



UNIWERSYTET
ŁÓDZKI



OŚRODEK
SPRAW
AZJATYCKICH

ANNA KRYSZTOFIAK

INSTRUMENTÓW OSOBLIWYCH WYSPY SZCZĘŚLIWE

Opowieści o azjatyckich instrumentach

Stypendium

Ministra
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

PROJEKT ZREALIZOWANY Z FUNDUSZY MINISTERSTWA KULTURY I
DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Instrumentów Osobliwych Wyspy Szczęśliwe - to tytuł serii dwunastu filmów i artykułów poświęconych azjatyckim instrumentom muzycznym. Jeśli damy się nieco ponieść fantazji, możemy go uznać za całkiem udaną nazwę geograficzną. Opowieść o tak zróżnicowanej grupie instrumentów, przypomina gawędę o barwnym archipelagu niezwykłości. Dobrze się ją czyta w miękkim fotelu, zwłaszcza gdy covid odcina szlaki powietrznej i morskiej żeglugi. **„Nawet największa podróż zaczyna się od pierwszego kroku”** - miał podobno powiedzieć Laozi. Szlakiem słowa pisanego odbywa się najdalsza podróż do naszej wyobraźni, a najlepiej gdy jednocześnie wzbogaca nas o porcję nowej wiedzy. Taka jest idea prezentowanego tutaj zbioru artykułów. Niniejsze opracowanie popularnonaukowe, ma za zadanie dostarczyć nam garść informacji na temat instrumentarium orientalnego z Chin, Tajwanu i Japonii, jak również za jego pośrednictwem, próbuje dać bardzo ogólny wgląd w kulturę Azji Wschodniej. **Muzyka, jak każda dziedzina sztuki, jest bowiem zwierciadłem rzeczywistości, a zarazem oknem na świat.** Konstrukcja instrumentów muzycznych, ich brzmienie i repertuar, jest wynikiem specyficznych uwarunkowań filozoficznych, geograficznych i historycznych. Poszczególne instrumenty mają swój własny idiom i są niczym odrębne, zielone wyspy porozrzucane na morzu zbiorowej wyobraźni: grup etnicznych i wielonarodowych państw.

Najważniejszym ogniwem tej opowieści będą Chiny. Przez długie wieki, pismo chińskie używane było nie tylko w Państwie Środka, lecz także w Japonii, Korei i w Wietnamie. Z tej przyczyny, **kultura chińska miała ogromny wpływ na rozwój całej Azji Wschodniej.** Wszędzie tam, dokąd „zawędrowały” znaki chińskie, pojawiła się wraz z nimi chińska filozofia, nauka, literatura a nawet mitologia. W tej części świata, Chiny były największym ośrodkiem buddyzmu, wysyłając w odległe zakątki mistrzów, wyposażonych w słowo drukowane, w postaci chińskich tłumaczeń buddyjskich tekstów i innych dzieł (czasem także w instrumenty muzyczne!). Zgodnie z wielowiekową tradycją, Japończycy, Wietnamczycy, Koreańczycy a także inni przedstawiciele regionu, posyłali swoją najzdolniejszą młodzież na studia do Chin. Po odbytej nauce, czytani w literaturze chińskiej kandydaci na stanowiska dworskie i urzędnicze, a także duchowni, przywozili ze sobą bagaż nabytej wiedzy i umiejętności, którą później przetwarzali nadając własny, narodowy rys charakteru. Najlepszym

przykładem może być Japonia. Japończycy nie tylko przechowali w ramach własnej kultury dorobek chińskiej sztuki dawnej, ocalając m.in. chińską muzykę dworską z czasów dynastii Tang w partyturach gagaku, ale także uchronili od zniszczenia dawne tabulatury na lutnię pipę i cytrę guqin. Po upadku dynastii Ming, wobec kryzysu kultury Han, zdominowanej przez obce wpływy mandżurskie, Japończycy poczuli się w obowiązku ocalić klasyczną kulturę chińską w przekonaniu, że historia predestynuje ich do bycia najwierniejszymi kontynuatorami i dziedzicami spuścizny cesarstwa chińskiego.

Powyższe uwarunkowania sprzyjały niezwyklej „wędrownie” chińskich instrumentów muzycznych poprzez kraje Azji Wschodniej.

Najwymowniejszym przykładem będzie cytra, jako instrument reprezentujący konfucjańskie cnoty, a zarazem poetykę taoizmu, symbol kultury wysokiej, ogłady, elegancji i wykształcenia. W każdym kraju Azji Wschodniej znajdują się odpowiedniki chińskich cytr guzheng i guqin, przeważnie jako najważniejsze, narodowe instrumenty. Podobnie flety bambusowe, których pierwowzorem było chińskie xiao, a także lutnie inspirowane pipą.

Klasyczne instrumenty chińskie, stały się poniekąd międzynarodowym i azjatyckim standardem. W ich cieniu znajduje się niezwykle ciekawy i barwny kalejdoskop instrumentów ludowych, o wielokulturowym rodowodzie. Historia potwierdza, że Chiny nigdy nie były państwem narodowym. Istnieje coś nieuchwytnego, co spaja tę różnorodność. Pomimo upływu kilku tysięcy lat dziejów, Państwo Środka utrzymało język i niemożliwą do zdefiniowania esencję swojej kultury. Zachowało określone, stałe cechy kulturowe, prawdopodobnie za sprawą stabilnej i bardzo silnej biurokracji, stojącej na straży wspólnego pisma i wspólnej, wysoko cenionej kultury. Bardzo znamienne są słowa Claude'a Larre, z jego artykułu pt. *Empiryczne pojmowanie czasu, a koncepcja historii w myśli chińskiej*, wydanego w zbiorze *Czas w kulturze*, pod red. Andrzeja Zajączkowskiego (*Biblioteka myśli współczesnej*, Warszawa 1988):

„Wydaje się, że od samego początku ci, którym dana była władza administracyjna, lub którzy sami ją zdobyli, pojmowali państwo jako żywą rzeczywistość, w której świat przyrody oraz społeczeństwo ludzkie mogą współistnieć jedynie w symbiozie opartej na zasadzie spontaniczności.”

