

Il *Gagaku* al Teatro Nazionale di Tokyo (1966-2016): fare e disfare la tradizione

ANDREA GIOLAI

Districarsi tra i mille rivoli e i poderosi corsi d'acqua delle arti performative del Giappone odierno può confondere e scoraggiare. Una rapida occhiata alla tavola sinottica che apre la più recente *Storia del Teatro Giapponese* (Payne, 2016) convincerà chiunque della ricchezza e vitalità delle sue scene, oggi come ieri: a generi di antichità quasi ancestrale, quali *kagura* e *dengaku*, si aggiungono infatti sia le arti del palcoscenico, come *kyōgen*, *nō*, *kabuki*, *ningyō jōruri* e *shingeki*, che le numerose arti della parola (*katarimono*) (vedi Payne 2016, xxxiii). D'altra parte, la stratificazione dei generi è una caratteristica precipua delle arti dello spettacolo dell'arcipelago: «Nuovi generi evolvono dai più antichi, ma raramente la forma antica viene completamente abbandonata. (...) Le arti tradizionali in Giappone sono come una corda intrecciata che, sebbene si ingarbugli e logori, raramente si spezza» (Payne 2016, xxxii).¹

Dà qualche conforto allora riconoscere l'esistenza di processi organici, più o meno sotterranei, che garantiscono traiettorie durevoli all'interno di contesti sempre dinamici.² Uno di questi processi di *longue durée* riguarda le musiche e danze eleganti cosiddette “di corte” (*gagaku* 雅楽): si tratta del progressivo, delicato slittamento delle funzioni sociali che questo genere è venuto a ricoprire nei secoli.³ Come ha rilevato la sua più attenta osservatrice, Terauchi Naoko, dall'essere appannaggio esclusivo degli strati più elevati della società, un imprescindibile passatempo per gli abitanti della cosiddetta «dimora celeste» (*kumoi*), nel corso del ventesimo secolo il *gagaku* è diventato uno

¹ Si vedano in proposito anche Galliano (1998, 31-36) e Ruperti (2015, 11-16). Tutte le traduzioni da lingue straniere sono dell'autore se non altrimenti indicato.

² Con questa osservazione non si intende tuttavia avallare alcuna forma di determinismo storico. È noto il rischio di confondere “esiti” e “cause”, ricostruendo ex post una coerenza narrativa tutt'altro che implicita nel dato grezzo degli eventi. Nella storia della musica, come ha osservato acutamente Richard Taruskin, questo ha portato ad attribuire il valore dell'autenticità a fenomeni figli di un progetto non solo moderno ma pienamente modernista (Taruskin 1995, 90-154).

³ Il termine *gagaku* – che si potrebbe rendere approssimativamente come “musiche-e-danze eleganti” – non si esaurisce nella sua usuale traduzione in “musica di corte”. Si tratta piuttosto di un'etichetta, di una parola-ombrello, o più poeticamente, di uno scrigno contenente repertori coreutici, musicali e vocali anche molto diversi tra loro. Questi vengono eseguiti da un gruppo ristrettissimo di musicisti specializzati attivi presso la corte imperiale di Tokyo, ma anche da semplici amatori in templi e santuari, nei teatri, nei club universitari e nei centri culturali, anche all'estero. Introduzioni sintetiche in italiano si trovano in Ruperti (2015, 40-49), Sestili (1996, 2010), Kishibe (1996); in inglese, si veda soprattutto Nelson (2008a, 2008b).

dei tanti generi di «musica d'arte» che si possono vedere e ascoltare nei teatri, un'arte «terrestre» (*chijō*) tra tante altre (Terauchi, 2010, viii). Sebbene questa trasformazione “dal celeste al terrestre” si sia svolta nell'arco di diversi secoli, coinvolgendo un gran numero di individui e istituzioni,⁴ sono stati in particolare i concerti dei “cicli” *Gagaku* e *Ongaku* del Teatro Nazionale di Tokyo a darvi il contributo più innovativo e controverso. Questi incontri a cadenza irregolare si susseguono a partire dal 1966, l'anno di fondazione del teatro, e proseguono tuttora. La loro duratura influenza ha reso quasi scontata una lettura del *gagaku* pressoché impensabile solo 50 anni fa: dall'essere percepito come l'essenziale trama sonora di un mondo inaccessibile e remoto, questo genere si presenta oggi come una semplice «musica da ascoltare» (*kikareru tame no ongaku*), tra tante (Terauchi 2010, 175).

Al giorno d'oggi, infatti, è possibile imbattersi nei suoni degli strumenti *gagaku* in contesti incredibilmente diversi: dalle collaborazioni tra l'artista islandese Björk e la virtuosa dell'organo a bocca *shō* Miyata Mayumi per il progetto *Drawing Restraint 9* (2005) di Matthew Barney, a lavori recentissimi, come *Music with Silent Aitake's* (2015) del compositore belga Frederic D'Haene, *Konoyo* (2018) e *Anoyo* (2019), i raffinati esperimenti elettronici dell'artista canadese Tim Hecker. Nel panorama multiforme del ventunesimo secolo, il Teatro Nazionale non è che uno degli attori coinvolti – un attore con un grande capitale simbolico, certo, ma forse nemmeno il più egemone. Questo breve contributo non intende prendere in esame tutti i cambiamenti subiti dal *gagaku* negli ultimi cinquant'anni, né si propone di essere esaustivo circa le sperimentazioni portate avanti dal Teatro Nazionale in questi ultimi decenni. Guarda invece a specifici tentativi di rinnovare le modalità di presentazione del *gagaku* portati avanti dal Teatro, evidenziandone in particolare le origini pratiche e l'influenza che essi hanno avuto sul panorama della “musica colta” del Novecento. Dimostrando ciò che era possibile fare con il *gagaku* – forse persino *al gagaku* – il Teatro Nazionale di Tokyo ha infatti aperto la strada alle sperimentazioni più ardite che si sono susseguite negli ultimi decenni, inaugurando una forma peculiare di «sfida» intellettuale che ancor oggi continua a fare e disfare la tradizione (vedi ancora Terauchi 2008).

Kido Toshirō al Teatro Nazionale: «Una Sfida Conforme all'Attualità della Musica Tradizionale»

Perché il *gagaku* trovasse posto sul palcoscenico era necessario prima di tutto attirare l'attenzione del pubblico, dal momento che nel 1969, a tre anni dall'apertura del Teatro Nazionale, «l'audience per i concerti che comprendevano brani tradizionali era sceso al 18% della capacità della sala» (Wade, 2014, p. 121). Sebbene questi dati dimostrino una certa freddezza nei confronti delle arti del passato nel loro comples-

⁴ Come dimostra il recente studio di Terauchi (2010). Si vedano in particolare i Capitoli 2, 4, 5, 6 e 9, dedicati a una vera e propria genealogia del *gagaku* odierno.

so, la situazione era particolarmente difficile nel caso del *gagaku*. Lo scarso interesse per la musica “di corte” aveva precise ragioni storiche: l’impressionante eredità del *gagaku*, le cui radici si estendono dalle regioni centroasiatiche, attraverso le antiche vie della seta, fino alla corte della Cina Tang (618-907 DC) e ai regni della penisola coreana, era motivo sufficiente di una certa diffidenza da parte del grande pubblico.⁵ Non va dimenticato che l’eleganza del *gagaku* (*ga/miyabi*, il primo carattere del composto) è stata per secoli contrapposta alla “volgarità” (*zoku*) dei repertori urbani (si veda in proposito Groemer, 2012).⁶

