musica
 Rossella Menegazzo, Università degli Studi di Milano
- 61 Contrappunti d'arte. La mia calligrafia è musica
 Musicalligraphy Project
 Silvio Ferragina Dalì, Politecnico di Milano

PARTE II: INTERMEZZO

LO SHŌ

- 99 Shodō - la pratica e le mie opere
 M° Calligrafo Norio Nagayama
- 111 L'espressione dello spirito in segno
 M° Tetsuro Shimizu, Accademia di Belle Arti di Brera

PARTE III: LA MUSICA DI TOSHIO HOSOKAWA

- 121 Spazio sonoro. Vuoto, natura e paesaggio in alcuni lavori di Toshio Hosokawa
Roberto Favaro, Accademia di Belle Arti di Brera - Scuola Civica di Milano
- 133 La voce delle voci: considerazioni sulla musica per voce e strumento di Toshio Hosokawa
Michela Garda, Università di Pavia
- 145 “Mille anni per comporre questo pezzo”
Alessandro Solbiati, Conservatorio “G. Verdi” di Milano
- 153 Toshio Hosokawa musicista cinematografico
Roberto Calabretto, Università di Udine
- 167 La forza del suono: dinamiche di Toshio Hosokawa
Pier Alberto Porceddu Cilione, Università di Verona

PARTE IV: WORKSHOP

- 189 Fiori di Loto: impollinazione incrociata tra Oriente e Occidente nella musica di Toshio Hosokawa
Roberto Borin e Francesco Gulic, Conservatorio “G. Tartini” di Trieste
- 203 Presentazione delle prime assolute in omaggio a Toshio Hosokawa composte dagli studenti del Conservatorio “G. Tartini” ed eseguite al Teatro Miela di Trieste il 15 maggio 2021 nell’ambito del Festival Satie
A cura di Roberto Borin e Francesco Gulic
- 209 Sulla tela del silenzio. Conservatorio “G. Tartini” in concert

La forza del suono: dinamiche di Toshio Hosokawa

PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE
Università di Verona

I. ESTREMI

È “estrema” la musica di Hosokawa. È *estrema* nel suo dettato poetico, nelle sue intenzioni espressive, nella sua estetica¹. È *estrema* nella concentrazione delle sue forze elementari, nell’aprire nuovi orizzonti alla percezione del suono e alla percezione delle sue metamorfosi. È “estrema” soprattutto perché *abita* gli estremi,

¹ Per un profilo introduttivo alla figura di Toshio Hosokawa e alla sua produzione, si vedano almeno T. HOSOKAWA, *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim, Wolke-Verlag, 2012; W.-W. SPARRER, “Toshio Hosokawas Musik in ihrem Verhältnis zu japanischen Tradition”, in: J. P. HIEKEL (a cura di): *Ins Offene? Neue Musik und Natur. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 2014, pp. 132-157; L. GALLIANO, *I compositori giapponesi del primo Novecento e l’apprendimento della musica Europea*, in: “Rivista italiana di musicologia”, 29/1, 1994, pp. 183-208; ID., *Yōgaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina, 1998; ID., *Musiche dall’Asia orientale*, Roma, Carocci, 2005; e, soprattutto, ID., *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium (Hans & Alice Zevi Editions), 2013. In generale, sull’estetica orientale, imprescindibili sono G. PASQUALOTTO, *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d’Oriente e d’Occidente*, Parma, Pratiche, 1989; ID., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992; ID., *Yohaku: forme di asceti nell’esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra, 2001; ID., *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio, 2003; ID., *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d’Oriente*, Venezia, Marsilio, 2007; ID., *Dieci lezioni sul buddhismo*, Venezia, Marsilio, 2008; ID., *Per una filosofia interculturale* (a cura di), Milano, Mimesis, 2008; M. GHILARDI, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano, Mimesis, 2011; ID., *Il vuoto, le forme, l’altro. Tra Oriente e Occidente*, Brescia, Morcelliana, 2014; ID., *L’estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.

e – con un'arte di stupefacente concentrazione – li “riconcilia”. Osservando la musica di Hosokawa, nelle sue forme, nei suoi cristalli sonori, nei suoi gesti, la distinzione tra estetica “orientale” e “occidentale” appare vaga e astratta. Il *Gagaku*² e Schubert; certi “stellati” rilkiani e schumanniani, e Bashō; Takemitsu e Mozart, si trovano a essere “regioni” interne di un orizzonte più vasto, di una determinazione più “universale” di musica, di una più alta “inclusione”, che ne abbraccia le differenze. Nella musica di Hosokawa ogni pizzicato è – letteralmente – il suono pensoso di un *koto*. Il flauto – già attraversato dagli estremi espressivi di Berio, di Boulez e, soprattutto, di Sciarrino – diventa – letteralmente – uno *shakuhachi*. La musica di Hosokawa è “estrema” nel mediare il “vicinissimo” e il “lontanissimo”: gesti immediati, brutali, frontali (vicinanza quasi insopportabile di gesti che sembrano nascere dal centro del nostro corpo più proprio), che convivono con la lontananza più inattingibile, con la distanza “marina” e “siderale” di certi paesaggi “acquarellati” (quante volte, nei titoli di Hosokawa, ricorrono le “*distant voices*”, i “*ferne Landschaften*”...). È “estrema” l’abilità, la *maestria*³, con la quale Hosokawa riconcilia due poli “impossibili”: *avanguardia* e *tradizione*⁴.