Cytat ten trafia w sedno sprawy, bo wyraża nieoczywistą, pełną paradoksów kwintesencję kultury Państwa Środka. Chińskie dziedzictwo narodowe, ze szczególnym uwzględnieniem słowa pisanego, jest uniwersalną wartością, nie tylko obrębem swojego terytorium, lecz także wszędzie tam, gdzie znajduje się tzw. diaspora chińska: w Hongkongu, Macao, w krajach które powstały jako dzieło emigracji, np. Singapur czy Tajwan, oraz wszędzie dokąd zawędrowali ludzie posługujący się językiem chińskim, w którymkolwiek z dialektów. Uniwersalizm może jednoczyć, ale też budować napięcie, jeśli bywa nadużywany, np. w koncepcji *Greater China*.

Chińczycy mają nadal bardzo konfucjańskie spojrzenie na muzykę.

W wyniku tego, muzyka pełni szczególnie doniosłą, propagandową rolę, jako jeden ze środków kształtowania ładu społecznego i ważny element edukacji. Traktowana jest bardzo poważnie, bo według tradycyjnego światopoglądu, który przetrwał rewolucję, odpowiednia muzyka kształtuje umysły, wprowadza ład w społeczeństwie, umacniając władzę w państwie i wpływając na jej korzystny wizerunek. W ujęciu konfucjańskim, jednostka w społeczeństwie jest niejako zobligowana do zachowania najwyższych standardów kultury, jak również do dzielenia się nią w interakcji społecznej. Biorąc pod uwagę powyższe zadania społeczne, a także dodając do nich niezwykle istotny w konfucjanizmie element samodoskonalenia – dojdziemy do wniosku, że muzyka dostarcza najbardziej idealnych środków, aby cele te realizować. O przekazywaniu kultury w ujęciu konfucjańskim, przeczytać możemy u Xinzhong Yao, który w niezwykle trafnych słowach ujmuje głęboki sens tej koncepcji: „Konfucjaniści wierzą, że Niebo obdarza istoty ludzkie zmysłem i dbałością o przekazywanie kultury, za których sprawą poszukujemy ostatecznego sensu życia. Droga Nieba musi być kultywowana w osobistym doświadczeniu i interakcji społecznej. Pragnienie Nieba, aby zachowywać tę kulturę (*siwen*) (*Lunyu*, 9:5), ożywia tradycję moralną, a ponadto zarówno przydaje jej kosmologicznej doniosłości, jak i >>narzuca<< ludziom zadanie spełniania tego, co w kulturze owej jest ukryte” (Xinzhong Yao, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, Kraków 2009, s. 156).

Instrumentami wiodącymi w świecie konfucjańskich wartości są cytry. Dlatego od nich zaczynam tę krótką wędrówkę muzyczną obejmującą zalewie 12 instrumentów. Guzheng otwiera instrumentarium, ze względu na swoją popularność, a po nim jest guqin - jako kwintesencja i symbol kultury chińskiej. Dalej xiao - jako towarzysz guqin, tym samym partycypujący w kulturze

erudytów. Lutnia pipa zamyka instrumentarium chińskich elit. W następnej kolejności pojawia się erhu, jako instrument ludowy wypromowany w ostatnim stuleciu i wyniesiony na szczyty propagandy. Po erhu, omawiam instrumenty które reprezentują mniejszości etniczne w Chinach i poza nimi: hulusi, yehu, yueqin. Ostatniego z nich, staram się ukazać w sposób szczególnie charakterystyczny dla Tajwanu, w jego ludowej odmianie. Na tym kończy się instrumentarium Chin i diaspory, a rozpoczyna się wątek instrumentów japońskich. Zwykle wywodzą się one od chińskich przodków, ale w japońskiej odświeżeniu, tworzą całkowicie odmienną jakość. Koto, shakuhachi, yakumgoto i ichigenkin kierują nas w stronę ascetycznego piękna, nacechowanego duchowością Zen i Shinto.

Zakres prezentowanego instrumentarium wynika z liczby instrumentów na których gram, a także z określonych ram stypendium, którego częścią realizacji jest niniejsza publikacja. „Instrumentów Osobliwych Wyspy Szczęśliwe” są bowiem serią artykułów i filmów, która powstała pod patronatem, a zarazem dzięki środkom Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, z programu stypendialnego „Kultura w sieci”. Artykuły zgodnie z założeniami projektu, opublikowane zostają w zbiorze dostępnym jako darmowy e-book do pobrania online.

Zamieszczone tutaj teksty napisałam z myślą o entuzjastach kultury Azji, ale także jako materiał przydatny dla studiujących na kierunkach orientalnych, jako lektura uzupełniająca dla uczniów i studentów uczęszczających na zajęcia z etnomuzykologii i instrumentoznawstwa, oraz wszystkich melomanów i ludzi ciekawych świata. W każdym artykule dużo miejsca poświęciłam historii, a także przytaczam przykłady artefaktów będących dziełami sztuki lub rzemiosła. Dla równowagi, od czasu do czasu pojawiają się instrumenty polskie, o ile mieszczą się w kontekście.

