

La flauta japonesa *shakuhachi*: del uso ritual al musical

Gerardo Tanamachi Castro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 1 (2020): 153-170

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

La flauta japonesa shakuhachi: del uso ritual al musical

Actualmente, la flauta de bisel japonesa *shakuhachi* (尺八) tiene presencia en todo el mundo, en muchos géneros musicales. Las particularidades de su sonido son producto de su empleo por siglos como implemento religioso, es decir, como un *hōki* (法器), asociado a prácticas budistas. Sin embargo, durante el periodo Meiji (1868-1912) de la historia de Japón, dicho uso se vio restringido de manera considerable, para convertirse en un instrumento para ser apreciado estéticamente, o sea, en un *gakki* (樂器), a pesar de lo cual conservó muchos de sus atributos previos. El objetivo de este trabajo es el de identificar los procesos a través de los cuales el *shakuhachi* pasó de ser un componente de la vida espiritual de un grupo de monjes a ser parte de prácticas musicales diversas y de sectores más amplios. Se verá que esto se debió a la intervención del gobierno, la participación de nuevos intérpretes y la exposición de los japoneses a la música extranjera. Se tomarán en cuenta los cambios en la construcción del instrumento, las características del repertorio, las técnicas de interpretación, la función social de los maestros y ejecutantes, y las formas de transmisión del conocimiento.

Palabras clave: *shakuhachi*, ritual, secularización, occidentalización

The Japanese Flute Shakuhachi: From Ritual to Musical Use

Nowadays, the Japanese end-blown flute *shakuhachi* (尺八) has a presence throughout the world, in many musical genres. The distinctive features of its sound are product of its use for centuries as a religious implement, that is, as a *hōki* (法器), associated with Buddhist practices. However, during the Meiji period (1868-1912) of the history of Japan, this use was restricted significantly, to become in an instrument to be aesthetically appreciated, that is, in a *gakki* (樂器), despite of which it retained many of its previous attributes. The objective of this work is to identify the processes through which the *shakuhachi* went from being an element of the spiritual life of a group of monks to being part of diverse musical practices of wider sectors. It will be seen that this was due to governmental intervention, the participation of new interpreters and the exposure of the Japanese to foreign music. The changes in the construction of the instrument, the characteristics of the repertoire, the interpretation techniques, the social function of masters and performers, and the forms of knowledge transmission will be taken into account.

Keywords: *Shakuhachi*, Ritual, Secularization, Westernization

Antecedentes históricos

Durante miles de años, las interacciones de los japoneses con otros pueblos estuvieron limitadas prácticamente al continente asiático, sobre todo a la sinoesfera. A lo largo de muchos siglos aprendieron de los chinos, entre otras cosas, el uso del bronce y del hierro, su sistema de escritura, matemáticas básicas, el budismo y técnicas de construcción de montículos y templos, y los aplicaron en su propia sociedad. Naturalmente, los japoneses no se limitaron a adoptar la herencia cultural de otros pueblos, sino que la adaptaron y la modificaron. Además, durante ciertas épocas hubo menor interacción con el exterior, lo cual favoreció desarrollos autóctonos y originales.

Un caso de este tipo fue el del *shakuhachi* (尺八), flauta vertical de bisel con orificios (cinco, en principio) usada principalmente en Japón. Tradicionalmente, este instrumento está hecho con la base de un bambú, aunque también existen variantes hechas de la madera de otros árboles. Debe su nombre a su medida estándar: un *shaku* (30.3 centímetros) y ocho¹ *sun* (3.03 centímetros cada uno).² Los hay de otras medidas, tanto más pequeños como hasta del doble de largo, a pesar de lo cual todos reciben el mismo nombre.

Se originó en China, probablemente a partir de influencias egipcias, iraníes e indias. Desde que fue llevado a Japón, tuvo ahí su propia evolución, mientras que en China cayó en desuso como tal y derivó en un instrumento considerablemente diferente: el *xiao*. También se pueden considerar como emparentados el *hitoyogiri* y el *tenpuku*, aunque ambos se dejaron de utilizar en la mayor parte del territorio japonés. El primero está hecho con la parte media del bambú, mientras que el segundo había surgido en China más bien como una boquilla de otros instrumentos.³

Alrededor del siglo VII, un tipo de *shakuhachi* de seis orificios fue integrado a la orquesta del *gagaku*, repertorio tocado en la corte imperial japonesa que en ese entonces incluía géneros de música vocal con acompañamiento y piezas derivadas de las antiguas artes escénicas de Asia continental. Sin embargo, este tipo de *shakuhachi* se dejó de utilizar en dicha orquesta gradualmente. Se dice que el emperador Go-Shirakawa (1127-1192), un importante promotor de la música y uno de los intérpretes más célebres de su

1. En japonés, *hachi* significa ocho.

2. Esto es un total de 54.54 centímetros.

3. Toru Seyama, "The Re-contextualization of the *Shakuhachi* (*Syakuhati*) and Its Music from Traditional/Classical into Modern/Popular", *The World of Music*, Vol. 52, N° 1/3 (2010): 106-109.

tiempo, tenía interés en este instrumento, pero al buscar intérpretes competentes en Japón no los encontró.⁴

A pesar de que la soberanía siguió recayendo nominalmente en el emperador, la clase guerrera, o sea, la de los samuráis, ascendió al poder *de facto* a finales del siglo XII, dando lugar a una sociedad de características feudales gobernada por un líder militar denominado sogún, situación que se mantuvo por más de seis siglos. Durante el llamado periodo Muromachi (1336-1573), el *shakuhachi* fue recuperado con el uso de otra variante, más parecida a la de la actualidad, por monjes mendicantes llamados *komosō* (薦僧), por la estera de paja que portaban y hacía las veces de su cama. Posteriormente, ellos fueron llamados *komusō* (虚無僧), o sea, monjes del vacío.

