

ŹRÓDŁA FILOZOFICZNO-ESTETYCZNEJ INTERPRETACJI CISZY W MUZYCE TOSHIO HOSOKAWY

Od śmierci Tôru Takemitsu (1930–1996) za jednego z najwybitniejszych japońskich kompozytorów współczesnych uznawany jest Toshio Hosokawa¹. Podobnie jak Takemitsu, ten urodzony na przedmieściach Hiroszimy w 1955 roku przedstawiciel artystów kolejnej generacji łączy w swojej twórczości elementy tradycji muzycznej Wschodu i Zachodu. Rodzinny dom Hosokawy pozostawał pod silnym wpływem kultury japońskiej: dziadek był mistrzem ikebany, matka – nauczycielką gry na *koto*. Jednak jako dziecko Toshio nie doceniał tradycyjnej muzyki japońskiej, uznając ją wręcz za „monotonną” i „nudną”². Jego fascynacje muzyczne koncentrowały się wokół kompozytorów europejskich, a zwłaszcza Bacha, Mozarta, Beethovena i Schuberta. To po ich utwory sięgał najczęściej jako słuchacz i jako pianista (naukę gry na fortepianie rozpoczął w piątym roku życia). W 2006 roku przejawem tego zainteresowania stało się stworzenie utworu *Lotus under the moonlight. Hommage á Mozart* na fortepian i orkiestrę. Ponadto japoński kompozytor dwukrotnie opracował Bachowski chorał *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV 622: na altówkę i fortepian (2006) oraz na kwartet smyczkowy (2009).

¹ S. Long, *Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation*, „Tempo” 2004, nr 228, s. 15.

² T. Hosokawa, J. Vonderscher, *Conversation*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010, s. 45.

W wieku 21 lat, a więc w 1976 roku, Hosokawa przybył do Berlina, by na tamtejszym Uniwersytecie Sztuk Pięknych studiować kompozycję pod kierunkiem urodzonego w Korei Isang Yuna i fortepian u Rolfa Kuhnerta. Teorii muzyki uczył go wówczas awangardowy polski kompozytor Witold Szalonek. Od 1983 r. Hosokawa przez trzy lata kontynuował swoją edukację na Uniwersytecie Muzycznym we Fryburgu Bryzgowijskim w klasie kompozycji Klause Hubera. Jak podkreśla, to właśnie w Europie po raz pierwszy uświadomił sobie swoją japońską tożsamość. Za namową Hubera wziął półroczny urlop naukowy i udał się do Tokio, aby intensywnie zgłębić tradycyjną muzykę japońską. Z czasem zaczął doceniać jej wartość i uświadomił sobie, że w swej twórczości nie może polegać całkowicie na zachodnioeuropejskiej tradycji muzycznej.

Z licznych nawiązań do muzyki japońskiej w dorobku Hosokawy wymienić należy wykorzystanie m.in.:

- *gagaku* – rodzaj japońskiej dworskiej muzyki na zespół instrumentalny, kultywowanej na dworze cesarskim do dziś. Liczy sobie ona ponad 1400 lat i jest uważana za najstarszą na świecie, stale wykonywaną muzykę orkiestrową³. Klasyczny zestaw instrumentalny *gagaku* składa się z trzech grup instrumentów:

a) instrumenty dęte: bambusowy obój – *hichiriki*, który pełni główną rolę, prowadząc melodię, poprzeczne flety bambusowe – *ryūteki*, towarzyszące partii *hichiriki* i organki ustne – *shō*, zapewniające podstawę harmoniczną,

b) instrumenty strunowe: 4-strunowa lutnia z długą szyjką – *biwa* i 13-strunowa cytra – *koto*,

c) instrumenty perkusyjne: gong – *szoko*, bęben – *kakko* i rozpięty w ramie *dadaiko* lub *tsuridaiko*. Jak wyznał kompozytor: „*Gagaku* [...] stanowi łożo mojej muzyki”⁴. Hosokawa napisał kilka utworów na pełen zespół *gagaku* (lub z jego udziałem, m.in. *Garden at First Light*, 2003) oraz na wybrane instrumenty wchodzące w jego skład, np. *shō* (m.in. *Birds Fragments II*, 1990) czy *koto* (m.in. *Nocturne*, 1982/1999);

³ M. Wesołowska, *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*, Warszawa 2012, s. 15.