Niniejsza publikacja ma charakter popularno-naukowy, napisana jest na podstawie doświadczenia instrumentalisty i historyka sztuki, a nie teoretyka muzyki lub sinologa. Podstawą mojej wiedzy jest praktyka, zdobyta podczas podróży i lekcji gry na instrumentach u nauczycieli z Tajwanu, Chin i Japonii, indywidualnie, a także w ramach stypendium Taiwan Fellowship, realizowanego w Taipei National University of the Arts. Pisząc w bardzo ograniczonych ramach czasowych, pomijam aparat naukowy, licząc na to, że zebrany tutaj materiał to tylko „zaczyn”, który posłuży znacznemu

poszerzeniu w kolejnej, niezależnej publikacji. Omówienie każdego z instrumentów, można bowiem znacznie rozwinąć, choćby z punktu widzenia polityki kulturalnej. Jest to szczególnie interesujące w przypadku muzyki chińskiej.

Jestem ogromnie wdzięczna, że ta niewielka praca ukazuje się pod patronatem Ośrodka Spraw Azjatyckich Uniwersytetu Łódzkiego. Wyrażam swoje podziękowania dla prof. dr hab. Dominika Mierzejewskiego kierownika Ośrodka, za konsultację naukową i pomoc w publikacji. Składam wyrazy wdzięczności dla wszystkich wykładowców Katedry Studiów Azjatyckich UŁ, z panią prof. dr hab. Małgorzatą Pietrasiak na czele.

Dziękuję Filharmonii Łódzkiej, wspaniałej instytucji dla której pracuję na co dzień, nie tylko za promocję moich filmów, ale także za motywację do podjęcia się pierwszych prób filmowania w czasie zamknięcia covid.

Projekt dwunastu artykułów i filmów pt. „Instrumentów Osobliwych Wyspy Szczęśliwe” (885/2020/III) zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach programu stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura w sieci”, w terminie sierpień-październik 2020 r. Darmowy e-book dostępny jest do pobrania na stronie Ośrodka Spraw Azjatyckich UŁ, a filmy obejrzeć można na YouTube, na playliście pt. „Instrumentów Osobliwych Wyspy Szczęśliwe” (https://www.youtube.com/playlist?list=PLOhNt8uzyLCf9aE1J0eHgn_JAZiIczDpV).

(1) GUZHENG: HARMONIA NIEBA I ZIEMI

Guzheng (古 箏) należy do najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych instrumentów chińskich. Jego wczesna forma wywodzi się ze starożytnej cytry se (瑟), popularnej w okresie Zachodniej Dynastii Zhou, około tysiąc lat przed naszą erą. Pierwsze egzemplarze pojawiać się mogły już w Okresie Walczących Królestw (ok. 475-221 p.n.e.), rozpoznawane wówczas jako mniejsza wersja se. Niewielkich rozmiarów cytra guqin (古 琴) jest funkcjonującą do dzisiaj rówieśniczką se. Oba instrumenty opisane były już w najwcześniejszym piśmiennictwie chińskim. A zatem, obok muzealnego już tylko se i przeżywającej swoisty renesans cytry guqin, guzheng należy do najstarszych instrumentów świata.

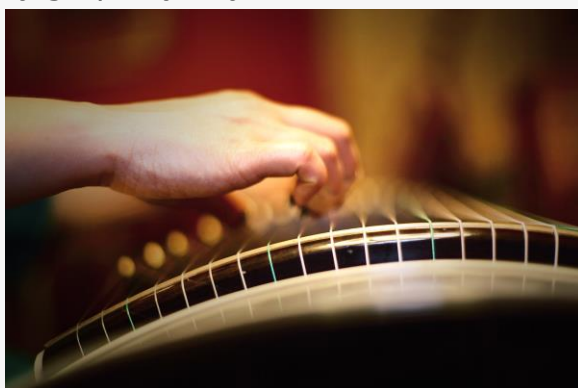


Standardowy, współczesny guzheng ma długość 163 cm, wykonany jest z drzewa paulowni i posiada 21 strun. Wyróżnia się niezwykle dekoracyjną formą: od rzeźbionych i malowanych kaligrafii, poprzez intarsje i inkrustacje. Swoje charakterystyczne brzmienie zawdzięcza w dużej mierze tworzywu z jakiego wykonane są struny. Pierwotnie był to jedwab, z czasem struny te zaczęto okręcać metalowym drutem, a ostatecznie w XX w. standardem stały się struny stalowe w nylonowej owijce.

Trudno doszukać się na rynku instrumentów muzycznych guzhengów budowanych indywidualnie. Właściwie nie ma takiej praktyki. Ich profesjonalną budową zajmują się renomowane firmy, z których najsłynniejsza jest I Narodowa Fabryka Instrumentów Muzycznych Dunhuang w Szanghaju.

Pochodzące stamtąd instrumenty zyskały tak wielkie uznanie, iż w ostatnich latach zaczęto podrabiać je na dużą skalę. Obecnie wszyscy sprzedawcy oryginalnych guzhengów tej marki, muszą wykazać się certyfikatem, a każdy oferowany przez nich egzemplarz musi posiadać numer seryjny, identyfikowany telefonicznie lub drogą mailową, z metryczką instrumentu. Kolejnymi zabezpieczeniami są sygnatury i znaki.

Nie spotyka się, aby ktokolwiek grał na zabytkowym guzhengu, ponieważ instrumenty te nie są tak żywotne jak cytry guqin, zyskujące na walorach wraz z upływem czasu. Jedyny nowoczesny element konstrukcyjny dzisiejszego guzhengu, metalowe kołki ukryte w otwieranym schowku, stanowią jego najsłabszy w użytkowaniu punkt: z czasem wyrabiają się i nie trzymają stroju. Obok nylonowej owijki strun, ze sztucznego tworzywa produkowane są też plektrony przyklejane jako pazurki od strony opuszków palców, niegdyś wyrabiane z szylkretu, kości, bambusa lub jadeitu.