La secta Fuke

Aunque es un tema controvertido, sobre todo por la existencia de documentos probablemente falsificados, se dice que los *komusō* fundaron en Kioto un grupo denominado Fuke (普化宗), asociado con el budismo Zen y con base en un movimiento religioso cuyas raíces se remontan al siglo XIII. Según la tradición de los mismos *komusō*, el monje Shinchi Kakushin (1207-1298), miembro de la secta Rinzaï del budismo Zen, viajó a China en 1249, y al regresar cinco años después organizó en Japón al grupo Fuke.⁵

La segunda mitad del siglo XV y buena parte del XVI fueron de guerras internas. Estas circunstancias solo vieron su final con la aparición de tres grandes estrategas, que paulatina y sucesivamente lograron dominar y unificar el territorio, el último de los cuales, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), logró establecer un régimen dinástico duradero. A la etapa de dicho régimen, de 1603 a 1868, se le conoce como periodo Edo,⁶ por el nombre de la ciudad en que se asentó el poder político y militar.

En 1543, un grupo de portugueses había llegado a Japón, evento que dio inicio a un activo intercambio con el exterior que duró varias décadas. El vínculo con los ibéricos era conveniente para algunos japoneses por sus beneficios económicos, pero sus tareas evangelizadoras atentaban contra el sistema establecido, en particular por la obediencia que rendían los cristianos a autoridades extranjeras.

4. Andreas Gutzwiller, "The Shakuhachi of the Fuke-Sect: Instrument of Zen", *The World of Music*, Vol. 16, N° 3, Sacred Music II (1984): 53-65.

5. Gunnar Jinmei Linder, *Deconstructing Tradition in Japanese Music. A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition* (Estocolmo: Stockholm University, 2012), 82-186.

6. Actualmente Tokio.

Lo anterior motivó a los Tokugawa a expulsarlos, y a establecer una política de relativo aislamiento que limitó los contactos con el exterior a pueblos cercanos y a la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales. Asimismo, en continuidad con disposiciones anteriores, también se restringió la movilidad social (según las cuatro clases de los samuráis, los campesinos, los artesanos y los comerciantes) y geográfica, y se limitó el uso de tecnología (armas, embarcaciones, etc.), cuando ésta pudiera usarse para atentar en contra del régimen en un momento dado.⁷

En calidad de secta del budismo Zen, el grupo Fuke recibió el reconocimiento oficial de parte del sogunato Tokugawa en 1614. Se eligió el templo Myōan (明暗寺) (también pronunciado Meian), ubicado en Higashiyama, en Kioto, como principal. Éste había sido fundado por un discípulo de Kakushin. Sus monjes no cantaban los aforismos llamados *sūtras* (en japonés, *kyōten*) como otros grupos budistas, sino que buscaban alcanzar el *satori*⁸ por medio de la práctica del *suizen* (吹禪), que consistía precisamente en tocar el *shakuhachi*. Los *komosō* fueron los primeros en usar dicho instrumento como un implemento religioso, a lo que en el budismo se le denomina como *hōki*.⁹

La secta Fuke se consolidó alrededor de 1700, época en la que solo admitía a hombres de la clase samurái, entre quienes estuvieron muchos que no tenían amo, o sea, *rōnin*. Debido a los antecedentes que había de *rōnin* convertidos al cristianismo, sus monjes siempre estuvieron en la mira del sogunato. Cabe mencionar que, por otro lado, muchos *komusō* se involucraron en actividades violentas y de espionaje. De hecho, con el tiempo algunos se pusieron al servicio del gobierno. Para estar más cerca del centro de poder, estos monjes después establecieron sedes alternativas (*sōhonzan*, 総本山) cerca de Edo, en los templos Ichigatsu (一月寺), en la actual prefectura de Chiba, y Reihō (鈴法寺), en Saitama. En total llegó a haber más de ciento veinte templos Fuke.¹⁰

Los *komusō* usaban una canasta en la cabeza, como símbolo de desapego a la individualidad, pero también como una forma de ocultar su identidad. Normalmente cada uno construía sus propios *shakuhachi*, y lo hacían con la solidez suficiente como para que

7. Andrew Gordon, *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 9-44.

8. Es decir, la “iluminación”.

9. Max Deeg, “Komusō and ‘Shakuhachi-Zen’: From Historical Legitimation to the Spiritualisation of a Buddhist Denomination in the Edo Period”, *Japanese Religion*, Vol. 32, Nº 1 & 2 (2007): 8-19.

10. William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments* (Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1990), 153-154.

también pudieran servir de arma.¹¹ A ellos se les permitía viajar por todo Japón, y esos dos objetos, además de sus vestiduras negras, servían de identificadores. Sus peculiares características les valieron ser incorporados en la cultura popular, por ejemplo, como personajes de obras del teatro *kabuki*. Por otro lado, aunque el gobierno prohibió en 1677 el uso del *shakuhachi* a personas que no fueran *komusō*, las dificultades que el sogunato tuvo para controlar a la secta Fuke provocaron que se decidiera limitar sus privilegios en 1847, al someterla a las mismas reglas que a la secta Rinzai.

