



Hosokawa

domenica

11 gennaio 2004 ore 21

Toshio

DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA



*Il 3 luglio 2003 a Roma,
alla presenza del Principe e della Principessa Hitachi,
ho avuto l'onore di ricevere il Praemium Imperiale Grant for Young Artists,
riconoscimento di altissimo valore nel campo delle arti
che la Japan Art Association - su segnalazione del suo International Advisor
Umberto Agnelli, a cui va la nostra gratitudine - ha assegnato
alla De Sono per l'attività a sostegno dei giovani musicisti di talento.
Desidero ringraziare la Japan Art Association
per aver riconosciuto la validità del lavoro svolto dalla nostra associazione
dal 1988 ad oggi. Questo premio tanto prestigioso
è un incoraggiamento a proseguire su una strada a volte non facile
ma sempre degna di essere percorsa.*

FRANCESCA GENTILE CAMERANA

T O S H I O H O S O K A W A



ENSEMBLE UNITEDBERLIN

ANDREA PESTALOZZA
direttore

KLAUS SCHÖPP
flauto

Domenica 11 gennaio 2004 ore 21

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"
Piazza Bodoni 6 • Torino

DE SONO
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA



ENSEMBLE UNITED BERLIN

MARTON VEGH
flauto

BIRGIT SCHMIEDER
oboe

ERICH WAGNER
clarinetto

MATTHIAS BADCZONG
clarinetto

STEFAN SIEBERT
fagotto

ANDREAS BÖHLKE
corno

ULF BEHRENS
tromba

HELMUT POLSTER
trombone

KATHARINA HANSTEDT
arpa

DANIEL TUMMES
percussioni

ROLAND NEFFE
percussioni

YORIKO IKEYA
pianoforte

ANDREAS BRÄUTIGAM
violino

STEPHAN KALBE
violino

JEAN-CLAUDE VELIN
viola

WERNER KLEMM
violoncello

MATTHIAS BAUER
contrabbasso



TOSHIO HOSOKAWA

(1955)

ARC SONG

per oboe e arpa

SINGING GARDEN

per sei esecutori

CLAUDE DEBUSSY

(1862-1918)

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

versione da camera attribuita a Benno Sachs

TÔRU TAKEMITSU

(1930-1996)

RAIN SPELL

per flauto, clarinetto, pianoforte, arpa, vibrafono

TOSHIO HOSOKAWA

VOYAGE V

per flauto e orchestra da camera

ENSEMBLE UNITED BERLIN

ANDREA PESTALOZZA

direttore

KLAUS SCHÖPP

flauto

Secondo Emilio Cecchi, tutte le volte che l'edificio della cultura occidentale incominciava a vacillare sotto il peso delle proprie convinzioni e della propria storia, ecco all'orizzonte «balenare la maschera dell'oriente»: il senso plastico dell'arte occidentale si stemperava in decorazione, il movimento drammatico in staticità ieratica, la passione in ritualità; così quando Bisanzio raccolse i resti della tradizione classica, così quando l'Europa illuminista si aprì al gusto e alla moda delle turcherie e cineserie, così, sopra tutto, quando alla vigilia della Grande Guerra la poesia di Tagore, il segno grafico dei paesisti giapponesi, la musica del *gamelan* giavanese incantò i Whistler, i Goncourt, i Debussy: una qualità sospensiva, un impulso a superare i limiti razionali, una ricerca dell'infinito e del vago si diffusero come una parola d'ordine su una cultura europea «che aveva letto tutti i libri», come diceva Mallarmé, e che era giunta alla saturazione e al suo definitivo tramonto.