Rozpięte pomiędzy dekoracyjnymi partiami podłużnego pudła rezonansowego struny guzhengu, wspierają się na ruchomych mostkach wykonanych z drewna i kości. W najdawniejszych cytrach, mostki służyły do strojenia instrumentu poprzez ich przesuwanie. Funkcja ta przetrwała w japońskim koto i koreańskim kayageum.

Pudło rezonansowe instrumentu ustawia się na stojakach w różnych kształtach, dostosowując do wysokości osoby siedzącej na krześle, ale dawno temu grało się na guzhengu kładąc go sobie na kolanach albo klęcząc obok instrumentu ustawionego na podłodze. Praktyka ta przetrwała do dzisiaj w wietnamskiej cytrze dan tranh, w koreańskim kayageum i geomungo (trzymanie instrumentu na kolanach), oraz japońskim koto (instrument na podłodze, osoba klęczy obok).

Można przypuszczać, że podobnie jak interpretuje się symbolikę kształtu płyty rezonansowej w cytrze guqin, półokrągła forma płyty rezonansowej guzhengu przeciwstawiona płaskiej dolnej płycie pudła rezonansowego, konfrontuje

pozycję nieba i ziemi. Muzyka jest poszukiwaniem harmonii pomiędzy tymi elementami.

Technika gry na guzheng jest niezwykle bogata i efektowna. Pod wpływem muzyki zachodniej, ten nastrojony w skali pentatonicznej instrument, zyskał na ekspresji i wszechstronności. W obecnej, uniwersalistycznej formie, tradycyjne szkoły i style wykonawcze wydają się nieco zacierać. Obok klasycznego kanonu, repertuar guzhengu obejmuje także utwory muzyki współczesnej, jazzowej, a nawet zadomowił się w muzyce popularnej.

Guzhengi spotkać możemy nie tylko na świeckiej scenie muzycznej. Cytry te użytkowane są także w oparciu o liturgii taoistycznej, w taoistycznych orkiestrach świątynnych i klasztornych. Widuje się je często w herbaciarniach, w salonach erudyty, a także wszędzie tam, gdzie kultywowana jest szeroko rozumiana ogłada, elegancja oraz wartości konfucjańskie. Guzheng nie jest bowiem chińskim instrumentem ludowym, przeznaczonym do wykonywania prostej, rytmicznej i nieco jazgotliwej muzyki. Nie przemawia językiem ulicy i festynu, a raczej skłania się ku medytacji. Mimo to, nie jest instrumentem tak wysokiej rangi jak guqin, choć nie wiele mu ustępuje. Podobnie jak guqin, guzheng rozpoznaje się jako instrument wytworny i poetycki.

Jego muzyka, w sposób niezwykle plastyczny wyraża nastroje pejzaży chińskich gór i wody. Chyba tylko w kulturze chińskiej spotkać się można z kategorią „**dźwięków gór**”, w rozumieniu głosów natury. W muzyce na guzheng usłyszymy zatem czytelne echa spływających i toczących się perłście potoków górskich, srebrzystych zwierciadlanych toni jezior, opadających mgieł, zimnego księżycowego blasku ślizgającego się po nakrapianym gwiazdnym pyłem lustrze wody, echa przestrzeni przepaści, wiatru i wszelkich wyobrażeń jakie możemy snuć wokół chińskiej poetyki przemian. Pod względem tak rozumianej ekspresji, guzheng nie ma sobie równych w całym instrumentarium chińskim i światowym. Szczególnie w dzisiejszych czasach, ten specyficzny rodzaj wrażliwości wychodzi naprzeciw **potrzebie przywrócenia harmonii w życiu człowieka** uwikłanego w strukturę miasta i cudów techniki. Inspiruje bowiem jego powrót do natury i prostoty, a przywracając harmonię nieba i ziemi, yin i yang – posiada specyficzne działanie terapeutyczne. Nic zatem dziwnego, że ta wyrafinowana cytra towarzyszy chwilom spędzonym w herbaciarni, gdzie elegancja kultury

herbacianej staje się odskocznią od codziennych trosk, szalonego tempa życia oraz konieczności przebywania w zdehumanizowanej przestrzeni wypełnionej betonem i siecią kabli. Dźwięk cytry oddziałuje niezwykle łagodząco, w połączeniu z naturalną estetyką herbaty w przestrzeni herbaciarni, wyrażającą się w powrocie do organicznych form i materiałów, od utensyliów herbacianych zaczynając, na architekturze i odzieży kończąc.

W przestrzeni chińskiego salonu erudyty, jak również w herbaciarni, nie może zabraknąć przenikniętego poezją malarstwa chińskiego. Za chwilę przyjrzymy się dwóm zabytkowym obrazom, których tematyka współgra z najbardziej znanymi przykładami z repertuaru na guzheng. Jednym z najbardziej lubianych utworów jest >>漁舟唱晚<<, czyli „Yúzhōu chàng wǎn”, zwyczajowo podawany jako „Pieśń rybacka”, ale w dokładniejszym tłumaczeniu oznaczający raczej „Nocną pieśń łodzi rybackiej”. Wizja rybaków powracających z połowu, samotnych wędkarzy na małej łódce przypominającej jako żywo nadwiślańską pychówkę, tudzież senna impresja samotników w łodziach z półokrągłym zadaszeniem, wykonanym z maty – to w chińskiej kulturze, widok pożądanym i nastrojowym, kojarzony nie tylko w sposób oczywisty ze spokojem i charakterem swojskości, ale także o znaczeniu „zarzucania sieci”, rozumianym jako przenośnia o niezwykle szerokim kontekście, również politycznym.



