

LINGUA ITALIANA E LINGUA NAZIONALE IN ALCUNE PARTITURE DI MUSICA GIAPPONESE

Marco Giardini¹, Mibo Kamiya²

1. INTRODUZIONE

La storia della canzone giapponese è strettamente connessa all'alternarsi delle aperture o delle chiusure del Giappone alle culture straniere, nonché alla successiva assimilazione all'interno dell'isola degli apporti giunti dall'esterno. Questo flusso è stato via via determinato da eventi di natura politica o religiosa.

Il Giappone ha sempre replicato nella sua storia questa alternanza di isolamento e apertura politica e, di conseguenza, anche culturale e musicale. Ad ogni apertura politica penetrarono nell'isola anche nuovi stili e generi musicali che, come semi lasciati in un terreno fertile, diedero i loro frutti soltanto dopo un periodo di maturazione; durante le successive fasi di chiusura, i nuovi stili non venivano rimossi o tralasciati, ma venivano abilmente innestati nella musica preesistente, sviluppandosi in nuove e originali forme.

Il primo contatto del Giappone con la musica straniera, fu quello con la musica cinese.

Il buddhismo, originario dell'India, arrivò in Giappone passando attraverso la Cina (nel VI secolo d.C.) e con esso arrivò anche la musica «*Syoumyou*»³, che ebbe ampia diffusione in Giappone ed era strettamente legata alle pratiche musicali buddhiste.

Precedentemente, la musica giapponese prevedeva l'uso del tamburo, del flauto e del *wagon* (l'antenato del *koto*, l'arpa giapponese) in accompagnamento alla voce, strumenti che venivano suonati in occasione della preghiera per l'abbondanza del raccolto. Questa musica tradizionale si ibridò con la musica «*Syoumyou*» andando a costituire un nuovo stile di «*Syoumyou*» giapponese; questa tendenza si accentuò ancor più in seguito alla cessazione dei rapporti con la Cina (a partire dal 894 d.C.). Questo particolare «*Syoumyou*» adattato alla tradizione locale è all'origine di molta musica giapponese che possiamo ascoltare ancora oggi.

La successiva proibizione del cristianesimo non permise poi l'approfondimento della conoscenza della musica occidentale; di conseguenza la musica giapponese continuò a svolgersi soltanto in rapporto con il teatro tradizionale, con la corte e con la cultura dei samurai.

Un grande cambiamento nella storia della musica giapponese, dopo quasi mille anni di chiusura pressoché assoluta, fu dovuto all'apertura al mondo esterno che si ebbe nel 1879, anno 12° dell'epoca Meiji, che succedette all'epoca Edo di stampo feudale. Il

¹ Master Promoitals, Università degli Studi di Milano; Conservatorio «Girolamo Frescobaldi» di Ferrara.

² Master in canto barocco presso l'Università statale di Belle Arti e Musica di Tokyo

³ Una recitazione cantata dei testi buddisti; una delle musiche sacre giapponesi.

nuovo governo dovette aprire le porte agli stranieri, e più precisamente agli Stati Uniti, che imposero tale apertura sotto la minaccia dei cannoni della loro flotta navale, per ragioni di espansione commerciale. Ma i giapponesi seppero fare di necessità virtù, e poco dopo si diede inizio anche ad una politica culturale che favorì lo studio della musica occidentale. Fu così costituito dal Ministero dell'Educazione uno specifico istituto scolastico di ricerca sulla musica occidentale (il precedente storico dell'Università di Belle Arti e Musica di Tokyo, tutt'ora esistente)⁴. Tanti maestri stranieri vi furono invitati ad insegnare, soprattutto dalla Germania e dagli Stati Uniti, per istruire i musicisti e i docenti di musica giapponesi, alcuni dei quali si recarono in Europa per conoscere la musica occidentale, nei confronti della quale i giapponesi fin da allora manifestarono un grande interesse.

Degna di nota, in questo periodo, l'istruzione musicale giapponese rivolta ai bambini, la quale venne necessariamente sviluppandosi secondo gli esempi dei modelli occidentali. A volte si utilizzavano canzoni occidentali esistenti, semplicemente tradotte nel testo; in altri casi si componevano melodie originali ad imitazione di quelle europee o nordamericane. Il compositore più conosciuto del genere musicale per l'infanzia è Rentaro Taki⁵.

Dopo la diffusione della musica scolastica per i bambini, i compositori giapponesi che avevano studiato all'estero cercarono di creare un genere più strettamente artistico, in sostanza *Lieder* giapponesi (*Nibon Kakyoku*), che intendevano fondere la poesia giapponese con le forme compositive di derivazione occidentale conservando l'uso dei modi melodici giapponesi. Questo genere venne portato a maturazione sempre da Taki, nelle cui composizioni non si individua più il confine fra la canzone per bambini e *Lied* artistico. In breve tempo i compositori giapponesi riuscirono a perfezionare questa particolare miscela di cultura occidentale e nipponica, miscela che si può notare anche nelle indicazioni agogiche o espressive presenti sugli spartiti musicali, spesso annotate in lingue europee.

