

## Capitolo 1

### LA MUSICA NEGLI ANNI DELLA MODERNIZZAZIONE

#### 1. La musica prima dell'epoca Meiji

Il regime feudale dei Tokugawa termina nel 1867 e l'anno successivo l'imperatore Meiji assume pieni poteri cessando di avere una funzione di pura rappresentanza. Dopo un isolamento durato oltre due secoli il Giappone si scopre debole di fronte alle potenze occidentali, che impongono con le loro flotte armate l'apertura dei porti e del paese al traffico e al commercio internazionale. Per mettersi riparo, il nuovo potere decide di assumere la forma rivelatasi vincente, quella di uno stato nazionale industrializzato accentrato e autoritario. Inizia così la sorprendente avventura della modernizzazione che, ispirata alle esperienze occidentali, investirà tutti i campi e avrà importanti ripercussioni anche a livello musicale.

Prima di esaminare gli effetti che essa ha avuto sulla musica giapponese è opportuno dare un breve sguardo al panorama musicale e strumentale che dominava nel paese al momento del secondo e più decisivo incontro con le influenze occidentali.

Durante il periodo Nara (710-794), che prende il nome dall'antica capitale intorno alla quale cominciava a organizzarsi un embrione di governo nazionale, la cultura giapponese è caratterizzata da una forte influenza cinese. Il paese partecipa ai flussi culturali che attraversano l'Asia e come osserva Kishibe

[...] la musica proveniente dal continente asiatico, Cina e Corea in primo luogo, ha provocato cambiamenti epocali nella musica giapponese. La musica cinese della dinastia T'ang aveva subito l'influenza di quella proveniente dall'India, dall'Iran e dall'Asia centrale. Ciò significa che il Giappone era inserito nel circolo della musica interculturale dell'estremo oriente (Kishibe 1984:3).

Proprio nella musica di corte dell'epoca, detta *gagaku* o “musica raffinata”, il genere più antico che comprende parti strumentali, canti, danze e musica per le cerimonie shintoiste, si combinano diverse tradizioni. Come riassume Malm

La musica del periodo Nara può essere classificata come appartenente al primo periodo internazionale della storia della musica giapponese. La musica di corte era interamente di origine cinese, coreana o indiana e era suonata in primo luogo da musicisti stranieri nello stile originario (Malm 2000:33).

Queste influenze vengono poi assimilate e elaborate nei secoli successivi. Il *gagaku*, conservatosi per oltre un millennio, è sopravvissuto anche alla penetrazione delle musiche occidentali, anche se non in tutte le sue manifestazioni e con una dotazione strumentale ridotta. Tra gli strumenti ancora utilizzati in questo tipo di musica, oltre a tamburi di varie dimensioni, troviamo il *biwa*, un liuto a quattro corde di derivazione cinese che ha il suo predecessore nel *barbat* persiano, progenitore anche dell'*ud* e del nostro liuto; il *ryûteki*, flauto traverso di bambù; il *koto*, o *sô*, una cetra da tavolo dotata di tredici corde di seta che vengono pizzicate con plettri di bambù infilati alle dita della mano destra; lo *shô*, un'armonica a bocca composta da un corpo circolare su cui sono infilate 17 canne di bambù messe in risonanza da un'ancia metallica e lo *hichiriki*, oboe di bambù. Inoltre, diversi strumenti utilizzati nel *gagaku*

sono stati assorbiti nel corso del tempo in nuovi generi e a volte modificati strutturalmente.

Allo shintoismo, la religione autoctona del Giappone divenuta culto ufficiale intorno alla metà del VII secolo, ai suoi riti e alle sue festività sono legate anche musiche e danze popolari.

Con l'introduzione in Giappone del buddhismo dopo la metà del VI secolo si diffonde lo *shōmyō*, il canto religioso, le cui forme attuali, come osserva Kishibe, derivano da quelle stabilite all'inizio del periodo Heian (794-1185) dai fondatori delle sette Tendai e Shingon. Inoltre, egli afferma che

La giapponesizzazione del canto buddhista è iniziata nel periodo Muromachi, quando erano di moda tra la gente comune gli inni e i canti popolari e autenticamente giapponesi [...]. Linguisticamente i testi appartengono a tre gruppi principali, sanscrito cinese e giapponese. Anche il sistema tonale presenta molte varianti. [...] In pratica lo *shōmyō* ha influenzato in larga misura il *noh* e lo *heikebiwa*. (Kishibe S. 1984:45).

Nell'arte del *nō*, codificata dai fondatori Kyotsugu Kanami (1333-1384) e Motokiyo Zeami (1363-1443), si intrecciano letteratura danza teatro e musica. Oltre al canto è previsto un accompagnamento musicale eseguito con un flauto e tre tipi di tamburi. Lo *heikebiwa*, sviluppatosi all'inizio del periodo Kamakura, è legato alla recitazione dello *Heike Monogatari*, la saga epica che narra l'ascesa e la caduta della potente famiglia Heike, ed è considerato la prima manifestazione del genere musicale narrativo, detto *katarimono*. L'accompagnamento è eseguito con il *biwa*, già presente nella musica di corte. Nel corso del tempo lo strumento si è diffuso progressivamente dal sud al resto del paese e ne sono sorte diverse varianti.

Anche del *koto* usato nel *gagaku* sono nate nel tempo altre versioni. La prima canzone destinata a essere accompagnata da questo strumento è stata composta dal prete buddhista Kenjun (1547-1636) intorno alla fine del XVI secolo. Innovazioni nell'accordatura e nello stile della musica per *koto* sono stati introdotti successivamente da Kengyō Yatsunami (1614-1685) e ancora nel XVIII secolo, quando il *koto* comincia a essere usato nel genere chiamato *sankyoku* insieme allo *shamisen* e al *kōkyū*, un liuto a quattro o cinque corde di origine cinese suonato con l'archetto. Verso la fine del periodo Edo (1603-1867) il *kōkyū* viene sostituito dallo *shakuhachi*, un flauto dritto di bambù giunto dalla Cina nel periodo Nara, usato intorno al 1700 dai monaci buddhisti itineranti per il quale si è successivamente sviluppato anche un repertorio solistico. *Biwa* e *koto* erano strumenti preferenziali dei musicisti ciechi, protetti dallo *shogun* e dalla corte imperiale fino all'epoca Meiji.