Rybak powracający z połowu

Przyjrzymy się zabytkowemu japońskiemu obrazowi namalowanemu w stylu chińskim, przedstawiającemu samotnego wędkarza powracającego na łodzi. W sposób typowy dla malarstwa chińskiego, pejzaż zanika w mgle, w której dokonuje się spotkanie pustki i pełni. A zatem łódź przemieszcza się powolutku,

w pozbawionej horyzontu, bliżej nieokreślonej przestrzeni, jak gdyby sunęła po tafli mgły, albo zwierciadlanej przestrzeni odbijającej zachmurzone niebo. Czy zatem samotnik ten pływa po wodzie, czy po niebie? Pewne jest tylko to, że niebo i ziemia spotykają się w niezmaconej bieli, a pomiędzy, niby łącznik, pojawia się człowiek, poeta, artysta. Dostrzegamy, że postać posiada charakterystyczny kok, wskazujący na konotacje taoistyczne. Na pierwszym planie, migoczą niebieskie liście zarośli: już nie ziemskie, ale jeszcze nie niebiańskie.

Kolejny słynny utwór, należący do najbardziej znanych z repertuaru na guzheng to >>平湖秋<<, czyli „Píng hú qiū yuè”, „Jesienny księżyc ponad spokojnym jeziorem”. Ten niezwykle romantyczny tytuł jest równocześnie nazwą jednej



Towarzystwo na łodzi podczas pełni księżyca

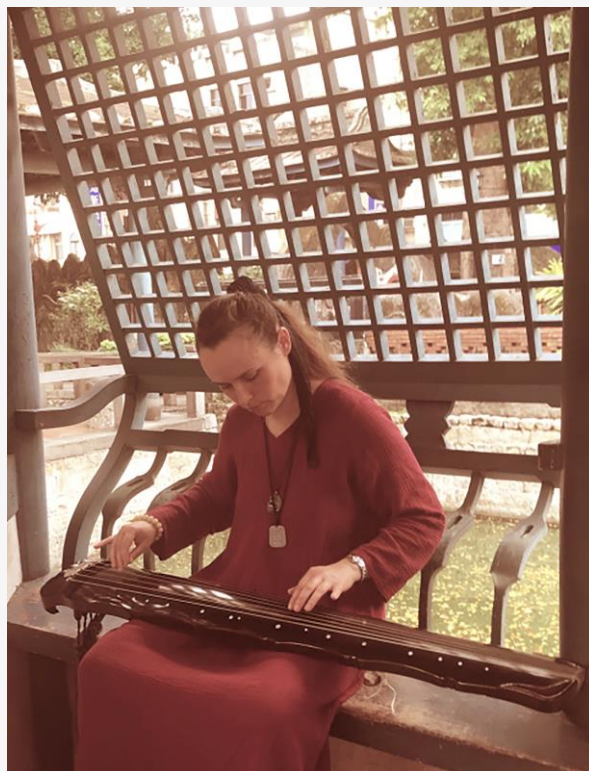
z wysp na słynnym, bajkowym jeziorze Xihu w Hangzhou. Słynie ona z zespołu pawilonów zbudowanych na wodzie (trochę jak w Wenecji), szczególnie polecanych jako znakomite miejsce do obserwowania jesiennego pełni księżyca. Podobnie jak w poprzednim obrazie, łódź z towarzystwem celebrującym pełnię księżyca, porusza się w przestrzeni, w której płynnie i niewidzialnie łączy się niebo z ziemią. Kompania raczy się winem, a zapatrzonego w przestrzeń towarzysza, odwraca się od przyjaciół i oddaje grze na małym flecie dizi. Obraz malowany jest tuszem i farbą. Dokąd płynie łódź pośród rozświetlonej jodełowym dyskiem nocy? Być może na kolejną wyspę szczęśliwą? Oto jak obserwował księżyc najslawniejszy poeta chiński Li Bai (701-762):

Czym jest księżyc? – młodym będąc nic nie pojmowałem.
Białym dyskiem z jadeitu chętnie go widziałem.
Może nawet lustrem tak przedziwnie zawieszonym,
dryfującym po błękitach w chmury zaścielonym.

(przekł. z ang. Anna Krysztofiak)

(2) GUQIN: CYTRA ERUDYTÓW

Guqin 古琴 jest najstarszym instrumentem, na jakim gra się do dzisiaj w Chinach. Według tradycji, jego historia sięga początków cywilizacji chińskiej, pojawiając się jako dzieło mitycznych bogów-herosów, m.in. Żółtego Cesarza (ok. 2697–2597 p.n.e.). W rzeczywistości, pierwsze wzmianki na ten temat pochodzą dopiero z ok. VI. p.n.e. Wprawdzie wykopaliska archeologiczne wydobyły na światło dzienne cytry pochodzące z Okresu Wiosen i Jesieni (770-476 p.n.e.), trudno je jednak jednoznacznie zidentyfikować jako prototyp guqin. Chińczycy bardzo pragną wierzyć



w liczącą kilka tysięcy lat ciągłość swojej kultury, a owiana legendą cytra jest jednym z najważniejszych jej symboli. Łatwo jest podważyć zasadność niezwykle popularnej opinii, jakoby kultura chińska mogła liczyć sobie aż 5000 lat. Nie da się natomiast zakwestionować, że guqin wraz ze swoim poetyckim i filozoficznym kontekstem, stanowi jeden z najcenniejszych skarbów dziedzictwa chińskiego. Jest on sam w sobie ikoną klasycznej kultury chińskiej, wywodzącej się z dorobku elity wykształconej klasy erudyków. Obok pędzla i akcesoriów pisarskich, jest on najważniejszym atrybutem ich twórczości i estetyzującego stylu życia.