Da una parte, vi è in Hosokawa la lucidità assoluta nel trattare le cronologie dell’estetica musicale contemporanea (nessun cedimento sulla *necessità storica* di un linguaggio “duro”, a spigoli vivi, dove la materia è tutta polarizzata attorno a seconde minori, a tritoni, a *cluster*, a melanconiche sovrapposizioni di terze minori, sempre “sporcate” da dissonanze più aspre); dall’altra parte, tale lessico sembra provenire da un’origine più antica, più “arcaica”, più prossima all’*arché* di sonorità ancestrali. Le tensioni armoniche e melodiche delle linee, delle profondità e degli inspessimenti della sua musica non hanno nulla di “modernista”, di “brutalista”, ma tendono invece, memori della lezione di Takemitsu, a essere bruma, nebbia, puro colore, a stemperarsi in un suono nuovo, che proietta la durezza della dissonanza in un’origine *arcaica*, in cui essa suoni “armonica” per un udito più “antico”, più originario. (Nulla di più fuorviante di pensare che, nella musica di Hosokawa, le tensioni armoniche, per esempio, di uno spettro di *shō* siano “d’avanguardia”). Il sostrato antico-giapponese di certe movenze espressive è dunque poeticamente riterritorializzato sul lessico dell’avanguardia musicale europea contemporanea.

² Sulla musica tradizionale giapponese, si vedano almeno K. SHIGEO, *The Traditional Music of Japan*, Tokyo, Ongaku no Tomo Sha, 1984; S. SHŌNO, *The Role of Listening in Gagaku*, in: “Contemporary Music Review”, 1987/1: pp.19-43; L. RICCA, *Le vie della bellezza tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci, 2020.

³ Sul tema, vedi il classico scritto di J. TAKIZAKI, *Sulla maestria*, Milano, Adelphi, 2014.

⁴ In un senso più ampio, su questo problema, si veda G. PASQUALOTTO, “Avanguardia e tradizione tra Oriente e Occidente”, in: L. BONOTTO, R. MELCHIORI, T. SANTI (a cura di), *Faticità dell’arte. Il fare artistico tra etica e tecnica*, Roma, DeriveApprodi, 2001, pp. 45-52.

Ed è “estrema” la musica di Hosokawa anche nel riconciliare il radicamento nel “proprio” – memoria intima dell’*idion* –, con il vasto orizzonte di una musica ormai “mondializzata”. È *antiquissima* e *novissima* a un tempo, la musica di Hosokawa. È traccia nondimeno di una ulteriore riconciliazione “impossibile”: quella tra *natura* e *tecnica*, tra *physis* e *téchne*. La natura, *physis* e *shizen*, – luogo del vuoto, della naturalezza, dell’originario, della contemplazione⁵ – è anche volto terribile della distruzione e della creazione. La tecnica/arte/*téchne* – che ne sembra il suo correlato “artificiale” e “umano” – diventa il luogo dove “conoscere” ed “esprimere” la natura, dove la natura svela i suoi segreti, dove essa si “fenomenizza”, dove, rivolgendo all’udito umano il suo lato interno, essa diventa “espressione”⁶.

La musica di Hosokawa è *estrema* anche nell’uso delle dinamiche. La *kenosis* dello spazio musicale, il silenzio originario e naturale da cui ogni suono evocato da Hosokawa proviene, non è solo il “luogo” per il *fenomenizzarsi* dell’evento musicale, ma è il luogo dove si “decide” l’*intensità* attraverso la quale l’evento musicale si manifesta. E l’*intensità* del suono è funzione della *forza*, è correlato della “dinamica”, attraverso la quale il suono *vive* e *si trasforma*. Perché, dunque, si tratta di analizzare proprio la questione della “dinamica”? Proprio perché nella musica di Hosokawa – questa è l’ipotesi che qui si avanza – viene realizzata, nel modo più profondo e poetico, una trasformazione stessa dello *statuto filosofico-musicale* della dinamica, e del modo in cui la musica contemporanea ha pensato il rapporto tra *senso* e *intensità* del suono. Qui vi è in gioco nulla di meno che il problema dei fondamenti *musicali* dell’ontologia.