⁴ T. Hosokawa, *Woven Dreams*, [w:] *Toshio...*, op. cit., s. 139.

• *shōmyō* – rytualny śpiew japońskich mnichów buddyjskich, który przetrwał do naszych czasów w sektach: *kegon*, *tendai* oraz *shingon*. Zrodził się on ze starożytnych hymnów wedyjskich, a do Japonii dotarł z Chin, dlatego obecnie jest wykonywany w trzech językach: sanskryckim, chińskim i japońskim⁵. Zainteresowania Hosokawy tą formą śpiewu odcisnęły swój ślad w trzech utworach na *shōmyō* i zespół *gagaku*: *Tokyo 1985* (to pochodząca z 1985 r. pierwsza kompozycja stanowiąca owoc wspomnianego półrocznego urlopu naukowego), *Seeds of Contemplation (Mandala, 1986)* oraz *New Seeds of Contemplation (Mandala, 1995)*;

• *shakuhachi* – bambusowy flet prosty sprowadzony do Japonii z Chin w VI w., rozpowszechniony we wczesnym okresie Edo (1603–1868). Stanowił on jeden ze znaków rozpoznawczych wędrownych mnichów *komusō* („mnichów Pustki”) – obok charakterystycznych trzciniowych koszy całkowicie zakrywających głowę (symbolu porzucenia ego). Dla *komusō*, członków buddyjskiej szkoły zen *Fuke*, gra na *shakuhachi* stanowiła główną formę medytacji, tzw. *suizen*. Stworzone przez mnichów-muzyków utwory *honkyoku* cieszyły się niezwykłą popularnością i do dziś należą do podstawowego repertuaru przeznaczonego na *shakuhachi*⁶. Instrument ten pełni również ważną rolę w twórczości Hosokawy. Jak wspomina kompozytor, kiedy jako piętnastolatek wysłuchał przez radio *November Steps* Tōru Takemitsu na *biwę*, *shakuhachi* i orkiestrę (1967), utwierdził się w przekonaniu o całkowitym poświęceniu się muzyce⁷. Zgłębiając już w trakcie studiów tradycje muzyki japońskiej, Hosokawa opanował technikę gry na *shakuhachi*⁸. W jego dotychczasowym dorobku kompozytorskim znajdują się trzy kompozycje z udziałem tego bambusowego fletu: *Fragmente I* na *shakuhachi*, *koto* i *sangen* (1988), *Voyage X* na *shakuhachi* i zespół wg haiku *Bashō* (2009) oraz stanowiący inną wersję tego utworu *Autumn Wind* – koncert na *shakuhachi* i orkiestrę (2011). Echa fascynacji

⁵ M. Wesołowska, *op. cit.*, s. 21.

⁶ *Ibidem*, s. 24–25.

⁷ C. Zeller, *Toshio Hosokawa – Timeline: Life and Works*, [w:] *Toshio...*, *op. cit.*, s. 153.

⁸ G. Filip, *Głębokie słuchanie. Toshio Hosokawa i jego muzyka*, „Glissando” 2005, nr 5–6, <http://glissando.pl/wp/2011/02/grzegorz-filip-glebokie-sluchanie-toshio-hosokawa-i-jego-muzyka/> [dostęp: 8.12.2012].

shakuhachi są słyszalne również w *Sen I* na flet solo (1984). Kompozycję tę można uznać za studium różnego rodzaju technik gry na flecie solo, które z powodzeniem łączy elementy nowoczesnego, zachodniego i tradycyjnego, japońskiego języka muzycznego⁹. Szczególną uwagę zwraca tam specjalny rodzaj *sforzando* z dużą dawką wdychanego powietrza, zapożyczony z techniki *mura-iki*¹⁰. Określana mianem „eksplodujący oddech”, *mura-iki* pomyślana została jako efekt specjalny, a z czasem stała się jednym z głównych sposobów gry na flecie *shakuhachi*¹¹. Związana jest z wyróżniającą się cechą estetyki muzyki japońskiej: obecnością elementu hałasu, traktowanego jako odgłos natury¹².

Obok rozwiązywania przez Hosokawę problemów dotyczących języka muzycznego, wywodzącego się z dwóch odmiennych tradycji kulturowych, staje on wobec powiązanych z nimi istotnych kwestii filozoficznych i estetycznych. To w wyborach kompozytora w tym zakresie najbardziej ujawnia się jego przywiązanie do rodzimej tradycji. Na pierwszy plan wysuwają się rozważania dotyczące istoty czasu, rozpatrywane w kontekście przebiegu utworu muzycznego oraz natury dźwięku i jego odniesienia do ciszy¹³. Wszak to właśnie m.in. szczególna kultura ciszy nieodłącznie przynależy do tradycji Japonii, co – warto zaznaczyć – przejęte zostało z tradycji chińskiej. Jak czytamy w rozdziale 41. przypisywanej Laozi *Księgi dao i de*: „Najwyższy dźwięk nie brzmi”. Do naszych czasów zachowało się wiele wizerunków chińskich muzyków, którzy trzymali w ręku lutnię bez strun. Mieli oni wykonywać w ten sposób najszlachetniejszą postać muzyki¹⁴. Motyw ten pojawia się też m.in. w opowieści o jednym z największych chińskich poetów epoki Song – Tao Yuanmingu: „Tao Yuanming nie znalazł się na muzyce, ale miał u siebie lutnię, bardzo prostą, bez strun i zawsze,

⁹ T. Koozin, *Review*, „Notes. Second Series” 1995, vol. 52, nr 1, s. 308–309.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Lependorf, *Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers*, „Perspectives of New Music” 1989, vol. 27, nr 2, s. 235.

¹² http://www.shakuhachizen.com/about-shakuhachi.html#Japanese_musical_aesthetics [dostęp: 9.12.2012].

¹³ J. Warnaby, *Review*, „Tempo. New Series” 1997, nr 202, s. 46.

¹⁴ R. Mazur, *4'33" a daoistyczna koncepcja Muzyki poza Dźwiękiem*, <http://www.ustream.tv/recorded/26240743/highlight/299998> [dostęp: 10.12.2012].

kiedy dzięki winu doznawał uczucia spełnienia, dotykał lutni, by wyrazić pragnienia swego serca”¹⁵. Ponadto, jak twierdzą autorzy starożytnych traktatów chińskich, do słuchacza najmocniej przemawia „ta cisza, która trwa, kiedy dźwięk stopniowo wygasa, niknie i w płynny sposób przechodzi w ciszę. Ton, który wygasa, który już wygasł, jest najpiękniejszy”¹⁶. O roli, jaką w Japonii przypisuje się ciszy, dobrze świadczy natomiast jeden z klasycznych koanów zen, przypisywany Hakuinowi Ekaku (1685-1768): „Dwie dłonie klaszczą i powstaje dźwięk. Jaki jest dźwięk jednej klaszczącej dłoni?”. Dotarcie do „bezdźwięcznego” dźwięku, brzmiejącej ciszy, umożliwia tu medytującemu osiągnięcie stanu oświecenia¹⁷.

Na znaczenie ciszy w estetyce i muzyce Hosokawy zwraca uwagę większość komentatorów jego twórczości (w Polsce m.in. Grzegorz Filip¹⁸, Krzysztof Kwiatkowski¹⁹). Kilku z nich zawarło taką sugestię już w samym tytule swoich wypowiedzi o kompozytorze, np. Werner M. Grimmel²⁰ czy Walter-Wolfgang Sparrer²¹, autor wydanego w 2012 roku cyklu rozmów z kompozytorem pt. *Cisza i dźwięk, cienie i światło*²². Również album CD z 2004 roku zawierający utwory Hosokawy na zespół oraz poszczególne instrumenty *gagaku* został zatytułowany *Deep Silence*²³.

Ważną rolę ciszy w swojej twórczości podkreśla jednak przede wszystkim sam kompozytor. Zostało to *explicite* wyrażone przez niego poprzez zawarcie słowa cisza/cichy w tytułach kilku utworów z lat 1983–2002: *Pass*

¹⁵ F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, cyt. za: B. Szymańska, *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2, s. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R. Skupin, *Muzyka ciszy i cisza w muzyce kultur Orientu*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage'a*, red. M. Grajter, Łódź 2013, s. 135-136.

¹⁸ G. Filip, *op. cit.*

¹⁹ K. Kwiatkowski, *Muzyczna kaligrafia*, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=341> [dostęp: 9.12.2013].

²⁰ W.M. Grimmel, *Ins Schweigen eingebetteter Klang. Zur Musik von Toshio Hosokawa*, [w:] *Wien modern '96. Fremde Welten, Festivalkatalog 19. Oktober bis 30. November*, Wiedeń 1996, s. 52-53.

²¹ W.-W. Sparrer, *Metamorphosen der Stille. Notizen zu Toshio Hosokawa*, [w:] *Metamorphosen. Internationale Musikfestwochen, Luzern 2000*, s. 24-43.

²² T. Hosokawa, *Stille und Klang. Schatten und Licht: Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim 2012.

²³ *Deep Silence. Toshio Hosokawa | Gagaku*, WERGO 2004.

Into Silence na orkiestrę (1983–86), *Silent Flowers* na kwartet smyczkowy (1998) czy *Silent Sea* na fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję (2002). Głównym tekstem, w którym Hosokawa zaprezentował swoje stanowisko estetyczne, pozostaje *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur* (*Z głębokości Ziemi: muzyka i natura*), opublikowany w 1995 roku²⁴. Osią rozważań jest tu problem wpływu natury na osobowość kompozytora i jego twórczość. Symboliczną wymowę w odniesieniu do tej kwestii posiadają cytowane przez Hosokawę wiersze autora uważanego za twórcę haiku, Matsuo Bashō (1644–1694), m.in. taka oto strofa:

*Shizukasa ya
iwa ni shimiiru
semi no koe*

*Jaka cisza –
Terkotanie konika polnego
Świdruje skałę²⁵.*

Jednak podstawowym źródłem, które spowodowało skierowanie się Hosokawy zarówno w stronę natury, jak i ciszy, stanowi zen, nieodłącznie związany z wytworami japońskiej kultury. Podczas studiowania tradycyjnej muzyki swojego kraju kompozytor równolegle poświęcał swój czas na dokładne zgłębienie tego nurtu buddyzmu²⁶. Szczególną inspirację stanowiły dla niego myśli Kakichi Kadowakiego – filozofa, mistrza zen i katolickiego księdza zarazem²⁷. W 1950 r. Kadowaki wstąpił do Zakonu Jezuitów i po ukończeniu studiów na Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim rozpoczął działalność w japońskiej prowincji Towarzystwa Jezusowego. Wśród jego prac należy wymienić m.in. tekst *Zen and the Bible* – omawiający relacje pomiędzy buddyzmem zen a chrześcijaństwem, nieprzetłumaczony jeszcze na język polski. Szczególnym elementem nauczania Kadowakiego jest połączenie medytacji zen z duchowością ignacjańską.

Jednym z głównych motywów przewodnich rozważań filozoficzno-estetycznych Hosokawy związanych z muzyką oraz ważnym aspektem

²⁴ T. Hosokawa, *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur*, „Musik-Texte” 1995, nr 60, s. 49–54.

²⁵ J.P. Hiekel, *Endangered Intensities*, [w:] *Toshio...*, *op. cit.*, s. 29. Wiersz przełożył Czesław Miłosz: *idem, Haiku*, Kraków 1992, s. 30.

²⁶ T. Hosokawa, J. Vonderscher, *Conversation*, [w:] *ibidem*, s. 49.

²⁷ C. Zeller, *op. cit.*, s. 155.

jego indywidualnego języka muzycznego jest oddech. Interpretatorzy myśli kompozytora zaliczają to do przejawów jego zainteresowania buddyzmem zen²⁸. Koncentracja na oddechu stanowi bowiem istotny element praktyki *zazen*, czyli podstawowej formy medytacji zen. I tak, charakterystyczne dla kontinuum czasowo-brzmieniowego wielu utworów Hosokawy jest ujawniające się w nim naśladowanie przez kompozytora regularnego, przerywanego rytmu właściwego dla oddychania w trakcie medytacji. Na przebieg takich utworów składają się równomiernie narastające i zanikające, „oddychające” frazy, poprzedzielane krótszymi i dłuższymi pauzami – momentami ciszy. Z oddechem wiąże się również nieliniowy, cykliczny model czasu utworów japońskiego artysty, stanowiący przeciwieństwo modelu linearnego, rozwojowego, gdzie przebieg kolejnych zdarzeń muzycznych wyraźnie zmierza do określonego punktu²⁹. Za Karolem Bergerem można ów model nierozwojowy porównać do koła, zaś rozwojowy do strzały czasu³⁰. Jak mówi Hosokawa, kontinuum muzyczne jego utworów opiera się na zasadzie „przyjście-odejście, wdech-wydech. Nie stąd-dotąd, ale wieczny powrót”³¹. Takie podejście do kwestii czasu muzycznego nie jest jednak cechą indywidualną Hosokawy. To tendencja obserwowana w muzyce XX i XXI wieku, co potwierdzają utwory m.in. Johna Cage’a, Karlheinz Stockhausena, Arvo Pärta czy twórców muzyki repetytywnej.

Oczywiste nawiązanie do zen stanowi też sposób, w jaki Hosokawa traktuje swoją działalność kompozytorską. W kulturze Japonii istnieje grupa aktywności zawierających w nazwie sufiks *dô*. I tak np. sztukę układania kwiatów określa się jako 華道 *kadô*, kaligrafii – 書道 *shodô*, parzenia herbaty – 茶道 *chadô*, a łucznictwo 弓道 *kyûdô*. Element *dô* można rozumieć dosłownie, jako „drogę”, lub w przenośni, jako ścieżkę rozwoju duchowego. Dla Hosokawy komponowanie muzyki funkcjonuje właśnie w taki sposób, jako sztuka „drogi”. W jednym z wywiadów wyznał:

²⁸ R. Meyer-Kalkus, *Breath Crystals*, [w:] *Toshio...*, *op. cit.*, s. 27.

²⁹ C. Miró, *Interview with Toshio Hosokawa*, <http://www.sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa/> [dostęp: 12.12.2012].

³⁰ K. Berger, *Koło czasu i strzała czasu w muzyce*, „Krytyka muzyczna” 2010, nr 1, s. 6.

³¹ T. Hosokawa J. Vonderscher, *Conversation*, [w:] *Toshio...*, *op. cit.*, s. 63.

Wiecie, dlaczego uprawiamy te sztuki? Szukamy samych siebie. To ma nas uwolnić z poczucia »ja«, z egoizmu. [...] Zapytano mnie kiedyś, czy moja postawa jest religijna. Być może właśnie religijne będzie to, co powiem: kiedy komponuję, pragnę w pewien sposób praktykować *dō* – jest to więc czymś różnym od tego, co chcą osiągnąć artyści europejscy³².

Hosokawa wyraził także życzenie, aby dźwięki jego muzyki przeniosły słuchaczy do „dostojnego stanu nicości”³³. Owo nawiązanie do koncepcji pustki i chęć powiększenia samoświadomości odbiorców stanowią kolejne przejawy obecności buddyźmu zen jako duchowego horyzontu myślowego kompozytora. Pustka jako kategoria estetyczna odegrała najważniejszą rolę w chińskim buddyźmie chan, z którego później w Japonii rozwinął się zen. Ponadto to właśnie osiągnięcie stanu „pustości”, *śunjata*, będącego kluczowym pojęciem dla buddyźmu, jest warunkiem wyzwolenia od cierpienia i osiągnięcia Doskonałego Oświecenia. Gdy poprzez praktykę medytacji umysł stanie się wolny od wypełniających go myśli, stanie się „pusty”, wówczas cała rzeczywistość, w tym własne „ja”, ujawni swoją prawdziwą istotę – pustkę, której jednak nie należy utożsamiać z nicością. Szczególnym rodzajem medytacji, prowadzącej do osiągnięcia tego stanu, może stać się właśnie sztuka³⁴.

Z buddyźmem związana jest także wspomniana, obecna w muzyce Hosokawy wyrazista dychotomia ciszy i dźwięku. Ta z kolei bezpośrednio odnosi się do zasady *ma*. *Ma* to pojęcie wieloznaczne, bardzo trudne do przetłumaczenia, przynależące zarówno do kategorii czasu, jak i przestrzeni. Może ono oznaczać przerwę, interwał, przestrzeń pomiędzy czy szczelinę w przedmiocie. Analizując chiński ideogram *ma*, Richard Pilgrim zwraca uwagę na wymowę jego dwóch składowych elementów: „drzwi” i „słońca”. Jak pisze: „Jeśli przyjąć, że drzwi oznaczają rzeczy lub zjawiska czy zdarzenia tego świata, to otwarcie drzwi to *ma* lub przerwa między rzeczami. Tak więc *ma* to nie tylko pustka lub otwarcie; poprzez nie i w nim prześwieca światło i funkcją tak rozumianego *ma*

³² W.-W. Sparrer, *Timeless Time – Placeless Place? Remarks on the Music of Toshio Hosokawa*, [w:] *Toshio...*, *op. cit.*, s. 133.

³³ R. Meyer-Kalkus, *op. cit.*, s. 35.

³⁴ B. Szymańska, *op. cit.*, s. 8–9.

jest pozwolenie na to, aby światło mogło się przedostać”³⁵. Reguła ta nie wiąże się więc wyłącznie ze sposobem użycia ciszy, pauzy w muzyce, ale również z napięciem, energią, jaka wytwarza się pomiędzy sąsiadującymi dźwiękami. W partyturach Hosokawy zasada *ma* znajduje swój wyraz w dwojakiej formie: w obecności licznych pauz i w postaci ciągłego dźwięku brzęącego w tle, permanentnie tłumionego. Sposób rozumienia przez Hosokawę ciszy w nawiązaniu do jej funkcji w japońskiej tradycji i filozofii zen chyba najtrafniej obrazuje nazwanie przez kompozytora swojej muzyki „brzęącą kaligrafią”³⁶. Metaforę tę można rozumieć na co najmniej dwa sposoby. Pierwszy odnosi się do usiłowań uzyskania podczas procesu komponowania takiego stanu umysłu, jaki z założenia towarzyszy mistrzom kaligrafii. Hosokawa przyznał kiedyś, że tworząc próbuje osiągnąć stan produktywnej nieświadomości. Jak twierdzi, „czasami trzeba wyłączyć świadomość, by osiągnąć tę pewność ręki, jaka ujawnia się w ruchach wielkich mistrzów kaligrafii”³⁷. Stanowi to jednocześnie warunek tego, aby sztuka pozostała w swoim fundamencie duchowa i moralna. Drugi sposób rozumienia określenia „brzęcą kaligrafia”, już bezpośrednio związany z fenomenem ciszy, opisany został w następującej wypowiedzi kompozytora:

Dla muzyka wychowanego w tradycji japońskiej cisza jest bardzo ważna i bardzo różna od sposobu rozumienia jej przez europejskich muzyków. Dobrym przykładem tej różnicy będzie sztuka japońskiej kaligrafii – gdy kaligraf rysuje linię, nie rozpoczyna jej na papierze, ale w pewnym punkcie w powietrzu. To, co jest widoczne na białym papierze, to tylko część ruchu, a nie całość doświadczenia. Należy podkreślić, że te „ukryte” ruchy w powietrzu są niezbędne, bez nich nie byłoby czego oglądać. Dla mnie muzyka działa w ten sam sposób³⁸.

Istotne dopowiedzenie tego wyjaśnienia istoty ciszy w muzyce przynosi komentarz do utworu *Silent Flowers* na kwartet smyczkowy (1998):

³⁵ R.B. Pilgrim, *Intervals ("Ma") in Space and Time*, „History of Religions” 1986, vol. 25, nr 3, s. 255–258.

³⁶ *Ibidem*, s. 25.

³⁷ *Ibidem*, s. 29.

³⁸ C. Miró, *op. cit.*

„Każdy pojedynczy dźwięk posiada formę, niczym nałożona pędzlem linia czy punkt. Linie te są malowane na płótnie ciszy. Jego granice – partie ciszy – są tak samo istotne jak to, co jest słyszalne”³⁹.

Przytoczone fragmenty wypowiedzi kompozytora wymownie świadczą o wadze, jaką Hosokawa nadaje ciszy zarówno w odniesieniu do procesu twórczego, jak i samej muzyki. Na poziomie języka muzycznego ujawnia się to m.in. poprzez zastosowanie licznych pauz czy stale brzmiącego dźwięku w tle. Cisza wydaje się dla Hosokawy równie ważna jak rozpięte na niej brzmienia. W jednej z wypowiedzi japoński twórca zadeklarował nawet, iż w jego muzyce to właśnie ze świata ciszy mają pochodzić dźwięki i do niego powracać⁴⁰. W takim ujęciu cisza uzyskuje niezwykłą rangę – staje się nie tylko podstawowym tworzywem muzyki, ale jej źródłem, bez którego żaden dźwięk nie mógłby istnieć. Stanowi to kolejne odwołanie do tradycji Chin i Japonii, co dobrze wyraża następujący cytat:

Powstrzymać się od rozpoczęcia gry lub pozwolić, aby ostatnie dźwięki rozplynęły się w tym, co niesłyszalne: muzyka jest schwytna między te dwa dążenia. Zarówno jedno, jak i drugie, odrzucając zmysłową rzeczywistość (przelotną i złudną), zwraca muzykę w stronę rzeczywistości idealnej, obejmującej wszystko. Między odmową zaistnienia a dążeniem do roztopienia się w całości wykonywana melodia zmierza tylko do tego, aby umożliwić przeżycie tej milczącej i doskonałej harmonii, z której wszystko się wyłania i do której powraca⁴¹.

Stanowisko Toshio Hosokawy nie jest w świecie muzyki XX i XXI wieku odosobnione. Pozostając w kręgu kompozytorów silnie powiązanych z kulturą Wschodu i Zachodu: estetyka muzyczna Hosokawy wykazuje wiele zaskakujących podobieństw z estetyką estońskiego kompozytora Arvo Pärta (ur. 1935). Dla obu twórców ważny element myślenia o muzyce i warsztatu kompozytorskiego stanowi cisza. Dla Hosokawy jest ona nie tylko równie ważna jak rozbrzmiewające w niej nuty, ale stanowi źródło

³⁹ R. Meyer-Kalkus, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁰ C. Harris, *Toshio Hosokawa*, <http://www.allmusic.com/artist/toshio-hosokawa-mn0001548723> [dostęp: 19.12.2012].

⁴¹ F. Jullien, *op. cit.*, s. 56. Cyt. za: B. Szymańska, *op. cit.*, s. 21.

wszelkiego dźwięku. Dla Pärta z kolei cisza to nie tylko źródło dźwięku, ale całego Wszechświata – symbol nicości, z której Bóg stworzył Wszechświat⁴². Dla obu cisza bezpośrednio związana jest z praktyką medytacyjną (metafory oddechu) oraz z koncentracją – ich jako twórców podczas komponowania oraz słuchaczy podczas odbioru ich muzyki. Obydwaj zatytułowali swoje utwory (lub ich części) za pomocą określeń, które zawierają sugestie dotyczące milczenia. W przypadku obydwu kompozytorów na ważną rolę ciszy zwracają też uwagę badacze ich muzyki oraz wydawcy płyt z nagraniami dzieł.

Warto podkreślić jednak różnicę w postrzeganiu ciszy przez tradycje, z których czerpią ci kompozytorzy. Pomimo podobieństwa praktyk medytacyjnych – koncentracji na oddechu – hezychastyczna Modlitwa Serca, do której nawiązuje Pärt, jest teocentryczna, natomiast buddyjski zazen pozostaje antropocentryczny. Inna jest też funkcja ciszy: w hezychazmie ma prowadzić do jedności z Bogiem, w buddyzmie zen – do rozplynięcia się w nicości. Kolejnym krokiem, jaki należałoby uczynić, powinna być zatem próba odpowiedzi na pytanie, czy owe różnice postaw filozoficznych i praktyk medytacyjnych znajdują odzwierciedlenie w muzyce tworzonej przez obu kompozytorów.

Bibliografia

- Berger K., *Koło czasu i strzała czasu w muzyce*, „Krytyka muzyczna” 2010, nr 1.
- Filip G., *Głębokie słuchanie. Toshio Hosokawa i jego muzyka*, „Glissando” 2005, nr 5–6, <http://glissando.pl/wp/2011/02/grzegorz-filip-glebokie-sluchanie-toshio-hosokawa-i-jego-muzyka/> [dostęp: 8.12.2012].
- Grimmel W.M., *Ins Schweigen eingebetteter Klang. Zur Musik von Toshio Hosokawa*, [w:] *Wien modern '96. Fremde Welten, Festivalkatalog 19. Oktober bis 30. November*, Wiedeń 1996.

⁴² L. Normet, *The beginning is silence*, „Teater. Muusika. Kino” 1988, nr 7, s. 22.

- Harris C., *Toshio Hosokawa*, <http://www.allmusic.com/artist/toshio-hosokawa-mn0001548723> [dostęp: 19.12.2012].
- Hiekel J.P., *Endangered Intensities*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010.
- Hosokawa T., *Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur*, „Musik-Texte” 1995, nr 60.
- Hosokawa T., *Stille und Klang, Schatten und Licht: Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim 2012.
- Hosokawa T., Vonderscher J., *Conversation*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010.
- Japanese Musical Aesthetics*, http://www.shakuhachizen.com/about-shakuhachi.html#Japanese_musical_aesthetics [dostęp: 9.12.2012].
- Koozin T., *Review*, „Notes. Second Series” 1995, vol. 52, nr 1.
- Kwiatkowski K., *Muzyczna kaligrafia*, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=341> [dostęp: 9.12.2013].
- Lependorf J., *Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers*, „Perspectives of New Music” 1989, vol. 27, nr 2.
- Long S., *Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation*, „Tempo” 2004, nr 228.
- Mazur R., *4'33" a daoistyczna koncepcja Muzyki poza Dźwiękiem*, <http://www.ustream.tv/recorded/26240743/highlight/299998> [dostęp: 10.12.2012].
- Meyer-Kalkus R., *Breath Crystals*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010.
- Miró C., *Interview with Toshio Hosokawa*, <http://www.sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa/> [dostęp: 12.12.2012].
- Normet L., *The beginning is silence*, „Teater. Muusika. Kino” 1988, nr 7.
- Pilgrim R.B., *Intervals (“Ma”) in Space and Time*, „History of Religions” 1986, vol. 25, nr 3.
- Skupin R., *Muzyka ciszy i cisza w muzyce kultur Orientu*, [w:] *Wokół ciszy. W stulecie urodzin Johna Cage’a*, red. M. Grajter, Łódź 2013.
- Sparrer W.-W., *Metamorphosen der Stille. Notizen zu Toshio Hosokawa*, [w:] *Metamorphosen. Internationale Musikfestwochen*, Luzern 2000.
- Sparrer W.-W., *Timeless Time – Placeless Place? Remarks on the Music of Toshio Hosokawa*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010.

- Szymańska B., *Piękno i pustka. Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2.
- Warnaby J., *Review*, „Tempo. New Series” 1997, nr 202.
- Wesołowska M., *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*, Warszawa 2012.
- Zeller C., *Toshio Hosokawa – Timeline: Life and Works*, [w:] *Toshio Hosokawa*, red. B. Rogger, Roche 2010.

ABSTRACT

THE SOURCES OF PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC INTERPRETATION OF SILENCE IN THE MUSIC OF TOSHIO HOSOKAWA

The work of Toshio Hosokawa (born 1955 in Hiroshima) exemplifies a connection between silence and the sphere of the sacred which is characteristic of Far Eastern cultures. The goal of this paper is to determine the role of silence in the work of Hosokawa in the light of Japanese tradition, with particular reference to Zen Buddhism. The article discusses chosen aspects of the composer's oeuvre already mentioned in the research, but present also in theoretical and aesthetic texts, interviews and commentaries provided by the composer himself. These elements are, inter alia, traditional Japanese music (gagaku, shōmyō, shakuhachi music), calligraphy, dō arts, ma principle, breath, and the nonlinear model of time or the concept of emptiness.

Keywords:

silence, zen, Toshio Hosokawa, Japan, music

Marek Dolewka – doktorant w Instytucie Muzykologii UJ, student II roku SUM religioznawstwa na UJ. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii muzyki XX i XXI wieku oraz duchowości. Dysertację na temat ciszy jako techniki deprywacji sensorycznej prowadzącej do uzyskania doświadczenia religijnego przygotowuje pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Grzymały-Moszczyńskiej.