Cytrze tej przypisywano funkcje żywienia siły życiowej i harmonizowania ducha, ponadto miała kształtować charakter i usposobienie. „Cnoty cytry” oraz inne wysublimowane, związane z nią określenia, podkreślają wyrafinowanie i wolność duchową wyrażającą się w grze, która stała się z czasem zachowaniem estetycznym. Wytworna cytra, jest sama w sobie znakiem elegancji i symbolem tak nośnym, że posiadanie jej, nawet bez konieczności gry – swego rodzaju „świadomość cytry”, poprzez dotarcie do jej istoty – miało erudytom wystarczać. Albowiem na najwyższych poziomach wyobraźni poetyckiej i wyrazu wolności artystycznej, rozbrzmiewała dźwiękiem

nawet cytra bez strun, wyrażająca muzykę bez dźwięku.

Popularne w dawnych wiekach obrazy przedstawiające guqin o zerwanych strunach lub zupełnie ich pozbawione, wynikały z minimalizmu wyrażającego się w samotnej grze, dla własnej satysfakcji, samodoskonalenia, czy też dla symbiozy z naturą. Cytra pojawia się często jako rekwizyt wędrującego samotnika, artysty, który wcale nie musi na niej grać. Położona na oknie, czy też wisząca na drzewie, staje się elementem harmonii natury, gdy powiew wiatru muska jej struny.



W istocie, **guqin jest instrumentem bardzo cichym, pierwotnie przeznaczonym do osobistego użytku**. Współcześnie, kiedy koncerty stanowią powszechną praktykę, lubianymi miejscami do grania są ciche przestrzenie bibliotek lub herbaciarni. W innym wypadku, konieczna jest amplifikacja cytry, która często przejawia jej brzmienie. Można powiedzieć, iż to, co jest niezgodne z naturą tego instrumentu, jest też wbrew naturze w ogóle. Nie tylko w literaturze erudytów, ale również w dzisiejszych czasach, w kontekście gry na guqin, spotkać się można z takimi terminami jak „meditation in action”, „ecosublimity”, a nawet „ecomusicology”. Określenia te wzbudzają uzasadnione kontrowersje, ale świadczą jedynie o tym, że wyrażający się w cytrze pierwotny duch wolności artystycznej i ulotnej atmosfery poezji – przetrwał dziejowe przeciwności. A były one wielkie.

W minionym wieku, wiatr historii omal zmiotł z ziemi guqin, wraz z jego muzycznym i kulturowym dziedzictwem. **Przez okres „rewolucji kulturalnej” (1966-1976) ten symbol ludzi wolnych i wykształconych, stał się jedynym instrumentem muzycznym poddanym całkowitej cenzurze**. Nie wolno było na nim grać, a presja i zastraszenie były tak wielkie, że nawet mistrzowie porzucali swoją sztukę, w obawie o życie. Regularnie represjonowani, poddawali się psychicznie, a ich bezcenne instrumenty bezpowrotnie niszczone. Niekiedy udawało się jakieś egzemplarze przechować w tajemnicy i ocalić.

Jest to jednak tylko jedna strona medalu. Do wybuchu „rewolucji kulturalnej”, tendencje były zgoła inne. Lata 1949-1966 były okresem wielkiej promocji guqini jego spuścizny kulturowej. Mistrzowie namawiani byli do aktywnego koncertowania przed publicznością, co wykraczało poza dotychczasowy obyczaj muzykowania na tym instrumencie. Ale dla publiczności mas ludowych, muzyka ta pozostawała niezrozumiała, jak również mistrzowie nie odnajdywali się w nowej sytuacji, odczuwając dyskomfort niskiej jakości nagłośnienia i dekoncentrację. O ich doświadczeniach czytać można w pamiętnikach i zapiskach. Sytuacja ta wykreowała zapotrzebowanie na głośniejsze struny, dlatego jedwab zastąpiono metalem i nylonem. Dokonano wielu nagrań, a repertuar udokumentowano w wielotomowych edycjach. Instrumenty zaczęto modyfikować, a repertuar poszerzać o treści rewolucyjne i propagandowe.

Przeważało „niedostosowanie” guqin do mentalnych i estetycznych potrzeb mas robotniczych. W konfrontacji z Rewolucją Kulturalną, jego elitarny i indywidualistyczny kontekst, z łatwością zakwalifikował go do wrogich systemowi, postfeudalnych i potencjalnie reakcyjnych. Nie da się nie zauważyć, że „powab dekadencji” należy do bogactwa ekspresji tego instrumentu, ponieważ jego niezwykle osobisty przekaz zawiera w sobie wiele stanów ducha, wliczając obok uczuć pozytywnych i ambiwalentnych, także smutek, żal, nostalgię i pustkę. Taki rodzaj wrażliwości nie jest lubiany przez rewolucjonistów wszystkich czasów i kultur. Przymusowy optymizm i entuzjazm jest środkiem mentalnej opresji każdej ideologii, nie pomijając kapitalizmu. Manipulowanie ludzkimi emocjami jest domeną wszelkiej propagandy na całym świecie i środkiem kontrolowania mas. To właśnie doprowadziło do eskalacji szaleństwa samozniszczenia, dokonującego się rękami młodocianych Czerwonychwardzistów.