2. DYNAMIS

Da quando, nel 1810, Hans Georg Nägeli introdusse il termine “*Dynamik*” nel lessico musicale⁷, un termine della tradizione metafisica fu utilizzato per riferirsi, *lato sensu* al problema della comprensione, notazione ed espressione dell’*intensità* sonora. In questo senso, “dinamica” non si riferisce altro che a quella parte della *theoria* e della *praxis* musicale che articola la “modulazione” espressiva dell’*intensità* del suono. A partire dal XIX secolo, il valore dinamico del suono ha visto

⁵ Su tali questioni è utile leggere M. GHILARDI, *Arte e pensiero in Giappone*, cit., pp. 67-92, come anche M. RAVERI, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 255-303 e il classico studio di D. T. SUZUKI, *Lo Zen e la cultura giapponese*, trad. it. G. Scatista, Milano, Adelphi, 2014, pp. 267-316.

⁶ Sul tema della *téchne* come luogo del fenomenizzarsi della realtà, è utile vedere E. ALLOA, *L'apparato delle apparenze. Sul concetto di fenomenotecnica e la sua incidenza sull'estetica e l'epistemologia*, in: “Rivista di Estetica”, N. S. 63, (3/2016), anno LVI.

⁷ H. G. NÄGELI, *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich, bey Nägeli, 1810.

aumentare esponenzialmente la sua importanza nella progettazione musicale. Le tavolozze dinamiche di Nono, Stockhausen, Boulez, Ligeti sono celebri per la sottigliezza delle loro oscillazioni, per la loro mutevolezza e per l'ampiezza del loro spettro (dai *pppppp* ai *fffff*, e gradi intermedi). E, tuttavia, che cosa è, *esattamente*, la dinamica? È filosoficamente rilevante notare che, al cuore di questa parola, agisca uno dei termini chiave della metafisica e dell'ontologia occidentali. *Dynamis* è termine assai ricco, ed è impossibile tracciarne qui i confini semantici. Due determinazioni, almeno: *dynamis* – lo ricorda Émile Benveniste⁸ – è termine antichissimo in greco. È uno dei sei termini che Omero usa per indicare la “forza”. La tradizione filosofica recepisce il termine, e lo riconcettualizza, inscrivendo in esso il senso specificatamente metafisico di *dynamis* come carattere essenziale dell'ente, come modalità di darsi dell'ente. Attraverso Aristotele, *dynamis* ha finito per coincidere con l'idea di “potenza”, di “potenzialità”⁹. Nel cuore della dinamica, nel cuore del suo “nome”, agisce dunque una della più prestigiose concettualizzazioni della metafisica, ovvero la questione della “*dynamis*”, della “forza”, della “potenza”, e dunque della *possibilità* e della *potenzialità* – dei suoi *modi* e delle sue *misure*¹⁰.

Tuttavia, è bene ricordare che la riconcettualizzazione metafisica di *dynamis* come “potenza” non dovrebbe oscurare la memoria del senso *originario* del termine. *Dynamis*, all'inizio, significa null'altro che “forza”¹¹. La sovrapposizione dei due sensi dovrebbe ricordarci che la dinamica presiede sì all'idea di potenzialità, ma anche a quello di forza, di intensità, di concentrazione energetica. “Forza” qui va dunque intesa *come misura dell'intensità d'essere dell'ente* (tutto il ritrovato interesse della filosofia contemporanea per la questione della forza, da Nietzsche a Heidegger, da Derrida a Deleuze¹², è radicato in questo massimo problema ontologico e metafisico). Forza, e la sua misura dinamica, diventa *modo e carattere fondamentale* di tutto ciò che c'è, di ciò che è stato, di ciò che sarà – e che *potrebbe potenzialmente essere*. Ed è proprio qui che l'ontologia *ha bisogno* della musica, per

⁸ E. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, trad. it. a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi, 2001, pp. 337-340.

⁹ Cfr. ARISTOTELE, *Met.*, 1046 a 4, come anche *Met.*, 1019 a 15 – 1020 a 5.

¹⁰ Un lavoro di ampio respiro sulla questione specificatamente filosofica della *dynamis* è quello di D. LEFEBVRE, *Dynamis. Sens et genèse de la notion aristotélicienne de puissance*, Paris, Vrin, 2018.

¹¹ Sulla rilevanza del termine forza per l'estetica contemporanea, si vedano almeno: C. MENKE, *Forza. Un concetto fondamentale dell'antropologia estetica* [2008], Roma, Armando Editore, 2013; ID., *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2013; S. VIZZARDELLI, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 132; F. PESSOA, *Pagine di estetica*, a cura di M. Petrelli, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 14. Per un approccio musicale al tema, cfr. S. LARSON, *Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2012.

¹² Per una ricognizione sul tema, è utile C. CONNORS, *Force from Nietzsche to Derrida*, London-New York, Routledge, 2010.

poter *esperire* il carattere dinamico dell'essere. La più efficace manifestazione di tale consistenza dinamica della realtà risiede nella "potenza" umana di recepire la *forza dell'essere* come forza *musicale*. Esponendoci alla natura intensiva del suono, noi facciamo esperienza della consistenza dinamica della realtà come di una consistenza *musicale*. Non è un caso che Nietzsche (il *compositore* Nietzsche!) abbia posto la nozione di forza – *Kraft* – al centro della sua metafisica¹³.