Alla musica tradizionale giapponese appartengono anche altri strumenti come il *gogenbiwa*, liuto a cinque corde di origine indiana e il *genkan*, liuto a cassa arrotondata di origine cinese.

Ancora da uno strumento cinese, il *san-hsien*, deriva lo *shamisen*, liuto a tre corde dotato di un manico lungo la cui conformazione favorisce l'emissione degli armonici. Lo *shamisen* è una versione modificata del *sanshin*, giunto in Giappone dalle isole Ryūkyū intorno al 1562. Questo strumento viene utilizzato sia in funzione melodica che nell'accompagnamento della musica narrativa, uno stile particolarmente sviluppato e caratteristico del Giappone. Lo *shamisen* è utilizzato anche nel *kabuki*,

una forma teatrale più popolare movimentata e brillante del *nô* in cui l'accompagnamento musicale è un elemento essenziale, la cui origine si fa risalire alla sciamana Okuni, stabilitasi a Kyoto agli inizi del '600; la presenza femminile però è stata presto bandita dalle scene per ragioni di "morale pubblica" e la stessa sorte è toccata nel corso dei cinquant'anni successivi agli adolescenti. *Bunraku* è il nome che dalla fine dell' '800 prende una forma sofisticata di teatro delle marionette sorta a metà del '600 in cui il narratore recita le varie parti con uno stile cantato ed è accompagnato anche qui dallo *shamisen*, strumento legato inoltre anche alle danze e ai *minyô*, i canti popolari regionali.

Campane e tamburi (*taiko*) segnavano il tempo e accompagnavano i riti religiosi nei templi e nei monasteri. I *taiko* servivano anche per trasmettere segnali, come certe grosse conchiglie di cui parla il celebre viaggiatore e mercante Fernão Mendes Pinto (~1509 - 1583) in uno dei racconti relativi al suo secondo viaggio in Giappone avvenuto intorno alla metà del XVI secolo:

Secondo una legge o un'antica usanza in questo regno del Giappone ogni abitante, non importa ove risieda, dal più nobile al più umile, è tenuto ad avere in casa una conchiglia che gli è proibito di suonare soffiandoci dentro, se non vuole incorrere in gravi sanzioni, se non in caso di emergenze di quattro tipi, combattimenti incendi scorrerie o tradimento. E dal modo in cui è suonato tale corno si comprende quale sia il caso [...] Appena viene suonato il primo corno tutti quelli che si trovano a una distanza che consente loro di percepirlo sono obbligati, sotto pena di morte, a suonarlo nella stessa identica maniera [...] (Mendes Pinto 1989:449-450).

In quanto Mendes Pinto afferma di aver fatto e visto è spesso difficile tracciare il confine tra l'osservazione diretta, la ricostruzione basata su testimonianze altrui e l'invenzione pura e semplice. Ad esempio, queste informazioni sono riportate nella cronaca di una battaglia tanto sanguinosa da lasciare sul terreno, in mezza giornata, trentasettemila morti e più di trentamila feriti. Ma le conchiglie di cui parla e che chiama *chara*, sono ancora utilizzate in alcune cerimonie religiose e sono dette *horagai*.

È in questo periodo, a partire dal 1542, che avviene il primo contatto con l'occidente in seguito all'arrivo dei mercanti e poi dei missionari portoghesi, spagnoli e olandesi. Nel 1559 le prime scuole elementari istituite dai missionari cominciano a impartire anche lezioni di musica. Oltre al canto gregoriano impiegato nella messa e a alcune raccolte di inni religiosi, essi introducono diversi strumenti tra cui l'organo, un tipo di oboe chiamato *charamela*, e la *ribeca*, uno strumento ad arco a tre corde e dalla cassa a forma di pera in uso nel medioevo, a sua volta introdotto in Europa dagli arabi. In generale gli studiosi sembrano concordare sul fatto che con la chiusura del Giappone al mondo esterno le influenze occidentali siano state dimenticate. Dopo la proibizione del cristianesimo, diffuso soprattutto nell'area di Nagasaki, alcune piccole e isolate comunità di convertiti hanno conservato la nuova religione di nascosto fino all'epoca Meiji per sfuggire alle persecuzioni. Tuttavia, come racconta Malm,

Dopo più di duecento anni di riti segreti, la tradizione orale di queste congregazioni aveva modificato i riti e le musiche originari quasi completamente. È affascinante ascoltare gli uomini cantare sillabe prive di senso tra le quali figurano a volte combinazioni come "Maria", "deus" o "sanctus". [...] Esistono alcune canzoni folk che si ritengono basate su antichi inni cristiani o sulla salmodia cattolica, e vi

possono essere inni basati su temi folk giapponesi [...] In generale l'arrivo relativamente tardivo della musica cristiana, la sua eliminazione e la sua riscoperta durante la modernizzazione del Giappone l'hanno mantenuta al di fuori del mondo della musica tradizionale giapponese (Malm 2000:79).

La sopravvivenza del sistema feudale fin quasi alla fine del XIX secolo ha contribuito a preservare i canti popolari legati alle cerimonie e ai lavori tipici della vita rurale, in particolare quelli della coltivazione del riso e della pesca. La musica accompagnava anche le numerose manifestazioni teatrali popolari di ogni genere, dalle versioni locali del *nô* e del *kabuki*, alle diverse tradizioni di teatro dei burattini e gli intrecci e le reciproche influenze tra i vari generi sono stati numerosi.