W konsekwencji powyższych uwarunkowań, mistrzowie gry na guqin zyskali status kryminalistów. Instrumenty rekwirowano, niszczone, dokonywano aresztowań i zsyłek na reedukację. Młodociane bandy Czerwonej Gwardii paliły każdą odnalezioną notację muzyczną, podręczniki oraz jakikolwiek dokument istnienia cytry, będącej teraz w pogardzie, a niegdyś stanowiącej skarb cesarzy chińskich i wyraz swobody artystycznej. Nieliczni mistrzowie uniknęli strasznego losu grając w tajemnicy, lub adaptując pieśni rewolucyjne. W taki sposób minęła mroczna dekada, a bolesne doświadczenia pozostały wielką

traumą, powodem do wstydu i żalu. Nikt dzisiaj w Chinach nie wątpi, że było to wielkie nieszczęście i zło wyrządzone kulturze chińskiej.

Od rewolucyjnego zniszczenia ocalał niezależny Tajwan, Singapur i kolonialny Hongkong, kultywując ciągłość historyczną tradycji. Niewielkie ośrodki kultury chińskiej, które przetrwały w oryginalnej, przedrewolucyjnej formie, znajdują się także w Malezji, na Filipinach i w Wietnamie. W odpowiedzi na Rewolucję Kulturalną, reżim Kuomintangu promował na Tajwanie ideę Renesansu Kulturowego. Doprowadziło to do zmarginalizowania lokalnej tradycji tajwańskiej, lokalnego języka i sztuki ludowej, a zarazem wymuszonej promocji północnego stylu kontynentalnego, wyrażającego się m.in. w wystawianiu opery pekińskiej (przy jednoczesnym zakazie grania tradycyjnych przedstawień gezaixi). Tajwańska droga do demokracji, podobnie jak w Polsce, zajęła wiele lat: aż do 1989 roku. Represje nacjonalistów wobec tajwańskich Chińczyków i rdzennej ludności aborygeńskiej, pochłonęły ponad 140 000 ofiar tortur i masowych egzekucji. Tak wyglądał ponury okres w historii powszechnej, którego mroki nie ominęły także Polski.

W 1977 r. dwie sondy Voyager wyruszyły w kosmos, zabierając ze sobą pozłacane płyty „The Sounds of Earth”, zawierające zapis mowy ludzkiej, dźwięki zwierząt i przyrody, utwory muzyczne, a ponadto fotografie, diagramy, a nawet wiadomość od ówczesnego prezydenta USA Jimmy'ego Cartera. Na nagraniu znalazł się także utwór „Flowing Streams”, wykonany na guqin.

W kolejnych latach, instrument powrócił w Chińskiej Republice Ludowej do łask. Ze względu na istotną rolę tego instrumentu w rozwoju kulturowym ludzkości, w roku 2003 UNESCO uznało sztukę gry na nim za Arcydzieło Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości, a w 2008 r. wpisało na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

Od tego czasu obserwuje się renesans gry na guqin. Cytra erudyków i skarb synów niebios (tak określało się cesarzy) wrócił na swoje dawne miejsce, jako **jeden z najbardziej cenionych symboli kultury**. Mistrzostwo gry na guqin, a przede wszystkim oryginalne instrumenty są obecnie w wysokiej cenie. Dzieje się tak w miarę powrotu Chińczyków do realizowania marzeń o imperialnym odrodzeniu. Z jednej strony dostrzegać można w promocji guqin nostalgię i ambicję wielkiego odrodzenia Państwa Środka, z drugiej strony, moda na guqin na Zachodzie balansuje na granicy artystycznej manieri.

Wraz z ciągłym wzrostem tzw. „bańki finansowej” na rynku chińskich dzieł sztuki i antyków, zabytkowe cytry osiągają niebotyczne ceny. Pochodzący z czasów Dynastii Song egzemplarz o nazwie Song Shi Jian Yi, cesarski instrument, osiągnął na aukcji w 2010 r. najwyższą cenę instrumentu muzycznego wszech czasów, wynoszącą 137 000 000 yuanów.

Jak się ma cenowy rozmach i elitarność, do istoty tego cichego instrumentu, przeznaczonego do bardzo kameralnego, osobistego wręcz muzykowania? Jest to niepozorna konstrukcja oparta na dwóch podłużnych, stosunkowo masywnych deskach, z drewna paulowni, bądź specyficznego gatunku sosny. Różnorodne kształty obrysu instrumentu, wyrażają ich poetyckie spełnienie w nazwach: „zielony jedwab”, „jesienny księżyc” czy „zachód słońca w czerwonej chmurze”, albo też przywołując imiona filozofów, np. styl nazywany „Liezi”. Elementy konstrukcyjne guqin wyrażają symbolikę żywiołów i kosmosu. Półokrągła forma płyty rezonansowej guqin przeciwstawiona płaskiej, dolnej płycie pudła rezonansowego, konfrontuje pozycję nieba i ziemi. Muzyka jest poszukiwaniem harmonii pomiędzy tymi elementami. Gra na pustych strunach wyraża niebiosy, flażolety będące bardzo ważnym środkiem wyrazu w przypadku tego instrumentu – symbolizują ziemię. Pozostałe dźwięki odzwierciedlają istotę ludzkiego bytu i odwieczne poszukiwanie harmonii pomiędzy niebem a ziemią, yin i yang. Każdy element instrumentu posiada swoje mistyczne znaczenie. Zostało to szczegółowo opisane w książkach i materiałach dostępnych w sieci, z których szczególnie polecam Silkqin, Johna Tomphsona.