2. SELEZIONE DI BRANI MUSICALI

Si riportano di seguito una breve descrizione e i testi tradotti di alcuni brani musicali particolarmente significativi.

⁴ Fu istituito dal Ministero dell'Educazione giapponese, per l'insegnamento della musica occidentale e fu attivo dal 1879 al 1887. Nel 1887 fu riformato divenendo Università di Musica. I principali fondatori di questo istituto avevano studiato il sistema musicale occidentale negli Stati Uniti. Questo istituto adottava tre metodi per lo studio della musica: sviluppo della musica tradizionale giapponese, fusione di musica giapponese e occidentale, assimilazione dello stile musicale occidentale. I fondatori, inizialmente, si impegnarono soprattutto a trovare il modo di coniugare la musica giapponese con quella occidentale, rappresentata principalmente dal genere del *Lied*, che assurse a modello per la canzone giapponese.

⁵ Rentaro Taki (1879-1903); pianista e compositore. Fu tra coloro che si impegnarono nella diffusione della canzone giapponese. Le sue composizioni vengono considerate «Shouka», un genere che il governo giapponese considerava adatto all'insegnamento dello stile musicale occidentale, utilizzando testi giapponesi. Nelle sue composizioni, Taki creò un nuovo equilibrio fra musica occidentale e lingua giapponese.

1. *Hatsukoi* (Prima fiamma d'amore)
Takuboku Ishikawa⁶ - Kositani Tatsunosuke⁷

Sdraiandomi sulla duna di sabbia,
Distrattamente sento il dolore della prima fiamma d'amore.

Questo brano fu composto nel 1938 e presenta frequenti cambiamenti di ritmo tra 5/4, 3/4 e 4/4. Questi cambiamenti di ritmo, assieme ad alcune indicazioni di legato e di dinamica, richiamano in modo molto nitido il mondo del *Lied* giapponese.

2. *Sakura Yokochò* (La stradina di ciliegi)
Shuichi Kato⁸ - Sadao Bekku⁹

Serata di primavera quando fioriscono i ciliegi.
La stradina è sommersa dai ciliegi.
Sotto i fiori rivado all'amore di ieri:
Non ci sei più al mio fianco.
Ah, riecco la regina dei fiori,
Nostalgia di un sogno sorridente!
Serata di primavera quando fioriscono i ciliegi.
La stradina è sommersa dai ciliegi.
Non ci vedremo mai più,
Se un giorno ci saluteremo: «Come va?», «È passato molto tempo»,
Sarà chiaro che il nostro amore non può tornare,
Così devo imparare a godere di questi fiori.
Serata di primavera quando fioriscono i ciliegi.
La stradina è sommersa dai ciliegi...

Anche in questo brano si trovano molte indicazioni musicali simili a quelle già descritte in precedenza. C'è una parte di recitativo che produce un effetto molto drammatico. La musica è scritta in ritmo di Habanera, ma con un carattere molto diverso da quella della nota danza occidentale, perché richiede un'esecuzione molto più malinconica permeata di intima tristezza; per ottenere questo risultato è necessaria una comprensione del testo poetico. Ci sono molte precise indicazioni di velocità e segni dinamici che dovranno essere osservati.

⁶ Takuboku Ishikawa (1886-1912); poeta giapponese, autore di deliziosi Haiku e di componimenti nel nuovo stile poetico giapponese detto «Jiyuushi». Esponente della «Shinshisha» (Società della nuova poesia) che fu uno dei principali movimenti letterari giapponesi dell'epoca.

⁷ Kositani è un compositore, pianista, poeta, attore e insegnante di musica; dopo avere studiato all'Università di Belle Arti e Musica di Tokyo, andò in Italia per studiare la musica europea.

⁸ Shuichi Kato (1919-2008); critico letterario, scrittore e medico. Nonostante l'intensa attività internazionale come medico e professore universitario, egli lasciò più di 53 libri tra poesie, saggi critici, racconti e altri generi. Collaborò, tra l'altro, con importanti personaggi della cultura giapponese del suo tempo. Partecipò al movimento letterario «Matinée poétique», che sperimentò un'interessante tipo di sonetto in giapponese (vedi oltre).

⁹ Sadao Bekku (1922-2012); compositore. Dopo gli studi in Giappone si recò a Parigi per proseguire con Darius Milhaud e Olivier Messiaen. Compose 5 sinfonie, concerti per archi e numerose composizioni cameristiche. Compose anche varie musiche per cinema.