Qualche cenno meritano infine la notazione musicale e il metodo di insegnamento della musica. In Giappone si sono sviluppati diversi sistemi di notazione musicale basati sull'uso di ideogrammi cinesi e di altri segni sillabici, alcuni dei quali specificamente legati a determinati strumenti e stili, e spesso costituiti da intavolature, ossia da indicazioni relative a posizioni e diteggiature anziché alle note. Nella tradizione dei canti popolari non ne veniva invece utilizzato nessuno<sup>1</sup>. È opinione concorde degli studiosi che la notazione servisse come puro ausilio mnemonico di emergenza, mentre l'apprendimento dello stile e dei pezzi musicali, con tutte le necessarie sfumature, avveniva grazie all'insegnamento diretto.

May, alla cui opera faccio frequente riferimento in questo capitolo, cita tre fattori che possono avere influito sull'impostazione dell'insegnamento musicale basato sull'imitazione minuziosa del maestro: la tendenza negli ambienti buddhisti a riservare certi brani ai discepoli "eletti" mantenendoli segreti agli altri; l'influenza della tradizione confuciana, che prescrive all'allievo l'obbedienza e l'imitazione nei confronti del maestro; e l'esistenza di scuole, dette *ryû*, simili a delle corporazioni musicali. Le *ryû*, organizzate intorno allo *iemoto*, o caposcuola, esercitavano il monopolio ereditario dell'insegnamento di determinati stili e strumenti e custodivano gelosamente le proprie musiche e tecniche. Come riassume Kishibe,

Lo *iemoto* controllava non solo la situazione politica e economica della casa, ma perfino lo stile dell'arte. Uno studente che avesse osato creare un nuovo stile sarebbe stato espulso dalla scuola nonostante i rischi che ciò comportava sul piano economico e sociale. Per più di 350 anni, ad esempio, nessuno è stato in grado di fondare una nuova scuola *noh* oltre alle cinque esistenti (Kishibe 1984:12).

Alcune di queste scuole sono sopravvissute fino ad oggi.

In sintesi, i generi gli stili e gli strumenti che caratterizzano la musica giapponese fino alla riapertura del paese ai contatti col mondo esterno sono frutto di consistenti influenze asiatiche, di vaghe o quasi nulle influenze occidentali e degli apporti ed elaborazioni locali che ne hanno assicurato un'evoluzione originale; inoltre la codificazione di stili e generi assicurata dalle diverse sette religiose buddhiste e dalle scuole legate ai diversi maestri, ha contribuito al formarsi di un insieme originale di tradizioni musicali.

A partire dall'epoca Meiji, come vedremo, i cambiamenti si susseguono invece con una rapidità e un'intensità prima sconosciute.

---

<sup>1</sup> Vedi Tokumaru 2005:483

## **2.La fine del feudalesimo e la ripresa dei contatti con l'estero**

Sarebbe fuori luogo, in questa sede, elencare in dettaglio tutti i passi che dal 1868 hanno portato il Giappone nell'arco di qualche decennio a misurarsi alla pari con le potenze occidentali dell'epoca, se vi accenno brevemente è solo per dare un'idea dell'impatto che la riforma per la sua vastità e profondità ha avuto sulla vita e la cultura del paese, e per sottolineare come essa, pur essendo imposta da necessità esterne, sia stata guidata da forze interne che hanno potuto e saputo gestire una trasformazione culturale prossima a una rivoluzione. Oltre ai numerosi cambiamenti nei settori militare, industriale, agricolo e fondiario (l'abolizione dei feudi è del 1872), dei trasporti, dell'organizzazione e amministrazione dello stato, va ricordata l'adozione, il 1° gennaio 1873, del calendario gregoriano in sostituzione del calendario lunare di origine cinese. Un'innovazione che comporta una notevole riorganizzazione mentale e pratica da parte della popolazione poiché influisce profondamente su molti aspetti della vita quotidiana, dalle abitudini familiari alle date delle cerimonie religiose, dalle epoche dei diversi lavori agricoli alle scadenze dei prestiti, tanto che i due sistemi finiscono per sussistere uno accanto all'altro, come è accaduto e accade spesso in Giappone dove il nuovo non necessariamente elimina l'antico. Le riforme costituzionali e giuridiche, in particolare l'elaborazione e la promulgazione dei codici penale civile e commerciale, richiedono più tempo, in alcuni casi anche più di venti anni (la costituzione Meiji viene promulgata solo nel 1889), e non mancano di suscitare contrasti nella società giapponese, soprattutto quando coinvolgono aspetti legati al costume e alla famiglia, mentre meno problematici risultano i cambiamenti in campo religioso e nel settore dell'istruzione, due ambiti in cui si verificano mutamenti importanti che influiscono in modo decisivo sulla musica.

## **3.Templi caserme e scuole: la musica arriva in piazza**

### *Il ruolo dei missionari cristiani*

Finito il lungo isolamento, i giapponesi cominciano a familiarizzare con la musica occidentale attraverso due canali principali: gli inni religiosi introdotti dai missionari cristiani riammessi nel paese e le bande militari. A ciò si aggiunge l'azione dell'insegnamento musicale, introdotto nella scuola pubblica poco dopo la sua creazione, che interagisce in vario modo con i due elementi precedenti.

Nel 1873 vengono abrogati gli editti contro la religione cristiana in vigore sotto il governo dei Tokugawa e la nuova costituzione, promulgata nel 1889, garantisce ai sudditi imperiali la libertà in materia di religione.

In merito alla musica religiosa Elizabeth May osserva che

La musica vocale buddhista del periodo pre-Meiji consisteva in primo luogo nel canto dello *shōmyō*, i sutra, da parte del prete, e di derivazioni di tale forma, alcune delle quali vennero interamente secolarizzate (May 1963:44),

e cita inoltre Tsugawa, un autore giapponese, che afferma:

La Cristianità ci ha insegnato a cantare. Nello shintoismo e nel buddhismo, ad esempio, solo i preti cantavano, mentre i fedeli ascoltavano (Tsugawa S., "The

Christian Influence on Music in Japan” in: *The Japan Mission Year Book 1929*; cit. in May 1963:45).