In questo senso, la musica ci consente di entrare in contatto con la *consistenza dinamica* della realtà: la musica ci fa esperire "dal di dentro" le *potenze*, le *pressioni*, le *forze*, le *esplosioni* di cui la realtà è *intrinsecamente* costituita. Attraverso la musica, le forze che costituiscono dinamicamente la realtà, ci abitano e ci agiscono dal di dentro.

3. MUSICA DINAMICA

La "dinamica", così come ne viene presentata la definizione in qualsiasi dizionario musicale, sembra costituire null'altro che un'"aggiunta" performativa a un sostrato musicale già elaborato. A uno sguardo più attento, risulta evidente che una visione così generica della dinamica non riesce a giustificare il *sensu* dei concetti usati: perché, in generale, essa viene detta "dinamica"? Come va intesa la *dynamis* al centro del suo nome? Cosa significa esattamente che un suono è "forte"? La "forza" che opera nel "forte" del suono sembra obbedire a due registri semantici diversi: da una parte il suono è "forte" perché al centro della sua sostanza agisce una *forza*, e l'*intensità* non è altro che il concetto della sua misurabilità. Ciò che sentiamo, nella forza del suono, è *immediatamente* quella forza naturale, quella *Kraft*, quella *vis activa*, che costituisce la *trama dinamica* della realtà, l'*essenza dell'essente*¹⁴. Ciò che sentiamo, non è un suono a cui "si aggiunge" una dinamica, ma al contrario: ascoltiamo un suono che viene *formato, abitato, costituito* dall'intensità essenziale che lo genera, dalla pressione dinamica che ne costituisce la *causa* e l'*essenza*.

L'ipotesi che qui si avanza è che la musica di Hosokawa costituisca la guida più attendibile per ripensare la consistenza *dinamica, intensiva ed energetica* dell'essere, e darci prova artistica di una ritrovata ontologia musicale basata sull'intensità

¹³ Su tale nesso in Nietzsche si vedano almeno F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, n. 121, sez. 8, gruppo 14 (primavera 1888), a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1974; F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, n. 10, sez. 8, gruppo 15 (primavera 1888), op. cit.; F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, n. 119, sez. 8, gruppo 14 (primavera 1888); ID., *Frammenti postumi*, n. 31, sez. 7, gruppo 36 (giugno-luglio 1885), a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1974.

¹⁴ Su questo tema si veda il magistrale corso heideggeriano: M. HEIDEGGER, *Aristotele, Metafisica Θ 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza* [semestre estivo 1931], a cura di H. Hüni, trad. it. a cura di U. Ugazio, Milano, Mursia, 1992.

del suono. Nella musica di Hosokawa, le altezze dei suoni non sono *inerti*, non sono “imbullonate” a una maglia rigida e discreta che ne compila soltanto i reciproci rapporti di frequenza. Qui sono i suoni che, in qualche modo, sembrano “agiti” da forze interne, e sono proprio le *pressioni dinamiche* che ne determinano gli slanci, le cadute, le durate, le vibrazioni, le articolazioni. La mobilità dei suoni, la mutevolezza dei loro “stati”, la violenza degli attacchi che ne generano i picchi di intensità, sembrano “effetti” di una causa invisibile, di una peristalsi di forze inudibili, che sono esperibili attraverso la loro condensazione in suoni solo nella misura in cui questi ultimi sono posseduti “da dentro” da segreti vettori d’intensità. Nella musica di Hosokawa, il *crescendo* che segna la dinamica di un suono non può in alcun modo essere un “mero” *crescendo*: ciò che accade qui è l’*impossessamento del suono da parte di una forza invisibile*, le cui fluttuazioni, i cui spasmi *decidono* della vita stessa del suono. Il *crescendo* scritto non è altro che la vaga indicazione dell’intensità di quella forza invisibile che, “squassandolo”, abita il suono “dal di dentro”. Ciò che ascoltiamo è la realizzazione uditiva dei campi di forze che agiscono *dietro* la partitura, *alle spalle* della sua stessa formulazione compositiva. Ciò che ascoltiamo è la *forza* “agente” sul suono – non il mero suono.

Nella musica di Hosokawa vi è una sorta di prova empirica di tale “predominio” della dinamica sugli altri parametri compositivi: molto spesso la *violenza* della dinamica è tale da “spostare” l’altezza del suono, è tale da turbare la tenuta stessa dell’intonazione. Qui si ha la prova che non è il suono a essere successivamente “ornato” da una dinamica, ma è la dinamica che “crea” il suono, che lo “agisce” dal di dentro. Il suono è, letteralmente, un *effetto* della dinamica. La musica, qui, non fa altro che registrare e rendere udibili gli effetti che la dinamica imprime sul materiale musicale. Nella musica di Hosokawa un suono può dunque essere “agito” da una forza di tale intensità da “incurvare” lo spazio diastematico nel quale esso è posto. La pressione della dinamica è a tal punto intollerabile, da “violentare” (la “*vis*” di una lunga tradizione semantica, filosofica e scientifica) la posizione del suono nei livelli discreti delle sue possibili altezze. In generale, si può affermare che, qui, *il suono in quanto tale* è un *effetto della dinamica*, e non viceversa.