Cecchi avvertiva tutto ciò come un pericolo, un assalto alla cittadella dei valori occidentali; ma scriveva nel 1935 e non poteva immaginare quanto le cose sarebbero mutate nel corso del Novecento, dopo nuove e più terribili prove. In un mondo diventato piccolo e in perpetua comunicazione reciproca, la meraviglia di fronte al lontano e all'esotico ha lasciato il posto a un patrimonio di conoscenze antropologiche, a una vera e propria tecnologia del diverso; il pericolo che volubili caratteri "musicali" minassero l'edificio logico dell'occidente non esiste più, i valori sono diventati intercambiabili, e da oriente e occidente vettori incrociati cercano di assorbirsi a vicenda in una contaminazione orizzontale. Cosa ne uscirà, pochi oggi oseranno profetare; si può intanto registrare come fattori positivi l'impulso a una scoperta del nuovo senza l'alone delle suggestioni, e più ancora l'esplorazione delle differenze senza orgoglio colonizzatore o complessi d'inferiorità. Nella musica degli ultimi decenni questo fenomeno si vede particolarmente bene: da una parte l'avanguardia occidentale, esauriti i toni aggressivi, ipercostruiti, ancora dominanti fino agli anni Settanta, ha assunto forme aperte, calligrafiche, rilassate, quasi eufoniche; mentre dall'altra l'oriente è partito alla conquista dell'Europa assumendone il vocabolario, lo spirito di ricerca e persino lo stile; l'adesione a tecniche occidentali di compositori come Toshirō Mayzumi, Tōru Takemitsu e Yoraki Matsudaria, l'azione di centri come lo Studio di musica elettronica di Tokyo mostrano una conoscenza e un assorbimento dello strutturalismo seriale di evidente consapevolezza. Tuttavia, strumenti peculiari, materiali greggi, emissione vocale, qualità sonora, pause o silenzi, sono tutti elementi che rivelano differenze, perché attingono a profonde radici particolari, anche se si trovano versate in stampi comuni; limitandoci a un esempio, si pensi a una composizione come *Voiceless voice in Hiroshima* (maggio 2001) di Toshio Hosokawa e al *Sopravvisuto di Varsavia* (1947) di Schönberg: la qualità morale è provocata da uno stesso impulso di ribellione, ma la forma si dispone in un "tempo" del tutto differente, serrato quello di Schönberg, sciolto e pervasivo quello di Hosokawa; non avendo significati immediati da trasmettere, a differenza della lingua parlata, la musica può preservare la diversità nell'unità di una comune espressione creativa. In quanto al *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, questa pagina epocale è qui per indicare una strada già intuita allo scadere dell'Ottocento (quando Verdi e Brahms erano ancora vivi e operanti) che ha trovato un secolo dopo i suoi lontani e impreveduti sviluppi.

Dōgen, geniale Maestro zen del XIII secolo, ha osservato che non ci si deve porre il problema dell'esistenza o meno del tempo, assoluto o eterno, come realtà indipendente dalle cose. In questa osservazione sta una delle cifre più forti che segnano la differenza tra la concezione del tempo estremo-orientale e quella coltivata da gran parte del pensiero occidentale, almeno fino a Kant (escluso): il tempo, cioè, non va interpretato come un enorme "recipiente" in cui le cose possono essere messe o tolte, ma va inteso come un fattore *costitutivo* delle cose, come una loro componente *essenziale*. Detto in maniera "negativa": le cose, fuori del tempo, non esistono, ma non sono nemmeno *nel* tempo. Detto in maniera "positiva": le cose esistono solo in quanto *sono* tempo, pienamente intrise di tempo. Detto con le parole di Dōgen: «tutti gli esseri viventi, tutte le cose sono indissociabili dal loro proprio tempo-esistenza (*uji*)» (cfr. *Shōbō Genzō*, XIV). La musica di Hosokawa sembra partire proprio da questa consapevolezza incorporata - magari involontariamente - grazie alle linfe ancora vitali che gli provengono da una delle radici più profonde della cultura giapponese. Tradotto in termini musicali, il contenuto dell'osservazione di Dōgen pone notevoli problemi di rappresentazione: questo tempo-esistenza (*uji*) può essere fatto corrispondere al *silenzio* che viene *prima* di ogni suono, o a quello che viene *dopo*, o a quello che avviene *tra* i suoni? Oppure: corrisponde ad un suono *di fondo*, dal quale emergono i singoli suoni? In entrambi i casi, ci si chiede: esso - silenzio o suono di fondo che sia - può essere rappresentato in quanto tale, cioè "da solo", separatamente dai singoli suoni e dalle loro molteplici combinazioni, o no? Nei suoi lavori musicali Hosokawa entra con chiarezza netta e tagliante dentro questo nodo di problemi e lascia completamente cadere quell'utopia - che, in un certo periodo, colpì anche John Cage - di poter rappresentare il silenzio *in sé*, il silenzio puro. Le composizioni di Hosokawa ci comunicano - in modo non invadente ma affatto sicuro - che in realtà il silenzio non può essere percepito come un fenomeno autonomo, irrelato, ma solo in rapporto ai suoni che da esso emergono e si distinguono, così come qualsiasi suono o rumore di fondo può essere percepito solo in rapporto al silenzio da cui nasce e in cui finisce. Si profila dunque una precisa corrispondenza ideale tra Dōgen e Hosokawa: come il primo dimostra che il tempo non esiste indipendentemente dalle cose, così il secondo mostra che il silenzio non esiste indipendentemente dai suoni. Però, mentre la prima parte di questa corrispondenza può risultare comprensibile anche solo in termini linguistici, la seconda parte ha bisogno, per farsi oggetto di esperienza, di essere incorporata in modo sensibile, ossia in una serie di concrete prove musicali. Ed è a questo vasto e profondo esperimento che sembra dedicarsi il talento artistico di Hosokawa: far sentire, cioè, come il silenzio sia *sempre* presente come sfondo di ogni suono, di ogni nota e di ogni loro combinazione; ovvero portare all'attenzione acustica il fatto che ogni suono, ogni nota e ogni loro combinazione rivela il silenzio che *sempre* li costituisce. L'esperimento potrebbe apparire assai banale se si volesse rappresentare questo fenomeno di incorporazione reciproca suoni/silenzio partendo da un silenzio iniziale e farlo poi interrompere da qualche suono. In tal modo, però, si indurrebbe la falsa conclusione che il silenzio esista *prima* del suono. Oppure si potrebbe produrre un lungo intervallo di silenzio *tra* due suoni. Ma,