Gli inni religiosi diventano rapidamente popolari anche tra i non cristiani, un successo che spinge i monaci buddhisti a adottarli a loro volta, modificandone i testi, e successivamente a comporne di nuovi.

Inoltre,

La diffusa familiarità con gli inni occidentali facilitò l'introduzione della musica occidentale nella scuola pubblica. Cantare inni divenne particolarmente di moda, non solo in chiesa ma anche in casa e in occasioni mondane [...] Una volta introdotta in Giappone alla metà del XIX secolo, l'armonia occidentale conquistò di slancio il paese (May 1963:45).

### *Le bande militari*

I giapponesi avevano fatto conoscenza con le bande militari occidentali in occasione della prima visita del commodoro Perry nel 1853.

Tuttavia sembra che a Nagasaki già prima della metà del 1800 esistesse una banda legata a un'accademia militare di stampo olandese composta da flauti dritti e tamburi, e che la maggior parte dei grandi clan disponesse di una banda del genere, detta *kotekitai*. Nel 1871 a istruire la banda della neonata marina imperiale viene chiamato l'inglese William Fenton, poi sostituito dal tedesco Franz Eckert, che arrangia tra l'altro l'inno nazionale giapponese. Inoltre Suketsune Nakamura, direttore della banda della marina, è chiamato a istruire i musicisti di corte, che nel 1876 tengono il loro primo concerto di musica occidentale. Le bande militari introducono in Giappone il loro repertorio, la loro strumentazione basata soprattutto sugli ottoni e i tamburi, il canto di tipo occidentale e il concerto pubblico come forma di intrattenimento. Le musiche militari, di facile ascolto e accompagnate dal fascino di una strumentazione esotica, conquistano rapidamente il pubblico, perlopiù ancora estraneo ai suoni e ai criteri occidentali.

Come osserva Beasley, all'inizio del XX secolo

Il gusto giapponese per la musica occidentale, che era sempre stata di intonazione marziale sia nei temi sia nell'esecuzione, trovò ora espressione in canti patriottici, che ebbero titoli come *Venite, nemici, venite* [Kitare ya kitare], pubblicato nel 1888, o *Anche se i nemici fossero a decine di migliaia*, [Teki wa ikuman ari totemo], pubblicato nel 1891, che venivano eseguiti per le scuole, per le truppe e in altre occasioni di riunione in tutto il paese (Beasley 1969:194).

Ciò è dovuto in parte al diffondersi di un clima sempre più nazionalista nel paese, ma anche al fatto che

Le canzoni militari erano più facili da ricordare per il pubblico di quelle scolastiche (che erano più fedeli ai criteri musicali occidentali) perché mettevano l'accento sulle parole e la modulazione anziché sui suoni, e ciò permetteva di adattare le musiche a seconda delle richieste del momento. Per questa ragione durante l'epoca Meiji le canzoni militari hanno esercitato sulla musica in voga un'influenza maggiore delle canzoni scolastiche (durante la guerra sino-giapponese del 1894-95, tuttavia, si è verificata la tendenza opposta. Le canzoni scolastiche hanno influenzato quelle militari, che a loro volta hanno influenzato la musica in voga). La confluenza di

canzoni militari e scolastiche da un lato e di canzoni folk tradizionali e di quelle in voga, dall'altro, hanno costituito il modello generale della musica in voga durante l'epoca Meiji, e nei suoi mutamenti possiamo individuare gli aspetti della società Meiji e lo sviluppo della sua cultura (Nomura K. "Occidental Music", in: Toyotaka K. [ed.] *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, Ôbunsha Tokyo 1956, cit. in May 1963:37).

### *La musica nelle scuole*

Prima del 1868 l'istruzione era destinata solo alla futura classe dirigente e le donne ne erano escluse; solo i monaci buddhisti offrivano istruzione al popolo presso i loro templi. Al loro rientro in Giappone i missionari cristiani si impegnano a realizzare scuole di ogni grado e il nuovo regime, dal canto suo, istituisce nel 1872 l'istruzione pubblica obbligatoria sulla base del modello centralizzato francese, mentre i materiali e i metodi di insegnamento vengono presi dagli Stati Uniti. Successivamente la crescente influenza tedesca si estende anche alla filosofia e all'organizzazione del sistema scolastico.

I risultati sono impressionanti, nel 1880 esistono già 28.000 scuole primarie con più di 2 milioni di alunni, la durata dell'obbligo passa a 4 anni nel 1886 e nel 1906 la frequenza scolastica è del 95%; nello stesso periodo si moltiplicano le scuole superiori e nascono le prime università.

Lo sforzo ha scopi ben precisi:

...tutta la struttura scolastica veniva asservita alle esigenze proprie dello stato, fornendo da un lato un addestramento pratico che seguiva programmi di tipo occidentale, e dall'altro un'educazione morale basata sull'etica confuciana e su un nazionalismo incentrato sull'imperatore (Beasley 1969:172).

Il fine dell'istruzione è quindi quello di formare cittadini pronti a servire lo stato. L'introduzione dell'insegnamento musicale nelle scuole, principalmente attraverso il canto, non era motivato da un interesse specifico per la musica, piuttosto, come riporta May, l'istruzione musicale era semplicemente un elemento del sistema educativo occidentale, e come tale necessario.