4. PROVE MUSICALI

Attraverso la musica di Hosokawa (ma questa idea di una “vitalità” della forza naturale “in musica” si può far risalire almeno a Beethoven), è possibile comprendere la *consistenza dinamica della natura* e la *potenza essenziale della musica*. In musica, la “dinamica” è un *nome essenziale*, è il *nome stesso dell’essenza*.

Certo, la musica di Hosokawa è anche musica di squisita delicatezza, piena di riserbo. È una musica fatta di lunghi pianori armonici, di stasi, di contemplazione. Lievissima, piena di maestria, ricavata dal vuoto essenziale, esploratrice di silenzi, certamente calligrafica. Ma è anche una musica piena di gesti violenti, di concentrazione intensiva, di picchi dinamici bruschi e acuminati. È *dinamicamente estrema*. Guardati come *rovesciamenti* della forza, i *pianissimi* quasi inudibili di Hosokawa non sono altro che zone di *sottrazione* dinamica, luoghi “anodinamici” della potenza sonora. È dalla strana “dialettica” di questi due estremi, che il discorso musicale di Hosokawa raggiunge la forza della sua persuasione musicale. Vitalità dinamica, gestuale, nel cuore del silenzio; e, simmetricamente, quiete assoluta nel cuore del gesto dinamico.

Verifichiamo queste ipotesi su alcuni testi.

Prendiamo uno splendido lavoro per flauto basso solo, *Atem-Lied*, un pezzo composto nel 1997. Qui davvero il soffio si fa canto. Due parole iconiche del romanticismo tedesco (la presenza della Germania nell’immaginario estetico di Hosokawa è *strutturale e originaria* – è fuorviante insistere *in astratto* sulla “giapponesità” di Hosokawa, essa è già sempre riterritorializzata su categorie estetiche “occidentali” – *tedesche*, in particolare): due parole iconiche, “Atem” e “Lied”, che rimandano certo a quel mondo “spirituale”, ma dove il *soffio* è già anche soffio cosmico, *qi*¹⁵, respiro universale, *pneuma assoluto*. Eccone l’incipit.

for Eberhard Blum

ATEM-LIED
息の歌

Toshio Hosokawa

The image shows the first seven measures of the piece 'Atem-Lied' for Bass Flute. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. Measure 1 is marked with a box containing the number '1' and the text 'ca. 42~44'. The dynamics are pppp, mp, pppp, and mf. Measure 4 starts with a '4' and includes a 'flutt.' instruction. Measure 7 starts with a '7' and includes '(flutt.)' and '3' markings. The dynamics in measure 7 are ppp, ff < sfz, sfz, and pp.

Es. 1 - T. Hosokawa, *Atem-Lied* (1997) per flauto solo, Schott Japan, estratto della partitura

¹⁵ Su tale questione si veda M. GHILARDI, op. cit.

La brusca impennata melodica di battuta 9 non rappresenta altro che un'improvvisa verticalizzazione *intensiva* del *melos*. Durante la battuta 8, non ascoltiamo tanto un suono "in *crescendo*", quanto piuttosto percepiamo l'agire di una forza fisica nascosta (*physis kryptesthai philei*) che si impossessa *energeticamente* del suono, lo scuote e lo "agisce" dal di dentro. Ogni fluttuazione delle frequenze sembra un *effetto* della dinamica, e non viceversa.

©2010, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

Es. 2 - T. Hosokawa, *Atem-Lied* (1997) per flauto solo, Schott Japan, estratto della partitura

Si noti come, nel dettaglio delle battute 10 e 11, l'intensificazione "a campana" del suono diventa puro soffio, puro spirare energetico del *pneuma*.

Es. 3 - T. Hosokawa, *Atem-Lied* (1997) per flauto solo, Schott Japan, estratto della partitura

In un altro passaggio della partitura, assistiamo alla stessa impennata energetica: il *ppp* cresce fino al *ff* che cresce ulteriormente fino a uno *sfff*. Il crescere interiore dell'intensità ontico-energetica del suono esplose con violenza in un picco intensivo, che ha bisogno di tre nuove altezze, di frequenza crescente (do, fa diesis, sol, all'inizio di battuta 66), per scaricarsi.

Es. 4 - T. Hosokawa, *Atem-Lied* (1997) per flauto solo, Schott Japan, estratto dalla partitura

Il successivo passaggio citato mostra quanto poco si possa inscrivere la musica di Hosokawa in una mera estetica “orientale”, di “svuotamento” e di contemplazione. La violenza dinamica del passo, la brutalità dei gesti, la geometria spezzata dei moti melodici sottendono lo scatenamento di una sovrabbondanza energetica di *forza inaudita*:

Es. 5 - T. Hosokawa, *Atem-Lied* (1997) per flauto solo, Schott Japan, estratto dalla partitura

Il variare degli organici non muta la straordinaria coerenza estetica dell’immaginario espressivo di Hosokawa. Pur usate in modo fortemente idiomático, la scrittura e la gestualità di Hosokawa migrano, con altrettanta forza icastica, attraverso gli strumenti più diversi. Si vedano questi esempi tratti da composizioni per strumenti ad arco.