anche in questo caso, si indurrebbe una falsa conclusione: quella di far credere che vi sia un silenzio separato tra i due suoni. Invece l'originalità di Hosokawa sta nel riuscire a far percepire che la *compresenza* di silenzio e suoni è costante, anche se si dispiega in una pluralità di modi, forme e livelli. Insomma, nelle musiche di Hosokawa viene mostrato come il silenzio abbia, nei confronti dei suoni, la stessa relazione di co-implicazione che viene rappresentata in due celebri immagini presenti in molte scritture buddhiste: quella dell'oceano che risulta costituito da milioni di gocce d'acqua senza per questo essere separato da esse; e quella delle nuvole, la realtà e i movimenti delle quali non sono mai separati dal cielo. Se, per rendere più perspicua questa interrelazione dinamica tra figura e sfondo, volessimo usare un'immagine geometrica, dovremmo pensare al silenzio come un immenso spazio vuoto che contiene in potenza tutti i punti, le linee, le superfici e i volumi possibili. Ma quest'ultima immagine - anche se a noi occidentali può apparire più chiara perché più familiare - in realtà tradisce e nasconde il carattere centrale e decisivo che connota il lavoro musicale: eclissa, cioè, il tempo. In effetti le metafore buddhiste delle gocce/Oceano e delle nuvole/Cielo evidenziano molto meglio il fatto che le loro implicazioni reciproche si producono attraverso una serie infinita di *trasformazioni* che non cessano mai: trasformazioni che interessano non solo le onde e le nuvole, ossia le configurazioni macroscopiche in cui si dispongono le singole gocce, ma anche ogni singola goccia - di onde o di nuvole - che modifica la sua configurazione microscopica in rapporto alle forze che su di essa esercitano altre gocce. Quindi, così come una descrizione *fisica* è più adatta a spiegare i rapporti dinamici tra gocce e oceano, così la rappresentazione *musicale* è quella più adatta a rivelare i *processi* che si verificano nell'intreccio dinamico tra silenzio e suoni. Ogni musicista sa che ha a che fare con questo difficilissimo compito; ma Hosokawa sembra saperlo in modo del tutto particolare, perché si sforza con ogni mezzo di porre la sua attenzione e di stimolare quella degli ascoltatori sui movimenti minimi che segnano i *passaggi* dal silenzio ai suoni e viceversa, come accade, per esempio, all'inizio di *Voiceless voice in Hiroshima*. Non solo: Hosokawa, in quanto minuzioso analista di passaggi, dedica particolare cura ai modi con cui ciascun suono si relaziona ad un altro, soffermandosi sugli "aloni" prodotti da uno o più suoni e note, ossia sui loro margini evanescenti, sui loro orli sfumati che producono un contatto di quasi-continuità con quelli di altri suoni e note, come accade, per esempio, in *Singing Trees*, e, con evidenza ancora maggiore, in *Ferne-Landschaft* grazie all'impiego del "temple bell mode". Ma l'attenzione alle relazioni tra i suoni - più che ai suoni in se stessi - conduce Hosokawa a cimentarsi, ovviamente, anche con le grandi potenzialità espressive della *pausa*: con particolare intensità nella composizione *Interim* egli porta l'attenzione agli "spazi" che sussistono tra suono e suono, ossia ai silenzi che li distinguono, ma lo fa vigilando accuratamente che questi spazi-silenzi non siano né troppo brevi né troppo lunghi: se infatti fossero eccessivamente lunghi, i suoni posti "alle estremità" della pausa apparirebbero troppo lontani e, quindi, separati; se però fossero eccessivamente brevi, i due suoni rischierebbero di confondersi, di perdere la loro identità. Questo abile esercizio di misura, da un punto di vista strettamente "tecnico", dimostra ancora una volta due fatti fondamentali: innanzitutto,