3. *Higambana* (Fiore di Lycoris)

Hakushu Kitahara¹⁰ - Kousaku Yamada¹¹

Dove va la *Gonsban*? (nel dialetto di *Kyushu*: giovane signora di famiglia nobile)
Anche oggi è venuta per cogliere
I fiori di *higambana* rosso alla tomba.
Gonsban, gonsban
Sette fiori di *higambana*, colore del sangue.
Esattamente come gli anni del suo bimbo.
Gonsban, gonsban, fa attenzione!
Tu cogli un fiore, ma è ancora pieno giorno
E continuano a fiorire.
Gonsban, gonsban perché piangi?
Se raccogli continuamente fiori di *higambana*, non cambia nulla.
Gli anni restano sempre sette, come gli sgomenti fiori scarlatti.

Questo brano, composto nel 1911, è molto caratteristico per il suo ricorso al portamento e al tenuto per rendere l'immagine drammatica della giovane madre che ripensa al suo bambino morto, dinnanzi alla sua tomba.

4. Quattro canzoni da *Matinée poétique*

«*Matinée poétique*» si autodefinì un gruppo creato da giovani poeti per dare nuovo impulso alla poesia giapponese. Il gruppo nacque nel 1946. Questi poeti tentarono di adottare lo stile del sonetto francese, creando testi poetici in rima, pratica non in uso nella poesia giapponese. Il gruppo pubblicava le sue poesie su alcune riviste. Yoshidao Nakada¹² compose delle canzoni su quattro poesie nello stile europeo, adottando la lingua giapponese di questo gruppo. Il secondo brano del ciclo, *La stradina dei ciliegi*, fu composto sulla poesia di Shuichi Kato; si tratta di un esempio interessante se confrontato con quello di Bekku Sadao: il modo di composizione è molto diverso dal punto di vista del trattamento delle parole giapponesi. Fu composto nel 1950. In tutti e quattro i *Lieder* venne indicata la traslitterazione in alfabeto latino, per metterli anche alla portata di cantanti stranieri.

¹⁰ Hakushu Kitahara (1885-1942); fu tra i poeti fondatori della letteratura giapponese moderna. Si rivolse anche al genere dello *Haiku*. Le canzoni composte sulle sue poesie sono molto amate dai giapponesi. Anch'egli, come Rofu Miki, partecipò al movimento «Akai tori».

¹¹ Kousaku Yamada (1886-1965); direttore d'orchestra e compositore tra i più importanti del Giappone. Scrisse molte melodie su poesie giapponesi. Condusse ricerche sulla canzone tradizionale giapponese realizzando anche molti arrangiamenti di tali canzoni.

¹² Yoshinao Nakada (1923-2000); compositore. Figlio d'arte, fin dal piccolo iniziò lo studio del pianoforte ma, a causa della non sufficiente idoneità delle sue mani, abbandonò l'ambizione di divenire pianista, dedicandosi unicamente alla composizione. Le sue opere vocali sono amate dai giapponesi di ogni generazione. Compose numerose canzoni giapponesi, molto orecchiabili anche per i bambini. È considerato uno dei compositori giapponesi più importanti del XX secolo.

4.1. *Hino Tori* (Isola di fuoco)

Takehiko Fukunaga¹³

L'oscillare della carrozza della morte
Alla fine del viaggio della bellezza appassita.
Dormono i fiori, i profumi e la notte
Riposo della terra lontana e misteriosa.

La nera selva rinchiude tutto,
Ma gli alberi cantano la gioia del verde.
Il raggio del sorriso tinge la promessa,
Lava la ruota della vita.

Si allontani l'ora della stella mattutina,
Scenda l'oblio delle ceneri,
Ogni estate, quel giorno!

Profuma la sera fiammante dell'isola di fuoco.
Gli uccellini mormorano la brama di felicità,
Riempiono di ali il cielo al tramonto.

Il brano è composto in una tonalità con cinque bemolli. L'inizio del brano alterna il 3/4 al 2/4, per seguire le sillabe del testo poetico giapponese. Nel corso del brano sono differenziate le indicazioni giapponesi da quelle in italiano; il giapponese viene utilizzato principalmente per le indicazioni di espressione, mentre l'italiano per quelle di tipo agogico.

4.2. *Sakura yokochò* (La Stradina di ciliegi)¹⁴

Shuichi Kato

In questo brano si trovano indicazioni solo in lingua italiana. Vista la drammaticità del testo, il compositore si è limitato a dare semplici indicazioni per lasciare spazio alla poesia. Di particolare interesse le battute 63-65, dove Nakada ha provato a rappresentare in musica un'immagine molto delicata come la caduta dei petali di fior di ciliegio.