A partir de esta época, el uso del *shakuhachi* se difundió hasta cierto punto entre toda la población y se desarrolló así un repertorio variado, que llegó hasta las canciones populares (*min'yō*, 民謡). Particularmente durante los últimos años del periodo Edo, este instrumento de viento se empezó a usar como instrumento solista secular y en los conjuntos de los estilos vocales con acompañamiento denominados *jiuta*, en los que tradicionalmente se empleaba el instrumento de cuerda *shamisen*, y *nagauta*, estilo asociado al anterior y que se incorporó al *kabuki*.¹²

Hasta finales del periodo Edo, cada templo tuvo su propia tradición de ejecución del *shakuhachi*, normalmente a cargo de un maestro en específico y según sus propias ideas, de modo que no había criterios unificados, ni técnicos ni interpretativos. Aunque buena parte de la transmisión de conocimientos se llevaba a cabo sin escritura, con el tiempo se desarrollaron diversos sistemas de notación, empleando números, los sistemas de escritura japoneses *katakana* y *kanji*, etc.

Además de la tradición del templo Myōan, otra que adquirió importancia durante el periodo Edo fue la denominada Kinko. Se dice que su fundador, Kurosawa Kinko (1705-1771), era hijo de un oficial del dominio feudal de Fukuoka, en el suroeste de Japón. A partir de que se volvió monje, estuvo afiliado al templo Ichigatsu. Viajó por todo Japón para compilar y editar un repertorio de treinta y seis melodías anónimas, que se convirtieron en las piezas básicas, es decir, en los *honkyoku* (本曲) del repertorio del *shakuhachi*. Más tarde fundó en Tokio un grupo de intérpretes, cuyo liderazgo se

11. Cabe comentar que, debido a la notable fuerza de sus fibras, la especie de bambú llamada *madake* (真竹, *phyllostachys bambusoides*), con la que se construían los *shakuhachi*, fue la que Thomas Edison (1847-1931) usó entre 1879 y 1910 (cuando empezó a utilizar filamentos de tungsteno) para sus bulbos incandescentes.

12. James H. Sanford, "Shakuhachi Zen. The *Fukeshū* and *Komusō*", *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, N° 4 (invierno de 1977): 411-420.

transmitió de manera hereditaria a las siguientes generaciones de su familia, aunque después fue encabezado por alumnos destacados no emparentados con los Kurosawa.

Con el tiempo se establecieron otros *honkyoku*, como los que Sakai Chikuho convirtió en el núcleo de su repertorio a partir de 1917. Actualmente se conoce un total aproximado de ciento cincuenta *honkyoku* creados durante el periodo Edo, y se les califica como “antiguos”, o *koten honkyoku* (古典本曲).¹³

El aislamiento de Japón había favorecido la paz, el comercio y las artes populares, pero mientras tanto el resto del mundo había atravesado varios tipos de revoluciones intelectuales y tecnológicas. Los japoneses se percataron de esto poco a poco, en la medida en que las potencias occidentales, con su fuerza militar, empezaron a rondar el territorio japonés. Primero se acercaron los rusos, luego los británicos y después los estadounidenses, con solicitudes de privilegios comerciales. Los Tokugawa se negaron, pero esta situación no se iba a poder sostener por mucho tiempo.

En 1853, el comodoro estadounidense Matthew C. Perry (1794-1858) llegó a la bahía de Uraga para forzar a Japón a salir de su aislamiento e integrarse al sistema moderno de relaciones internacionales. Así, este país fue obligado a firmar un tratado desigual con Estados Unidos, y en los años siguientes a hacer lo mismo con otras potencias occidentales, con las cuales no podía competir militarmente.

Además de las presiones externas para abrirse al mundo y encontrarse con la modernidad, aunadas a las controversias que esto provocó dentro de Japón, había una crisis interna que se fue agudizando con el tiempo. Se presentaron fenómenos tales como hambrunas, y existía un descontento motivado por el empobrecimiento de algunos y el trastorno del orden social que representaba que otros, pertenecientes a las clases supuestamente más bajas, en especial la de los comerciantes, se enriquecieran en detrimento de la clase guerrera. Se generó y cundió una fuerte expectativa de cambio. Algunos samuráis se organizaron para influir en los distintos actores políticos; otros convocaron incluso a la gente común para unirse a enfrentamientos armados. El último sogún, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), renunció en noviembre de 1867.¹⁴

Como se ha mencionado, durante siglos el *shakuhachi* fue esencialmente un instrumento con funciones religiosas usado por monjes. Si bien es cierto que tuvo funciones adicionales, y que dichos monjes estaban involucrados también en actividades

13. Donald Paul Berger, “The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation”, *Asian Music*, Vol. 1, N° 2 (otoño de 1969): 33-35.

14. Gordon, *A Modern History of Japan*, 27-58.

mundanas, también lo es que su ámbito principal estuvo lejos de ser el de otros instrumentos más bien orientados al gusto estético y al entretenimiento. Sin embargo, entre los grandes cambios del periodo siguiente estuvo también una transformación del papel del *shakuhachi*.¹⁵

La secularización del *shakuhachi*

En diciembre de 1867, ejércitos de dominios feudales opositores a los Tokugawa tomaron el control del palacio imperial. En enero del año siguiente presionaron a Mutsuhito (1852-1912), el emperador en turno, para que anunciara una “restauración imperial”, lo que significaría a partir de entonces su preeminencia en la vida nacional, aunque solo como símbolo visible y legitimador de las decisiones de una oligarquía centralizadora. A esta nueva etapa se le llamó periodo Meiji (1868-1912), por el nombre póstumo de dicho emperador.