Ancora una volta un titolo “più che tedesco”: *Urbilder*. Di nuovo è registrata la fascinazione per due parole iconiche del lessico tedesco “profondo”: il prefisso *ur-* e il termine *Bild*¹⁶. Di nuovo la musica si fa spazio privilegiato per attingere alle *immagini originarie* dell’essere. Un paesaggio sonoro nuovissimo – e certamente di *vago* sapore “orientale” – è riterritorializzato sulla più archetipica compagine della musica da camera europea.

for Himari Umehara

STRING QUARTET “URBILDER”

弦索四重奏曲「原像」

Toshio Hosokawa

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It includes four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/8 time and features various dynamic markings (pppp, pp, mp, p, f) and performance instructions (con sord., non vibr., arco, pizz.). The score is marked 'I.' and 'a)' and includes a tempo marking 'ca. 40 misterioso e calmo'. The composer's name 'Toshio Hosokawa' is written at the top right.

Es. 6 - T. Hosokawa, *String Quartet “Urbilder”* (1981, rev. 2010) per quartetto d’archi, Schott Japan, estratto della partitura

Anche qui la dinamica è protagonista assoluta: è la dinamica che sembra far “fiorire” la micropolifonia aperta dal sol iniziale. Lo stesso gesto, nel successivo esempio musicale, appare increspato da un’immissione energetica più impaziente, che “disturba” la quiete contemplativa del suono-orizzonte, fino a sfrangere il discorso in gesti ampi e marcati, divaricando il *melos* in figure “estreme”. Allo stesso modo, i suoni tenuti sono energeticamente “inclinati” dalla forza che agisce in essi, fino a farne “incurvare” la frequenza.

¹⁶ Sulla fascinazione della mentalità tedesca per il prefisso *ur-*, si vedano le belle pagine di G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, trad. it. a cura di F. Restine e S. Velotti, Milano, Garzanti, 2003, pp. 108-118.

II.
 □ ca. 63 *con moto spiritoso*

senza sord. p f ff arco 3

senza sord. p f sf arco 3 sf p.o.

senza sord. pizz. arco s.p. sf p

senza sord. pizz. f p arco s.p. sf p.o.

5 sf sf sf sf p

9 mp pp sf f mp ff pizz. sf

poco accel. □ ca. 72

arco poco s.p. p.o. p sf sf f

Es. 7 - T. Hosokawa, *String Quartet "Urbilder"* (1981, rev. 2010) per quartetto d'archi, Schott Japan, estratto della partitura

L'esempio successivo porta fin nel titolo un riferimento culturale esplicito, quasi un luogo comune dell'immaginario nipponico. Che la musica di Hosokawa debba molto all'immaginario poetico e gestuale della calligrafia è rivendicato dallo stesso Hosokawa. Qui, però, la violenza dinamica dell'attacco è talmente aggressiva che l'esattezza dell'emissione (sia per quanto riguarda la frequenza, lasciata all'indicazione generica di raggiungere un *estremo* sovracuto, sia per quanto riguarda la "bellezza" del suono – distorto dalla violenza dell'attacco dell'arco) viene sacrificata al puro gesto intensivo. Nulla di "manierato" o di "esotico" in questa *calligrafia*: vi è lo stridio di un tratto che *incide* lo spazio in un attacco gestuale in *fortissimo*.

KALLIGRAPHIE
SECHS STÜCKE FÜR STREICHQUARTETT

※初版2007年 弦楽四重奏のための6つの小品

Toshio Hosokawa

I.

1 ♩ ca.60

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

2

don't move!

2

don't move!

©2010, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

Es. 8 - T. Hosokawa, *Kalligraphie*, *Sechs Stücke für Streichquartett* (2007, 2009)
per quartetto d'archi, Schott Japan, estratto dalla partitura

Terzo esempio tratto da composizioni per strumenti ad arco. Il meraviglioso *Duo* per violino e violoncello, del 1998, contiene ancora una volta i gesti espressivi di un discorso musicale *estremo*, trattati con una ineguagliata economia di mezzi.

Es. 9 - T. Hosokawa, *Duo* (1998) per violino e violoncello, Schott Japan, estratto della partitura

Con ammirevole chiarezza, la musica di Hosokawa ci indica quanto il discorso musicale viva nella reversibilità di *tensione energetica* e *senso espressivo*. La vitalità dinamica del la iniziale registra le variazioni intensive dalle quali il suono è abitato dal di dentro: il crescendo al *fff* è pura esplosione di potenza. È l'energia scatenata nel centro del suono che costituisce il *vero contenuto musicale ed espressivo* del brano – e della musica di Hosokawa in generale (inutile soffermarsi sull'intelligenza nell'uso dell'acciacatura in coda alla durata!). A battuta 4, ancora una volta, l'energia dinamica che squassa il mi bemolle del violino ne incurva la frequenza, fino a piegarlo (con una torsione fisica del glissando dall'espressività quasi intollerabile) fino al mi naturale.