4.3. *Kami* (Capelli)

Akiko Harajyo¹⁵

I miei capelli, messaggeri del cielo,
Dormono malinconicamente fra le onde,

¹³ Takehiko Fukunaga (1918-1979); poeta, scrittore, studioso di letteratura francese e insegnante di inglese presso la scuola media. Si sposò con la poetessa Harajyo Akiko, ma divorziarono dopo cinque anni di vita matrimoniale. In seguito ad una grave malattia, nel 1977 si convertì al cristianesimo (leggeva la Bibbia anche in greco). Lasciò molte traduzioni dalla letteratura francese e inglese, tra queste, le opere di Charles Baudelaire e di Edgar Allan Poe.

¹⁴ Per il testo, vedi *supra*, p. 3.

¹⁵ Akiko Harajyo (1923-2003) è il nome d'arte di Sumi Yamashita. Poetessa, faceva parte del citato gruppo «Matinée poétique».

Profumano di verde soave, proiettano il futuro.
Passo il tempo davanti alla finestra del tramonto.

Perle ornano graziosamente i miei capelli,
Quante volte hanno avuto le tue carezze!
Al mare fondo e scuro l'inno di Maria
Che risuona lontano e poi scompare, invitandomi al viaggio.

Notte d'anima. Dal muto banchetto di un tempo
Appassisce il sogno di bellezza sui miei capelli.
Ah, l'oblio! Oh, il vento! Li fanno tremare.

I miei capelli pesano sui miei pensieri.
Volgo al cielo il mio desiderio nascosto fra le trecce
Pettinandoli ogni mattina; li ornano i fiori.

All'inizio del brano si trova un'indicazione nelle due lingue: «Recitativo 風にこ», (che in giapponese starebbe appunto per «Come recitativo»). Alla battuta 11 si trova l'indicazione di tempo differenziata in tre modi: Largo, ♩つくり (*yukkuri* = «Lento») e ♩= 52位 (*kurai* = «circa»).

Anche qui il compositore ha adottato vari cambiamenti di ritmo per adattarsi al contenuto del recitativo.

4.4. *Mabiru no otometachi* (Fanciulle di giorno) Sinichiro Nakamura¹⁶

Nella caverna del cuore lontano
Aspetto l'ora che apre la porta.
Le fanciulle nude, dai capelli corvini,
Liberamente giacciono intrecciate l'una all'altra.

Intorno alla fontana bianca
La fiamma si alza tingendo la tranquillità,
La roccia ardente del ricordo
Vagamente traspare sul domani.

«Gira la meridiana! Versa le sabbie!»
Rimbomba la voce nel pieno giorno,
«Sogno in cima all'albero, notte, non scomparire!»
Acqua che ondeggia. Dove va l'ombra?

Ascolto il respiro delle dormienti,
Si alza il vento dalle ali.
Apro la finestra con tranquillità,
Fanciulle dai capelli rossi e ricci.

All'inizio del brano si trova l'indicazione di tempo in italiano «Andantino», nonché la misura la semiminima puntata = 63 位 (*kurai* = «circa»). Alla battuta 39, per l'ultimo verso del testo, si trova unica indicazione giapponese del brano 落ち着いて (*ochitsuite* =

¹⁶ Shinichiro Nakamura (1918 - 1997), scrittore, poeta e critico letterario. Si formò, tra l'altro, sulla lettura di Gérard de Nerval.

«con calma e tranquillità»). Con queste indicazioni il compositore ha inteso dare un senso di conclusione all'intero ciclo.

3. ANALISI DELLE INDICAZIONI VERBALI PRESENTI NELLE PARTITURE DEL REPERTORIO CLASSICO GIAPPONESE

Se passiamo ora a un'osservazione più approfondita delle indicazioni verbali presenti in alcuni dei brani lirici più caratteristici del repertorio classico giapponese, è possibile riscontrare alcune peculiarità di un certo interesse. Riprendendo la classificazione che era stata proposta in un articolo precedente¹⁷, ci soffermeremo in particolar modo 1) sulle specifiche modalità di impiego delle indicazioni agogiche, dinamiche e di espressione, nonché 2) sull'alternanza che i compositori presi in considerazione adottano nell'impiego della lingua italiana e della lingua giapponese.