Un’altra ragione dello scollamento tra *gagaku* e pubblico era la natura relativamente recente delle modalità di presentazione e fruizione del repertorio “canonico”: diversi studi hanno infatti dimostrato una centennale dilatazione dei tempi di esecuzione dei brani di *gagaku*, dovuta in parte alla stretta associazione con la famiglia imperiale, a sua volta rinsaldata nel periodo Meiji (1868-1912 DC). Nacque allora l’esigenza di plasmare una vera e propria «musica nazionale» (*kokugaku*), che rappresentasse l’unità del moderno corpo sociale in occasione di cerimonie pubbliche come i funerali dei membri della casa imperiale, o le visite di rappresentanti stranieri. Il *gagaku* assurse così al ruolo di icona di un intero sistema sociopolitico: l’antichità del regno giapponese venne perciò fatta coincidere sul piano sonoro con la solennità del *gagaku*.⁷ Parallelamente, sia la struttura che i contenuti del sistema orale-aurale di trasmissione della musica furono riorganizzati, con una forte spinta unificante e centralizzante: nel 1870, i musicisti di *gagaku* appartenenti ad antiche famiglie attive presso centri religiosi importanti, come il tempio Shitenōji di Osaka o il complesso Kasuga Taisha-Kōfukuji di Nara, vennero chiamati a formare un unico Ufficio del *Gagaku* a Tokyo, la nuova capitale. Pochi anni dopo, i musicisti-funzionari attivi presso questo nuovo ente produssero gli spartiti completi di quello che doveva diventare un repertorio comune, standardizzato: queste parti, dette *Meiji senteifu* (1876 e 1878), «rappresentano una tradizione santificata e sterilizzata, raffigurata come immutata e immutabile da tempi antichissimi» (Nelson 2008a, 48). Questi complessi sviluppi storici portarono altresì all’abbandono di brani che, uscendo dal repertorio, si aggiunsero al già enorme corpus di pezzi sopravvissuti solo sulla carta, documentati in antiche e frammentarie notazioni rimaste in silenzio per secoli. Fu proprio questa enorme riserva di materiale musicale a fornire lo spunto necessario a rivitalizzare il *gagaku* sul palco del Teatro Nazionale di Tokyo.

⁵ Sull’estraneità del pubblico giapponese di oggi, specie il più giovane, al *gagaku*, e su come questa distanza l’abbia fatto entrare «nel regno dell’alterità musicale», si veda Lancashire (2003, 24-25).

⁶ Naturalmente l’equiparazione di “volgare” e “popolare” è del tutto semplicistica, specie nel caso della musica tradizionale giapponese, che ha conosciuto apici di tersa raffinatezza proprio in seno ai repertori nati in seguito all’ascesa delle classi mercantili. La contrapposizione di *ga* e *zoku* come asse estetico-valoriale, accostato a quello più recente di “musica occidentale” (*yōgaku*) e “musica (giapponese) tradizionale” (*hōgaku*), fu anche, forse soprattutto, un prodotto dell’applicazione ai repertori giapponesi di strumenti analitici desunti dalla musicologia comparata di stampo europeo. In proposito, si vedano i resoconti di Terauchi (2010, pp. 34-51) e Galliano (1998).

⁷ Si vedano in proposito i fondamentali studi di Tsukahara Yasuko (2009, 2013).

Dalla sua fondazione del Teatro nel 1966, il produttore artistico Kido Toshirō 木戸敏郎 (1930-) garantì che il *gagaku* ricevesse un'adeguata rappresentazione, come dimostra il fatto che il primo concerto di un ciclo dedicato a questo genere ebbe luogo già il 7 novembre 1966. Il programma comprendeva brani puramente strumentali (*kangen*) organizzati in base alla loro appartenenza ai due modi musicali *sōjō* e *hyōjō*, rivelando dunque un forte intento didattico (Terauchi 2008, 100). Sfortunatamente, né questo né i successivi sette eventi incontrarono il favore del pubblico, probabilmente scoraggiato dall'austerità del repertorio e dalle sue modalità di presentazione. La strategia elaborata da Kido per far fronte alla penuria di spettatori fu duplice: da un lato, si pensò di sfruttare il carattere orchestrale dell'ensemble (piuttosto ampio se confrontato con altri generi tradizionali) commissionando nuovi lavori a compositori maturi o che si stavano affermando a livello internazionale (Wade 2014, 121).⁸ Fu questo ad esempio il caso del fortunato *Shūteiga–In an Autumn Garden* 秋庭歌 di Takemitsu Tōru 武満徹, scritto nel 1973 e ampliato sensibilmente nel 1979.⁹ Ma il primo brano commissionato ad essere eseguito fu in realtà *Shōwa tenpyōraku* 昭和天平楽 (1970) di Mayuzumi Toshirō 黛敏郎, che si era già avvicinato al *gagaku* nel 1962 con *Bugaku* 舞楽, commissionato dal New York City Ballet per una coreografia di George Balanchine (mai realizzata) (Galliano 1998, p. 201; Wade 2014, p. 121). L'importanza del lavoro di Mayuzumi consistette nel suo carattere anticipatorio della seconda e più rivoluzionaria strada intrapresa da Kido e dal Teatro Nazionale: nel suo pezzo, infatti, il compositore cercò «un metodo di sperimentazione al di fuori» delle forme del *gagaku* (che pure rispettava), in particolare mediante l'impiego di strumenti da tempo caduti in disuso, come il grande organo a bocca *u*, l'oboe grande *ōhichiriki*, e la cetra ad arco *gakin* (Motegi, 1999, p. 28).

Come testimoniato tanto dalle pitture murali cinesi di epoca Tang, conservate nelle grotte di Mogao vicino a Dunhuang, quanto da fonti illustrate giapponesi del quindicesimo secolo come lo *Shinsei kogakuzu*, al momento della loro introduzione nell'arcipelago, intorno al sesto secolo, i repertori che oggi identifichiamo collet-

⁸ Luciana Galliano ha parole piuttosto critiche nei confronti dell'intero progetto, che vale la pena citare per esteso: «Per molti avere un tema e un finanziamento è stata un'occasione importante per comporre un'opera altrimenti impensabile. È però proprio questo carattere “impensabile” che spesso non viene spazzato via dalla riuscita di un'ipotesi o dalla bellezza di un lavoro; nascono allora opere che nella loro “impensabilità” non hanno vera ragion d'essere, anche se è possibile che la ricchezza di riferimenti autoctoni produca per l'orecchio giapponese un senso che all'ascoltatore europeo rimane occulto. Ma tanti congegni (luci, mimi, costumi, scenografia, strumenti antichissimi come il *kugo* (...)) sembrano esibiti solo per mantenere vivo l'interesse, nella difficile impresa di far seguire al pubblico strampalati avvenimenti musicali per un'intera serata. Naturalmente c'è un senso anche nel comporre per *kugo* come per *deejeridoo*, ma è difficile che la composizione sortisca un senso compiuto quando sono molti gli elementi “difficili” che probabilmente la direzione del Teatro Nazionale – nella persona del direttore, il raffinato studioso Kido Toshirō – sollecita il musicista a utilizzare» (Galliano, 1998, p. 264).

⁹ Come sostiene ancora Luciana Galliano, *Shūteiga* «è forse tuttora l'unico brano contemporaneo entrato stabilmente a far parte dell'antichissimo repertorio del gruppo di corte *gagaku*» (1998, p. 256).

tivamente con il termine *gagaku* potevano essere eseguiti su una vasta gamma di strumenti, che includevano aerofoni come il flauto di pan *haishō* e il progenitore del moderno *shakuhachi*; cordofoni come i liuti a cinque corde *gogen biwa*, *genkan* e numerose cetre; e litofoni come il grande *hōkyō*, una struttura lignea su cui erano sospese sedici placche di ferro percosse con dei mazzuoli (Sestili, 1996, p. 25). La varietà di strumenti utilizzati era conseguenza dell'eterogeneità geografica dei repertori coreutico-musicali confluiti nella musica per i banchetti *yanyue* 燕樂, eseguita presso Chang'an, la capitale multiethnica della Cina Tang. Dopo il loro arrivo in Giappone, tuttavia, molti di questi strumenti caddero in disuso, forse anche a causa della mancanza di personale in grado di trasmetterne le tecniche esecutive. Già nel periodo Heian, autori come Murasaki Shikibu rilevavano il carattere anacronistico di quei pochi strumenti che sopravvivevano nell'uso, come la cetra a sette corde cinese *qin* (giapponese *kin*).

Senza dubbio, viste la straordinaria qualità dei dettagli decorativi e la preziosità dei materiali utilizzati, alcuni di questi strumenti non nacquero con lo scopo di produrre suoni, ma come raffinati doni offerti alla corte giapponese. Col loro progressivo abbandono, e con la sistematizzazione dei vari repertori *gagaku* in categorie via via più precise e stabili, l'orchestra si ridusse notevolmente, fino a comprendere solo gli strumenti attualmente presenti: tre strumenti "a fiato" (aerofoni), due "a corda" (cordofoni), tre "a percussione" (un idiofono e due membranofoni).¹⁰ Gli "oggetti sonori" ormai desueti sopravvissero comunque in Giappone, a volte in forma frammentaria, altre volte in ottimo stato di conservazione, grazie alla loro permanenza nel deposito Shōsōin del tempio Tōdaiji di Nara. La loro ricostruzione sistematica iniziò però solo nel 1975, con un progetto ambizioso e ambiguo al tempo stesso, diretto dallo stesso Kido Toshirō e finanziato dal Teatro Nazionale.¹¹

A mano a mano che le ricostruzioni dei vari strumenti vengono completate, Kido decide di andare oltre l'approccio compositivo di Mayuzumi, ancora legato alle sonorità e all'aura solenne associate al *gagaku* "moderno". Al contrario, Kido concepisce l'idea di sfruttare questi oggetti "esotici" come un'esca per attirare l'attenzione tanto degli spettatori quanto dei compositori, a cui propone di cimentarsi con tecniche strumentali e qualità espressive tutte da scoprire. Come osserva in un testo intitolato significativamente *Una Tradizione Senza Storia*, infatti:

Per la stessa ragione per la quale il *gagaku* è celebrato come un classico, i suoi strumenti sono già diventati qualcosa di più di semplici utensili che producono suoni; sono diventati qualcosa di inviolabile. Per questo motivo, espandere le modalità esecutive [di questi strumenti] seguendo la traiettoria del *gagaku* convenzionale non ci libera dalle limitazioni del *gagaku*. Per infrangere questi limiti, era necessario commissionare [nuovi brani] a

¹⁰ Per maggiori dettagli sulla distribuzione degli strumenti in ciascun repertorio, si veda Nelson (2008b, pp. 50-52).

¹¹ Il progetto confluisce nella produzione dello splendido volume bilingue *Kodai gakki no fukugen / Reconstructed Music Instruments of Ancient East Asia* (Kokuritsu gekijō geinōbu 1994).

compositori capaci, che non comprendessero il valore aggiunto del *gagaku*. In altre parole, erano preferibili ottimi compositori stranieri» (Kido 1990b, 9).

Nel suo caratteristico stile convoluto, Kido sostiene dunque che gli antichi strumenti potessero essere sfruttati maggiormente da compositori stranieri liberi dall'appartenenza a una cultura musicale che vede nel *gagaku* un genere "a statuto speciale" – liberi, cioè, dall'idea moderna che questo corpus sia una tradizione «immutata e immutabile», per riprendere le parole di Steven Nelson. È proprio l'assenza di storia che caratterizza gli oggetti conservati nello Shōsōin a fornire ai giovani compositori l'occasione per un'avventura artistica nuova.¹² L'ambiguità insita nel progetto di Kido consiste quindi nell'essere allo stesso tempo un tentativo di "ricostruzione" di reperti del passato e una sperimentazione che pertiene essenzialmente all'ambito della musica contemporanea. Al rigore con cui le ricostruzioni degli strumenti vennero eseguite non corrispose infatti un approccio "filologico" ai testi musicali sopravvissuti: prevalse piuttosto la volontà di "disfare" la tradizione, rendendo il *gagaku* più accattivante.

Il punto di partenza per i tentativi di ricostruzione degli strumenti promossi dal Teatro Nazionale era apparentemente semplice:

«I reperti storici del passato sono destinati a deteriorare, e in molti casi su di essi vengono eseguite riparazioni per contrastare questo deterioramento. In generale, ci sono due modi di eseguire delle riparazioni: la conservazione, ovvero prendere le misure necessarie per assicurarsi soltanto che non si verificano deterioramenti ulteriori; e il restauro, ovvero prendere le misure necessarie per riportare l'oggetto in questione alla sua forma completa, aggiungendo nuovi materiali per rimediare alle parti danneggiate o andate perdute» (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 2).¹³

Il restauro, nel caso di antichi strumenti musicali, sembra essere la strada più naturale, se il fine è quello di farli ri-suonare in modo da avere un'idea di ciò che si sarebbe potuto ascoltare quando essi erano utilizzati. Il progetto di Kido non può però essere considerato un semplice restauro, dal momento che egli era allo stesso tempo alla ricerca di un suono che andasse oltre le normali modalità espressive del *gagaku*: il suono che egli cercava non era tanto «il riverbero dell'epoca Tenpyō [(729-749 DC), periodo di grande fioritura del *gagaku*], ma piuttosto il suono di antichi stru-

¹² Come riporta lo stesso Kido durante una conversazione con la studiosa americana Bonnie Wade, infatti: «Mi sono occupato di *gagaku* come una musica qualsiasi, non come una musica nazionale speciale» (citato in Wade, 2014, p. 123).

¹³ Da notare il fatto che il testo inglese della citazione presenta un'importante discrepanza con il testo giapponese: relativamente al restauro, infatti, la versione inglese recita: «...prendere le misure necessarie per riportare l'oggetto in questione alla sua forma *originaria*» (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 4, enfasi mia). Naturalmente, non necessariamente la forma originaria di uno strumento coincide con la «forma completa» con cui perviene a un museo; si può supporre però che il traduttore desse per scontato che "originario" in questo contesto potesse solo riferirsi allo stato del manufatto al momento della sua acquisizione da parte di un museo.

menti contemporanei ricostruiti seguendo un concetto antico [*kodai no konseputo*]]» (Kido 1990b, 11-12).

L'intera operazione di ricostruzione e di commissione di nuovi brani prende così il nome di *reigaku* 伶楽, corrispondente al “concetto antico” a cui fa riferimento Kido. Definito con particolare vaghezza, *reigaku* indica la «musica strumentale [*ki-gaku*]]» nell'antico trattato *Kyōkunshō* (1233) di Koma no Chikazane (Kido 1990b, 10). Come sostiene lo stesso Kido, infatti, «la struttura degli strumenti è espressione di ciò che gli antichi pensavano sul suono. Suonando strumenti che sono stati restaurati con fedeltà alla struttura e ai materiali dell'epoca, possiamo riscoprire un'antichissima idea di suono [*tōi kodai no oto no konseputo*] oggi perduta» (Kido, 1990c, p. 185). Secondo Terauchi Naoko, invece, il termine *reigaku* era usato in origine per indicare il *gagaku* in generale (o, più precisamente, il repertorio cinese *yayue*, utilizzato nei riti di stampo confuciano), e sarebbe la contrazione del nome Reirin 伶倫, una figura leggendaria cinese che avrebbe sistematizzato i 12 toni alla base di tutta la musica a venire, e *gakyū* 楽遊, espressione che si potrebbe tradurre con «divertirsi facendo musica insieme» (Terauchi, 2017, p. 2).

L'idea che l'antichità possieda intrinsecamente caratteristiche “attuali” è centrale nell'estetica di Kido: in riferimento al nuovo termine *reigaku*, egli afferma infatti che questa nuova musica dovrà rappresentare «una sfida conforme all'attualità della musica tradizionale» (citato in Terauchi, 2010, p. 178). Furono proprio l'ambiguità e l'indeterminatezza date da Kido ai concetti di “ricostruzione” e di *reigaku* a consentire le sperimentazioni estreme che caratterizzarono il ventennio che va dal 1977 al 1997. In questi anni, l'avvicinarsi di brani commissionati ad autori giapponesi e stranieri funzionò come un vero e proprio «meccanismo di reset della “tradizione”» (Terauchi, 2010, p. 183).

In questo senso, non stupisce il fatto che le tecniche di notazione impiegate dai compositori a cui vennero commissionati lavori per strumenti ricostruiti fossero quelle della musica contemporanea, anziché quelle del *gagaku* “moderno”: la maggior parte degli autori scelse infatti di usare il pentagramma, facendo ricorso o a una scrittura euroamericana tradizionale (Takemitsu), o alla notazione grafica (Cage, Ichihyanagi). Fu solo in seguito, col diffondersi di un approccio apparentemente più “filologico” alla ricostruzione di antiche partiture come quelle di Dunhuang, che artisti-studiosi come Shiba Sukeyasu 芝祐靖 (1935-2019) iniziarono ad utilizzare la notazione del *gagaku* attuale, applicandola a ricostruzioni o riscritture di brani antichi. All'origine di questi mutamenti del panorama della musica *gagaku*, tuttavia, sta un gruppo di giovani compositori giapponesi e stranieri che sfidò la tradizione, proponendo al pubblico del Teatro Nazionale pezzi dissacranti e pionieristici. Nessuno di questi creò uno scandalo maggiore del brano per ensemble *Licht-Hikari-Light* (titolo giapponese ひかり), di Karlheinz Stockhausen (1928-2007).¹⁴

¹⁴ In seguito, lo stesso brano verrà ripensato per un ensemble europeo, e entrerà a far parte dell'enorme ciclo *Licht (I Sette Giorni della Settimana)* come primo atto del primo giorno, *Montag*. Una re-

Reigaku e Musica Contemporanea: La Tradizione in Cortocircuito

Forti di una maggiore consapevolezza storica, e sulla base del fatto che il brano è stato riproposto in Giappone in almeno altre due occasioni recenti,¹⁵ sembra possibile azzardare un giudizio critico sul lavoro di Stockhausen con il *gagaku*.¹⁶ Mentre Motegi parla in modo moderato di «reazioni perplesse» (Motegi, 1999, p. 20), Luciana Galliano è più netta: «Dal pubblico giapponese l'uso che Stockhausen fece degli strumenti tradizionali fu considerato per nulla interessante e quasi blasfemo, e da allora le commissioni vennero limitate a compositori giapponesi» (Galliano, 1998, p. 264). In effetti, guardando le immagini in bianco e nero di quella prima rappresentazione al Teatro Nazionale, il 31 ottobre 1977, l'impressione è che al termine del concerto il pubblico fosse profondamente scioccato da quanto visto in scena: la proverbiale compostezza della platea giapponese lascia infatti il posto a più scomposte reazioni di disapprovazione, con fischi e urla anche all'arrivo del compositore sul palco. Non che l'intera operazione non avesse un fortissimo carattere provocatorio: sul palco, insieme a quattro danzatori di *gagaku* in abiti tradizionali, si susseguono, rispettivamente, vari personaggi vestiti da camerieri in livrea che porgono un grande mazzo di fiori rossi ai danzatori (che però li ignorano testardamente); un uomo che indossa un costume da leone; un altro vestito da scimmia che scorrazza su uno scooter e infastidisce i danzatori; varie comparse che interagiscono direttamente con il pubblico (ad un certo punto, ad esempio, una donna vestita di bianco incita i presenti ad applaudire), e così via, in un continuo tentativo di stupire e provocare. Il manto sonoro tradizionale è spesso interrotto da ruggiti, boati ed esplosioni. Irrompono sulla scena oggetti diversi: un tavolino con una radio accesa, un'enorme bandiera con la scritta 1977, la gigantografia di una banconota da un milione di yen con al centro il volto del compositore... elementi, insomma, che contribuiscono a segnalare la distanza dall'immaginario tipico del *gagaku*, la dissacrazione forzata del suo status "speciale", il tentativo di ridicolizzarne la rigidità e l'attitudine impettita dei suoi passi di danza. La scarna scenografia è costituita da quattro grandi pannelli elettronici: mentre quello più a sinistra resta fisso sul numero uno, i tre successivi

gistrazione di questa seconda versione è contenuta nel volume 29 delle opere complete del compositore (Stockhausen-Verlag 29 SONOPRESS G-9963).

¹⁵ Un'esecuzione ridotta organizzata in collaborazione con lo stesso Kido è avvenuta alla Kyōto University of Arts and Design nell'aprile del 2006 (vedi <http://www.k-pac.org/kpac/expe/2006/sy060428/top.html>); nel 2014, per la prima volta dopo 37 anni, il brano è stato riproposto nella sua interezza alla Suntory Hall di Tokyo (diverse immagini dello spettacolo sono disponibili all'indirizzo https://style.nikkei.com/article/DGXMZO76733310W4A900C1000000?channel=DF_130120166055).

¹⁶ I pamphlet di molti dei concerti citati di seguito sono raccolti (spesso in forma abbreviata) nel volume *Reigaku* (Kido, 1990a). Gli stessi pamphlet sono consultabili presso tutti i Teatri Nazionali del Giappone, così come i materiali audio-video relativi. Un database che include informazioni su tutti i concerti del Teatro Nazionale di Tokyo presi in considerazione è disponibile all'indirizzo http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/plays/submenu?division=plays&class=gagaku_shomyo. Gli spettacoli fino al 2005 (ciclo *Gagaku* N.51) sono organizzati in utili tabelle di riferimento in Terauchi (2007, 2008).

si muovono con velocità diverse. Alla fine del brano, la data composta sarà quella dell'anno in corso. Sul palcoscenico campeggia inoltre la scritta bianca 1977, sulla quale i quattro danzatori si muovono a velocità diverse, ciascuno in corrispondenza di una lettera.

Come appare subito chiaro, le idee centrali attorno a cui ruota il pezzo sono lo scorrere del tempo, o meglio di diversi tempi che paradossalmente coesistono, e quella del continuo “disturbo” dell'armonia, rappresentata dalle componenti più usuali del *gagaku*, che si possono ancora, raramente, intuire. Va altresì rilevato che gli strumenti tradizionali sono usati quasi esclusivamente in modo coloristico, proponendo ora cluster di suoni in fortissimo, ora un tappeto sonoro che varia a seconda del singolo strumento a fiato utilizzato, con enfasi piuttosto scontata sulle sonorità avvolgenti dell'organo a bocca *shō*. Appare dunque significativo il giudizio storico che ne ha dato lo stesso Kido, prendendo le distanze da considerazioni puramente estetiche: per il produttore, infatti, *Licht* sarebbe stata

un'opera importante e l'occasione per la nascita del [progetto] *reigaku*. I molti problemi che si sono verificati durante le prove del brano e le ripercussioni che ha avuto quando è stato portato sulla scena hanno rivelato quali fossero le condizioni del mondo musicale giapponese di allora e hanno rappresentato un avvenimento interessante anche dal punto di vista dell'antropologia culturale [*bunka jinruigaku toshitemo kyōmibukai*]» (Kido 1990b, 18).

Senza dubbio, il carattere “scandaloso” del brano di Stockhausen ha avuto conseguenze durature tanto sul pubblico giapponese quanto sulle successive scelte del Teatro Nazionale, che effettivamente commissionò a compositori stranieri brani per strumenti ricostruiti due sole volte dopo il 1977.