Se emprendió entonces un proyecto de transformación de Japón, orientado a una modernización al estilo de las potencias occidentales que comprendía, por supuesto, un ambicioso proyecto de construcción de infraestructura. Para todo ello, se contrató a miles de extranjeros expertos en distintas áreas, y se envió a un gran número de estudiantes a otros países.

En 1871, el gobierno Meiji proclamó el Decreto del Departamento de Estado (太政官布告). Entre sus estipulaciones estuvo la eliminación de la secta Fuke. Esto fue una de las consecuencias de la oposición al budismo por parte del nuevo gobierno, pues era una religión de origen extranjero, y sus adherentes habían adquirido mucho poder al ser favorecidos por los Tokugawa,¹⁶ además de que la secta había incurrido en prácticas no autorizadas, como permitir a gente común estudiar *shakuhachi*. El templo Ichigatsu fue transferido a la secta Nichiren Shōshū, mientras que el Reihō fue clausurado. En 1872 se prohibieron además las actividades mendicantes en general.¹⁷

Esto podría haber sido un peligro para la existencia del *shakuhachi*, pero no fue así, pues a partir de entonces la mayoría de las tradiciones de este instrumento se secularizaron y se constituyeron como escuelas (*ryū*, 流). Aun así, el uso religioso

15. Gutzwiller, *The Shakuhachi of the Fuke-Sect*, 63.

16. James Ketelaar, *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 43-135.

17. Ingrid Fritsch, “A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu Shakuhachi Arrangements for Sankyoku Gasso Made from Identical Originals”, *Traditional Music*, Vol. 15 (1983): 15-18.

persistió, como se verá más adelante. Asimismo, la desaparición de la clase samurái redundó en la incorporación de personas anteriormente pertenecientes a otras clases a las prácticas budistas en las que se empleaba el *shakuhachi*.

Algunos de quienes previamente habían sido miembros de la secta Fuke continuaron con el uso de dicho instrumento, pero también se integraron intérpretes sin vínculos directos con el budismo, como lo fueron algunos miembros del gremio de ciegos Tōdōza (当道座), que habían desarrollado la música para el trío de cuerdas conformado por el *shamisen*, el *koto* y el *kokyū* desde principios del periodo Edo.

Con el tiempo, este último instrumento, tocado con un arco, empezó a ser sustituido con frecuencia por el *shakuhachi* en esta forma artística, conocida como *sankyoku gassō* (三曲合奏). Aquí, los instrumentos no tenían un uso ritual, sino que su sonido era apreciado estéticamente por el público. Así, el uso del *shakuhachi* como *gakki* se empezó a difundir.¹⁸

A pesar de que durante el periodo Meiji la diversidad del repertorio del *shakuhachi* y de sus estilos de interpretación aumentó, las prácticas asociadas a este instrumento quedaron dentro de los límites de las diferentes escuelas que surgieron, que a su vez se ajustaron al sistema *iemoto* (家元) de las disciplinas japonesas tradicionales, el cual establecía mecanismos particulares de transmisión del conocimiento, estilos y formas de interpretación definidas, y estructuras jerárquicas.¹⁹ Algunas siguieron en términos generales la línea que había seguido la secta Fuke, mientras que otras compusieron sus propios *honkyoku*.

Gracias a que en 1881 se permitieron legalmente de nuevo las actividades mendicantes y a las libertades garantizadas por la Constitución Meiji, promulgada en 1889, en 1890 se fundó en Kioto la Sociedad Religiosa Myōan (明暗教会). Su intención era la de mantener viva la tradición de los *komusō*, es decir, tanto los preceptos de la secta Fuke como los de la escuela Myōan de *shakuhachi*.²⁰ En otros lugares de Japón también aparecieron escuelas que buscaron recuperar esta herencia.

Es cierto que en algunos de estos casos se recuperaron elementos tradicionales, como otorgarle, en términos generales, una mayor importancia a la actitud frente a las

18. Kiku Day, "The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music during the Nineteenth Century: The Case of the *Shakuhachi*", *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 10 (diciembre de 2014): 270-271.

19. Todavía en la actualidad se les sigue asignando a los intérpretes calificados un nombre relacionado con la escuela a la que pertenecen, con el cual son conocidos en el medio artístico.

20. De hecho, en 1950 la secta Fuke fue restaurada, y su templo principal volvió a ser el Myōan.

piezas y el acercamiento a ellas, en vez de enfatizar las capacidades técnicas. No obstante, en otros aspectos guardaron semejanzas con escuelas desligadas por completo del budismo, con lo que el uso ritual se debilitó. De hecho, incluso en la Sociedad Religiosa Myōan el repertorio establecido se organizó según niveles progresivos y según el sistema *iemoto*.²¹

Por su parte, la escuela que continuó con la tradición establecida por Kurosawa Kinko buscó mantener un vínculo cercano con tradiciones antiguas, pero se desentendió del budismo. No se limitó a los *honkyoku*, sino que extendió su repertorio a nuevas composiciones, llamadas *gaikyoku* (外曲). Asimismo, fue desarrollando un grado de sofisticación considerable, y al mismo tiempo rivalidades entre sus miembros, en parte por motivos financieros, de donde surgieron divisiones que se convirtieron en escuelas independientes.²²

Durante el periodo Meiji hubo una amplia difusión de la música occidental en Japón. Su impulso venía desde el sistema de educación básica establecido por el gobierno Meiji, que había enviado en 1875 a Isawa Shūji (1851-1917) para formarse como profesor en la State Normal School de Bridgewater, Massachusetts.