Mi soffermo maggiormente su questo aspetto perché permette di osservare l'elaborazione e l'applicazione di una precisa politica in campo musicale, e perché qui appare più evidente la volontà di guidare il processo di modernizzazione in un ambito che oltre alla musica riguarda anche la formazione e la cultura della popolazione in generale. È nella scuola che lo stato cerca di controllare al massimo la direzione che devono prendere i gusti e la cultura dei cittadini, anche in campo musicale. In piazza, invece, questi ultimi sfuggono al controllo dello stato, almeno fin quando non viene potenziata la censura, e possono costruire in modo più libero e diretto il loro gusto musicale, ad esempio decidendo se partecipare o meno ai concerti pubblici e scegliendo se come e quali nuovi strumenti musicali utilizzare e per ottenere quali risultati, miscelando in modo imprevedibile gli elementi musicali messi a loro disposizione dal passato e dal presente.

L'assoluta mancanza di esperienza e di insegnanti rendeva necessario anche nel campo dell'insegnamento musicale uno studio preliminare del sistema occidentale in loco e l'importazione di esperti stranieri che avviassero la formazione degli insegnanti di musica e esercitassero direttamente, almeno in una prima fase, l'insegnamento.

Shûji Izawa, funzionario del ministero dell'istruzione e direttore della Scuola Normale della prefettura di Aichu, viene perciò inviato nel 1875 negli USA a studiare il sistema educativo locale e nel 1878 redige insieme a Tanetaro Mekata, supervisore degli studenti giapponesi in America, un documento nel quale si afferma che la musica tradizionale giapponese non era al passo coi tempi, ma che la musica occidentale non poteva essere assorbita interamente senza modifiche e che pertanto era necessaria una fusione tra gli elementi musicali occidentali di facile comprensione e la musica tradizionale giapponese. Al documento, destinato al ministro dell'istruzione, è allegato anche un Piano per la promozione dell'insegnamento del canto nelle scuole pubbliche, che ribadisce il concetto della fusione e adombra la nascita di una "musica nazionale". Ciò sarebbe stato possibile attraverso "il rinnovato studio di esempi validi di musiche e canzoni tradizionali giapponesi, colmandone le lacune alla luce dei concetti occidentali". In tal modo sarebbe divenuto possibile

scrivere canzoni che ogni giapponese, di alto o basso lignaggio, colto o semplice, potrà cantare in ogni occasione, e promuovere una musica tipicamente giapponese (Nomura K. *op.cit.*, cit. in May 1963:51).

Ciò rappresenta a mio avviso un chiaro indizio del fatto che l'ibridazione è qui scelta come strumento per innovare senza abbandonare del tutto le proprie tradizioni e preservarne alcuni elementi; essa non viene insomma subita, ma usata come strategia di sopravvivenza e autonomia culturale. Vedremo più avanti come, con alcune importanti differenze, ciò avvenga anche diversi decenni più tardi nel campo del jazz. Gli sviluppi successivi confermano, a mio avviso, questa interpretazione. Nel 1879 Izawa, nominato responsabile per lo studio dei problemi concernenti l'educazione musicale, torna in patria ed elabora ulteriormente il suo piano. Dopo aver constatato che l'insegnamento musicale nelle scuole era rimasto lettera morta a causa delle difficoltà pratiche, egli indica le misure da adottare: raccogliere e comporre brani musicali adatti, prendendo il meglio dalla musica europea e da quella orientale; formare i futuri insegnanti della scuola pubblica mettendoli in grado di "sviluppare in futuro la nostra musica" e introdurre la nuova musica nelle scuole per verificarne l'adeguatezza. Izawa rivolge dunque la sua attenzione alle canzoni infantili che, a suo dire, per semplicità di struttura presentavano maggiori somiglianze nei due sistemi di riferimento rispetto ad altri generi.

La selezione e la composizione delle musiche "adatte" è affidata al Comitato per lo studio della musica, istituito nel 1879 e presieduto dallo stesso Izawa. Del Comitato fanno parte anche Luther W. Mason, direttore musicale delle scuole elementari di Boston e redattore di una serie di raccolte musicali per l'infanzia nota a livello internazionale, e Shôin Yamase, musicista cieco e virtuoso del *koto*; ai lavori dell'organismo partecipano anche alcuni musicisti di *gagaku* e almeno un esperto di letteratura giapponese. Il gruppo mette insieme brani occidentali cui sono aggiunti testi in giapponese, canzoni derivate dal repertorio del *koto* e del *gagaku* e canzoni nuove per le quali vengono scritti nuovi testi; i brani giapponesi vengono armonizzati secondo i criteri occidentali. Il procedimento è descritto dallo stesso Izawa:

[...] i materiali da adattare vengono selezionati da un comitato in particolare tra le forme più antiche. [...] La musica e le parole vengono eseguite in concerto per *koto*, *kokyû*, *shamisen*, *shakuhachi* ecc. Se la musica va bene ma le parole no, si modificano queste ultime, ma se né l'una né le altre sono adatte il brano viene scartato. Una volta modificato il testo si torna a provare. [...] se le parole non funzionano si correggono o



modificano, ancora e ancora, finché non è tutto a posto...(Izawa S., *Extracts from the report of S. Izawa, Director of the Institute of Music, of the Result of the Investigations Concerning Music, Undertaken by Order of the Department of Education, Tokyo 1884; cit in May 1963:56*),

e mette in luce una volta di più quanto la nascita di una nuova musica “tipicamente giapponese” sia il risultato di una costruzione intenzionale che combina elementi estranei e altri autoctoni, a loro volta frutto della secolare evoluzione di precedenti influenze asiatiche e di apporti locali.

Tuttavia, perfino la musica di corte sarebbe stata rimaneggiata. Harich-Schneider, una studiosa che si è occupata del *gagaku*, afferma infatti che il governo Meiji aveva ordinato ad alcuni musicisti di corte, per ragioni politiche, di rielaborare il *gagaku* in modo da rappresentare

un momento eterno di storia immobile, simboleggiato da una musica immobile, o alquanto statica. I cambiamenti erano, nel passato, inesistenti; nel futuro, impossibili (Harich-Schneider E. “The Present Condition of Japanese Court Music” *The Musical Quarterly* XXXIX, gennaio 1953, 49-74; cit. in May 1963:29).