Il 30 settembre 1983, in occasione del trentaquattresimo concerto del ciclo *Gagaku*, venne rappresentata l'opera per canto liturgico buddhista *shōmyō* e strumenti ricostruiti (*reigaku no gakkī*) *A l'approche du feu méditant*, del compositore francese Jean-Claude Eloy (1938-).¹⁷ Il 14 Gennaio del 1993, a quasi dieci anni esatti di distanza, l'americano Lou Harrison (1917-2003) presentò invece il suo *Set for Four Haishō and Percussions* al diciassettesimo concerto del ciclo *Ongaku*. Per usare le parole di Kakinuma Toshie, il brano di Harrison «avanza un'attitudine critica nei confronti di idee fruste riguardanti la tradizione, proponendo un progetto particolarmente ingegnoso in cui l'arcaico non si distingue dal contemporaneo, in cui nes-

¹⁷ Per ragioni di spazio non è possibile trattare qui un altro aspetto importante del progetto di Kido, ossia il tentativo, riuscito, di portare sul palcoscenico del Teatro le cerimonie liturgiche buddhiste e il loro canto: con il termine *bugaku hōe* o “servizio buddhista”, infatti, Kido indicò una vasta gamma di esperimenti che includevano la messa in scena contemporanea di *shōmyō* e *gagaku* tradizionale (come di fatto accadeva in epoca premoderna e come ancora accade ad esempio nei templi di Osaka e Nara), ma l'espressione indicava anche i nuovi brani commissionati che includevano l'uso di questo genere, e le riproposizioni sul palco di specifici rituali delle varie scuole buddhiste giapponesi (che dal 1966 al 1995 hanno avuto un loro ciclo dedicato, denominato *Shōmyō*) (Terauchi, 2008, p. 111). Su questo punto, si vedano i pamphlet dei concerti raccolti in Kido (1998) e i saggi contenuti in Kido (2006).

suna nazionalità specifica viene imposta o suggerita, in cui la semplicità apparente nasconde un notevole grado di sofisticatezza nella sua inconfondibile struttura lineare» (Kakinuma, 2011, p. 255). Il valore dello “scandalo Stockhausen”, dunque, risiede innanzitutto nell’aver portato un passo più avanti la ricerca di quei compositori, come Mayuzumi e Takemitsu, che avevano già in precedenza iniziato una sperimentazione con il *gagaku*. Più sottile e, in definitiva cruciale, è invece il suo ruolo nel disegno complessivo del geniale produttore giapponese, che considera la ricostruzione di antichi strumenti e la commissione di nuovi lavori come due facce di una stessa medaglia: i due filoni della sua ricerca sono infatti «gemelli», e fanno parte di un più ampio «Movimento Reigaku [*Reigaku undō*]» (Kido, 1990b, p. 20) che, come abbiamo visto, avrebbe avuto origine con il brano di Stockhausen.

Vale la pena allora di dar conto sinteticamente delle attività più significative di questo ristretto gruppo transnazionale di artisti che a partire dagli anni ’70 si sono confrontati con materiali musicali e strumenti del tutto inusuali, aiutando così a plasmare il nuovo volto di quella “musica d’arte” che, nonostante innumerevoli mutazioni, va ancora sotto il nome di *gagaku*. Sebbene essi non si siano mai riconosciuti unitariamente in quello che Kido ha definito un «movimento», gli autori che a vario titolo si sono confrontati con il linguaggio del *gagaku* e/o con gli strumenti ricostruiti nel quadro del progetto del Teatro Nazionale hanno tratto importanti spunti artistici da queste esperienze, in alcuni casi continuando per decenni a far uso di stilemi, tecniche compositive e strumenti incontrati allora per la prima volta. Tra gli artisti stranieri, oltre ai già menzionati Stockhausen, Eloy e Harrison, spicca il nome dell’americano John Cage (1912-1992). Sebbene non avesse ricevuto una commissione diretta dal Teatro Nazionale, Cage si interessò al progetto di Kido che, con la supervisione artistica del compositore Ichihyanagi Toshi 一柳慧 (1933-), portò in scena due “versioni *reigaku*” di pezzi composti su ispirazione giapponese. *RENGA=連歌* (1975-1976) e *Ryōanji* (1983-1985) furono presentati nel ciclo *Ongaku* rispettivamente nel settembre 1986 e nel marzo 1988 (si vedano in merito Ichihyanagi, 1990; Kido, 1998).¹⁸ Negli adattamenti in chiave *reigaku* dei brani di Cage si manifesta con tutta evidenza la natura postmoderna del progetto, che accosta avanguardia e antichità con l’intento palese di “cortocircuitare la tradizione”: un esempio fra tanti fu la riproposizione di *Ryōanji* in occasione del quarantasettesimo concerto del ciclo *Gagaku*, nel novembre 1999, in una versione per flauto traverso tradizionale *ryūteki* (non uno strumento ricostruito dunque, ma il consueto flauto usato nell’orchestra *gagaku*) e percussioni: in questa esecuzione, il percussionista “suonava” una comune valigia da viaggio, mentre il flautista Shiba Sukeyasu eseguiva con grande precisione l’ondivaga melodia che Cage aveva realizzato in notazione grafica, prendendo ispirazione dalle linee del famoso giardino di Kyoto.

¹⁸ La fascinazione di Cage per il Giappone è nota, come il suo rapporto con Suzuki Daisetsu e lo zen. Sul suo viaggio in Giappone nel 1962 e sull’influsso che ebbe sulla giovane generazione di compositori nipponici, si veda Galliano (1998, pp. 231-248).

Meno estreme le sperimentazioni dei compositori di nazionalità giapponese associati al progetto, tutti accomunati dall'aver trascorso esperienze importanti all'estero. I nomi principali sono quelli di Ichiyangi Toshi, Ishii Maki 石井眞木 (1936-2003), Takahashi Yūji 高橋悠治 (1938-) e, in misura minore vista anche la giovane età, Hosokawa Toshio 細川俊夫 (1955-). Se nel caso di Takahashi si può dire che il suo coinvolgimento fu piuttosto limitato, lo stesso non è certo vero di Ichiyangi e Ishii. Mentre Takahashi partecipò a spettacoli dei cicli *Ongaku* e *Gagaku* soltanto otto volte, ricevendo quattro commissioni dal Teatro, Ishii partecipò a un totale di quattordici concerti (anch'egli con quattro commissioni); Ichiyangi totalizzò invece ben ventitré partecipazioni tra il 1980 e il 2001 (cinque i pezzi commissionati). L'interesse di Takahashi inoltre sembra rivolto più specificamente alla ricostruzione delle numerose cetre di origine asiatica, con minor propensione alla scrittura per grandi gruppi orchestrali. Diverso il discorso per Ishii: compositore di grande talento formatosi a Berlino tra il 1958 e il 1961 (Galliano, 1998, pp. 257-63), egli aveva già composto nel 1971 un riuscito brano per ensemble di *gagaku* e orchestra d'archi, *Sō-gū II 遭遇 II 番*, su commissione della Japan Philharmonic Orchestra.¹⁹ Come nota Luciana Galliano,

Per Ishii risulta molto meno difficile scrivere nel proprio linguaggio già ibrido di elementi occidentali e orientali per un insieme organico come il gruppo *gagaku* (...). È molto interessante e appassionante come i due mondi sonori (...) si confrontino e a tratti miracolosamente si fondano, per esempio negli adeguati interventi di archi e percussioni sul tessuto variegato del gruppo *gagaku*, o nelle maree orchestrali, vere tsunami con l'impeto e il denso colore dell'orchestra occidentale, che si abbattono sullo spessore tattile del suono del gruppo *gagaku*, o ancora nel tempo che si allenta con il respiro *gagaku* e si addensa con l'esattezza occidentale. (Galliano 1998, 263).

Altro elemento di interesse nel rapporto di Ishii con la tradizione della “musica elegante” è il tentativo, in questo come nei brani commissionati da Kido, di portare al massimo grado la tensione musicale attraverso l'uso dei timbri, che si fanno vera componente strutturale dei suoi lavori: la *densità timbrica* diventa così il cardine di un suono orchestrale che sembra sempre sul punto di essere sopraffatto dal caos –m a che riesce, grazie alla maestria del compositore, a rimanere costantemente sul crinale affascinante che divide il “suono umanamente organizzato” (John Blacking) dalla mancanza di organizzazione umana, la “non-forma” del rumore.

Dal canto suo, Ichiyangi si appropria voracemente del concetto di *reigaku* come propugnato da Kido, e si potrebbe quasi considerarlo il suo ideale “partner in crime”. La varietà dei suoi lavori per strumenti ricostruiti, non sempre riusciti sul piano for-

¹⁹ Sulla scorta del precedente *Sō-gū I* (1970), per *shakuhachi* e pianoforte, Ishii concepisce due brani separati che “convivono”, «incontrandosi sempre in momenti inattesi». Il brano per *gagaku*, in seguito rinominato *Shi-kyō* 紫響, si può dunque considerare (anche) come un lavoro indipendente. Si veda <http://ishii.de/maki/en/works/1971-sogu-2/>.

male anche a causa dell'esperienza pressoché nulla degli interpreti che si trovavano di volta in volta a misurarsi con oggetti sonori nuovi, testimonia la passione con cui il compositore accetta la sfida di creare una "nuova musica antica". Spicca per ambizione la coppia di brani danzati (*tsugaimai*) *Enenraku* 廻然樂 e *Ōgenraku* 往還樂, proposti un'unica volta al Teatro Nazionale, durante il trentaduesimo concerto del ciclo *Gagaku* (ottobre 1982): si tratta di uno dei rari casi in cui il compositore si cimentava con le strutture formali proprie del *gagaku* "moderno", infondendo loro nuova linfa attraverso l'uso di strumenti ricostruiti come i già citati *u* e *ōhichiriki*.²⁰ Di tutti i compositori coinvolti, Ichianagi è il più legato all'esperienza di questi anni: la sua attività con gli strumenti ricostruiti continua tra il Giappone e New York, dove spesso presenta nuovi lavori con l'Ensemble Origin, fondato nel 1998.²¹

Il contributo di Hosokawa Toshio si limita a un solo brano, il raffinato *Musica per Cetra a Sette Corde* (*shichigen*) 七絃ソロのための音楽 (1986). Scegliendo di concentrarsi su un unico strumento, Hosokawa riesce a portare tutta l'attenzione sulle caratteristiche acustiche della cetra ricostruita, distillando in pochi suoni sparsi ma studiati un approccio compositivo prudente e sensibile. Mentre nel caso di altri compositori la ricerca di un suono orchestrale o cameristico inusuale prevale sull'attenzione ai dettagli delle tecniche esecutive di ciascuno strumento, qui il rapporto tra il singolo interprete e il suo strumento diventa una componente essenziale della stessa messa in scena. I gesti dell'interprete suggeriscono infatti una disposizione, anche fisica, all'ascolto attento di una musica riservata, scarna, da suonare prima di tutto per sé. Ampii gesti della mano destra tracciano volute nell'aria, come sottolineando il tempo di decadimento di ciascun suono. L'ampio uso di suoni armonici, insieme alla qualità intima dell'esecuzione, ricordano a tratti brani tradizionali per la cetra da tavola cinese *qin*. La cetra a sette corde, posata sulle gambe dell'esecutore seduto direttamente sul palco, è protagonista assoluta della scena: la tecnica compositiva è qui al servizio dell'esplorazione timbrica e delle possibilità espressive offerte dalla ricostruzione degli antichi strumenti dello Shōsōin.

I brani di più ampio respiro composti da Hosokawa negli anni successivi non fanno uso di strumenti *reigaku*, ma ricombinano piuttosto *gagaku* e canto liturgico buddhista *shōmyō*: si tratta di *Tokyo 1985* (1985), *Kansō no shuji-Mandara* 観想の種子-曼荼羅 (tit. ing. *Seeds of Contemplation*) (1986), e *New Seeds of Contemplation* (1986, rev. 1995), a cui farà seguito *Garden at First Light* (2003), un brano per soli strumenti *gagaku*. Solo i primi due furono commissionati dal Teatro Nazionale. Secondo Luciana Galliano, *Kansō no shuji-Mandara* è un brano «molto suggestivo,

²⁰ I due brani di Ichianagi seguono l'usuale accostamento in coppie di "danze della sinistra (*sahō bugaku*)" e "danze della destra (*uhō bugaku*)", distinte in base alla provenienza geografica dei repertori di riferimento, intesi in senso lato rispettivamente come "cinesi" o "coreani" (Endō, 2013, pp. 57-58). Come ricorda Ruperti, «il principio della simmetria e del parallelismo, secondo una visione cosmica confuciana, che informa tutto il sistema fa sì che si alternino danze della sinistra e danze della destra, abbinandole per somiglianza delle figure danzanti» (Ruperti 2015, 44-45).

²¹ Si veda in proposito Taniguchi (2006).

sapiente nell'uso dei colori orchestrali e nell'organizzare una sorta di ipnosi con moduli motivici ricostruiti sugli originali *gagaku* e con la sonorità oltremontana del canto *shōmyō*» (Galliano, 1998, pp. 264-65). Hosokawa è uno dei maestri giapponesi più apprezzati internazionalmente, e il fatto che continui a confrontarsi con gli strumenti e le modalità espressive del *gagaku* anche a distanza di trent'anni è indicativo dell'impulso duraturo ricevuto grazie alle sperimentazioni inaugurate con le commissioni del Teatro Nazionale.

Per Takahashi, Ishii e Ichianagi, inoltre, è innegabile che l'«esperienza *reigaku*» abbia rappresentato un vero punto di svolta, un momento di impareggiabile libertà creativa, seppure entro i confini netti tracciati da Kido. È particolare anche il fatto che il loro coinvolgimento nel progetto scaturisse prima di tutto dall'entusiastica «scoperta» di nuovi strumenti e nuove possibilità timbriche. Non a caso i tre compositori sono ritratti a tutta pagina nel volume *Reconstructed Musical Instruments of Ancient East Asia*: Takahashi alla cetra a sette corde, Maki al flauto di pan o siringa *haishō*, Ichianagi al grande litofono *hōkyō* (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 175).

Al di là dei singoli esperimenti e delle diverse personalità con cui approcciarono questo repertorio tutto da costruire, la stagione che andò dagli anni '80 alla fine degli anni '90 del secolo scorso fu senza dubbio contraddistinta da un carattere sperimentale e marcatamente transnazionale. Se molti detrattori di oggi lamentano lo scarso livello compositivo dei brani commissionati dal Teatro Nazionale o la riuscita piuttosto deludente della loro resa strumentale,²² non si dovrebbero però dimenticare gli sforzi fatti per creare ponti con le antiche culture musicali di Cina, Corea, Asia Centrale, a cui il Giappone (e in particolar modo il *gagaku*) deve tanto. Un esempio fra tutti fu il concerto del marzo 1982, *Il Suono delle Regioni Occidentali: Hichiriki* = 篳篥, in cui si scelse di focalizzare l'attenzione su un singolo strumento, l'oboe ad ancia doppia *hichiriki*, e di esplorarne i progenitori e, per così dire, i consanguinei, proponendo l'ascolto in successione di uno stesso brano sullo strumento cinese (*guan*), sullo strumento antico ricostruito (*mei*), ma anche sul *balaban* dell'Azerbaijan, dimostrandone così l'intima connessione storica – ma allo stesso tempo “tradendo” la tradizione proponendo il paradossale arrangiamento orchestrale di un antico brano contenuto nei manoscritti cinesi di Dunhuang, *Keibairaku* 傾盃樂, eseguito su strumenti che mai si sarebbero potuti trovare a condividere il palco. In questo come in molti altri casi, più che di «reset della “tradizione”» (Terauchi, 2008, p. 183), espressione che lascerebbe intendere un presunto “nuovo inizio”, si potrebbe parlare di un “cortocircuito programmato” che, nonostante gli eccessi evidenti che ne hanno caratterizzato alcune fasi, continua a regalare nuovi frutti, forse “spuri” ma non per questo meno gustosi (Clifford, 2010).

²² Si vedano in proposito i commenti misurati di Terauchi (2008, pp. 120-21).

Gli Ultimi Decenni. Canonizzazione dell'Inusuale e Confini Confusi

Con il ritiro di Kido dalle scene nel 1996, calò il sipario sull'ambizioso progetto *reigaku*, e cessarono le commissioni ai giovani compositori (Wade 2014, 124). Il ciclo *Ongaku* si concluse nel 2002, e gli strumenti ricostruiti fecero la loro ultima comparsa in questa cornice nel concerto del luglio 1999 (Terauchi, 2008, p. 115). Il ciclo *Gagaku* prosegue tuttora, ma gli strumenti ricostruiti vi fanno capolino molto più saltuariamente: sono degni di nota il settantacinquesimo incontro, intitolato *Prima del Gagaku: Ripensando alle Ricostruzioni del Teatro Nazionale* (novembre 2015) e l'ottantesimo *Il Gagaku che Innova: Offerte per i Prossimi Mille Anni* (novembre 2016). Emerge nel corso di questi anni, fino alle più recenti celebrazioni su scala nazionale, il ruolo del flautista e compositore Shiba Sukeyasu.²³ Appartenente a una delle più antiche famiglie di *gagaku* di Nara, Shiba è stato musicista di corte fino al 1984, anno in cui ha abbandonato l'incarico per dedicarsi all'insegnamento universitario e alla costituzione di un gruppo di interpreti di *gagaku* che sarebbe col tempo diventato uno dei più innovativi del panorama giapponese. Nel 1986 nasce Reigakusha 伶楽舎, un gruppo formato da giovani musicisti tra cui spicca la suonatrice di *shō* Miyata Mayumi (vedi Terauchi, 2017, pp. 104-132). Il gruppo si distingue subito per l'ampiezza del repertorio e per le grandi capacità tecniche, messe in luce anche da una registrazione molto apprezzata del già citato *Shūteiga–In an Autumn Garden* di Takemitsu Tōru. Al repertorio contemporaneo si affianca l'attività con gli strumenti *reigaku*: non casualmente, la fondazione di Reigakusha coincide con il grande esperimento del Teatro Nazionale, come testimoniato dal nome del gruppo.

Nel corso degli ultimi trent'anni, inoltre, il gruppo si è reso protagonista della progressiva ascesa del suo fondatore a figura centrale del panorama della musica tradizionale giapponese. Collaboratore stretto di tutti i compositori finora citati, capofila in occasione di numerosissime prime esecuzioni, dal brano di Takemitsu a quelli di Cage e Stockhausen, Shiba è stato uno dei testimoni principali della storia del Teatro Nazionale, fin dalla sua fondazione. Egli non è solo un interprete raffinato e un formidabile promotore artistico: a partire dal diciassettesimo concerto del ciclo *Gagaku* (1975), Shiba si è anche impegnato nella "ricostruzione" di brani del repertorio *gagaku* fuoriusciti dal corpus di riferimento delle partiture del periodo Meiji (vedi Terauchi, 2017, p. 86). Da allora, le attività di "ricostruzione" non si sono mai fermate. In questo frangente, sono particolarmente degne di nota le ricerche condotte sulla più antica notazione per flauto traverso *ryūteki*, il manoscritto *Hakuga fuefu* di Minamoto no Hakuga (966, sopravvissuto in copie di epoca Tokugawa), così come quelle sui manoscritti cinesi di Dunhuang per liuto a manico corto *pip'a* (in giapponese *Tonkō biwafu*, probabilmente risalenti al decimo secolo) e sul frammento di

²³ Nel 2017 Shiba Sukeyasu è stato insignito del prestigioso Ordine della Cultura (*Bunka-kunshō*) dalla Casa Imperiale. Nello stesso anno, l'ex allieva Terauchi Naoko ha pubblicato lo studio più completo della sua carriera e della sua poliedrica attività (2017).

notazione per liuto a manico corto *Tenpyō biwafu* (ottavo secolo). I risultati di queste ricerche sono stati presentati ripetutamente al Teatro Nazionale e sono confluiti in alcune importanti registrazioni discografiche.²⁴ A questi lavori, Shiba ha aggiunto negli anni nuove composizioni: per strumenti ricostruiti (in particolare le ricostruzioni immaginifiche dell'antico repertorio *Gigaku*), per ensemble di *gagaku*, e per orchestra (brani eseguiti in occasione di celebrazioni legate alla famiglia imperiale) (Terauchi, 2017, pp. 143-155).

Nonostante le sue indiscutibili qualità come artista e innovatore, alcuni specialisti hanno sollevato dei dubbi circa le metodologie con cui Shiba si è dedicato alle proprie "ricostruzioni" (Marett, 1991, pp. 132-34; Nelson, 2012, p. 7). Shiba stesso ha in più occasioni mantenuto un atteggiamento piuttosto ambiguo, ricorrendo a un ampio spettro di espressioni in riferimento al proprio lavoro: da *fukkyoku* "ricostruzione", a *saigen* "riproduzione", ai più recenti *hokyoku* "arrangiamento/adattamento" e *sakkyoku* "composizione".²⁵ Da un punto di vista strettamente filologico, restano dunque molti dubbi circa le modalità specifiche con cui Shiba si avvicina all'analisi del testo manoscritto, in particolare per quanto riguarda le sue scelte relative alle tecniche esecutive (problemi riguardanti la cosiddetta "prassi esecutiva storicamente informata") e alla riproposizione dell'antico impianto modale cinese, su cui occorre fare maggiore chiarezza. Nonostante questi punti, è innegabile che Shiba si sia imposto come l'unico vero erede della visione originaria di Kido – il cui progetto, dopo il ritiro, si è trasformato al punto da diventare quasi un "progetto Shiba": dal 2016 ad oggi, ad esempio, tutte le volte che il ciclo di concerti *Gagaku* ha proposto musiche "ricostruite" (nove occasioni dalla sessantesima all'ottantatreesima edizione), è stato lui il responsabile della direzione artistica.

Il dato più importante che si può trarre è dunque il successo con cui Shiba è riuscito a "canonizzare l'inusuale", a rendere normale la convivenza sul palco di brani *gagaku* "ricostruiti" e "moderni", portando a compimento il percorso inaugurato quarant'anni prima da Kido e Stockhausen. Il successo del progetto Reigaku non va dunque misurato solo sulla base della frequenza con cui gli strumenti ricostruiti compaiono oggi sulla scena, ma anche considerando come esso abbia modificato i canoni relativi alle modalità di presentazione del *gagaku*, inteso come "musica d'arte" la cui fruizione è oggi per lo più legata ai teatri. Nonostante la scarsa presenza sul palco degli strumenti ricostruiti, infatti, le ipotesi di Kido sono penetrate in profondità nelle pratiche di presentazione e rappresentazione pubblica del *gagaku*: in particolare, il fatto che nell'arco di soli cinquant'anni si sia diffusa l'idea che sia possibile e accettabile agire su un genere musicale considerato "intoccabile", scavando nel suo passato e addirittura alterando alcuni dei suoi connotati fondamentali, dovrebbe stimolare nuove riflessioni in seno agli studi relativi al cosiddetto "patri-

²⁴ Vedi Shiba (1987) Reigakusha (1999, 2011).

²⁵ Sulle sottili ma fondamentali implicazioni di ciascun termine, si vedano (Terauchi, 2010, pp. 214-21, 2017, pp. 139-143).

monio culturale intangibile”. Evidentemente, anche le tradizioni apparentemente più monolitiche si trasformano.