Durante una visita a Boston, Isawa conoció al educador Luther Whiting Mason (1818-1896), con quien empezó a estudiar música. Isawa regresó a Japón en 1879 para dirigir la Universidad de Educación de Tokio (東京教育大学), y Mason fue invitado a dictar cátedra en la Universidad Imperial de Tokio (東京帝国大学) entre 1880 y 1882. Juntos trabajaron en el desarrollo de los programas de estudio de música de las escuelas primarias y secundarias, así como en la fundación de la Academia de Música de Tokio (東京音楽学校), según lineamientos occidentales.²³ Aunado a esto, en Japón empezó a operar una industria nacional de fabricación de instrumentos tales como el piano, e incluso se estaban difundiendo en cierta medida las concepciones estéticas de autores como Immanuel Kant (1724-1804) y Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Estas influencias, así como el uso del *shakuhachi* en recitales, motivaron diversas adaptaciones y la estandarización de la construcción del instrumento. Por ejemplo, se le

21. Christian Theodore Mau, "Situating the Myōan Kyōkai: a study of Suizen and the Fuke shakuhachi" (Tesis de doctorado, SOAS University of London, 2014), 15-102.

22. Elliott Weisgarber, "The Honkyoku of the Kinko-Ryū: Some Principles of Its Organization", *Ethnomusicology*, Vol. 12, N° 3 (septiembre de 1968): 315.

23. Ury Eppstein, "Musical Instruction in Meiji Japan. A Study of Adaptation and Assimilation", *Monumenta Nipponica*, Vol. 40, N° 1 (primavera de 1985): 1-8.

empezó a aplicar una laca, conocida como *ji* (地), para darle una mayor estabilidad al timbre y a la frecuencia de los sonidos, así como para aumentar el volumen. Araki Kodō II (1823-1908), intérprete que llegó a encabezar la escuela Kinko, pero también fabricante de *shakuhachi*, modificó el tamaño de los orificios para que la afinación coincidiera con la de otros instrumentos.²⁴ Más tarde, incluso se comenzaron a producir versiones con más orificios (siete o incluso nueve), para facilitar el ajuste a las tonalidades occidentales y las escalas cromáticas. También se mecanizaron algunos procedimientos de perforación y corte, y se desarrollaron instrumentos de maderas diferentes.²⁵

La mayoría de las escuelas le empezaron a conferir importancia a la afinación, aunque el grado de asimilación de otros elementos musicales fue diferente, como se puede constatar en la elección de la escuela Chikuho de las convenciones del sistema temperado, a pesar de no emplear conceptos de la armonía y el contrapunto occidentales.²⁶ El relativo rompimiento con la tradición causó el disgusto de muchos. Uehara Rokushirō (1848-1913), discípulo de Araki Kodō II opinaba al respecto del repertorio del *shakuhachi*:

Últimamente ha habido una decadencia extraordinaria en el número de quienes aprenden esta música, por lo que está a punto de extinguirse. En el largo plazo, dadas las extraordinarias dificultades que presenta, el interés en esta música solo se mantendrá si se adapta al gusto de las masas.²⁷

La escuela Tozan y la influencia occidental

Diversos intérpretes que se interesaron por el *shakuhachi* incluyeron en su actividad musical ingredientes de tradiciones diversas. Por ejemplo, Kintō Sōetsu (1808-1867) nació en Nagasaki, y durante su infancia aprendió a tocar la chirimía, instrumento de lengüeta doble llevado a Japón por los ibéricos en el siglo XVI. Más tarde se trasladó a Kioto, donde fue el alumno de *shakuhachi* más destacado de Ozaki Shinryū (1820-1888), monje principal del templo Myōan en ese entonces. Fundó su propia escuela,

24. Day, “The Effect of Meiji Government Policy”, 271.

25. Tsuneko Tsukitani, “The *Shakuhachi* and Its Music”, en *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita y David Hughes (Aldershot y Burlington: Ashgate, 2008), 153.

26. Riley Kelly Lee, “Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems and Implications of Change in the *Shakuhachi* Tradition of Japan”, *Asian Music*, Vol. 19, N° 2 (primavera-verano de 1988): 76-77.

27. Gutzwiller, *The Shakuhachi of the Fuke-Sect*, 63, traducción propia.

participó en conjuntos de *jiuta* y fue uno de los pioneros en el uso del *shakuhachi* en el *sankyoku*.²⁸

Otro de los alumnos de Ozaki fue Katsūra Shōzan (1856-1942), que a su vez fue maestro del fundador de la que se convertiría en la escuela de *shakuhachi* más importante del siglo XX,²⁹ Nakao Rinzō (1876-1956). Oriundo de Ōsaka, Nakao aprendió violín y canto *jiuta* de su madre, durante la infancia. A los diecinueve años se integró a la Sociedad Myōan, pero decidió fundar su propia escuela, lo cual hizo en 1896, año en que también tomó el nombre de Tozan.