In linea generale, a una primissima scorsa della partitura, ci si potrà accorgere di una inflazione di indicazioni di vario genere nelle composizioni prese in esame. Ciò è in parte dovuto ai numerosi elementi didascalici presenti nei singoli brani, che sono stati specificamente concepiti per evocare determinate immagini, talora come complemento o rafforzamento di un testo poetico, oppure suscitare talune emozioni. Nella produzione classica giapponese, almeno fino alla seconda metà del XX secolo, sembra infatti mancare l'idea di una tessitura complessa, in cui il contenuto musicale sia interamente o anche solo in parte sganciato da un contenuto poetico; fra le conseguenze tecnico-compositive di questo approccio rientrano una certa semplicità della struttura formale, una notevole brevità delle composizioni, la quasi totale assenza di modulazioni armoniche, almeno per il periodo primitivo, nonché – e questo è il dato che qui maggiormente interessa – un'ampia e variegata (in taluni casi addirittura ossessiva) presenza di elementi sentimentali, secondo modalità che rispecchiano talvolta in maniera davvero notevole alcuni aspetti del *pathos* giapponese. Questa netta caratterizzazione sentimentale della musica classica giapponese si rispecchia nell'abbondante ricorso a indicazioni di espressione, nonché, in molti casi, a un utilizzo del tutto peculiare delle indicazioni dinamiche e di tempo.

Procediamo ora con ordine nell'analisi delle varie indicazioni verbali all'interno delle partiture.

3.1. *Titoli*

Come già accennato, le composizioni qui prese in esame presentano tutte un accentuato carattere didascalico. Non dovremo pertanto aspettarci generi fissi, analogamente a quelli codificati nella storia della musica occidentale; al contrario, i brani si caratterizzano quasi sempre per la loro struttura formale libera, modulata sulla base delle specifiche esigenze espressive di un particolare testo poetico. Tutt'al più, laddove ci si trovi davanti a un brano strofico, ci si potrà attendere la ripetizione di un motivo melodico relativamente breve, in forme analoghe a quelle dei *Lieder* tedeschi più semplici; ad ogni modo, questo non è il caso di alcuni dei pezzi più impegnativi del

¹⁷ Giardini, 2014: 217-240.

repertorio classico giapponese, come *Higambana* o *La stradina dei ciliegi*, nei quali l'andamento del tutto libero impedisce di riconoscere una specifica struttura formale.

Così come nella musica vocale da camera occidentale della fine del XVIII e del XIX secolo, anche nei brani giapponesi qui esaminati i titoli coincidono con quelli del testo poetico successivamente messo in musica. In ambito giapponese, tuttavia, il rapporto fra testo, titolo e musica appare molto più stretto che nella musica occidentale: qui infatti il titolo, alla stregua di una didascalia posta vicino a un quadro o a una rappresentazione visiva, suggerisce già alcuni elementi espressivi che andranno poi a svilupparsi nel corso del brano; in altri termini quella «neutralità» che in ampia misura caratterizza i titoli dei brani musicali della musica occidentale – almeno per i periodi classico e romantico – appare molto più sfumata nei brani presi qui in considerazione.

È quasi scontato rilevare che i titoli compaiono quasi sempre nella lingua nazionale (analogamente del resto a composizioni occidentali sotto certi aspetti affini). La scelta di accostare una traduzione inglese (o di traslitterare i termini originali in caratteri latini) compare solo in tempi più recenti ed è in buona misura dettata da esigenze di carattere editoriale e commerciale (la possibilità cioè di una fruizione ampia e immediata anche ai musicisti che non conoscano la lingua giapponese).

3.2. *Indicazioni agogiche e di espressione*

In questa sezione sono riscontrabili alcuni degli elementi linguistici più interessanti. Di primo acchito, è riscontrabile una certa eterogeneità nella scelta delle indicazioni da parte dei compositori; per quanto riguarda l'agogica, troviamo infatti alternate tre diverse tipologie di indicazioni: 1) parole in lingua italiana dal significato convenzionale e consolidato, come *Andante*, *Allegretto*, *Andantino*, senza ulteriori precisazioni; 2) i suddetti termini «canonici» accompagnati, sempre in lingua italiana, da altre indicazioni di carattere espressivo, talvolta anche piuttosto lunghe e dettagliate (come, ad esempio, *Lento molto affatto semplice, quasi recitativo* di *Higambana*); 3) indicazioni in lingua giapponese, generalmente connotate da una forte valenza espressiva. Talvolta, come già si era potuto osservare in alcuni casi europei¹⁸, troviamo termini in italiano e in giapponese; in linea di massima, le espressioni in giapponese non si limitano a tradurre concetti equivalenti in italiano, bensì espandono l'area semantica evocata dalle espressioni italiane – che evidentemente, secondo la sensibilità del compositore, non bastano a precisare l'affetto o il carattere desiderati.

In termini quantitativi, le espressioni «canoniche» sono presenti prevalentemente nei brani di maggiore semplicità, talvolta esplicitamente concepiti per bambini (cfr. le *Sei Canzoni per bambini* di Ikuma Dan: *Allegretto* per i primi due brani, *Andante* per il terzo, *Moderato* per il quarto, *Andantino* per il quinto e *Adagio* per il sesto, senza ulteriori precisazioni).