Il 16 dicembre 2018, alla Kiyoi Hall di Tokyo, un concerto dell’ensemble Reigakusha, dal significativo titolo *Reirin gakuyū* (lo stesso usato per la biografia di Shiba pubblicata nel 2017), vede succedersi sul palco nell’ordine: un breve brano strumentale del repertorio “canonico”, una serie di pezzi “ricostruiti” da Shiba, un brano danzato (*bugaku*) anch’esso “tradizionale” (*Genjōraku*), e una nuova composizione commissionata dal gruppo a Ichianagi. Terauchi Naoko ha più volte proposto una categorizzazione del *gagaku* proposto dal Teatro Nazionale. La studiosa distingue tre categorie: «*gagaku* antico o classico» (*koten gagaku*); «*gagaku* “ricostruito” del periodo Nara e Heian» (*Nara to Heian no ‘fukugen’ gagaku*); «*gagaku* contemporaneo» (*gendai gagaku*) (Terauchi, 2008, p. 99, 2010, p. 183). Alla luce di quanto rilevato, sembra però sempre più difficile operare distinzioni nette tra le suddette tipologie. Cinquant’anni di cortocircuiti hanno confuso confini a lungo considerati inviolabili. Il progetto di Kido Toshirō ha piegato come in un nastro di Möbius tanto il concetto di “musica antica” quanto quello di “musica contemporanea”, fino a farli toccare. Se il successo delle rivoluzioni si misura in base al cambiamento che apportano alle categorie del pensiero, quella che ha investito il *gagaku* negli ultimi 50 anni è senz’altro andata a buon fine.

Ringraziamenti

La ricerca alla base di questo testo è stata condotta con il generoso supporto della Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS Kakenhi grant number 17F17760). Per la consulenza e la guida ricevute, ringrazio inoltre Barbara Ruch, Luciana Galliano, Steven G. Nelson, Hosokawa Shūhei, e i musicisti del gruppo Reigakusha Sasamoto Takeshi, Nakamura Hitomi e Nakamura Kahoru. Desidero inoltre ringraziare due revisori anonimi per aver offerto utili suggerimenti. Questo contributo è dedicato alla memoria di Shiba Sukeyasu.

Riferimenti Bibliografici

- Clifford, James (2010). *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Endō, Tōru (2013). *Gagaku o shiru jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- Galliano, Luciana (1998). *Yōgaku : percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Venezia: Cafoscarina.
- (2002). *Yōgaku: Japanese music in the twentieth century*. Lanham: Scarecrow Press.
- Groemer, Gerald (2012). «The Rise of “Japanese Music”». In *Readings in Ethnomusicology*, a cura di Max Peter Baumann, 29-53. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.

- Ichianagi, Toshi (1990). «Ongaku no zentaisei no kaifuku e -'RENGA' to Kēji no ongaku». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 177-184. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Kakinuma, Toshie (2011). «Composing for an instrument that has lost its “tradition”: Lou Harrison’s Set for Four Haisho and Percussion». *Perspectives of New Music* 49 (2): 232-63.
- Kido, Toshirō (1990a) (a cura di). *Reigaku*. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no Tomosha.
- (1990b). «Rekisho no nai dentō - “Reigaku” no tanjō». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 7-20. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- (1990c). «RENGA = Renga Reigakuhan shoen nitsuite». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 185-189. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- (1998) (a cura di). *Shōmyō*. Nihon ongaku sōsho 4. Tōkyō: Ongaku no Tomosha.
- (2006). *Wakaki kodai -Nihon bunka saihakken shiron*. Tōkyō: Shunjūsha.
- Kishibe, Shigeo (1996). «Musica dell’antichità». In *Musica Giapponese: Storia e Teoria*, di Akira Hoshi, Eishi Kikkawa, Shigeo Kishibe, Fumio Koizumi, e Mario Yokomichi, tradotto da Daniele Sestili, pp. 29-52. Lucca: LIM Libreria Musicale Italiana.
- Kokuritsu gekijō geinōbu (1994). *Kodai gakkō no fukugen*. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Marett, Allan (1991). «Issues of authenticity and tradition in the interpretation of the tenth century Japanese flute manuscript, Hakuga no fue-fu». In *Tradition and its future in music. Report of SIMS 1990 Ōsaka*, a cura di Yosihiko Tokumaru, Makoto Ōmiya, Masakata Kanazawa, Tuneko Tukitani, Akiko Takamatsu, Mari Shimosako, pp. 131-138. Tokyo: Mita Press.
- Motegi, Kiyoko (1999). «The Creation of Tradition at the National Theatre of Japan: a Descriptive Documentation». In *Gendai no Nihon ongaku I, Ichianagi Toshi Sakuhin*, 1:(28)-(33). Contemporary Japanese Music. Tokyo: Shunjūsha.
- Nelson, Steven G. (2008a). «Court and Religious Music (1): History of Gagaku and Shōmyō». In *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, a cura di Alison McQueen Tokita e David W. Hughes, pp. 35-48. Aldershot: Ashgate.
- (2008b). «Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō». In *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, a cura di Alison McQueen Tokita e David W. Hughes, pp. 49-76. Aldershot: Ashgate.
- (2012). «Issues in the interpretation of notation for East Asia lutes (pipa/biwa) as preserved in scores of the eighth to twelfth centuries». *Nihon ongakushi kenkyū* 8: pp. 1-41.
- Payne, Rachel (2016). «Timeline». In *A History of Japanese Theatre*, a cura di Jonah Salz, pp. xxxii-xxxiii. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reigakusha (1999). *Sakanoboru kodai no hibiki-Tenpyō biwafu «Bankasō»*. Tōkyō: ALM Records.
- (2011). *The music of Sukeyasu Shiba - Fukugen Shōsōin gakkō no tame no Tonkōbiwafu niyoru ongaku*. Tōkyō: Victor.
- Ruperti, Bonaventura (2015). *Storia del teatro giapponese: dalle origini all’Ottocento*. Venezia: Marsilio.
- Ruperti, Bonaventura (2016). *Storia del teatro giapponese: dall’Ottocento al Duemila*. Venezia: Marsilio.
- Sestili, Daniele (1996). *Musica e danza del principe Genji: le arti dello spettacolo nell’antico Giappone*. Lucca: LIM Libreria Musicale Italiana.
- (2010). *Musica e tradizione in Asia Orientale*. Roma: Squilibri.

- Shiba, Sukeyasu (1987). *Tonkō kara Shōsōin e no michi- Fukugen gakkī «Shiruku rōdo» no ongaku*. Tōkyō: Nippon Columbia.
- Taniguchi, Masaharu (2006). *Sennen no hibiki: Shōsōin gakkī fukugen to Ansanburu origin*. Tōkyō: Shōgakkan sukwea.
- Terauchi, Naoko (2007). «Kokuritsu gekijō no gagaku “fukugen” purojekuto niokeru “dentō” e no chōsen». *Kōbe Daigaku kokusai bunka gakubu kiyō* 27 (2): pp. 51-80.
- (2008). «Beyond the Court: A Challenge to the Gagaku Tradition in the “Reconstruction” Project of National Theatre». In *Performing Japan: Contemporary Expressions of Cultural Identity*, a cura di Henry Johnson e Jerry C. Jaffe, pp. 93-125. Folkestone: Global Oriental.
- (2010). *Gagaku no <kindai> to <gendai> : keishō fukyū sōzō no kiseki*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- (2017). *Reirin gakuyū. Shiba Sukeyasu to gagaku no gendai*. Tōkyō: Artes.
- Tsukahara, Yasuko (2009). *Meiji kokka to gagaku: dentō no kindaika kokugaku no sōsei*. Tōkyō: Yūshisha.
- (2013). «State Ceremony and Music in Meiji-Era Japan». *Nineteenth-Century Music Review* 10 (02): pp. 223-238.
- Wade, Bonnie C. (2014). *Composing Japanese musical modernity*. Chicago: University of Chicago Press.