Gesto analogo al numero 2 della partitura, dove la violenza energetica che abita l'unisono dei due strumenti, costringe il *melos* a una "mitosi", sdoppiando la linea in un bicordo di seconda minore, esito di un ulteriore scatenamento esponenziale della *dynamis* (non si dimentichi che *dynamis*, in greco, è anche la potenza di un numero).

2 $\text{♩} = \text{ca. } 48$

(sul pont.) **arco battuto**

sf sf > pp < ff

arco battuto (sul pont.)

do not move!

attacca *sf sf > pp < ff*

Es. 10 - T. Hosokawa, *Duo* (1998) per violino e violoncello, Schott Japan, estratto dalla partitura

I successivi esempi sono quasi ultronei, nel rimarcare la reversibilità perfettamente speculare del discorso musicale ribaltata nella sua stessa intensità energetica.

10 (sul pont.) (sul pont.) (pos. ord.) con vibrato (sul pont.) (sul pont.)

fff sf sf > pp < ff sf > pp < mp > pp

pizz. (sul pont.) **arco** (sul pont.) con vibrato (pos. ord.) **arco**

fff sf sf sf sf > sf > pp ff sf pp poco mp > pp

Es. 11 - T. Hosokawa, *Duo* (1998) per violino e violoncello, Schott Japan, estratto dalla partitura

26 **accel.** $\text{♩} = \text{ca. } 56$ (sul pont.) **arco** (sul pont.) **accel.** $\text{♩} = \text{ca. } 66$ (sul pont.)

fff sf > p sf > < sf > < fff sf sf > < sf > pp < ff sf > sf < ff

(sul pont.) (sul pont.)

fff sf > < sf < fff sf sf sf > < sf > < ff sf > sf >

Es. 12 - T. Hosokawa, *Duo* (1998) per violino e violoncello, Schott Japan, estratto dalla partitura

Il successivo esempio è interessante, perché mostra quanto l'immissione dinamica di potenza nel discorso musicale riesca a distorcere non solo l'altezza del suono, ma anche il suo colore, il suo timbro. L'immissione di potenza distorce il suono, con una pressione dinamica dell'arco proporzionale a una sovrabbondanza di *pressione* che è già *es-pressione* (anche qui l'*overpression* dell'arco è *effetto* dello scatenamento energetico, e *non già* sua causa).

The image shows a musical score for violin and cello, Example 13. It consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the cello. The music is in 3/8 time. The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction '(molto (sul pont.)) (press the bow against the string)'. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *sff* and a performance instruction '(sul pont.)' with a triplet of eighth notes. The cello part also has dynamic markings of *fff* and *pp* in the first two measures, and *sff* and *sff* in the third measure, with a performance instruction '(pos. ord.)' and a triplet of eighth notes. The number '21' is in a circle in the top left corner.

Es. 13 - T. Hosokawa, *Duo* (1998) per violino e violoncello, Schott Japan, estratto dalla partitura

I segni che Hosokawa distribuisce nella *durissima* calligrafia dei suoi gesti musicali convergono tutti nell'indicare che la verità della musica sia la forza ontica originaria, dalla quale il suono stesso scaturisce.

5. SIGNIFICATI

Nondimeno, non è senza interesse che *dynamis*, in greco, voglia anche dire “significato”. Il verbo “*dynamai*” non significa soltanto “potere”, “essere in grado”, “avere facoltà”, “avere forza”, ma anche “avere valore”, “avere senso”, “significare”. Nell’orazione *Contro Teomnesto*, Lisia parla esplicitamente di «*dynamis ton onomáton*» (Lisia X, 7), di «*significato* delle parole». Anche Platone, nel *Cratilo* (394b), usa il termine *dynamis* in questo senso. Una lunga tradizione filosofica (da Proclo fino a Austin) ha intravisto, nella nozione di *dynamis*/forza, il “segreto” del significato. Questa equivalenza semantica è di straordinaria suggestione. A partire da quelle sovrapposizioni semantiche, si è costretti ad ammettere che “*dynamis*” significa il *nesso* tra “significato”, “potenza” e “forza”. Si può dunque concludere

che il “significato” della musica si dà sempre attraverso una consistenza *dinamica, propulsiva, energetica*, e che la consistenza dinamica – e dunque musicale – della realtà implica già, in quanto espressione energetica musicalmente esperibile, un significato: è *essa stessa* significato. Un significato che non sottende in alcun modo il “*sema*” del *semainein*, che non sottende mai il “rinvio” segnico, ma che evoca la possibilità che il cuore del significato consista in un senso *intensivo-musicale*. *Dynamis* è dunque, al tempo stesso, la *forza* e il *senso* della musica.