che il silenzio è *origine* di suoni e note non nel senso banale per cui sarebbe solo la condizione che si pone al loro inizio, ma nel senso più profondo per cui esso funziona come loro *matrice* costante; in secondo luogo, dimostra che questo “sfondo” costante, questa origine permanente che è il silenzio, è la garanzia, la condizione di possibilità di ogni suono, di ogni nota e di ogni loro combinazione. Com’è facile intuire, questo esercizio è difficilissimo, perché, da un lato, deve tenersi alla larga da ogni eccessiva concessione al silenzio che lo renda preponderante e “prepotente” rispetto ai suoni e alle note, fino agli estremi limiti della pura insonorità; e perché, dall’altro, deve evitare di privilegiare l’imporsi di un eccesso di sonorità, di un “troppo pieno” di suoni, che può condurre all’inascoltabilità. È interessante far notare a questo punto che tale difficilissimo esercizio di “misura” costituisce, in campo musicale, l’equivalente di quanto ha prodotto, in campo architettonico, Arata Isozaki riflettendo sul concetto di spazio e di *ma*; ovvero di quanto ha prodotto, nel campo della percezione visiva, gran parte della tradizione pittorica cinese e, poi, giapponese, prendendo sempre in seria considerazione l’importanza decisiva degli spazi bianchi. Ma è ancor più interessante ricordare che questa cura nel mantenere viva l’attenzione al vuoto come matrice infinitamente produttiva - emarginando sia ogni deriva “nichilistica” sia ogni esaltazione “sostanzialistica” - costituisce il cuore dell’insegnamento buddhista, quella “via di mezzo” (*majjhimā patipadā*) che ha avuto e continua a valere per tutte le Scuole in cui esso si è articolato: come il silenzio, così anche *sūnyatā*, il vuoto, non significa affatto “nulla”: non rinvia infatti ad una condizione iniziale di assoluta povertà ed inerzia, né ad una condizione finale di annientamento. D’altra parte, la consapevolezza dell’importanza di *sūnyatā*, come del silenzio, non rappresenta nemmeno la base per un’invocazione disperata che smania perché esso venga riempito fino alla saturazione. La “via di mezzo” dice invece che *sūnyatā* è permanente matrice attiva di ogni cosa e di ogni evento dell’esistenza: grazie al vuoto ogni cosa viene ad essere e, soprattutto, grazie ad esso ogni cosa non può pretendere di essere *unica*. La consapevolezza della potenza pervasiva del vuoto, infatti, non solo assicura che esso non ci abbandona mai ed è sempre disposto ad essere percorso, ma ci fa capire che ogni singola cosa ed ogni singolo evento hanno un’esistenza *relativa* sia nello spazio sia nel tempo; così come la consapevolezza della potenza pervasiva del silenzio che emerge dalle opere di Hosokawa non solo ci dice che il silenzio è l’inesauribile riserva di ogni possibile suono, ma ci ricorda anche che esso costituisce ogni singolo suono: ogni suono, infatti, è *relativo*, sia in senso “spaziale”, perché ha bisogno di un altro suono di confronto per affermare la propria identità, sia in senso “temporale”, perché - al pari di ogni altra cosa e idea - nasce, si sviluppa e muore, ossia diviene. Tutto questo è contenuto in due righe del celeberrimo *Sutra del cuore* che dicono «ogni forma è vuota, il vuoto è forma». Per capire il significato profondo di queste due frasi si possono anche passare gli anni migliori della propria gioventù o della propria vecchiaia studiando i testi e i commenti buddhisti al riguardo. Ma si può anche, più “semplicemente”, ascoltare con particolare attenzione una composizione di Hosokawa.

GIANGIORGIO PASQUALOTTO

L'impressionante numero di riconoscimenti internazionali ricevuti da Toshiro Hosokawa testimonia del fascino che la sua musica esercita su persone di disparate convinzioni musicali ed estetiche, del credito intellettuale riscosso dall'accesa idealità del suo intento compositivo; un afflato che si è ulteriormente approfondito dopo la "svolta" di metà degli anni Ottanta, quando Hosokawa prese ad applicare, nel proprio linguaggio musicale, il rigore strutturale appreso in Germania - a Berlino con Isang Yun e negli ulteriori studi con Klaus Huber e Brian Ferneyhough - alla concezione di suono ricavata dal pensiero musicale giapponese.

Tôru Takemitsu, compositore di forte personalità, ha rappresentato a lungo sulla scena internazionale la musica contemporanea giapponese *tout court*, proprio per la sua finissima sensibilità giapponese coniugata ad una profonda comprensione della musica occidentale. Takemitsu fu fra i primi a sperimentare il *retour* dalla musica occidentale (appresa da autodidatta) a quella del proprio patrimonio culturale; è stato perciò un riferimento importante per Hosokawa - il quale, forse con meno carisma, sta già assumendo il ruolo che fu di Takemitsu nel mondo musicale giapponese.

Sembrirebbe che musicisti come Hosokawa o Takemitsu si capiscano solo comprendendo *anche* la loro vicinanza o il loro criticismo rispetto al linguaggio tradizionale e a quello definito contemporaneo, nella misura in cui l'uno illumina l'altro ad una superiore duplice consapevolezza. Eppure, come è sempre più evidente nelle complicazioni del villaggio globale (formula desueta ma attualissima), la scoperta della propria identità culturale avviene solamente alla luce dell'*alterità* culturale.

Debussy poté affermare con forza le proprie radici culturali nella classicità - rifratta attraverso un poema di Mallarmé - nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* solo *dopo* aver incontrato l'Altro nella musica orientale, soprattutto giapponese, ascoltata all'Esposizione Universale di Parigi del 1889. Il compositore - all'epoca ventisettenne - ne ricavò un'impressione tale da mutare il corso del pensiero e dell'opera. Grazie a quell'incontro la sua musica si tinse di una nuova e assoluta verità espressiva, che fu poi detta impressionista; già dalla prima frase del *Prélude* sembra instaurarsi un nuovo e più libero respiro, fatto di momenti che instaurano da sé la propria necessità logica, nella leggerezza e ricchezza timbrica di un divenire sottratto alla consequenzialità e all'imposizione di schemi formali, e in cui il funzionamento dell'armonia è dilatato dall'ambiguità. L'opera riscosse da subito un'incredibile successo.

Si è molto sottolineata l'influenza che ha avuto su Takemitsu il linguaggio detto impressionista di Debussy, compositore profondamente amato sin dalla giovinezza. Si tratta di una sorta di corto circuito fra quanto di "occidentale" c'è nella tavolozza di Takemitsu, spesso direttamente ispiratosi a Debussy - nelle ultime opere letteralmente citato - e quanto di "orientale" Takemitsu ritrova nell'organizzazione della sintassi musicale debussyiana - le cui immagini momentanee e cangianti sono ispirate da musiche dell'Asia orientale. Il Takemitsu radicale degli anni Sessanta esplorava con acume i silenzi e i vuoti, con una originale concezione di spazio e tempo e una mobilità tutta interiore, inquieta, in una sensazione quasi di spos-

samento. Riscoperta con stupore la propria cultura musicale ed estetica, il compositore maturò a partire dalla seconda metà degli anni Settanta un nuovo linguaggio, sempre venato di nervosismo e silenzio ma come allentato in una magia dolce, suadente e ricca di colore, serenamente povera di contrasti ma di sontuosa veste sonora, di uno *spleen* somnesso. Del 1974 è il brano *Garden Rain*, inaugurale delle due serie di lavori dedicati rispettivamente ai giardini e alla pioggia. A quest'ultimo ciclo appartiene *Rain spell* (Incantesimo di pioggia), nato per festeggiare il decimo anniversario di un gruppo di musicisti amici; il brano si svolge come serie di episodi a solo o duo inframezzati da tre momenti d'assieme, compresa l'introduzione. Il lavoro è già chiaramente avviato verso quel "mare della tonalità" che costituisce l'ambiguo luogo creativo dell'ultimo periodo; Takemitsu non ha ancora ripristinato, come avverrà nel suo ripiegamento "tradizionale" verso occidente, la divisione in battute, e usa una sorta di notazione proporzionale. Cinque corde nel registro medio e grave dell'arpa sono scordate di un quarto di tono, conferendo allo strumento una strana sonorità che imita quella degli strumenti a corde giapponesi; a flauto e clarinetto sono richieste emissioni multifoniche e tutta la partitura gioca sulla realizzazione di gradazioni di colore e spessore relative all'immagine della pioggia, con preziosi dettagli di rifrazioni ed echi.