Nakao desechó las piezas antiguas y los aspectos budistas de sus prácticas, y compuso sus propios *honkyoku* a partir de 1904, para lo cual usó una combinación de rasgos de la notación de la escuela Kinko y de la simbología musical occidental. Dicha notación (y por lo tanto el aprendizaje de la teoría básica por parte del alumno) es más simple que la de otras escuelas, pues en este caso cada carácter usado se refiere a una sola digitación.³⁰

En consonancia con las tendencias de la época en la que vivió, el trabajo de Nakao Tozan estaba orientado al público, por lo que era ya una producción artística y musical, en el sentido occidental de los términos. Como tuvo mucho interés en la interpretación junto con otros instrumentos, también hizo arreglos para la parte del *shakuhachi* de piezas de *sankyoku*.

A diferencia de las escuelas Myōan y Kinko, la música de Tozan le otorga bastante importancia al ritmo y a la ornamentación, lo cual se puede observar, por ejemplo, en una comparación con los arreglos hechos para las mismas piezas por la escuela Kinko, cuyos miembros también se integraron a conjuntos de *sankyoku*. Igual que como sucedió con otras agrupaciones, la escuela Tozan desarrolló un *shakuhachi* con características propias en cuanto a embocadura, tamaño de los orificios y distancia entre los mismos.³¹ Además, Tozan incluyó en su sistema *iemoto* una serie de niveles, licencias y exámenes que existen hasta el día de hoy.³²

28. Day, "The Effect of Meiji Government Policy", 286.

29. Con un número del orden de los 10.000 maestros certificados a finales de este siglo, no solo en Japón, sino también en otros países.

30. Norman Allen Stanfield, "The 'San Koten Honkyoku' of the Kinko-ryū: a Study of Traditional Solo Music for the Japanese Vertical End-Blown Flute—The Shakuhachi" (Tesis de maestría, University of British Columbia, 1977): 15-102.

31. Y por lo tanto diferente afinación relativa.

32. Fritsch, "A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu", 20-23.

Tozan no se limitó a editar y publicar su música, sino que también escribió libros de texto. Adicionalmente, colaboró con ejecutantes de violín e hizo arreglos para duetos de *shakuhachi* y dicho instrumento, que llegó a estar de moda en Japón durante el periodo Meiji.³³

Importante también para el desarrollo del instrumento en cuestión fue el famoso Miyagi Michio (1894-1956). Si bien su especialidad era el *koto*, con su liderazgo como compositor e intérprete tuvo mucha influencia en el repertorio de otros instrumentos musicales japoneses, especialmente en el del *shakuhachi*, e incluso en los procedimientos de fabricación de los mismos, para que se pudiera cumplir con las exigencias de dicho repertorio.

Él nació en Sannomiya, en el asentamiento extranjero de Kobe, donde su padre trabajaba en una empresa comercializadora de té, por lo que estuvo muy expuesto a la música occidental. Quedó ciego a los siete años, y en 1907 se mudó con su familia a Incheon. Aprendió a tocar el *shakuhachi* de manera autodidacta, pero sobre todo mostró desde niño una gran habilidad para tocar el *koto*.

De hecho, el importante político Itō Hirobumi (1841-1909),³⁴ en ese entonces Residente General de Corea, lo escuchó tocar una composición propia y se convirtió en su mecenas. En 1914, Miyagi conoció en Seúl a Yoshida Seifū (1891-1950),³⁵ intérprete de *shakuhachi* de la escuela Kinko, con quien colaboró durante muchos años, en particular para la ejecución de la pieza conocida como *El mar de la primavera* (*Haru no umi*, 春の海),³⁶ muy interpretada durante los primeros días del año en Japón y conocida a nivel mundial.

A partir de 1917, Miyagi vivió en Tokio y, con sus composiciones, en las que incorporó nociones de armonía occidental, además de otros instrumentos tanto japoneses³⁷ como occidentales, fue líder a partir de esta época del movimiento de la “Nueva Música Japonesa” (新日本音楽), nombre que también le dio a un dueto que

33. Taichi Ankutsu y Kenshōsan Takeshi. “明治時代における邦楽と洋学の音楽指導の関わり—中尾都山に見る尺八とバイオリン楽譜出版の経緯とその背景—”, *Tōkio Gakugei Daigaku Yōki*, Vol. 65 (2013): 1-14.

34. Primera persona en haber ocupado el cargo de primer ministro en Japón, en 1885.

35. Yoshida hizo dos giras de conciertos a Estados Unidos, en 1924 y 1931, y una a Tailandia en 1937.

36. Esta composición fue escuchada por la violinista Renée Chemet (1887-1977) durante una gira en Japón en 1932. A Chemet le gustó mucho, e hizo en menos de un día un arreglo para el violín de la parte de *shakuhachi*, para interpretar la pieza a dueto con Miyagi. Esto es una muestra de lo familiar que le resultó la música de Miyagi a esta violinista francesa.

37. Incluso desarrolló varios tipos de *koto*, de distintos tamaños y diferentes números de cuerdas.

formó con Yoshida para ofrecer conciertos. Ambos participaron en 1925 en la primera presentación musical radiofónica de Japón.

En 1924, Miyagi conoció a Nakao Tozan, y a partir de entonces ambos empezaron a colaborar musicalmente. Al año siguiente hicieron una gira por el oeste de Japón. Ambos realizaron grabaciones y recibieron premios. En 1930, Miyagi fue nombrado profesor de la Academia de Música de Tokio (東京音楽大学).

Las características del *shakuhachi* se estandarizaron al interior de cada escuela y se volvieron más complejas, lo que resultó en una mayor dificultad para que cada intérprete pudiera fabricar sus propios instrumentos. Esto dio lugar al surgimiento de la construcción de *shakuhachi* como un oficio especializado, para el cual se requería un entrenamiento específico. El primer alumno de Tozan, Kitahara Kōzan (1883-1947), fundó el famoso taller Kitahara Seikadō (北原精華堂) en 1906, en Ōsaka. El orificio del extremo inferior de los *shakuhachi* que comenzó a hacer era mayor del que se había acostumbrado hasta entonces, para satisfacer las demandas del movimiento encabezado por Miyagi.³⁸

Las diferentes escuelas, sin embargo, conservaron aspectos de la antigua tradición, como las formas musicales y algunas técnicas más cercanas al ruido que al sonido musical, desde el punto de vista occidental. En esta última categoría hay una amplia variedad que incluye la “respiración turbia” (*muraiki*, ムラ息) y onomatopeyas como “korokoro”.³⁹

Además de las escuelas mencionadas se fueron fundando muchas otras, señal de un énfasis mayor en la personalidad y creatividad de un maestro, en perjuicio de las tradiciones de mayor antigüedad. Aunque la mayoría de dichas escuelas no llegaron a tener tanta importancia, contribuyeron a un distanciamiento con respecto del uso ritual del *shakuhachi*, y a un acercamiento al uso musical.

Un ejemplo es la escuela Ueda, fundada en 1917 por Ueda Hōdō (1892-1974), expulsado de la escuela Tozan por interpretar en un recital sus propias composiciones. Dicho acontecimiento da cuenta de que todavía después del periodo Meiji el sistema de escuelas seguía teniendo mucho peso, y que al interior de éstas existían regulaciones que limitaban la iniciativa y la creatividad de los músicos, como una manera de proteger la

38. Christopher Andrew Ayer, “Miyagi Michio and his works for koto and shakuhachi” (Tesis de doctorado, Universidad de Cincinnati, 1997), 25-52.

39. Zachary Wallmark, “Sacred Abjection in Zen Shakuhachi”, *Ethnomusicology Review*, Vol. 7 (2012): 3-4.

continuidad del legado de un maestro, así como también los intereses de quienes controlaban cada escuela.

De cualquier modo, con el paso del tiempo las diferentes escuelas se fueron liberalizando. De manera paralela, la enseñanza del *shakuhachi* se integró a múltiples círculos de aficionados y a cátedras de instituciones educativas como la Universidad Gakugei de Tokio (東京学芸大学), dedicada a formar profesores de música occidental.⁴⁰

El musicólogo Kikkawa Eishi (1909-2006) afirmó sobre el desarrollo de la música durante el periodo Meiji:

En el mundo del arte japonés, apareció un salvador llamado Fenollosa.⁴¹ Él reconoció el valor de las artes pictóricas japonesas, al igual que su excelencia. Además, nacionalistas como Okakura Tenshin⁴² tuvieron éxito en prevenir la decadencia de las artes japonesas, y así éstas se pudieron recuperar rápidamente de la crisis. Sin embargo, el mundo de la música japonesa, que no tuvo a un Fenollosa durante el periodo Meiji, no fue rescatado. Si Isawa Shūji hubiera sido un filósofo como Okakura Tenshin, y si Mason hubiera tenido el sentido estético de Fenollosa, la situación hubiera sido muy diferente. Mason era un buen maestro de música, pero no fue capaz de entender la belleza heterogénea de la música japonesa. Isawa Shūji era un educador reflexivo, pero no era un filósofo capaz de penetrar en el valor estético de la música japonesa.⁴³

La cita anterior hace referencia a la falta de apoyo institucional en la conservación de las tradiciones sonoras japonesas en general, otro factor que obstaculizó su continuidad y que fomentó su occidentalización. En el caso del *shakuhachi*, esto se sumó a los factores antes mencionados para transformar su uso, aunque su existencia como elemento cultural no se viera amenazada.

En todo caso, cabe destacar que, en la actualidad, el *shakuhachi* tiene presencia en todo el mundo, en muchos géneros musicales. Compositores contemporáneos como el japonés Tōru Takemitsu (1930-1996), el estadounidense James Horner (1953-2015) y el británico John Palmer (1959-) han popularizado las particularidades de su sonido en

40. Linder, *Deconstructing Tradition in Japanese Music*, 39.

41. Ernest Fenollosa (1853-1908), historiador del arte estadounidense que trabajó como profesor en la Universidad Imperial de Tokio, dedicándose a la preservación y la reivindicación del arte japonés.

42. También conocido como Okakura Kakuzō (1862-1913), fue estudiante y asistente de Fenollosa en la Universidad Imperial de Tokio. Él enfatizó, como consta en los libros que escribió, la importancia de la cultura asiática en el mundo moderno.

43. Day, "The Effect of Meiji Government Policy", 286, traducción propia.

términos de timbre y articulación, enfatizando su contraste con las tradiciones occidentales.

Conclusiones

Como muchos otros elementos culturales japoneses, el *shakuhachi* es de origen chino, pero tuvo un mayor desarrollo en Japón. Aunque comenzó como parte de la música de la corte imperial, por siglos fue más bien un instrumento de uso principalmente ritual, y estuvo bajo el monopolio de un grupo de monjes.

Al interior de dicho grupo, había hasta cierto punto una tradición de interpretación del *shakuhachi*, pero en cada uno de sus templos existía una variante distinta. Ante esto, algunos monjes se dispusieron a sistematizar y fijar su propia concepción de la tradición. No obstante, a finales del periodo Edo, el uso del *shakuhachi* se empezó a difundir a otros círculos.

Durante el periodo Meiji, el escenario cambió por completo debido a la eliminación de dicho grupo de monjes por parte del gobierno. Esto no causó la desaparición del *shakuhachi*, sino que, a partir de entonces, diversos maestros y organizaciones particulares fundaron escuelas para crear su propia tradición, que se empezó a transmitir según los celosos preceptos usuales de las disciplinas japonesas.

Estas escuelas difirieron entre sí: algunas expresaron con claridad la intención de continuar con prácticas precedentes, mientras que otras introdujeron componentes occidentales y originales de manera deliberada. Así, algunas escuelas se adhirieron a principios religiosos y declaraban interpretar piezas de siglos de antigüedad y según el estilo de cuando fueron creadas. Otras se inclinaron por la participación en grupos musicales preexistentes, como el de *sankyoku*. Mientras tanto, el fundador de escuela con más éxito durante el siglo XX, Nakao Tozan, se limitó a repertorio nuevo, principalmente compuesto por él mismo, y su carrera incluyó giras de conciertos, grabaciones y premios.

De esta manera surgió un tipo de música reconocible para cualquier occidental, pero con suficientes características autóctonas como para ser llamada “nueva música japonesa”. Esta novedad supuso no solo la aparición de un repertorio inédito, sino también una nueva concepción social del repertorio para *shakuhachi* y de sus intérpretes.

Bibliografía

- Ankutsu, Taichi y Takeshi, Kenshōsan. “明治時代における邦楽と洋学の音楽指導の関わり—中尾都山に見る尺八とバイオリン楽譜出版の経緯とその背景—” (Meiji jidai ni okeru hōgaku to yōgaku no ongaku shidō no kakawari: Nakao Tozan ni miru shakuhachi to baiorin gakufu shuppan no kei to sono haikai) (El compromiso entre la dirección musical de la música tradicional japonesa y la música occidental durante el periodo Meiji: las particularidades y el contexto de la publicación de partituras para *shakuhachi* y violín desde el punto de vista de Nakao Tozan). *Tōkio Gakugei Daigaku Yōki*, Vol. 65 (2013): 1-14.
- Ayer, Christopher Andrew. “Miyagi Michio and his works for koto and shakuhachi”. Tesis de doctorado, Universidad de Cincinnati, 1997.
- Berger, Donald Paul. “The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation”. *Asian Music*, Vol. 1, Nº 2 (otoño de 1969), 32-72.
- Day, Kiku. “The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music During the Nineteenth Century: The Case of the *Shakuhachi*”. *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 10 (diciembre de 2014): 265-292.
- Deeg, Max. “Komusō and ‘Shakuhachi-Zen’. From Historical Legitimation to the Spiritualisation of a Buddhist denomination in the Edo Period”. *Japanese Religions*, Vol. 32, Nº 1 & 2 (2007): 7-38.
- Eppstein, Ury, “Musical Instruction in Meiji Education. A Study of Adaptation and Assimilation”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 40, Nº 1 (primavera de 1985): 1-37.
- Fritsch, Ingrid. “A Comparison of Tozanryu and Kinkoryu Shakuhachi Arrangements for Sankyoku Gasso Made from Identical Originals”. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 15 (1983): 14-30.
- Gordon, Andrew. *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Gutzwiller, Andreas. “The Shakuhachi of the Fuke-Sect: Instrument of Zen”. *The World of Music*, Vol. 26, Nº 3, Sacred Music II (1984): 53-65.
- Ketelaar, James. *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Lee, Riley Kelly. “Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems and Implications of Change in the Shakuhachi Tradition of Japan”. *Asian Music*, Vol. 19, Nº 2, East and Southeast Asia (primavera-verano de 1988): 71-81.
- Linder, Gunnar Jinmei. *Deconstructing Tradition in Japanese Music. A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition*. Estocolmo: Stockholm University, 2012.
- Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1990.
- Mau, Christian Theodore. “Situating the Myōan Kyōkai: a study of Suizen and the Fuke shakuhachi”. Tesis de doctorado, SOAS University of London, 2014.
- Sanford, James H. “*Shakuhachi Zen. The Fukeshū and Komusō*”. *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, Nº 4 (invierno de 1977): 411-440.

- Seyama, Toru. "The Re-contextualization of the Shakuhachi (Syakuhati) and Its Music from Traditional/Classical into Modern/Popular". *The World of Music*, Vol. 52, Nº 1/3, *The World of Music: Readings in Ethnomusicology* (2010): 104-117.
- Stanfield, Norman Allen. "The 'San Kōten Honkyoku' of the Kinko-ryū: a Study of Traditional Solo Music for the Japanese Vertical End-Blown Flute—The Shakuhachi". Tesis de maestría, University of British Columbia, 1977.
- Tsukitani, Tsuneko. "The *Shakuhachi* and Its Music". En *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ed. Alison McQueen Tokita y David Hughes, 145-168. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2008.
- Wallmark, Zachary. "Sacred Abjection in Zen Shakuhachi". *Ethnomusicology Review*, Vol. 7 (2012): 1-12.
- Weisgarber, Elliott. "The Honkyoku of the Kinko-Ryū: Some Principles of Its Organization". *Ethnomusicology*, Vol. 12, Nº 3 (septiembre de 1968): 313-344.