



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Decentering Gagaku. Exploring the multiplicity of contemporary Japanese Court music

Giolai, A.

Citation

Giolai, A. (2017, May 3). *Decentering Gagaku. Exploring the multiplicity of contemporary Japanese Court music*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/48494>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/48494>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/48494> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Giolai, A.

Title: Decentering Gagaku. Exploring the multiplicity of contemporary Japanese Court music

Issue Date: 2017-05-03

SAMENVATTING

Het Japanse woord *gagaku* verwijst naar een reeks repertoires bestaande uit muzieken en dansen van verschillende herkomsten en zeer uiteenlopende stijlen, die via de Zijderoute naar de eilanden zijn gebracht, sinds minstens de 6e eeuw. *Gagaku* wordt meestal vertaald als “Japanse hof muziek”. Voorzeker rechtvaardigt de lange en nog steeds bestaande relatie met het imperiale stelsel een dergelijke keuze: immers zijn deze muzieken en dansen nog steeds ervaren op het terrein van het keizerlijk paleis in Tokio, en de daar uitvoerende muzikanten/staatsfunctionarissen zijn benoemd tot “dragers van dit immaterieel cultureel erfgoed” door UNESCO in 2009. Toch is *gagaku* niet alleen Japanse hof muziek, en is Tokio niet zijn onbetwiste middelpunt. Hoe verassend het ook mag lijken, de onbekende geluiden en instrumenten van de oudste Japanse traditionele uitvoerende kunst hebben onlangs een “stille groeispurt” doorgemaakt, gekenmerkt door een snel groeiend aantal beoefenaars in het hele land en een groot aantal media voorstellingen, van films tot anime en manga. In feite kan veilig verondersteld worden dat het publiek van *gagaku* talrijker en gevarieerder is dan ooit tevoren: universitaire studenten nemen deel aan naschoolse “*gagaku* clubs”; moeders brengen hun jonge kinderen mee naar hun wekelijkse beoefening; oudere mannen besteden een groot deel van hun tijd aan repeteren en cultiveren daarmee vaak levenslange vriendschappen en generatie-overschrijdende relaties. Door deze vele interventies zijn de grenzen van wat *gagaku* wel of niet is steeds onduidelijker geworden, en de mutaties van het genre blijken een steeds grotere rol te spelen in zijn indrukwekkende historische continuïteit.

Dit proefschrift pakt de kwestie van wat *gagaku* is rechtstreeks aan, met name door het in de eerste plaats te behandelen als een filosofische vraag die het waard om is serieus genomen te worden. Als een oud en zeer gerespecteerd onderdeel van de Japanse cultuur werd deze muziek vaak onderworpen aan ideologische uitbuiting en essentialisering: in zijn lange geschiedenis is *gagaku* soms uitgegroeid tot een embleem, tot het wapenschild van reactionaire en vaak nationalistische tendensen. Kortom, het is de zogenaamde ‘typisch Japanse’ waarden van authenticiteit, tijdloosheid, en onveranderlijkheid te komen symboliseren. Deze vereenvoudigingen verwerpend stelt het proefschrift vanaf het begin voor om *gagaku* als een “multiple object” (Mol 2002) te beschouwen, de nadruk leggend op zijn constitutieve weerstand om te worden begrepen en gedefinieerd als een ‘ding’.

In lijn met de recente antropologische trend die verschillende ontologieën onderzoekt en “de robuustheid en transporteerbaarheid van de ontologische verdelingen” bevraagt die eigen zijn aan “de voorwaarden van onze epistemologische debatten” (Viveiros de Castro 1998, 469), pleit dit werk voor een meer ervaringsgerichte verkenning van *gagaku*, suggererend dat gesitueerdheid en reflexiviteit betere conceptuele instrumenten zijn dan een voorgewende objectiviteit of zogenaamd vogelperspectief. Deze nieuwe ontologische paradigma voor de studie van *gagaku* creëert daarmee een ruimte voor de lokale verkenningen van alternatieve, decentrerende verhalen. De intellectuele route die in het proefschrift beschreven wordt is dan ook verre van eenvoudig.

De argumenten ontvouwen zich in verschillende richtingen, en vermenigvuldigd zodoende de lijnen van de vlucht, als het ware (zie Deleuze en Guattari, 2005). Het proefschrift gaat ‘onder het maaiveld’, zowel in de zin van het zoeken naar de rizomatische historische wortels van *gagaku*’s hedendaagse verscheidenheid (Hoofdstukken 2 en 3) als de aandacht die geschonken wordt aan bepaalde primaire materialen die gebruikt worden bij de constructie van een van *gagaku*’s instrumenten (Hoofdstuk 5). Maar het proefschrift beweegt zich ook in andere richtingen: het reist vanaf Tokyo naar het westen, in grote lijnen gericht op de geschiedenis van de *gagaku* in het Kansai van de 20e eeuw (Hoofdstuk 3) en zoomt verder in op een eigentijdse groep deelnemers dat actief is in Nara (Hoofdstuk 4). Het blijft heen en weer gaan, voortdurend terugkerend naar het huidige moment in een poging om aan te tonen dat een wederkerend thema in de geschiedenis van *gagaku* de herinterpretatie van zijn verleden

is, vaak gezien als de ultieme bron van legitimiteit en authenticiteit (Hoofdstuk 3 en Hoofdstuk 5). Bijna niemand die als luisteraar, uitvoerder of criticus betrokken is wordt niet beïnvloed door deze co-constitutieve relatie tussen verleden en heden: voor zijn bewonderaars is gisteren waarlijk de dag van vandaag als het gaat om *gagaku*. Tenslotte is het zo dat wat gedaan kan worden *met en wat komt uit het verleden* bepalend is voor de klank van de toekomst.

Hoofdstuk 1 maakt een vergelijking tussen het muzikale begrip *modus* en enkele manieren waarop *gagaku* in het verleden is benaderd. Zodoende laat het proefschrift blijken dat dit begrip wat licht zou kunnen werpen op de verschillen tussen de parallelle discoursen met betrekking tot *gagaku*. Vier willekeurig gekozen vormen van onderzoek naar *gagaku* worden beurtelings gepresenteerd. Ze zijn aangeduid als ‘historisch’, ‘presentationeel’, ‘musicologisch’ en ‘decentrerend’. Elk van deze vormen omvat een aantal studies die kunnen worden gegroepeerd op basis van het relatieve gewicht toegewezen aan een bepaald aspect van *gagaku*, namelijk 1. De ontplooiing van een lineair chronologisch verhaal gedurende de vele eeuwen in het bestaan van *gagaku*; 2. De (vooral recente) poging om de “Japanse hof muziek” te presenteren aan een publiek van niet-specialisten; 3. Het belang van de methodologisch nauwkeurige en zorgvuldige studie van oude partituren; en 4. De strijd om de overweldigend gecentraliseerde, ideologisch geladen voorstellingen van *gagaku* te deconstrueren of er tegenwicht aan te bieden door middel van verschillende onderzoeken over zijn minder bekende facetten. Ondanks de viervoudige classificatie is echter een van de belangrijkste argumenten in het hoofdstuk dat elke vorm een voortdurende neiging vertoont om zijn eigen grenzen overschrijden, en zo op doeltreffende wijze het grondgebied van één of meer van de andere drie ‘binnenvalt’. Deze wederzijdse overloop laat zowel zien hoe de verschillende vormen van kennis-productie meerdere doelen voor zichzelf samenstellen, als hoe *gagaku* als alleenstaand object niet kan worden vastgepind en in essentialistische termen kan worden beschreven, omdat zijn verscheidenheid de stabiliteit van een vooraf bepaalde aanpak te boven gaat.

Elke decentrerende operatie baseert zich logischerwijs op een centrum, opgeroepen en betwist in dezelfde adem. Een decentrerende benadering tot *gagaku* gaat eveneens uit van een centrale structuur en positioneert zich in zekere zin aan de rand van het systeem. Echter, de vooronderstelling van een centrum betekent niet dat een net zo vooraf

bepaalde reeks functies eigen zijn aan deze opgeroepen entiteit. In het geval van *gagaku* is het ware epicentrum van moderne en hedendaagse “Japanse hof muziek” Tokio, de hoofdstad van Japan, en in het bijzonder het Bureau van *Gagaku*, een gecentraliseerde structuur opgericht in 1870. Het is dus al met al een natuurlijke beslissing om de decentrerings van *gagaku* te beginnen met een beeld van hoe een uniforme, gecentraliseerde, normatieve interpretatie ervan tot stand kwam. Sterker nog, veel specialisten zien 1870 als een keerpunt, als de “geboorte van de moderne *gagaku*” (Tsukahara 2009; Ono 2016; zie ook Terauchi 2010; Nelson 2008). In deze kant van het verhaal lijkt het duidelijk genoeg wanneer en hoe een centrum van gezag tot stand is gekomen. Interessant daarentegen is dat uit een nader onderzoek van de activiteiten van het Bureau van *Gagaku* aan het begin van de 20e eeuw de situatie veel complexer blijkt. Om deze reden onderzoekt Hoofdstuk 2 het verband tussen het maken van een sociaal-politieke discours dat draait om de figuur van de keizer, de uitvinding van de Staat Shinto als religie die strak gebonden is aan de ‘essentie’ van Japan en de Japanse bevolking (zelf een modern concept), en *gagaku*. In feite was het in de decennia na de Meiji-restauratie dat een nieuw beeld van *gagaku* werd gevormd—een waarin zijn tijdloze plechtigheid, zijn antistatische eigenschappen, en zijn ogenschijnlijk onveranderde aard sinds invoeringen van het vasteland werd benadrukt (zie Ng 2011). Zodoende werd *gagaku* het ‘geluidslandschap van Shinto’ en daarbij het klankbeeld van een imperiaal stelsel dat nu van cruciaal belang is voor het succes van een nauwgezette politieke wending.

Maar ondanks al het ordenen, systematiseren en centraliseren dat de Meiji-periode kenmerkt, is de genealogie van de hedendaagse “Japanse hof muziek” allesbehalve eenvoudig en ongecompliceerd. Het onderzoeken van de deelneming van *gagaku* muzikanten in het creëren van een repertoire van kinderliedjes, bijvoorbeeld, onthult een creatief aspect van hun leven dat te vaak overschaduwd is door hun primaire rol als dragers van de traditie. Ook het feit dat dezelfde artiesten de eersten waren die een fatsoenlijke training in Europese klassieke muziek mochten ontvangen is belangrijk: in een turbulente context die gevormd is door aan de ene kant de uitvinding van de nieuwe categorie van de “Japanse traditionele muziek” (zie met name Terauchi 2010), en aan de andere kant de druk van de “verwestersing” van de muzikale scène, werden deze vertolkers geconfronteerd met “de uitdaging van bi-muzikaliteit” (Hood 1960) en bereikten zo een opmerkelijk niveau van geletterdheid in meer dan één artistiek idioom. Het hoofdstuk belicht dus de vele manieren waarop *gagaku* kwam te worden gezien als

de klankrijke belichaming van de drijvende krachten achter de sociale en politieke veranderingen, tegelijkertijd het feit blootstellend dat het proces dat moest leiden tot de oprichting van de moderne categorie “Japanese hof muziek” zeer selectief was. *Gagaku* kristalliseerde niet als een chemische oplossing dat kon ‘neerslaan’ in vaste toestand; het werd eerder in zijn heterogeniteit gereduceerd gedurende een proces dat in wezen verscheidenheid en complexiteit uitwiste.

Hoofdstuk 3 markeert het begin van een verschuiving van de focus op landelijke tendensen en processen naar meer gelokaliseerde verhalen. Vóór 1870 was de geografische spreiding van de belangrijkste groepen van *gagaku* beoefenaars beduidend anders: de drie belangrijkste centra van *gagaku* productie bevonden zich in de regio west van Kansai. Hier was een ‘*gagaku* driehoek’, bestaande uit de hedendaagse steden van Kyoto, Osaka en Nara, de echte bakermat van deze oude podiumkunst. Als gevolg van het sociaal-politieke gewicht van ‘religieuze’ instellingen in het vroege moderne Japan, zoals het Kōfukuji-Kasuga Taisha heiligdom in Nara, het keizerlijk paleis van Kyoto, en Osaka’s Shitenno tempel, was de impact van de Meiji-restauratie op het leven van de in Kansai gevestigde muzikanten enorm: de creatie van een verenigd Bureau van *Gagaku* in Tokyo dwong in wezen de lokale artiesten om alternatieve manieren te vinden om hun lokale tradities in leven te houden. Het hoofdstuk begeeft zich zodoende aan het onderzoeken van hoe elk hoekpunt van deze denkbeeldige ‘driehoek’ allianties tot stand bracht die het voortbestaan van de lokale versies van *gagaku* veilig stelde. Daarbij probeert het hoofdstuk tevens een alternatief te bieden voor het centripetale, hegemoniale verhaal rondom moderne en hedendaagse *gagaku*. Tegelijkertijd wordt een bijna vergeten geschiedenis van de muzikale praktijken in het westen van Japan voor de eerste keer gezamenlijk gepresenteerd. De moderne en hedendaagse geschiedenis van drie groepen uitvoerders wordt verteld: van Kyoto’s Heian gagakukai, tot Osaka’s Garyōkai, naar Nara’s Nanto gakuso, elke groep wordt beschreven vanaf zijn ontstaan tot ver in de 20ste eeuw. Misschien is wel de belangrijkste conclusie dat het voortbestaan van deze oude uitvoerende kunst in hoge mate afhankelijk was van de samenwerking tussen leiders van de ‘religieuze’ instellingen en leden van families die geen eerdere erfelijke verbanden hadden met het doorgeven van specifieke uitvoerende tradities.

Het beeld van de ‘moderne *gagaku* amateur’, wiens historische opkomst aan het einde van Hoofdstuk 3 wordt beschouwd als een reactie op de centralisatie van ‘hofmuziek’, dat

geschetst (maar ook in context geplaatst en geproblematiseerd) wordt in Hoofdstuk 2, biedt een directe ingang naar het volgende hoofdstuk. Dit hoofdstuk is anders dan de voorgaande in dat het in zijn geheel gaat over het heden en op basis is van twee jaar stage-gebaseerde participerende observatie. In feite wordt in Hoofdstuk 4 rekening gehouden met de praktijk van *gagaku* zoals uitgevoerd door Nanto gakuso, een groep beoefenaars die de lange geschiedenis van de “Nara *gagaku*” erfde (zie Kasagi 2008). Het voorkomen van een ik-persoon perspectief in het verhaal wordt gematigd door een zorgvuldige beschouwing van de organisatorische aspecten van de groep: beginnend met een etnografisch verslag van wat het betekent om een ‘amateur’ zijn, legt het hoofdstuk een typologie voor van Nanto gakuso beoefenaars dat heen en weer springt tussen etische en emische concepten (voor het voormalige, zie vooral Hennion 2001; 2015). De tweede helft van het hoofdstuk onderzoekt het belang van plaats en ruimte in de praktijk van *gagaku*. In wezen is het complexe proces van beoefenaar worden onlosmakelijk verbonden met een onderscheidende manier van de ruimte innemen waar de praktijk zich ontvouwt. Net als in vele andere genres van traditionele uitvoerende kunsten versterkt een “oefengemeenschap” (Lave en Wenger 1991) de interne obligaties door het gebruik van de oefenruimte (*keikoba*) (Hahn 2007; Keister 2008).

Het hoofdstuk eindigt met een aantal theoretische beschouwingen van antropologische aard. De twee jaar die ik doorbracht in het veld met Nanto gakuso zorgde ervoor dat ik meer aandacht ging schenken aan de sonische materialiteit van *gagaku*, evenals de gevolgen voor het bredere kader van ‘veldwerk doen in geluid’. Puttend uit deskundigen die actief zijn op het gebied van geluid studies, auditieve cultuur of, om een meer omvattende uitdrukking te gebruiken, “geluidscultuur studies” (Kane 2015 3; zie Novak en Sakakeeny 2015), stel ik voor om participerende observatie te zien als een spanning tussen “onderdompeling” en “auscultatie” (zie Feld 2015; Rice 2010; 2015; maar ook Cusick 2013). Binnen een kader dat in veel opzichten lijkt op Steve Goodman’s notie van “vibratie ontologie” (zie Goodman 2010), benadruk ik het belang van het verkrijgen van een beter besef van het (Deleuziaanse) affectieve potentieel dat vertegenwoordigd wordt door het lichaam van de onderzoeker. Deze ideeën roepen tegelijkertijd de vraag op of het mogelijk zou zijn om de antropologische onderdompeling die door participerende observatie voorgeschreven wordt opnieuw te concipiëren in termen van een verhoogde gevoeligheid voor de materialiteit van geleefd geluid zoals vastgesteld in het veld. Ik blijf er kortom bij dat de ervaring van etnografisch veldwerk

binnen gagaku de kracht van geluid benadrukt, door de onderzoeker in de eerste plaats te beïnvloeden via zijn of haar lichaam. Voor zijn uitgesproken antropologische aard kan Hoofdstuk 4 dan ook worden beschouwd als de meest volledige uiteenzetting van mijn onderzoek naar de lokale uitvoeringen van hedendaags *gagaku*.

Maar de nadruk leggen op de tastbaarheid van *gagaku* als ‘vastgesteld geluid’ betekent ook het signaleren van de beperkingen van de benaderingen die met meer nadruk gericht zijn op de immateriële aspecten van muziek. Muziek wordt immers gemaakt door instrumenten, handen, lucht en spierspanningen (soortgelijke overwegingen gelden ook voor dans). Deze eenvoudige waarnemingen vormen het uitgangspunt van het laatste hoofdstuk, dat zich bezighoudt met wat misschien wel de meest verbijsterende representatie is van hedendaags *gagaku*. Hoofdstuk 5 toont de discussie over de aanleg van een gedeelte snelweg in Udono, een stadje tussen Kyoto en Osaka waar materialen worden geoogst gebruikt voor de productie van het rietje van de *hichiriki* hobo. Hier werd een bedreiging voor het voortbestaan van het kostbare riet (en dus voor het geluid van *gagaku* zelf) gekoppeld aan een gecompliceerd ‘bescherming discours’ rond het behoud van de natuurlijke omgeving, uiteindelijk complexe ‘wederzijdse toekenningen’ creërend tussen muziek en natuur. Door het debat in de bredere context van de privatisering van het Japanse wegensysteem te plaatsen (zie Waley 2005; Asano 2007), introduceert het hoofdstuk de belangrijkste spelers van het lopende geschil over het lot van Udono’s rietbed—het gebied waar de stengels worden geoogst die worden gebruikt in de productie van *hichiriki* rietjes (*rozetsu*). Deze primaire spelers en belanghebbenden zijn de Udono Reed Bed Research Center (Udono Rietbed Onderzoekscentrum), verdedigd door Koyama Hiromichi, een plaatselijke botanicus en milieuactivist, en een quasi-private onderneming, Nexco West. Op basis van talloze interviews met de leden van de Udono Reed Bed Research Center, aangevuld met participerende observatie evenals een nauwkeurige lezing van de officiële documenten die door Nexco verschaft zijn, laat het hoofdstuk zien in welke mate *gagaku* de grenzen van de muziekstudies heeft overschreden. Wat aanvankelijk in Udono lijkt op een bij uitstek lokaal probleem openbaart zich bij nader inzien als een intens politieke aangelegenheid die het tastbare en ontastbare in elkaar weeft, op deze manier onthullend hoeveel *gagaku* kan worden gedecentreerd en wat deze decentering zouden kunnen betekenen.

In zijn totaliteit laat het proefschrift een substantieel verschil zien met de conventionele wijze waarop *gagaku* tot nu toe is onderzocht. Terwijl eerdere onderzoeken grotendeels de vergelijking tussen *gagaku* en “Japanse hofmuziek” als vanzelf sprekend beschouwde, zich zo allierend met een beeld van onveranderlijkheid geconsacreerd door internationale organisaties zoals UNESCO, veronderstelt mijn eigen benadering vanaf het begin de verscheidenheid van deze uitvoerende kunst, en laat zien dat zijn vermogen om vitaal te blijven geworteld is in het herdefiniëren van zijn eigen grenzen. Terugkerend naar het theoretisch vlak benadrukt de Conclusie hoe een toepassing van deze nieuwe ontologische paradigma kan resulteren in de productie van alternatieve, vloeiende topologieën van de lokale plekken die in de marges van de officiële academische verhalen en normatieve kaarten van *gagaku* zijn gebleven. Zich verplaatsend over verschillende ladders en de verschillende manieren van *gagaku* componeren, toont dit proefschrift aan dat overlopingen, heterogeniteit en excentriciteiten cruciale elementen zijn van zijn huidige staat van wording. Deze topologische beelden zijn bijzonder geschikt om de casussen te beschrijven die in het proefschrift gepresenteerd zijn, met name omdat ze resoneren met het onorthodoxe karakter van veel van de geïntroduceerde onderwerpen.

Een korte bespreking van een aantal extra “onconventionele” voorstellingen van *gagaku* in de hedendaagse Japan opent de discussie over de toekomstige ontwikkelingen. In werkelijkheid zijn bredere verkenningen van de “hedendaagse *gagaku* scene” broodnodig, en zouden het academische debat aanzienlijk kunnen aanvullen en compliceren. Uiteindelijk kan dit proefschrift derhalve worden gezien als een eerste stap naar een nieuw theoretisch en methodologisch kader voor de exploratie van de Japanse traditionele podiumkunsten in het algemeen. Een soortgelijk perspectief zou op een creatieve manier deconstructief kunnen zijn, vastgestelde narratieven kunnen decentreren, en de voortbrengende kracht van grensovergangen en heterogeniteit in beeld kunnen brengen.

(Translated by Jana Slob)