Hosokawa è evidentemente vicino, nel ricostruirsi una propria identità culturale che tenga conto del pensiero del suono e del silenzio, a Takemitsu. Una prima evidente prova di questo percorso è nei titoli: *Arc* è anche una importante raccolta in due parti di brani di Takemitsu per orchestra e strumenti (1963-1976); *Singing Garden* procede direttamente dai tanti lavori "con giardino" di Takemitsu (ciclo che va dal 1974 al 1994); *Voyage* è anche un originale lavoro di Takemitsu per tre *biwa* (liuto giapponese, 1973). Hosokawa appone alla partitura *Arc Song* per oboe e arpa (1999) poche parole di definizione della parola "arco": "arco" per tirare le frecce, "arco" come linea curva e "arco" sezione di circonferenza. È dai primi anni Ottanta che Hosokawa ragiona intorno alla «forma ad arco, tensione/rilassamento degli intervalli musicali, condensazione/prolungamento del tempo per mezzo di manipolazioni ritmiche» (1983). Nel brano lo spessore musicale aumenta gradatamente; moti lineari carichi di tensione esplodono infine nel registro più acuto, per concludere dolcemente, molto rallentando, secondo la forma giapponese classica ormai onnipresente nelle partiture di Hosokawa *jo-ha-kyû* (introduzione, sviluppo, accelerazione e coda). Il brano è indicato in 3/8 ma è molto mobile, le misure cambiano da 1/8 a 5/8, in diversi episodi che iniziano con l'esposizione dello scarno materiale articolato in singoli suoni a intervalli di semitono e quarti di tono, sviluppato progressivamente in risonanze armoniche di quarta e con diversi modi di produzione del suono, con tutte le tecniche del linguaggio contemporaneo di entrambi gli strumenti. È anche questa gamma di timbriche differenti che dilata lo spazio percettivo; "tensione" sembra essere una parola chiave del linguaggio musicale di Hosokawa.

Il recentissimo *Singing Garden* per flauto, oboe, arpa, pianoforte, violino e violoncello (2003) si compone di una serie di 10 piccoli quadri, ognuno indicato da un cambio di velocità nell'imperante metro di 4/8 (Hosokawa usa

solo più la scansione in ottavi, probabilmente considerati più mobili e sensibili dei quarti). Il brano fa seguito al brano *Singing Trees* per coro di voci bianche (1996-97) sottotitolato *requiem per Takemitsu*, da cui Hosokawa appunto riprende lo speciale sguardo, profondamente giapponese, all'essere del mondo vegetale. Rispetto ai colorati e lussureggianti "giardini" di Takemitsu, siamo in un giardino più interiore; le tre coppie di strumenti - flauto e oboe, arpa e pianoforte, i due archi - costituiscono ognuna uno strato sonoro caratterizzato da proprie figurazioni, cangianti nel doppio timbrico. Tali figurazioni ricompaiono, mutate, su uno sfondo armonico si direbbe ispirato ai densi accordi dell'organo a bocca *shō*, che scivolano l'uno nell'altro con precisi spostamenti di semitono. Il tessuto è più minutamente contrappuntistico che in Takemitsu, e in un certo senso meno suadente, più rigoroso; "rigore" potrebbe essere l'altra parola chiave del linguaggio musicale di Hosokawa: «Ho bisogno nella musica di uno stile rigoroso. Senza una disciplina la musica non suona bella» (2002).

Si tratta però di un rigore che, più che alla rigidità, è connesso alla spiritualità; questo è ben esemplificato nella serie dei *Voyage I-VI* (1997-2003) per ensemble e vari strumenti: il viaggio è prima di tutto un viaggio nell'interiorità. Un dipinto zen che in 10 quadri descrive la dimenticanza di sé e l'approdo ad una più vasta e universale coscienza spirituale è all'origine dell'ispirazione di questo ciclo. Momento fondamentale di questo percorso zen è il respiro, e tutta la partitura di *Voyage V* è fittamente intessuta di aria, fiato, vuoto e respiro; è per lo meno dal 1986 che Hosokawa coniuga le più ardite tecniche esecutive del flauto con il pensiero del respiro naturale e cosmico tipico dello *shakuhachi*, la cui parte di "rumore" è piuttosto aspirazione ad un suono totale che non espediente timbrico. Non solo, al flauto è spesso richiesto di emettere "solo aria", le frequenti legature sul primo tempo di battuta escludono qualsiasi percezione di *tactus* e l'organizzazione finissima del dettaglio ritmico instilla un respiro che sembra legarsi ad un respiro universale, in una sorta di "al di là" della materia. La sperimentata simbologia di Hosokawa relativa al concerto, che vede lo strumento solista contrapposto all'orchestra come soggetto *versus* natura, si realizza qui, nella circostanza più intima dell'orchestra da camera, come rapporto fra l'individuo e la sua interiorità, connessa nel pensiero giapponese a più vasta esistenza ed energia cosmiche. Quindi più che di confronto si tratta di un percorso comune fra il flauto e l'ensemble: nel fitto intarsio delle voci il flauto stabilisce un rapporto privilegiato con la pulsante materia sonora delle percussioni, in un gioco di rimandi con il suo doppio, il flauto in orchestra, e in un più vasto rifrangersi di figure e agglomerati sonori creato dalle simmetrie nell'organizzazione del materiale.

Il discorso musicale è organizzato in più episodi il cui andamento accelera e decelera progressivamente, come a onde; parlando del concerto per flauto e orchestra *Per-sonare* (1988), a proposito dei quattro tipi di flauto (flauto, flauto contralto, flauto basso, ottavino) adoperati anche in *Voyage V*, Hosokawa diceva trattarsi di maschere diverse, in *Voyage V* sembrano piuttosto incarnare diversi aspetti di una stessa meditazione interiore. Il brano è bipartito in due sezioni separate da un lungo episodio in cui il flauto tace, chiuso da una lunghissima pausa. La prima parte è punteggiata da effetti

timbrici di respiro e da molti vuoti che, più che pause, sono anzi il coagularsi della tensione dinamica ed espressiva; abbondano le indicazioni *dolce*, *espressivo*, *cantabile*, e l'incremento di tensione presto accumulatasi si libera in una lunga frase del flauto che conclude mutando in ottavino. La seconda parte attacca con il timbro profondo del flauto basso e l'indicazione *meditativ*; come in un dramma *nô*, il protagonista ritorna nel secondo atto in una sua nuova, conquistata autenticità. Anche nella seconda parte c'è una fase centrale di libero canto del flauto, su un intenso sfondo di dinamiche e stratificazioni contrappuntistiche di archi, legni e percussioni (a cui sono parzialmente assimilate l'arpa e le tastiere). Ma ben presto è come se il moto si pacificasse e il tessuto torna a riempirsi di aria, di tenui colori e riverberi sonori come in eco (Hosokawa: «vorrei far sentire il silenzio») finché sempre più impercettibile, con indicazioni *come vento leggero* il brano chiude su una lunghissima pausa. Un viaggio nell'interiorità profondamente giapponese ma anche idealmente in contatto con analoghi percorsi occidentali, quali quelli di Luigi Nono o Helmut Lachenmann, indicati da Hosokawa stesso come riferimenti importanti del proprio percorso creativo. *Voyage V*, commissionato da Roberto Fabbriciani, ha avuto la sua prima esecuzione alla Biennale Musica 2001.

La trascrizione per orchestra da camera del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy fu fatta per i concerti dell'Associazione per le Esecuzioni Musicali Private, sorta a Vienna fra il 1917 e il 1921 accanto al Seminario di Composizione, grazie alla fervida attività di Arnold Schönberg. La trascrizione è convenzionalmente attribuita a Benno Sachs, ma l'unica cosa certa è che alcune parti furono copiate da Eta Veith; non è in realtà nemmeno sicuro che l'arrangiamento sia stato effettivamente eseguito - le attività dell'Associazione erano al termine, e in una lettera dell'ottobre 1921 a Schönberg Erwin Stein, responsabile delle esecuzioni, lamentava l'impossibilità di creare un'orchestra da camera. La trascrizione "viennese" affida l'importante parte dell'arpa al pianoforte; nell'esecuzione che ascolteremo Andrea Pestalozza ha ripristinato la parte dell'arpa lasciando al pianoforte la realizzazione delle altre parti trascritte, principalmente degli ottoni.

LUCIANA GALLIANO

ENSEMBLE UNITEDBERLIN

È il nome scelto nel 1990, con chiara allusione storica, dall'Ensemble für Neue Musik, fondato nel 1989. La compagine è una delle più accreditate nella performance della musica contemporanea, che ha presentato non solo a Berlino ma nei maggiori festival di tutto il mondo. La sua ultima esibizione all'estero è avvenuta a Venezia, nel 2002, con l'esecuzione in prima assoluta mondiale di quattro brani commissionati dalla Biennale a compositori italiani.