Abitare *dinamicamente* le forze del mondo – e comprendere dunque il loro *senso* – non significa null’altro che abitarle *musicalmente*. È dunque alla *musica* che è affidato il compito di restituire la consistenza *dinamica* della realtà – e, nondimeno, il suo *significato*. Non si esagera, dicendo che la musica di Hosokawa è la realizzazione perfetta di questa ritrovata alleanza di *forza, suono e senso*. Dovevamo attendere un compositore giapponese, per ritrovare i fondamenti *musicali* della nostra stessa ontologia. Hosokawa, attraverso la sua straordinaria produzione musicale, continua a farci riscoprire la *forza* e il *senso* di fare musica.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE

- 2001 *Metafisica*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani.

BARTHES R.

- 1984 *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.

BENVENISTE E.

- 2001 *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, trad. it. a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi.

BERIO L.

- 2013 *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi.
- 2006 *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi.
- 2007 *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza.

BURT P.

- 2001 *The Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press.

CONNORS C.

- 2010 *Force from Nietzsche to Derrida*, London-New York, Routledge.

GALLIANO L.

- 1994 *I compositori giapponesi del primo Novecento e l'apprendimento della musica Europea*, in: "Rivista italiana di musicologia", 29/1 (1994), pp. 183-208.
- 1998 *Yōgaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Venezia, Cafoscarina.
- 1999 *Takemitsu Tōru: Il primo periodo creativo (1950-1970)*, in: "Nuova rivista musicale italiana", 33/4 (1999), pp. 506-533.
- 2005 *Musiche dall'Asia orientale*, Roma, Carocci.
- 2013 *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium (Hans & Alice Zevi Editions).

GHILARDI M.

- 2011 *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano, Mimesis.
- 2014 *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Brescia, Morcelliana.
- 2016 *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana.

HAN B.-C.

- 2018 *Filosofia del buddhismo zen*, Milano, Nottetempo.

HARICH-SCHNEIDER E.

- 1973 *A History of Japanese Music*, Oxford, Oxford University Press.

HEIDEGGER M.

- 1990 *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia.
- 1991 *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.
- 1992 *Aristotele, Metafisica Θ 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza* [semestre estivo 1931], a cura di H. Hüni, trad. it. a cura di U. Ugazio, Milano, Mursia.

HISAMATSU H.S.

- 1971 (1958), *Zen and Fine Arts*, Tokyo, Kodansha.
- 1985 *La pienezza del nulla*, Genova, Il Melangolo.

HOSOKAWA T.

- 2012 *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim, Wolke-Verlag.

LAO TZU

- 1994 *Tao tè ching*, Milano, Adelphi.

LARSON S.

- 2012 *Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

LEFEBVRE D.

- 2018 *Dynamis. Sens et genèse de la notion aristotélicienne de puissance*, Paris, Vrin.

NÄGELI H. G.

- 1810 *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich, bey Nägeli.

NIETZSCHE F.

- 1974 *Frammenti postumi*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.

OKAKURA K.

- 2014 *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli.
- 2015 *Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese*, Milano, SE.

PASQUALOTTO G.

- 1989 *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Parma, Pratiche.
- 1992 *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
- 2001 *Yohaku: forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra.
- 2003a *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio.
- 2007 *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.
- 2008a *Dieci lezioni sul buddhismo*, Venezia, Marsilio.
- 2008b *Per una filosofia interculturale* (a cura di), Milano, Mimesis.

- 2010 *Tra Occidente ed Oriente: interviste sull'intercultura ed il pensiero orientale* (a cura di D. De Pretto), Milano, Mimesis.
- RAVERI M.
- 2014 *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi.
- RICCA L.
- 2020 *Le vie della bellezza tra Oriente e Occidente*, Roma, Carocci.
- SCIARRINO S.
- 1998 *Le figure della musica*, Milano, Ricordi.
- SHIGEO K.
- 1984 *The Traditional Music of Japan*, Tokyo, Ongaku no Tomo Sha.
- SHÖNO S.
- 1987 "The Role of Listening in *Gagaku*", in: *Contemporary Music Review*, 1987/1, pp. 19-43.
- SICA G.
- 2012 *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida.
- SPARRER W.-W.
- 2014 "Toshio Hosokawas Musik in ihrem Verhältnis zu japanischen Tradition", in: J.P. Hiekel (a cura di): *Ins Offene? Neue Musik und Natur. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, pp. 132-157.
- STEINER G.
- 2004 *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti.
- SUZUKI D.T.
- 2014 *Lo Zen e la cultura giapponese*, Milano, Adelphi.
- TAKEMITSU T.
- 1995 *Confronting Silence*, Berkeley (CA), Fallen Leaf Press.
 - 2000 *Collected Writings* (5 vols.), Tokyo, Shinchō Sha.
- TAKIZAKI J.
- 2014 *Sulla maestria*, Milano, Adelphi.
 - 2020 *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani.