

**Original research paper**

Received: 17.11.2015

Accepted: 15.12.2015

**Iwona Świdnicka**Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
Warszawa**FASCYNACJE KULTURĄ DALEKOWSCHODNIĄ  
W TWÓRCZOŚCI WŁODZIMIERZA KOTOŃSKIEGO**Słowa kluczowe: *Kotoński, haiku, Bashō, Manning*

Fascynacje sztuką Wschodu dotyczące duchowej wrażliwości japońskich twórców oraz ich otwartej, wręcz tkliwej postawy na otaczający świat ujawniła się początkowo w malarstwie francuskich impresjonistów, m.in. Pissarra, Degasa, Maneta, Moneta, van Gogha. Ostatni z nich pisał w liście do swego brata: „pomyśl tylko: czyż to nie prawie nowa religia, to czego nas uczą ci Japończycy, którzy są tak prości i żyją w naturze tak, jakby sami byli kwiatami? [...] Zazdroszczę Japończykom tej niesłychanie czystej klarowności we wszystkich ich dziełach. One nigdy nie są nudne, nigdy nie wydają się czymś zrobionym w pośpiechu. Wydają się tak proste, jak oddech”<sup>1</sup>.

Szczególną okazją do zapoznania się z twórczością Dalekiego Wschodu była Wielka Światowa Wystawa zorganizowana w 1867 roku w Paryżu, po której „japońskie drzeworyty barwne, ceramika i wachlarze stanowiły istotne akcesoria pracowni każdego malarza paryskiego”<sup>2</sup>.

W Polsce największe oczarowanie „japońszczyzną”<sup>3</sup> miało miejsce na przełomie XIX i XX wieku w malarstwie m.in. Stanisława Wyspiańskiego (*Dziewczynka z wazonem z kwiatami*, 1902), Olgi Boznańskiej (*Autoportret z japońską parasolką*, 1892), Juliana Fałata (*Dzikie gęsi*, 1908), Leona Wyczółkowskiego (*Japonka*, 1897), Jana Stanisławskiego (*Topole nad wodą*, 1900) i Józefa Mehoffera (*Lalki japońskie*, 1894). Dzieła polskich artystów wykazywały się nowatorską organizacją przestrzeni, na przykład „stosowaniem różnych punktów obserwacji («z żabiej perspektywy», «z lotu ptaka») oraz wydobyciem malarskiej roli pustej przestrzeni. Odkrywcze było również notowanie w obrazach nietrwałych i ulotnych zjawisk przyrody, wynikających z pokory i czci Japończyków wobec Natury”<sup>4</sup>. W muzyce „japonizm”<sup>5</sup> pojawił

<sup>1</sup> V. van Gogh, *List do Theo van Gogh z 24.09.1888*, Muzeum Amsterdam.

<sup>2</sup> M. Machowski, N. Świdzińska, P. Trzeciak, *Sztuka Świata*, t. 4, Warszawa 2001, s. 366.

<sup>3</sup> Określenie wprowadzone przez van Gogha za Julesem Goncourtem.

<sup>4</sup> A. Król, *Japonizm polski/Polish Japanism*, Kraków 2011, s. 31.

<sup>5</sup> Termin „japonizm” pojawił się po raz pierwszy w 1872 roku równoległe u dwóch francuskich autorów: publicysty Jules’a Claretiego oraz krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu Phi-

się nieco później, w okresie międzywojennym, m.in. w twórczości Piotra Perkowskiego (*Uty japońskie* na głos i fortepian op. 4 i op. 7 z 1924 roku), Aleksandra Tansmana (*8 melodii japońskich Kai-Kai* z 1922 roku – słowa z uty japońskiej), Jerzego Gablenza (*Z ut japońskich* na sopran i fortepian z lat 1922-1923) i Jana Maklakiewicza (*4 pieśni japońskie* op. 5 z 1930 roku i *Shirokumi* na orkiestrę z 1934 roku). Artystów tych inspirowała „estetyka japońska zawieszona między czasową ulotnością, kruchością i przemijalnością świata zjawisk a rozpościerającą się nieskończoną przestrzenią pozazjawiskowego świata nicości”<sup>6</sup>.

Jakiś czas temu nastąpił powrót do inspiracji kulturą dalekowschodnią w twórczości polskich kompozytorów współczesnych. Zapoczątkował go Włodzimierz Kotoński (ur. 23.08.1925, zm. 4.09.2014) – twórca muzyki elektronicznej i komputerowej, przez wiele lat współpracujący ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia oraz studiami elektronicznymi w Paryżu, Kolonii i Sztokholmie; wieloletni wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie (wykładał kompozycję, muzykę elektroniczną i komputerową), autor publikacji (m.in. *Góralski i zbójnicki*, *Leksykon współczesnej perkusji*, *Muzyka elektroniczna*). Jego twórczość podzielona jest pomiędzy muzykę elektroniczną a muzykę instrumentalną, w której preferował fakturę kameralną. W *Szkicach do autoportretu* podkreślał, że faktura ta była mu „bliższa, bardziej intymna”<sup>7</sup>, lepiej się w niej czuł. Pierwsze kameralne dzieła Kotońskiego miały cechy neoimpresjonistyczne, skłaniały się do brzmień delikatnych, miękkich, statyczno-nastrojowego przebiegu. Później przyjęły styl „bardziej ascetyczny, skoncentrowany na kształcie i linii rysunku dźwiękowego”<sup>8</sup>, ze skondensowaniem myśli muzycznej i zwiększonym ładunkiem wewnętrznych napięć. Liczba dzieł kameralnych tego kompozytora jest dość pokaźna, obejmuje 33 utwory powstałe w latach 1948-2004. Wśród nich kompozycje wokalnie-instrumentalne stanowią unikatowe, wielokulturowe zjawisko, na które składają się: *Sny o potędze* na sopran, harfę i smyczki do słów Leopolda Staffa (pierwsza kompozycja Kotońskiego z 1948 roku), napisana 25 lat później *Harfa Eola* na sopran i czterech instrumentalistów, *7 Haiku* na głos żeński i pięciu instrumentalistów z 1993 roku oraz powstałe cztery lata po nich *Trzy pieśni niemieckie* do słów Josepha von Eichendorffa i Dursa Grünbeina na baryton i gitarę. Krzysztof Baculewski w biogramie o kompozytorze pisał: „Kotoński nie był zwolennikiem agresywnej estetyki i bruityzmu [...], wykazywał zainteresowanie pastelowymi i delikatnymi barwami, co przy ograniczeniu dynamiki i agogiki tworzy specyficzny idiom dźwiękowy”<sup>9</sup>. Powyższa opinia dotyczy nie tylko utworów na taśmę czy z użyciem środków elektronicznych, ale także kompozycji kameralnych *Trio* na flet, gitarę i perkusję czy *Canto per complesso da camera* oraz utworów powstałych bezpośrednio przed *7 Haiku*, jak *Motu proprio* na fagot i fortepian czy *La gioia* na dziewięć instrumentów smyczkowych, w których „uderza zawsze

lippe’a Burty’ego. Maśka M., *Drzeworyt japoński a sprawa polska – o japońskich aspektach batalii o nową sztukę*, „Litteraria Copernicana” 2014, 2 (14), s. 140.

<sup>6</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 11.

<sup>7</sup> J. Cegieła, *Szkiecy do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 93-94.

<sup>8</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 263.

<sup>9</sup> K. Baculewski, *Kotoński*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 5: *kl*, Kraków 1997, s. 177.

duże wyczucie brzmienia, pomysłowość i wybredność w zestawieniu (zazwyczaj dość oszczędnym i wyselekcjonowanym) barw instrumentalnych, precyzyjność w porządkowaniu następstw, poczuciu odpowiedzialności za każdą nutę<sup>10</sup>.

Związki z poezją przewijają się w twórczości Kotońskiego od pierwszej kompozycji napisanej do wierszy Staffa. Później zafascynowała go sztuka Japonii, do której zbliżyła kompozytora nie tylko podróż do Kraju Kwitnącej Wiśni, ale znajomość z japońskimi artystami, m.in. pianistką Aki Takahashi, z którą zasiadał w jury Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Kazimierza Serockiego. Podczas jego czwartej edycji w 1993 roku zasiadała w nim także brytyjska sopranistka Jane Manning o niepowtarzalnym i wyjątkowym głosie, której Kotoński zadedykował 7 *Haiku*. W wywiadzie przeprowadzonym podczas prób do prawykonania tego dzieła kompozytor powiedział: „Poezja japońska to jest coś, co mnie zafascynowało zupełnie. Znałem wcześniej malarstwo japońskie, znałem trochę muzykę, teatr, ale właśnie drobna poezja urzekła mnie zupełnie. Haiku to jest specyficzny rodzaj wiersza japońskiego, który jest rodzajem aforyzmu. Składa się zawsze z 5, 7, i 5 sylab, trzech wierszy tylko. I w tych trzech wierszach zawiera się zazwyczaj cały ogrom poezji. Jest to poezja liryczna związana z porą roku i starałem się muzycznie znaleźć odpowiednik przede wszystkim nastroju”<sup>11</sup>.

Początkowo haiku stanowiło gatunek sylabicznej poezji o treści komicznej, dopiero w XVII wieku wyodrębniło się jako nierymowany epigram trzywersowy z początkowej zwrotki wiersza zwanego *renga*, którego początki sięgają X wieku. Jest „niczym szkic oddający w sposób pełny aktualną sytuację świata zewnętrznego i nastrojów poety. Zadaniem poety jest stać się jednocześnie i częścią Natury i «obiektywem» zdolnym uchwycić terażniejszość”<sup>12</sup>. W klasycznym haiku przyciąga, oczarowuje przede wszystkim prostota, wręcz artystyczna asceza, jakby celowa nieefektywność, brak metafor, alegorii. Wyznacznikiem poetyckości haiku jest nie tylko jego symetryczny układ rytmiczny, ale także ukazanie „świata” w zaledwie kilku słowach. Wiersz nie ukazuje jednak zbyt wiele, zostawiając miejsce na domysły. To niedopowiedzenie podkreśla *kireji*, czyli sylaba ucinająca – końcówka gramatyczna, która sygnalizuje zakończenie frazy i wyznacza pauzę – moment zawieszenia głosu, chwilę na zastanowienie. Czasami *kireji* znajduje się na końcu haiku.

Zarówno tworzenie, jak i odczytywanie tych krótkich wierszy wymagają pewnej wprawy, przygotowania i wrażliwości. Zapewne z tego powodu istnieje dość niewielka liczba autorów parających się tą skondensowaną formą. Jednym z pierwszych był japoński poeta – Sanso, którego haiku wydane zostały w przekładzie Andrzeja Szuby. Niektóre jego wiersze mają większą liczbę sylab, często są symetryczne. Inne mają równą liczbę sylab, na przykład dziesięć, jak w poniższym haiku:

Przejście, odejście – cóż za różnica?  
Uwolniony, wyruszam samotny.  
Światło księżyca przykrywa Ziemię<sup>13</sup>

<sup>10</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy...*, s. 263.

<sup>11</sup> Wywiad z W. Kotońskim, [www.youtube.com/watch/wlodzimierzkotonski/index=14/](http://www.youtube.com/watch/wlodzimierzkotonski/index=14/) [dostęp: 1.09.2014].

<sup>12</sup> *Poezja starojapońska. Pieśni*, red. W. Witter, oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984, s. 124-125.

<sup>13</sup> *Pieśń cykady. Wiersze zen chińskie i japońskie*, red. A. Szuba, tłum. A. Szuba, Kraków 1991, s. 73.

Niekwestionowanym mistrzem, szczególnie cenionym za wkład w rozwój haiku, był Matsuo Bashō (pseudonim Munefusy Matsuo), jeden z największych pisarzy okresu Edo, żyjący w latach 1644-1694. Bashō w późnym okresie twórczości dużo podróżował, pisząc w trakcie swych wypraw dzienniki poetyckie, z których najsłynniejszy *Oku no hosomichi* (*Ścieżki północy*) uchodzi za arcydzieło literatury japońskiej. W Polsce twórczość Bashō stała się popularna dzięki przekładom jego poezji w 1983 roku (*Haiku*, tłum. A. Żuławska-Umeda, Wrocław 1983 oraz *Dziennik podróży do Sarashiny*, tłum. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984), co znalazło swój rezonans w twórczości polskich poetów, m.in. Teresy Grzywacz, w której wielozwrotkowych haiku autorka rygorystycznie przestrzega zasad sylabizacji 5-7-5:

w marcowym słońcu  
schodzą z dachu kroplami  
sople lodowe  
  
wokół sadzawki  
zaślóciły się w wodzie  
pierwsze kaczeńce  
  
wiosna odchodzi  
białe płatki w kałuży  
wszystko przemija<sup>14</sup>

Trudno się dziwić, że Włodzimierz Kotoński skomponował swe 7 *Haiku* pod wpływem poezji Bashō, uznanej za najbardziej zmysłową, której podczas czytania dotykamy i smakujemy, możemy ją widzieć, słyszeć, czuć. Delikatność wiosny, odgłosy lata, samotność jesieni – wszystkie te nastroje znalazły swoje odzwierciedlenie w cyklu kompozytora.

W analizie poszczególnych haiku zastosowana została metoda badania relacji słowno-muzycznych wskazana przez Michała Bristigera (za C.S. Peirce'm), uwzględniająca podział znaków muzycznych na ikony, indeksy i symbole. Zgodnie z tą metodą „znaki ikoniczne opierają się na podobieństwie, ale nie może ono pozostać przypadkowe, lecz musi być rozpoznane [...]. Symbole (w sensie Peirce'a) oparte są natomiast na związku konwencjonalnym, co znów daje podstawę do przejawiania się tego rodzaju relacji również w muzyce wokalne [...] Indeks wymaga związku bezpośredniego między znakiem a przedmiotem, zaznacza koegzystencję między elementem muzycznym i słowem [...], szerokie rozumienie «wskaźnika» [czyli indeksu – przyp. I.Ś.] uprawnia nas do objęcia tym pojęciem również momentów muzycznych, wyróżniających, «indeksujących» słowo. Takie działanie może być uzyskane środkiem formalnym (np. konturem linii melodycznej), lecz również emfatycznym, emocjonalnym akcentem”<sup>15</sup>.

Pierwsze haiku z cyklu (metrum 4/4, tempo *Vivo ma tranquillo*, liczba taktów: 46, czas trwania 1'35" – na nagraniu 2'39"; brak znaków przykluczowych – jak w pozostałych pieśniach), pełne symboli i ikon napisane zostało do wiersza o bananowcu. Jest z nim związana pewna historia z życia Bashō. Otóż w 1680 roku uczniowie mistrza wybudowali mu dom nad rzeką Kanda. Kilka miesięcy później obok domu zasadzono bananowiec, od którego pochodzi nazwa miejsca Bashoan. „Wichura”, o której mowa w haiku, to *nowaki* – bardzo silny, gwałtowny wiatr charakterystyczny dla późnej jesie-

<sup>14</sup> A. Dembończyk et al., *Haiku. Wybór*, Poznań 2011, s. 15.

<sup>15</sup> M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 163.

ni, który w wierszu szarpie liście bananowca. Przez przeciekający dach kapią krople deszczu i spadają do miski:

basho nowaki shite  
tarai ni ame wo  
kiku yo kane<sup>16</sup>

bananowiec potargany wichurą  
deszczu w misce  
słucham tej nocy

Kotoński do tego haiku wybrał instrumentację składającą się z fletu, sopranu, harfy i fletu tenorowego<sup>17</sup>. Każdy z instrumentów naśladuje określone elementy przyrody – deszcz, wiatr, drzewo. Rozpoczynająca samotnie utwór harfa, grająca opadające, przerywane pauzami interwały, symbolizuje spadające z różnym natężeniem krople wody:



Przykł. 1. Harfa (t. 1-2) – imitacje spadających kropli wody

Metalowe ścianki miski, zbierającej wodę spadającą z przeciekającego dachu, wydają pod ich wpływem pojedyncze, delikatne dźwięki tworzące odległości zazwyczaj opadających kwart i sekund. Większe interwały – seksty, oktawy, nony i decymy – pojawiają się, gdy deszcz na chwilę przestaje padać i odległości między spadającymi kroplami się wydłużają aż do chwilowego zatrzymania (pauzy w taktach 23-27). Gwałtowna wichura, o której mowa w wierszu, imitowana przez flet od taktu trzeciego (silnie rytmizowana wznosząco-opadająca linia melodyczna) jest u Kotońskiego raczej łagodnym wiatrem, który ucicha na chwilę przed zatrzymaniem deszczu:



Przykł. 2. Flet (t. 3-5) – górny system: imitacje podmuchów wiatru; dolny system: flet tenorowy – kołyszący się bananowiec

<sup>16</sup> *Poezja starojapońska...*, s. 32 (tłum. wiersza Agnieszka Żuławska-Umeda).

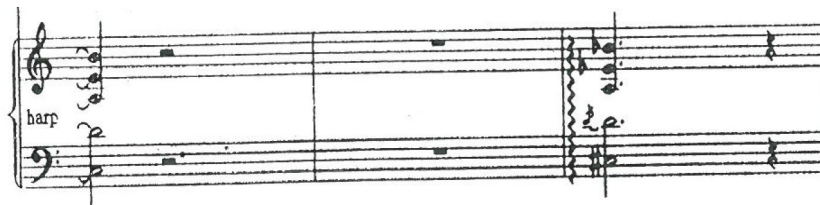
<sup>17</sup> W. Kotoński, *7 Haiku for soprano, flute, oboe, clarinet and harp (also alto flute and tenor recorder) on texts by Bashō*, Warszawa 1993 [rękopis partytury].

Bananowiec – flet tenorowy (w taktach 5-14, 27-30, 40-44) poruszający się najczęściej ruchem sekundowym poddaje się łagodnie i cierpliwie działaniom żywiołów. Narrator (sopran od taktu 17 – melodyczne przebiegi sekundowo-kwartowe przerywane licznymi pauzami) „opowiada” o nocnych odgłosach, ale przede wszystkim, „między wierszami”, o pokorze, z jaką należy znosić przeciwności losu, które wydają się konieczne, niezbędne, kształtujące charakter.

Jedno z najbardziej znanych haiku o starym stawie i żabie stało się podstawą do skomponowania miniatury *Furuike ya*. Stary, martwy staw kojarzy się z przeszłością, do której możemy powrócić myślami, zanurzyć się we wspomnieniach, „wskoczyć” w nie niczym zielony płaz. W kulturze Japonii koncert żab wiosną znaczy tyle, co w Polsce śpiew słowika. Bashō oprócz niego potrafił wysłyszeć jeszcze inne odgłosy, na które inni przestali już zwracać uwagę.

furuike ya	na starym stawie
kawazu tobikomu	plusk żaby
mizu no oto	która wskoczyła

Kotoński tym razem do wykonania drugiego, najkrótszego haiku (metrum 4/4, tempo *Lento*, liczba taktów 19) wykorzystał flet, obój, klarnet B, sopran i harfę. Nie oznaczył czasu trwania utworu (w nagraniu wynosi on 1'21"). Kompozycję rozpoczyna krótki melodyczny incipit w partii harfy, która imituje plusk wody w stawie – na tle wokalne linii melodycznej trzykrotnie pojawiają się akordy grane *arpeggio* (ikoniczne podobieństwo brzmienia dworskiego instrumentu koto):



Przykł. 3. Harfa (t. 1-3) – imitacje plusku wody

W drugim odcinku utworu (takty 14-18) harfa wykonuje duże skoki interwałowe symbolizujące żabie skoki do wody – od septymy do nony – w drobnych wartościach rytmicznych (trzydziestodwójki, szesnastki). Partia fletu ograniczona do krótkich, kilkadziesiątkowych motywów jest ikonicznym znakiem naśladownictwa ptasiego śpiewu, klarnet zaś pełni funkcję kolorystyczną, kontrapunktującą z głosem fletu. Sopran prezentuje tekst na przestrzeni zaledwie 11 taktów, w obrazowy, znaczący (indeksujący) sposób podkreślając wskakiwanie płaza do wody poprzez zastosowanie wznosząco-opadającej linii melodycznej na słowach „mizu no oto” („która wskoczyła”). Instrumentem wtórującym mu pod względem melodycznym i rytmicznym jest obój wykorzystywany w japońskiej muzyce kultowej.

Tekst trzeciego haiku także dotyczy wiosennej tematyki i jej szczególnie klimatycznego atrybutu – opadającej mgły. W tym haiku Bashō odgrywa ona szczególną

rolę – otacza małe wzgórze, któremu nie nadano nazwy. Otula je, niczym troskliwym ramieniem, stwarzając wrażenie bliskości:

haru nare ya  
na mo naki yama no  
usu – gasumi

wiosna nadeszła  
poranna mgła nawet  
dookoła bezimiennego wzgórze

Kompozytor by oddać ten szczególnie intymny nastrój, ograniczył obsadę do sopranowo-fletowego duetu, tym razem wykorzystując flet altowy o szczególnie łagodnym, miękkim brzmieniu. Utwór liczy 25 taktów, utrzymany jest w metrum 4/4, oznaczenie tempa *Tranquillo*, czas wykonania – 1'35"; brak instrumentalnego wstępu w odróżnieniu od pozostałych miniatur. Partia fletu do taktu siódmego oraz w zakończeniu – na przestrzeni dziewięciu ostatnich taktów – ukazuje statyczne wzgórze w długich, przedłużanych łukami, dźwiękach; natomiast w środkowym odcinku dźwięki tworzą swego rodzaju *circulatio* (symbol otulającej mgły), oplatając dźwięk d<sup>2</sup>, wznosząc się, to znów opadając (*ambitus* undecymy h<sup>2</sup>-f<sup>1</sup> z dźwiękiem centralnym d, który w partii sopranu występuje najczęściej i nim także kończy swą partię w zakończeniu utworu). Partia instrumentalna i wokalna, w zamierzony sposób niezsynchronizowane ze sobą, wzajemnie się uzupełniają, tworząc niepowtarzalny duet – zestawienie symbolu stałości, niezmienności z atrybutem ulotności i przemijania:

- ka - su - mi ya!

Przykł. 4. Wokalno-instrumentalny duet (t. 10-11) – górny system: flet, dolny system: głos

Dwutaktowa introdukcja w partii harfy, jak w większości pozostałych miniatur, otwiera haiku czwarte (obsada instrumentalna: flet, obój, klarnet, sopran, harfa; liczba taktów 37; oznaczenie tempa *Tranquillo*, metrum 4/4, czas wykonania: 2'10", na nagraniu: 2'32"). Po nim harfa wycofuje się niemal całkowicie, po pierwszej prezentacji tekstu.

kono michi ya  
yuku hito nashi ni  
aki no kune

droga na której  
po mnie nie przejdzie już nikt  
wieczór jesienny

W takcie trzecim następuje subtelne, utrzymane w dynamice *piano*, wejście sopranu. Jego linia melodyczna już od początku składa się głównie z sekund małych, co nadaje jej łkającego charakteru, symbolicznie podkreślając smutek powodowany odchodzeniem, przemijaniem. Od taktu trzeciego ograniczona do kilku, czasem pojedynczych dźwięków partia fletu stanowi kontrast pod względem rytmicznym z partią wokalną. Tekst powtarzany jest przez sopran wielokrotnie (indeksowane powtórzenia podkreślające wagę wypowiedzianych słów). Duety oboju i klarnetu,

wprowadzony po pierwszej prezentacji tekstu, rozpoczyna dialog. Czasem obój dubluje niektóre dźwięki czy krótkie melodyczne zwroty partii wokalne. Kompozytor rezygnuje z długich fraz na rzecz krótkich odcinków rozdzielonych pauzami. Wykorzystuje także, wzorem kompozytorów japońskich, efekt wybrzmiewania w utworach utrzymanych w wolnym tempie:

The image shows a musical score for measures 30 and 31. It includes staves for Flute (fl alt), Oboe (ob), Clarinet (cl), Voice, and Harp. The vocal line features the lyrics "no mi - chi ya" with a long note on "ya" that extends into measure 31. The instrumental parts provide accompaniment, with the harp part being particularly prominent.

Przykł. 5. Partia wokalna (t. 30-31) – efekt wybrzmiewania

oraz symbolicznie stosuje zabieg onomatopieczny, melizmatycznie traktując pierwszą sylabę w słowie „droga”, co podkreśla jej długość.

Piąte haiku (obsada instrumentalna: flet altowy, obój, flet tenorowy, sopran, harfa; tempo *Andante*, metrum 4/4, liczba taktów: 32, określony przez kompozytora czas trwania: 1'45") rozpoczyna i kończy duet fletu altowego i fletu tenorowego. Sylabicznym traktowaniem tekstu i arpeggiowym towarzyszeniem harfy (takty 6-9) kompozytor po raz kolejny składa hołd typowo japońskiej liryce wokально-instrumentalnej.

atsuki hi wo  
umi ni iretari  
mogamigawa

nad wrzosowiskiem  
nie połączony z niczym  
skowronek śpiewa

Naśladownictwo głosu skowronka, wykonywane przez flet w skokach decymy, nony i terdecymy, jest w tym haiku zawoalowane, nieoczywiste, także ze względu na dobór tempa. Flet tenorowy pełni kolorystyczną funkcję, poruszając się najczęściej sekundowymi krokami. Melancholijny nastrój bezkresnego, ukwieconego pola prezentuje obój i sopran na przestrzeni zaledwie dziesięciu taktów. Kompozytor w zamierzony sposób oddzielił partię fletu (skowronka) od partii sopranu i oboju (wrzosowisko), by podkreślić ptasią wolność, niezależność, ale także samotność.



Równomierny, triolowy akompaniament fletu w opadających rozłożonych trójdźwiękach zbudowanych głównie z kwart (obrazowe imitacje spadających kropli deszczu) otwiera haiku szóste (obsada instrumentalna: flet, obój, klarnet, sopran, harfa; tempo *Allegretto*, metrum 4/4, liczba taktów: 36, czas trwania: 1'35", na nagraniu: 1'56"):

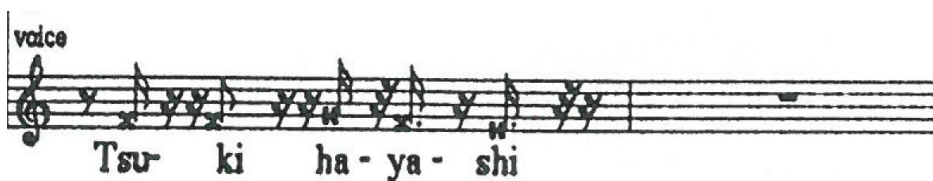


Przykł. 6. Flet (t. 1-4) – imitacje kropli deszczu

Po nocnym niebie przesuwały się popędzane wiatrem chmury (klarnet), a przelazający przez nie księżyc sprawia wrażenie, jakby to on mknął po niebie:

tsuki hayashi	prędki księżyc
kozue wa ame wo	deszcz wierzchołki drzew
mochinagare	jeszcze unoszą

Gdy flet na chwilę milknie wraz z wprowadzeniem partii sopranu, „zastępuje” go harfa (w zakończeniu także na przestrzeni taktów 25-28 obój). Drzewem, pomimo iż jest jedynym statycznym obiektem w treści wiersza, porusza w jego górnej warstwie wiatr. Wznosząco-opadająca linia melodyczna sopranu na słowach „jeszcze unoszą”, występujące na zmianę długie i krótkie wartości rytmiczne oraz towarzysząca im naprzemiennosc odległości sekundowych z septymowymi i oktawowymi symbolizują zmienność aury. W zakończeniu utworu (od taktu 24) kompozytor ponownie prezentuje cały tekst haiku w formie recytacji:



Przykł. 7. Sopran (t. 24) – fragment recytacji tekstu

W 1694 roku Bashō wyruszył w podróż wzdłuż wybrzeża Pacyfiku. W Osace napisał wiersz *Kono aki wa* po otrzymaniu wiadomości o śmierci swojej przyjaciółki Jutei. Zdrowie poety gwałtownie się pogorszyło, przestał wstawać z łóżka i wkrótce zmarł.

kono aki wa	tej jesieni
nande toshiyoru	dłaczego się starzeję
kumo ni tori	ptak między chmurami

*Kono aki wa* jest nie tylko ostatnim wierszem napisanym przez Bashō, ale także ostatnim haiku Kotońskiego. Jest podsumowaniem, rekapitulacją, ukoronowaniem

całego cyklu, a także kondensacją cech muzyki japońskiej. To siódme haiku (obsada instrumentalna: flet, obój, klarnet, sopran, harfa; tempo *Andante*, metrum 3/4, liczba taktów: 37, czas trwania: 1'56") otwiera instrumentalny incipit – unisono fletu i klarinetu – składający się jedynie z przedłużanego łukiem dźwięku e. Rodzaj wstępu stanowi także klastrowe współbrzmienie instrumentów dętych, zbudowane z dźwięków d<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, fis<sup>2</sup>, g<sup>2</sup> i a<sup>2</sup>, co odpowiada skali japońskiej *onkai*. We wstępie tym sopran opłata dźwięk e<sup>2</sup> (e<sup>2</sup>, fis<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>), co stanowi typowy japoński wzór melodyczny *shoji*<sup>18</sup>. Podobną formułę melodyczną (tym razem opłatanie dźwięku a) realizuje głos, prezentując tekst haiku Bashō przy towarzyszeniu pozostałych instrumentów z wyjątkiem harfy, która na przestrzeni taktów 2-23 wykonuje pojedyncze, przedzielone pauzami *arpeggia*, naśladując koto<sup>19</sup>. W zakończeniu sopran śpiewa melodię złożoną naprzemiennie z sekund małych i kwart zwiększonych (na sylabach a-o-u-ya-o-a), kończąc utwór tym samym dźwiękiem, którym go rozpoczynał – e, co sugeruje utrzymanie całej pieśni w japońskiej skali *hyo zyo*, której przypisaną porą roku jest jesień – symbol przemijania, samotności i refleksji<sup>20</sup>.

Dla obu twórców – Bashō i Kotońskiego – to ostatnie haiku było podsumowaniem, jakiego dokonuje się w tzw. okrągłe rocznice (Bashō, pisząc wiersz, miał 50 lat, Kotoński – 70). Stanowi swoiste *résumé* dotychczasowej twórczości. Być może także z tego powodu kompozytor w ostatnim haiku zawarł niemal wszystkie elementy muzyki japońskiej, m.in.<sup>21</sup>:

- wykorzystanie pentatoniki i jej wzbogaconych wariantów,
- wykorzystanie w obsadzie instrumentalnej fletu i oboju (japońska muzyka kultowa),
- akordy harfy grane *arpeggio* będące akompaniamentem dla śpiewu – echa dworskiego koto,
- zamierzone niezynchronizowanie partii wokalne i instrumentalnej,
- zastosowanie melodycznego incipitu na początku utworu,
- sylabiczne traktowanie tekstu,
- powiązanie ze sobą partii głosu z jednym z instrumentów (częściowe dublowanie linii melodycznej),
- zastosowanie ograniczonego po względem składu instrumentarium,
- tendencja do rezygnacji z fraz długich na rzecz krótkich, rozdzielanych pauzami (duże przywiązanie wagi do pauz – moment ciszy jest w muzyce japońskiej integralną częścią dźwięku, po którym następuje)<sup>22</sup>,

<sup>18</sup> Na podstawie: N. Wojnakowska, *Skala w japońskiej teorii i praktyce muzycznej*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ” 2012, nr 15, s. 12.

<sup>19</sup> Harfa miała dla kompozytora szczególne znaczenie, gdyż jego żona była harfistką, natomiast „Koto” był to pseudonim nadany Kotońskiemu przez Luigi Nono.

<sup>20</sup> Na podstawie: M. Shimosako, *Philosophy and aesthetics*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, red. R. C. Provine, Y. Tokumaru, J.L. Witzleben, New York - London 2002, s. 547.

<sup>21</sup> Na podstawie: A. Czekanowska, *Japońska muzyka*, [w:] *Mala encyklopedia muzyki*, red. S. Śleodziński, A. Chodkowski, Warszawa 1981, s. 442-443; H. Komoda, M. Nogawa, *Theory and Notation in Japan*, [w:] *The Garland Encyclopedia...*, s. 565.

<sup>22</sup> „W koncepcji *ma*, moment ciszy lub echa po dźwięku jest jego integralną częścią”. M. Shimosako, op. cit., s. 545.

- wykorzystywanie efektu wybrzmiewania w utworach o wolnym tempie,
- zabiegi podkreślające onomatopeje w tekście (deszcz, wiatr i in.),
- unikanie *tutti* (kompozytor nie stosuje *tutti* w żadnej z miniatur),
- unikanie *fortissima* (najgłośniejszym oznaczeniem w cyklu jest *forte*, ale dynamika oscyluje głównie pomiędzy *piano* a *mezzoforte*),
- stosowanie skal japońskich (oprócz *hyo zyo* przypominającej tonację E-dur kompozytor stosuje skalę *sozyo* odpowiadającą G-dur w haiku czwartym),
- nawiązanie do form japońskiej muzyki kameralnej obejmującej lirykę wokalną oraz grę na instrumentach szarpanych.

Prawykonanie *7 Haiku* Kotońskiego odbyło się 17 września 1994 roku podczas 37. Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień” w Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej w Warszawie (wówczas także jego nagrania dokonała Agencja Muzyczna Polskiego Radia; album ukazał się w sprzedaży w 2012 roku, znajdują się na nim nieopublikowane nagrania z lat 1979-1999 utworów w wykonaniu Elżbiety Towarnickiej). Oprócz wymienionej sopranistki wykonawcami byli: Elżbieta Gajewska – flet, Eugeniusz Skubis – klarnet, Stanisław Malikowski – obój, Anna Sikorzak-Olek – harfa, Jacek Urbaniak – flet prosty. Na partyturze wydanej przez kompozytora w 1993 roku widnieje dedykacja: „To Jane Manning”. W książce programowej 37. edycji festiwalu kompozytor komentuje okoliczności powstania utworu oraz powody dedykacji: „Haiku zafascynowało mnie już dawno. Ostatnio miałem jednak możliwość zaznajomienia się z niektórymi tekstami w języku japońskim (poprzez dosłowne i swobodne tłumaczenia angielskie wraz z licznymi odniesieniami i wieloznacznościami, jakie te teksty niosą) i to dopiero było olśnienie [...]. Dedykowałem je znakomitej angielskiej śpiewaczce Jane Manning, która miała je wykonać w Londynie wiosną 1993 roku. Ku mojemu ubolewaniu do dziś do tego nie doszło. Myślę, że dzisiejsze prawykonanie będzie dobrym początkiem dla tych skromnych utworów”<sup>23</sup>.

Jedyna informacja, jaka pojawiła się w prasie dotycząca prawykonania kompozycji, to jednozdaniowy komentarz Anny Ignatowicz: „Chciałabym raz jeszcze usłyszeć *7 Haiku* Włodzimierza Kotońskiego w bardziej przekonującym wykonaniu”<sup>24</sup>. Biorąc pod uwagę znakomitych muzyków, którzy wzięli udział w realizacji dzieła, oraz fakt, iż dokonano nagrania na żywo, co pozwala zweryfikować tę opinię, trudno mi się z nią zgodzić. Barbara Smoleńska-Zielińska napisała o *7 Haiku*: „urzekające egzotyczną motywiką miniatury”<sup>25</sup>. Z powodu braku innych komentarzy przytoczę kilka dotyczących twórczości kameralnej Kotońskiego. Cykl pieśni, podobnie jak *Terra incognita*, przedstawia „miłą aurę dźwiękową, niemal relaksowy obraz, przypominający atmosferę dawniejszej *Harfy Eola* i *Muzyki wiosennej*”<sup>26</sup>. Podobnie jak w *Concerto* i *Trio* kompozytor ogranicza w nim dynamikę, a „*forte* pojawia się tylko jako konieczny kontrast [...]. Unika *tutti* lubując się w brzmieniach pojedynczych instrumentów”<sup>27</sup>.

Echa *7 Haiku* pobrzmiewają w skomponowanym przez Kotońskiego trzy lata później *Mijikayo* – nokturnie na zespół instrumentów japońskich (m.in. yokobue,

<sup>23</sup> Program 37. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1994, s. 62.

<sup>24</sup> A. Ignatowicz, *Jesień nieco mniej złota*, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 22, s. 5.

<sup>25</sup> B. Smoleńska-Zielińska, *Gry dźwiękowe*, „Kwarta” 2000, nr 6, s. 6.

<sup>26</sup> K. Baculewski, *Pod znakiem muzyki polskiej*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 23, s. 8.

<sup>27</sup> T. Zieliński, *Concerto i Trio Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 21, s. 9.

shakuhachi, shamisen, koto i instrumenty perkusyjne), którego prawykonanie odbyło się 10 lipca 1996 roku w Tokio w wykonaniu zespołu kameralnego Mifu Mitsuhachi. Kompozytor dedykował go Kifu Mitsuhashi grającemu na shakuhachi – japońskim flecie prostym, podstawowym instrumencie teatru nō.

Sześć lat później (w 2002 roku) *Haiku* – 4 pieśni na sopran i fortepian, inspirowane wierszami o porach roku – skomponował Paweł Łukaszewski. Z *Haru, Natsu, Aki, Fuyu* powstał cykl, który Paweł Markuszewski określił jako „intymny i melancholijny”.

Na zakończenie kilka opinii o samym kompozytorze, pierwsza – Tadeusza Zielińskiego: „Włodzimierz Kotoński nie należy do twórców, którzy łatwo zwracają na siebie uwagę [...]. Jest kompozytorem przedkładającym solidny warsztat i wewnętrzną elegancję muzycznej konstrukcji nad ambicję produkowania mocnych wrażeń i emocji, artystą obdarzonym wybitną inwencją, ale inwencją objawiającą się przede wszystkim w wyborze i układzie takich czy innych kształtów dźwiękowych i tworzącą wartości nieprzekładalne na żaden język pozamuzyczny”<sup>28</sup>; druga opinia autorstwa Ludwika Erhardta: „Kotoński nie jest postacią z pierwszych stron gazet. Nie kokietuje możnych tego świata, nie obchodzi hucznych jubileuszy, nie udziela skandalizujących wywiadów”<sup>29</sup>; i ostatnia Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej: „Twórczość Włodzimierza Kotońskiego odróżnia się na mapie współczesnej muzyki polskiej odrębnym kolorem [...]. Uderza [w niej] wielka wrażliwość na sensualne jakości brzmienia i finezja dźwiękowych deseni, a także skłonność do kontemplatywnej nastrojowości [...]. Artysta ten, pełen dyskrekcji i smaku, zwłaszcza w kreowaniu wyszukanych barw brzmieniowych, unika wszelkich dramatów i wybujałej ekspresyjności – domeną jego jest raczej bardzo specyficzny, sugestywny (nieco marzycielski) nastrój i malarska finezja”<sup>30</sup>.

Włodzimierz Kotoński tworząc swoje 7 *Haiku*, kontemplując przyrodę, otaczający go świat, wkroczył na teren *sacrum*, przypominając buddyjskiego mnicha, który mawia jak każdy Japończyk: „Kiedy idziesz, ciesz się z tego, że idziesz. Kiedy siedzisz, ciesz się z tego, że siedzisz. Kiedy umierasz, ciesz się śmiercią”. Ale kompozytor odchodzi, nie umiera. Umiera tylko ten, kto zostaje zapomniany.

## Bibliografia

- Baculewski K., *Kotoński*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 5: *kll*, Kraków 1997.
- Baculewski K., *Pod znakiem muzyki polskiej*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 23, s. 5-8.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.
- Cegiełka J., *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976.
- Czekanowska A., *Japońska muzyka*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, A. Chodkowski, Warszawa 1981.
- Dembończyk A. et al., *Haiku. Wybór*, Poznań 2011.
- Erhardt L., *Żeglarz spod znaku róży wiatrów*, „Studio” 1994, nr 3, s. 29.
- Gogh V. van, *List do Theo van Gogh z 24.09.1888*, Muzeum Amsterdam.
- Ignatowicz A., *Jesień nieco mniej złota*, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 22, s. 5.

<sup>28</sup> T. Zieliński, *Pour quatre Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23, s. 9.

<sup>29</sup> L. Erhardt, *Żeglarz spod znaku róży wiatrów*, „Studio” 1994, nr 3, s. 29.

<sup>30</sup> B. Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 6.

- Komoda H., Nogawa M., *Theory and Notation in Japan*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, red. R.C. Provine, Y. Tokumaru, J.L. Witzleben, New York - London 2002.
- Kotoński W., *7 Haiku for soprano, flute, oboe, clarinet and harp (also alto flute and tenor recorder) on texts by Bashō*, Warszawa 1993, [rękopis partytury].
- Król A., *Japonizm polski/Polish Japonism*, Kraków 2011.
- Machowski M., Świdzińska N., Trzeciak P., *Sztuka Świata*, t. 4, Warszawa 2001.
- Maśka M., *Drzeworyt japoński a sprawa polska – o japońskich aspektach batalii o nową sztukę*, „Litteraria Copernicana” 2014, nr 2 (14).
- Pieśń cykady. Wiersze zen chińskie i japońskie*, red. A. Szuba, tłum. A. Szuba, Kraków 1991.
- Poezja starojapońska. Pieśni*, red. W. Witter, oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa 1984.
- Program 37. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1994.
- Shimosako M., *Philosophy and aesthetics*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, R.C. Provine, Y. Tokumaru, J.L. Witzleben, New York - London 2002.
- Smoleńska-Zielińska B., *Gry dźwiękowe*, „Kwarta” 2000, nr 6.
- Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Wojnakowska N., *Skala w japońskiej teorii i praktyce muzycznej*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ” 2012, nr 15.
- Zieliński T., *Concerto i Trio Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 21.
- Zieliński T., *Pour quatre Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23.
- Zieliński T., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980.
- Wywiad z W. Kotońskim, [www.youtube.com/watch/wlodzimierzkotonski/index=14/](http://www.youtube.com/watch/wlodzimierzkotonski/index=14/) [dostęp: 1.09.2014].

## Summary

### FASCINATION WITH EASTERN ART IN THE WORKS OF WŁODZIMIERZ KOTOŃSKI

Among those most enchanted by Eastern art in the interwar Poland were: Piotr Perkowski, Aleksander Tansman, Jerzy Gablenz, and Jan Maklakiewicz. The inspiration from Japanese culture was initiated in the late 20<sup>th</sup> century by Włodzimierz Kotoński – a composer specializing in computer and electronic music. Fascinated by Matsuo Bashō's poetry, Kotoński composed *7 Haiku For Female Voice and Seven Instruments* and dedicated the piece to the British soprano, Jane Manning. Not only does Kotoński's cycle portray the contemplation of nature and the surrounding world, but it also has a touch of subtle sacrum.

Key words: *Kotoński, haiku, Bashō, Manning*