Sempre nella sola lingua italiana, non mancano inoltre altre espressioni agogiche connotate da una maggiore caratterizzazione espressiva: cfr. il *Lento con malinconia* de *Il mare dell'est*, l'*Andante tranquillamente* di *Fiore di mandarino*, e ancora più significative per il loro dettaglio (nonché per le loro rese morfologiche errate), il *Lento molto affatto semplice*,

¹⁸ Giardini, 2014: 232-237.

quasi recit. di Higambana e l'Andante sentimentalmente ma con moto un poco (sic) della *Ninna nanna della regione Gugoku*.

Il gruppo forse numericamente più consistente è rappresentato, però, dalle indicazioni di carattere agogico in lingua giapponese, quasi sempre redatte nella sola lingua nazionale, e in rari casi tradotte anche in italiano (o in inglese, presso i compositori più recenti). Anche in questi casi – come del resto era già capitato di osservare in altre composizioni di autori europei¹⁹ – il ricorso alla lingua nazionale appare motivato dalle maggiori sfumature di carattere espressivo che essa offre rispetto al linguaggio convenzionale in italiano – che in molti casi i compositori giapponesi dimostrano di conoscere in modo molto imperfetto. Ecco alcuni esempi di questa tipologia: 優美に (*yuubini* = «Amabile») de *I fiori*; そぼくに (*sobokuni* = «Semplice») de *Il castello di sabbia*; 柔らかく憧憬をもって (*yawarakaku doukeiomotte* = «Con morbidezza e con nostalgia») di *Prima fiamma*; 想いを込めて (*omoio comete* = «Con affetto») de *La luna sul castello diroccato* di Rentaro Taki; ゆるくおだやかに (*yuruku odayakani* = «Morbido e tranquillo») de *Le libellule rosse* di Kosaku Yamada 感情をこめて (*kanjyò o komete* = «Affettuoso») della *Lirica della primavera incipiente*. Per quanto riguarda infine le composizioni di Yoshinao Nakada, da segnalare, in questa categoria, 落ち着いて (*ocitsuite* = «Con calma»), di *Isola del fuoco* e 軽くさらりと (*karuku sararito* = «Leggero e semplice») di *Stradina di ciliegi*; si veda infine l'*Allegro leggero accompagnato* da 早く軽快に (*hayaku keikaini* = Veloce e leggero) di *Dandelions*.

Altrettanto interessanti, per il particolarissimo uso della lingua italiana e la sua alternanza con il giapponese, sono le indicazioni di carattere agogico ed espressivo disposte nel corso del brano: il carattere didascalico e talvolta rapsodico dei brani giapponesi esaminati comporta frequenti cambiamenti di tempo e di carattere, puntualmente segnalati con apposite indicazioni verbali. Anche in questo caso possiamo trovare indicazioni 1) nella sola lingua italiana, 2) sia in italiano che in giapponese, oppure 3) nel solo idioma nazionale. In generale, si può osservare come i compositori nipponici ricorrano prevalentemente al giapponese per indicazioni valide per un numero piuttosto ampio di battute, mentre per cambiamenti o variazioni molto brevi – spesso nell'arco di una sola battuta – ricorrono prevalentemente a termini in italiano (talvolta, come già osservato in precedenza, con alcuni errori piuttosto curiosi); vedremo, tuttavia, che questa non è una regola senza eccezioni, soprattutto per quanto riguarda le prime composizioni della musica classica giapponese, quando un lessico da partitura nella lingua nazionale non si era ancora consolidato. Alcuni esempi meritano di essere osservati più nel dettaglio:

- ne *Le libellule rosse*, compare un ややおさえて (*yayaosaete* = trattenuto), accompagnato da *un poco riten.*
- nella *Ninna nanna della regione Gugoku* (uno dei pezzi maggiormente espressivi, visto il contenuto del testo messo in musica), assistiamo a una moltiplicazione di indicazioni in italiano di carattere agogico e di espressione: dopo quella iniziale, segnalata poc'anzi, assistiamo, nella stessa riga, a un *molto amabile sempre*; poco più avanti, nel giro di sole sei battute, troviamo in successione le seguenti indicazioni nella parte della voce: *esitante* (sic), *a tempo*, *esitando* (a cui corrisponde un *p colla*

¹⁹ *Ibid.*

voce alla parte del pianoforte accompagnatore), *riten. un poco, a tempo, lunga* (riferita a una nota coronata) e infine, per la sola parte del pianoforte, *delicatissimo*. Un'analoga concentrazione si ritrova poi in alcune battute centrali (dove compare anche un evocativo *sognando un poco*, sempre nella sola parte del pianoforte) e nelle quattro battute finali: una vera e propria saturazione, in un brano della lunghezza approssimativa di un minuto e mezzo.