Nel suo repertorio sono presenti i più attivi fermenti compositivi e le più recenti tendenze e molti programmi sono stati realizzati in stretta collaborazione con autori contemporanei come Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Mark Anthony Turnage, Christian Wolff, Toshio Hosokawa e Vinko Globokar.

Negli ultimi anni l'Ensemble ha elaborato programmi concertistici con stimolanti percorsi interdisciplinari tra musica e arti visive (*Colore, forma, figura - musica in dialogo*), tra musica e teatro (*La Mano Fortunata* di Schönberg), tra musica, fotografia e cinema (*Gli Emigranti* di Globokar) tra musica e letteratura (*Cassandra* di Michael Jarrel).

Tra la produzione discografica è da segnalare il recente lavoro dedicato a Luigi Nono, giudicato dal «New York Times» «uno dei migliori realizzati dopo la morte del compositore».

ANDREA PESTALOZZA

Ha iniziato la sua attività come percussionista, dedicandosi successivamente al pianoforte e alla direzione d'orchestra.

Ha studiato con Franco Campioni, Martha del Vecchio, Piero Bellugi, Azio Corghi e Salvatore Sciarrino. Decisivo per la sua formazione è stato l'incontro con György Kurtág.

Ha lavorato con musicisti come Cathy Berberian, Adrienne Czengery, Elena Mosuc, Luisa Castellani, Peter Keller, Peter Schweiger, Rocco Filippini, Renaud Capuçon, Cristiano Rossi, Marco Rizzi, Bruno Canino, Antonio Ballista e compositori come Luigi Nono, Franco Donatoni, Armando Gentilucci, Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Azio Corghi, Salvatore Sciarrino, György Kurtág, Toshio Hosokawa, dirigendo numerose prime esecuzioni. Ha tenuto concerti come pianista e come direttore in Italia e all'estero e ha inciso CD con l'opera pianistica di Leóš Janáček e Marij Kogoj, *...quasi una fantasia...* di György Kurtág per pianoforte e orchestra con la direzione di Zoltán Peskó e *Vanitas* di Salvatore Sciarrino con Sonia Turchetta e Rocco Filippini.

Ha fondato l'Ensemble Orfeo per l'esecuzione della musica contemporanea, presentando composizioni dei maggiori autori del Novecento.

Tra i suoi impegni più recenti figurano una nuova produzione di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Kurt Weill, una *tournee* in Russia, dove ha diretto il *Requiem* e altre pagine sinfoniche di Mozart, *Cassandra* di Michael Jarrell nel giugno 2003 e *Distanzen 3* con musiche di Toshio Hosokawa e compositori tedeschi nel gennaio 2004, al Konzerthaus di Berlino, con l'Ensemble UnitedBerlin.

KLAUS SCHÖPP

Dopo aver studiato a Saarbrücken e Berlino con Roswitha Staeger e Karlheinz Zoeller, si è dedicato alla carriera concertistica, sia come solista sia collaborando con orchestre e formazioni cameristiche, esibendosi nei principali festival ed effettuando *tournee* in Europa, Canada, Stati Uniti, Giappone e Brasile.

È uno dei fondatori del Modern Art Sextet e del BICE (Berlin Improvising Composers Ensemble) nonché membro dell'Ensemble UnitedBerlin.

Ha al suo attivo numerose registrazioni radiofoniche e discografiche, tra cui, come solista, il CD *Cry of Medusa* (Kreuzberg Records).

A M I C I D E L L A D E S O N O

Anna Accusani Trossi

Domitilla Baldeschi

Francesco Bernardelli

Milena Isabella Boni

Bruno e Maria Luisa Bonino

Edoardo Borgna

Anna Buzzi Roccavilla

Cristina Camerana

Marco Camerana

Pia Campi

Carlo Cornacchia

Elena De Angeli

Enrica Dorna Metzger

Luigi Dotta

Mauro Frizzoni

Leopoldo Furlotti

Frieda Gatti Levi

Italo e Mariella Gilardi

Gian Massimo Gioria

Carlo Girardi

Zinetta Giusiana

Mario e Gabriella Goffi

Cristiana Granzotti

Marcello Levi

Silvia Marchesi

Cen Massobrio

Guido e Mariella Mazza Midana

Anna Mezzina

Antonio e Lee Mosca

Silvia Novarese di Moransengo

Roberta Pellegrini

Camilla Peradotto

Giuliana Prever Calissano

Giorgio von Slawik

Bianca Vallora

Itala Viglino Cibrario