Ciò fa emergere un aspetto contraddittorio del processo di modernizzazione: nel momento in cui il paese attraversa profonde trasformazioni culturali, dopo una fase iniziale di entusiasmo, si ricorre agli elementi tradizionali per ribadire la propria identità, e nel momento stesso in cui si proclama l’esistenza di una tradizione, la si rimodella. In questo modo si crea una relazione dinamica in cui da un lato il passato in quanto storia determina il presente, dall’altro il presente in quanto narrazione ricostruisce il passato e quest’ultimo, ridisegnato secondo gli interessi di coloro che di volta in volta controllano il processo, contribuisce a produrre il futuro. Un processo analogo si verifica a metà del XX secolo con la musica per *taiko*.

#### **4. Culture a confronto, pregiudizi e reazioni**

Nell’ambito del processo di modernizzazione, a partire dall’inserimento della musica tra le materie scolastiche e dalla stessa istituzione dell’insegnamento pubblico esteso alle donne, vengono introdotti nel panorama musicale giapponese cambiamenti radicali riguardanti la trasposizione musicale, la notazione, le scale, il ritmo, l’armonia, gli strumenti e il repertorio inteso come generi e singoli brani. Ma sono anche le forme di fruizione della musica e le sue funzioni a cambiare, basti pensare all’introduzione dei concerti pubblici e all’appropriazione della musica da parte dello stato anche a scopi militari, di rappresentanza e di propaganda.

Il confronto tra visioni e concetti diversi provoca nei protagonisti giapponesi e occidentali, almeno inizialmente, spiazzamento e incomprensione. Nelle pagine che seguono cerco di evidenziare alcuni aspetti legati a questo confronto culturale e alle reazioni dei protagonisti.

In primo luogo, trasportare e adattare i pezzi classici del *gagaku*, secondo il programma del Comitato di Izawa e Mason, significava modificarli profondamente e richiedeva senza dubbio uno sforzo sia sul piano musicale che su quello psicologico. La descrizione di Malm dà un’idea della profondità del cambiamento

Nella musica occidentale quando ci accorgiamo di non poter cantare una canzone a una determinata altezza partiamo da una nota diversa e cantiamo esattamente la stessa melodia a un'altezza diversa. Questo è il normale concetto occidentale di trasposizione, ma il significato del termine nel *gagaku* è diverso. Quando una melodia *gagaku* viene riscritta a un'altezza diversa, la melodia stessa viene cambiata.[...] Pertanto, quando un brano viene suonato in una tonalità diversa in realtà diventa una nuova composizione, una parafrasi della melodia originaria (Malm 2000:115).

Per gli allievi giapponesi, inoltre, gli elementi della musica occidentale (uso del pentagramma, scale, ritmo, armonia, polifonia) erano del tutto nuovi, ma ciò sfuggiva completamente ai missionari cristiani che si dedicavano all'insegnamento e perciò, come osserva Keizô, uno studioso citato da May, non c'era da stupirsi se all'inizio dell'epoca Meiji essi ritenevano che i giapponesi non sapessero cantare. Così, i problemi incontrati dagli allievi vengono spesso spiegati come difetti o incapacità. Ad esempio, ignorando la dimensione culturale della percezione e distinzione dei suoni, la missionaria Elizabeth Torrey, direttrice del dipartimento musicale del College di Kobe tra il 1907 e il 1911, racconta che due note della scala le risultavano quasi impossibili da insegnare ai suoi allievi, Fa e Ti<sup>2</sup>:

Il Ti diventa bemolle e il Mi invariabilmente diesis; il Fa non riescono affatto a intonarlo con un minimo di precisione...l'orecchio di molti tra gli allievi giovani è imperfetto, al punto che quando l'insegnante suona per loro le due note della scala Do e Mi, alcuni di essi se non l'intera classe sono pronti ad affermare che si tratta di due note identiche; dopo averle ascoltate più volte qualcuno tra i più brillanti percepisce che vi è una differenza e che una nota è più alta dell'altra; poco a poco ci arriva tutta la classe, ma occorre molto tempo prima che possano essere intonate correttamente (Torrey E., "Western Music in Japan, Interview with Miss Torrey", *Music*, XV, November 1898, 50; cit. in May 1963:47),

e commenta così le difficoltà che essi incontravano nel canto degli inni protestanti:

Questa difficoltà nell'intonazione può senz'altro essere in parte dovuta ai loro organi vocali molto difettosi (Torrey E. *op.cit.*; cit. in May 1963:46).

Torrey descrive poi come comuni pratiche poco credibili; secondo lei, ad esempio, in Giappone i bambini dotati di un qualche talento venivano fatti esercitare nel canto facendoli gridare con tutte le loro forze fino a sanguinare dalla gola, prassi che sarebbe stata all'origine di difetti irrimediabili come quelli da lei citati. Dato che, come osserva Zanarini, "l'abitudine e la competenza musicale possono influenzare profondamente la percezione" e che "allo spaesamento contribuisce anche [...] l'impossibilità di assegnare un'altezza a tessuti sonori che si presentano, a una percezione formata nell'esperienza quotidiana, come ambigui e sfuggenti"<sup>3</sup>, non stupisce il disorientamento degli studenti. Ma dalle reazioni dell'insegnante si direbbe che lo spaesamento fosse completo e reciproco.

---

<sup>2</sup> Si riferisce al sistema Tonic Sol Fa, metodo di solfeggio cantato diffuso negli Stati Uniti, in Inghilterra e in altri paesi europei; come riporta Károlyi nel suo manuale: "Il principio del metodo è che ogni grado della scala è contraddistinto da una sillaba facilmente cantabile: do, re, mi, fa, sol, la, ti, do" (Károlyi O. 1969:220).

<sup>3</sup> Zanarini 2002:18-20

Anche sul metodo di insegnamento prevalente in Giappone fino all'epoca Meiji i giudizi di alcuni osservatori occidentali dell'epoca sono abbastanza sprezzanti. Piggott, ad esempio, descrive così i risultati dell'insegnamento basato sull'imitazione e la ripetizione:

“Dieci ore al giorno per dieci anni”, questa è la penosa routine iniziale [...] per [...] il musicista; essa introduce gli studenti alla loro professione e li dota di una precisione che non viene mai meno in seguito: diviene per loro una seconda natura. In realtà fa di più: a parte i casi di estrema genialità, elimina la prima natura [...]; novanta musicisti [...] su cento dopo anni di studi diventano dei puri e semplici operai (Piggott F., *The Music and Musical Instruments of Japan*, Londra, Batsford 1909; cit. in May 1963:27).

May, più di mezzo secolo dopo, non è di opinione molto diversa:

Questo insegnamento [...] non è accompagnato da alcuna istruzione sul piano teorico, storico o stilistico. Pertanto esso fa dell'esecutore un automa musicale, anziché un musicista completo, nel senso occidentale (May 1963:26).

Tuttavia, a proposito dell'efficacia dell'insegnamento basato sull'imitazione e la trasmissione orale in un contesto in cui l'uso della notazione è limitato, un autore contemporaneo, Tokumaru, osserva che

Nel XX secolo, i mutamenti stilistici della musica occidentale si sono fondati sull'uso estensivo della notazione [...]. In Estremo Oriente, dove la notazione ha una lunga storia, l'interpretazione parte invece dalla trasmissione orale, non da una traccia scritta, e questo accade persino nella seconda metà del Novecento (Tokumaru 2005:495-496),

e, prendendo spunto dall'esperienza diretta, cita alcune sue lezioni di *shamisen* come esempi in cui la trasmissione orale è più efficace di quella scritta:

Poiché gran parte della musica del genere [che l'autore stava apprendendo] è eseguita insieme da un narratore e da un suonatore di *shamisen*, esistono molte possibilità di realizzare un dato schema all'interno della sua cornice stilistica. Perfino a un principiante come me, l'insegnante spiegava le possibilità di cambiare il numero dei colpi di plectro e le note. Grazie a queste spiegazioni ero in grado di capire la sua concezione del genere [in questione]. Tuttavia, senza questo insegnamento sarebbe stato pericoloso dipendere solamente dalla notazione del mio maestro e dalla registrazione delle sue lezioni (Tokumaru 2005:496).

Un atteggiamento paternalistico traspare a mio parere anche dal seguente racconto del ruolo e dell'azione di Mason apparso su una rivista americana dell'epoca:

La scala musicale giapponese ha cinque note rispetto alle nostre sette. Ovviamente era impossibile adattare tutta la nostra musica alla loro. La questione emergeva di continuo nelle discussioni con i musicisti di corte, provocando contrasti, ma il sig. Mason non spinse per il cambiamento, né cercò di imporlo, giacché si imponeva da sé, fin quando infine i musicisti di corte gli chiesero di esporre le ragioni per cui la scala occidentale sarebbe stata migliore. Egli parlò loro dei sette colori dello spettro solare e chiese di illustrare la fisica della scala al professore di fisica dell'università, il quale per mezzo dello spettro, di diapason, sirene e altri strumenti acustici dimostrò

come la scala più naturale fosse quella di sette intervalli. Sulla questione si tenne un consiglio imperiale e la scala musicale giapponese venne modificata per editto imperiale da cinque a sette intervalli, e non se ne parlò più (Cutter E. “Japan and Music, The Successful Teaching of an American, Luther Whiting Mason”, *Scientific American Supplement* n.1524, marzo 1905; cit. in May 1963:59-60).

Più che il contenuto è lo stile del racconto ingenuo e agiografico a meritare attenzione. Il saggio e paziente occidentale non ha che da rivelare agli ignari indigeni le meraviglie della scienza su cui si basa il suo sistema perché la sua superiorità divenga manifesta. E ciò anche quando la scientificità delle argomentazioni è dubbia; se ad esempio si tiene presente quanto osservato recentemente da Philip Ball nel suo studio dedicato al colore, secondo cui

Scienziati desiderosi di celebrare il riduzionismo di Newton, e artisti ansiosi di criticarlo, trascurano il potente filone mistico presente nel suo lavoro, atteggiamento che sembra strano oggi, quando la lente dei secoli ci permette di separare la scienza dalla magia, ma era del tutto coerente con lo spirito del suo tempo che Newton trovasse giusto suddividere in modo arbitrario lo spettro prismatico in sette parti al solo fine di stabilire un parallelo con la scala armonica musicale (Ball P. 2004:32),

l'analogia tra colore e musica utilizzata, secondo Cutter, da Mason si riduce a una tautologia. Senza contare che si tralasciava la questione del temperamento, che Mason non poteva ignorare. Infatti, come riassume Károly,

Il fatto è che il nostro sistema musicale è basato su un trucco acustico. Gli intervalli esattamente calcolati, cioè gli intervalli derivati dalla quinta e dalla terza “naturali”, producono un fenomeno acustico sgradevole: certe note non si corrispondono enarmonicamente. Ad esempio, il suono naturale di Si# è più alto del Do naturale. Per passare sopra questa discrepanza [...] i fabbricanti di strumenti ebbero l'idea di alterare leggermente l'altezza di tutti gli intervalli, eccettuata l'ottava; ciò che fecero con la divisione dell'ottava in dodici semitoni *uguali*. [...] Per un vantaggio musicale si è venuti a un compromesso tra scienza e arte (Károly 1969:174).