- *Higambana* è probabilmente uno dei brani più drammatici e ricchi di *pathos* del repertorio classico giapponese; ciò nondimeno, le indicazioni verbali di carattere agogico ed espressivo sono piuttosto limitate (a fronte, invece, di un abbondante ricorso a indicazione di carattere dinamico, sulle quali si dirà più avanti); merita comunque di essere segnalato, nel punto di maggiore tensione espressiva, un *sentimentalismo e piangeramento* (sic, che sta evidentemente per *sentimentalmente e piangente*) che attesta, all'altezza cronologica in cui questo brano è stato composto, la forte autorità goduta dalla lingua italiana: Kosaku Yamada, attivo tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX, trascura ancora la lingua giapponese, ricorrendo all'uso di neologismi per cercare di rappresentare in forma verbale un affetto particolarmente intenso.
- *La stradina di ciliegi*, nella versione di Sadao Bekku, altro brano fra i più celebri del repertorio classico giapponese della prima generazione, ricorre parimenti a una scelta lessicale esclusivamente in lingua italiana; ciò è osservabile in particolare per i frequenti cambiamenti di tempo nel corso del brano: in un brano della lunghezza approssimativa di tre minuti, dopo l'iniziale *Adagio*, troviamo un *Allegretto*, un *Adagio*, un *Allegretto cantando* e un ultimo *Adagio*. Da rilevare le seguenti indicazioni: *parlando, cantando, recitativo* (quest'ultima, peraltro, riscontrabile più volte nel repertorio vocale e lirico giapponese); questi termini rinviano molto chiaramente al ruolo preponderante del testo poetico e alle sue esigenze, rispetto alle quali la tessitura musicale appare sovente sottomessa.
- Meno noto, ma con le stesse caratteristiche dei due brani precedenti, *Fiore di mandarino* contiene indicazioni agogiche ed espressive nella sola lingua italiana: sempre *sotto voce* per il canto e *pp delicatissimo* per il pianoforte sono indicazioni la cui valenza è estesa a tutto il brano. Più avanti, è possibile osservare numerose indicazioni che attestano i frequenti cambiamenti di tempo: *in fretta un poco, a tempo, molto riten*.
- Rispetto ai due brani precedenti, *Prima fiamma* contiene indicazioni in italiano lungo il brano (*cantabile e tenuto la melodia e tranquillo*), mentre, come già osservato sopra, compare al suo inizio il ricorso alla lingua giapponese (in un'indicazione affiancata a un generico *ad libitum*); allo stesso modo di *Higambana*, inoltre, appaiono dettagliate istruzioni sull'esecuzione del brano in fondo alla pagina, così come, in forma più ridotta, all'inizio della parte per pianoforte.
- A differenza dei brani della prima generazione, i compositori giapponesi più recenti ricorrono quasi esclusivamente alla lingua giapponese per esprimere stati affettivi di una certa intensità: si vedano a questo riguardo le indicazioni contenute nell'*Isola di fuoco* di Nakada (autore peraltro piuttosto parco nel ricorso a simili indicazioni): 烈しく (*hagesiku* = «Appassionatamente»;

落ち着いて優美に (*otitsuite yuubini* = «Tranquillo ed elegante»). Nello stesso brano, peraltro, non mancano espressioni più convenzionali in lingua italiana, riguardanti però le sole indicazioni di tempo, come *Tempo I*; in linea generale, questo ricorso all'«italiano musicale» per simili indicazioni, meno connotate in senso espressivo, all'occorrenza abbreviate secondo l'uso secolare ormai consolidato nelle partiture (a tempo, rit., poco rit., stringendo, ecc.), appare una regola ben consolidata, un po' presso tutti i compositori giapponesi.

3.3. Segni di dinamica

Il discorso riguardante i segni di dinamica si presenta non meno interessante. Anche questo tipo di indicazioni appare decisamente inflazionato nelle composizioni giapponesi, acquisendo un significato del tutto peculiare: esse, infatti, devono essere interpretate in pari misura come indicazioni dinamiche ed espressive; la maggiore o minore sonorità corrisponde a una diversa intensità espressiva, e la vera e propria saturazione di segni dinamici che cosparge la partitura giapponese consente di raffigurare quasi in senso grafico l'andamento affettivo del brano che l'interprete è tenuto a rispettare in sede di esecuzione. Intendere le indicazioni di carattere dinamico come una «traccia» degli affetti in musica espone naturalmente il brano musicale a una forte discrezionalità nella resa espressiva; il rispetto di tutte le indicazioni appare di conseguenza meno prescrittivo rispetto a quanto appare nella maggioranza della musica classica europea.

Dal punto di vista strettamente linguistico, le indicazioni di carattere dinamico non si discostano mai dall'uso consolidato che si ritrova nelle partiture musicali di età moderna: tutti i segni sono rigorosamente in lingua italiana, con le abbreviazioni convenzionalmente accettate quali *p*, *f* (con tutte le loro varianti), *cresc.*, *dim.*, e così via. Non mancano inoltre altre indicazioni – generalmente per esteso – quali *sotto voce*. In nessun caso fra le composizioni che sono state qui considerate compaiono traduzioni di simili indicazioni dinamiche in lingua giapponese. La valenza fortemente espressiva di questi segni, tuttavia, non è irrilevante dal punto di vista linguistico: essa infatti comporta, di fatto, una loro risemantizzazione che, dal punto di vista esecutivo, potrebbe all'occorrenza richiedere una riduzione nella variazione del volume a vantaggio di una modificazione, più o meno graduale o subitanea, della resa espressiva.

Un esempio particolarmente caratteristico di questo uso inflazionato di segni dinamici è dato ancora una volta da *Higambana*. In ogni battuta compaiono mediamente fra le due e le tre indicazioni dinamiche, e per la sola parte del pianoforte non sono infrequenti battute fino a quattro segni di questo tipo (comprendendo anche i segni grafici delle cosiddette «forcelle»), che il compositore non esita a utilizzare con implacabile precisione giapponese; anche solo dal punto di vista grafico, l'effetto ottenuto non è privo di interesse: esso accentua, infatti, il carattere angosciante che percorre tutto il brano, caratterizzato da un andamento processionale e da una continua alternanza di piani e di forti che contribuisce potentemente a evocare i differenti stati d'animo correlati all'immagine del figlio morto della *gonsban*.

4. CONCLUSIONI

Dopo questa breve rassegna, nel complesso, si impongono alcune conclusioni. I compositori classici giapponesi mostrano di osservare le convenzioni linguistiche tipiche delle partiture musicali moderne, adattandole però alle loro peculiari esigenze artistiche; l'uso dell'«italiano musicale» è preponderante, ma affiancato da indicazioni nella lingua nazionale, in modo simile all'alternanza che è già osservabile dalla fine del XVIII secolo nelle partiture europee. Il dato più interessante è forse l'attribuzione di significati peculiari ai termini italiani più consolidati; ciò è valido in particolare per le indicazioni di carattere dinamico, ma si sono osservate precedentemente le distorsioni della lingua italiana prodotte nel tentativo di esprimere un particolare stato affettivo. L'esecutore scrupoloso, in tal caso, non ridurrà tali espressioni a meri errori dovuti alla conoscenza imperfetta della lingua italiana del compositore, ma come segnali di un'espressività particolarmente intensa, che spinge il compositore a uscire dai parametri convenzionali, e che condurrà gli autori delle generazioni successive a ricorrere alla lingua giapponese – anche nelle edizioni internazionali, destinate potenzialmente a esecutori che non conoscono questo idioma.

È parimenti interessante rilevare che i compositori nipponici alternano esclusivamente i due idiomi italiano e giapponese, compresi quelli della prima generazione, nonostante costoro avessero appreso i fondamenti della musica classica europei in ampia misura presso insegnanti occidentali, e più specificamente tedeschi. Ora, nei paesi germanici, il ricorso alle lingue nazionali nelle partiture musicali era abbondante, e in diversi autori era giunto a sostituire quasi interamente la terminologia italiana convenzionale, specie per quanto riguarda le indicazioni agogiche e di espressione²⁰. Ciò nonostante, nelle partiture giapponesi della prima ora non compare alcuna indicazione in tedesco o in altre lingue europee diverse dall'italiano – nonostante lo specifico valore semantico acquisito da questi termini nelle varie lingue nazionali, spesso non perfettamente traducibili. Il ruolo e l'autorevolezza dell'«italiano musicale» appaiono per questa ragione confermati e rafforzati, dimostrando una volta di più la capacità di questa lingua speciale di superare i confini nazionali e di adattarsi a contesti linguistici anche molto diversi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1958), *110 Japanese Famous Songs*, 3 voll., Zen Ongaku Shuppansha, Tokyo, (in giapponese);
- Asda M. (2012), “Background of Japanese Songs”, in *Ricerche di letteratura – Dipartimento di Letteratura dell'Università Aichi Shyukutoku*, 37, pp. 89-104 (in giapponese);
- Giardini M. (2014), “La lingua italiana nelle partiture italiane fra XVIII e XIX secolo”, in *Italiano LinguaDue*, 6/2, pp. 217-240;
- Nakada Y. (1991), *A Collection of Songs*, Kawai, Tokyo (in giapponese);
- Yamada M. (2012), *The Study of Japanese Songs and Application for Accompaniment*, tesi di laurea - Università di Hyogo (in giapponese).

²⁰ *Ibid.*