Un altro aspetto da notare è che grazie all'intervento della suprema autorità il racconto finisce per mettere un qualsiasi insegnante americano al livello dell'imperatore giapponese. Il racconto di Cutter riporta alla mente quello delle dispute teologiche tra i bonzi e Francis Xavier fatto tre secoli e mezzo prima da Mendes Pinto:

Padre [Xavier] fece a pezzi la tesi e la falsa filosofia [dei bonzi] con poche parole, poiché la questione in sé era chiaramente inconsistente; ma gli argomenti presentati dal religioso furono tali che al re e a tutti gli altri [cortigiani e dignitari] che li avevano ascoltati apparvero del tutto soddisfacenti. [...] Padre [Xavier] fornì anche su questo punto spiegazioni soddisfacenti e del tutto chiare, ma tali da confonderli [i bonzi], proprio come aveva fatto in tutti gli altri casi. [...] Tuttavia [i bonzi] sollevarono tante e diverse obiezioni, e rifiutarono così testardamente di riconoscere le ragioni loro offerte che il re, infastidito dalla loro ostinazione a negare qualsiasi cosa detta da padre [Xavier], si alzò in piedi e disse: ‘Chiunque voglia discutere di una religione così ben fondata e ragionevole come questa, dovrebbe essere meno irragionevole di voi’ (Mendes Pinto s/d:487-489).

Inoltre, nei vari generi della musica giapponese esistono scale, o “sistemi tonali” diversi; secondo la descrizione di Kishibe

Il sistema giapponese basato su dodici toni [della scala cromatica] si basa su quello cinese, che risale al VI secolo a.C. e che è quasi simile a quello di Pitagora (V a.C.). [...] la musica giapponese è caratterizzata da scale di cinque note con e senza semitoni, ad eccezione delle scale del *gagaku* [...] che si basano sulle scale di sette note importate anticamente dalla Cina. La scala chiamata *In*, prevalente nella musica per *koto* e *shamisen*, è una scala di cinque note con semitoni che presenta differenze nelle forme ascendenti e discendenti [...]. Un'altra scala di cinque note, spesso usata nella musica folk, è priva di semitoni e si chiama *Yô*. [...] La scala della musica *noh* si distanzia dalla comune idea di scala, ossia di un'ottava divisa in vari intervalli, e perfino la tonica sembra assente. Questo sistema si basa su tre nuclei tonali (alto medio e basso) separati da due intervalli di quarta (Kishibe 1984:18-20).

Ma nel momento in cui viene introdotto l'insegnamento musicale nelle scuole il riferimento è al sistema occidentale, anche perché come si è visto in precedenza la musica giapponese è stata dichiarata dai riformatori non al passo coi tempi. Di fronte all'affermazione della "superiorità" della scala diatonica mi sembra di individuare due tipi di reazione –accettazione e resistenza– nell'operato dei giapponesi che raccolgono e compongono le canzoni destinate all'insegnamento nella scuola, tra cui lo stesso Izawa. Le raccolte, di cui May effettua una rassegna, sono ricche di informazioni sui due sistemi musicali e insistono sugli aspetti comparativi, in particolare per quanto riguarda i rapporti tra le scale giapponesi e quelle occidentali. Dato che le canzoni infantili erano state scelte anche per la semplicità e la somiglianza con quelle giapponesi (con diversi esempi pentatonici), la comparazione aveva in fondo anche l'effetto di far risultare i due sistemi non poi così lontani e quindi implicitamente di riaffermarne la parità. Inoltre, nelle nuove composizioni in stile occidentale, May osserva che quasi sempre vengono evitate due note (il quarto e il settimo grado) riproducendo di fatto una scala basata su cinque note, e in ciò si può ravvisare una padronanza ancora incompleta del nuovo sistema, ma forse anche una forma di resistenza al modello occidentale.

Tuttavia le novità trovano in generale buona accoglienza. Se infatti da un lato molti studenti di musica della prima ora abbandonano i corsi a causa delle difficoltà incontrate, dall'altro i cittadini comuni mostrano entusiasmo accorrendo ai concerti e decretando il successo di tutti i nuovi generi di musica, occidentali o ibridati che siano e fin dall'inizio i musicisti *gagaku*, che avrebbero dovuto essere i più conservatori e ortodossi, mostrano invece curiosità e disponibilità alla sperimentazione. Già nel 1877 i musicisti di corte avevano fondato la *Yogaku Kyôkai*, l'Associazione per la Musica Occidentale, esibendosi da allora in diversi concerti. Come osserva uno studioso giapponese, "è particolarmente interessante che i musicisti *gagaku*, custodi delle tradizioni più antiche, fossero i pionieri nell'offerta di concerti di tipo più recente, ossia quelli di musica occidentale"<sup>4</sup>.

Le raccolte di canzoni infantili curate da Izawa e Mason incoraggiano alla fusione anche attraverso le immagini in cui vengono rappresentati ragazzi e ragazze abbigliati in stile giapponese e occidentale. Queste raccolte ed altre realizzate durante l'epoca Meiji e i periodi immediatamente successivi, destinate all'insegnamento e al pubblico generale, hanno esercitato una profonda influenza, tanto che alcune canzoni sono

---

<sup>4</sup> Furukawa I., "Gagaku", in: Komiya T.(ed.) *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, Tokyo Ôbunsha 1956, cit. in May 1963:42.

utilizzate ancora oggi nella scuola e riprese anche da musicisti giovani e meno giovani per i quali hanno costituito il primo contatto con la musica; in taluni casi l'origine straniera della canzone è stata ormai dimenticata, come ho potuto constatare e come mi è stato confermato da diversi artisti e studiosi. Una delle canzoni citate in diverse raccolte, *Kagome Kagome*, è tra quelle che ho sentito eseguire più spesso a Kyoto di recente dai musicisti della nuova scena locale. Come vedremo più avanti, lo stimolo alla fusione di stili e elementi musicali è stato ampiamente raccolto dai musicisti giapponesi nel corso dei decenni successivi e fino ai nostri giorni.