Muzyka na guqin jest poszukiwaniem harmonii nieba i ziemi, oraz formą czynnej medytacji. Instrument wyraża określony styl życia, opierający się na pokojowym współistnieniu w naturze i jej poetyckim przetworzeniu. Nic zatem dziwnego, że nauka gry na nim, podlega specyficznym regułom. Już samo rozczytanie niezwykle trudnej notacji muzycznej jest nie lada wyzwaniem. Niezwykle ważna jest tutaj rola mistrza, nie tylko jako autorytetu artystycznego i moralnego. Podstawową rolą mistrza jest zweryfikowanie czy uczeń prawidłowo rozszyfrował poszczególne znaki złożone z elementów składowych oznaczających: 1) sposób uderzenia struny prawą ręką, 2) numer struny uderzanej, 3) pozycję lewej ręki, 4) numer palca lewej ręki, 5) efekty dodatkowe i dwudźwięki. Bywa, iż znak taki przypomina skomplikowany rebus. Całość utworu zapiana jest wieloma takimi znakami, a w notacji tej brakuje oznaczenia wartości rytmicznych. Uczeń zdobywa u swojego mistrza wiedzę na temat

wyrazu i rytmu utworu. Mile widziane jest własnoręczne przepisywanie notacji, w formie kaligrafii, a najlepiej umiejętność zapisania utworu z pamięci. Renomowany mistrz zwykle dysponuje małym zbiorem utworów do nauki, przepisanych własnoręcznie według indywidualnego programu nauczania. Staranne wydanie takiej książeczki, jest wyrazem szacunku dla sztuki i przedmiotem chluby. Z pięknie wydanymi zbiorami spotkałam się na Tajwanie, gdzie przykładą się wielką uwagę do wysmakowanej estetyki niemal w każdej dziedzinie sztuki i rzemiosła. Z mojej obserwacji wynika, że amplifikacja guqin podczas tajwańskich koncertów jest rzadkością. Mile widziane są jedwabne struny. Estetyka najbardziej znanego centrum nauczania i kultury guqin w Tajpej utrzymana jest w stylu tradycyjnym, naturalnym, prostym i ekologicznym, czemu sprzyja piękna architektura kolonialnego domu japońskiego. Centrum chętnie wita przybyszów z Zachodu, którzy coraz częściej sięgają po guqin.

Repertuar muzyczny na guqin cechuje się podobną wrażliwością, jaką opisywałam w poprzednim artykule, przy okazji omawiania cytry guzheng. Motywy rybaków, gór, wody, żywiołów, nostalgia uczuć i odwieczne poszukiwanie harmonii z naturą – są tematami pieśni na guqin, którym towarzyszyć może także flet xiao. Niech ilustracją owego świata wyobrażeń będzie chiński obraz przedstawiający zapatrzonego w dal samotnika, siedzącego w otoczeniu gór i wodospadów. Posłuchajmy utworu poetyckiego dedykowanego cytrze guqin:

Pustką struny cytry grały
pustkę w pudle wybijały
palec niemym swym dotykiem
rozbił ciszę dźwięku krzykiem
co sprawiło że ta próżnia
drzeniem życia się wyróżnia?
struny, dłonie, dźwięk i cisza
Nicość z Wszystkim się tu miesza.

(tłum. Anna Krysztofiak)

(3) XIAO I JEGO BAMBUSOWY ODDECH

Xiao (簫) jest chińskim fletem podłużnym, określanym jako krawędziowy. Oznacza to, że aby wydobyć dźwięk, muzyk dmie w ostrą krawędź górnego otworu przewodu instrumentu. Xiao wykonane jest z bambusa, z naturalnym zakończeniem korzenia rośliny, lub nie, w zależności od typu. Instrument ten pochodzi



najprawdopodobniej z czasów dynastii Han (206 r. p.n.e. - 220 r. n.e.), z okolic dzisiejszej prowincji Gansu. Ceramiczne figurki odnalezione w Syczuanie, w grobowcach z czasów Wschodniej Dynastii Han (25-220 r.n.e.), wydają się odwzorowywać xiao z zakończeniem w formie oszlifowanego korzenia bambusa. W tamtych czasach instrument posiadał tylko 4 otwory palcowe. Otwór piąty dodano w ostatnich dekadach przed naszą erą, a szósty w III w. n.e.

Xiao kojarzy się przede wszystkim z grą solo, albo przy akompaniamencie cytry guqin. Ten typ xiao określa się jako qin xiao 琴簫 (xiao grające z qin). Jest on niezwykle smukły, wąski i długi, o bardzo delikatnym brzmieniu, tak aby nie zagłuszyć cichego guqin. Pojawiając się z towarzyszeniem cytry, flet naturalnie zyskuje pełnię wymowy zaczerpniętej ze spuścizny erudytych chińskich, a także idzie w parze z **konfucjańską ideą poszukiwania pokoju w harmonii nieba i ziemi**. A zatem wszystko to, co powiedziane zostało przy okazji guqin, jest nadal aktualne, gdy oba instrumenty spotykają się w Drodze (Dao 道). Wiemy już, że chińska muzyka klasyczna stawia sobie za cel łagodzenie obyczajów za pomocą wysublimowanych środków wyrazu. Jedną z propozycji jest subtelny i delikatny dźwięk xiao, który według tradycji przypominać ma słodki śpiew feniksa, króla ptaków. Można się spotkać z obrazem taoistycznego mnicha, który samotnie, gdzieś w górach Wudang, gra na xiao w otoczeniu lasów i mgieł. Spokojne, medytacyjne dźwięki balansują pomiędzy mową a milczeniem; czasem cisza wydaje się być ważniejsza, niż głęboki oddech.

Ta delikatna, stonowana ekspresja, właściwa jest tylko najbardziej klasycznej muzyce chińskiej, będącej dziełem ludzi uczonych. Przeciwstawić jej można głośną i niezwykle jaskrawą muzykę ludową. Obie te tradycje, odpowiadają na inne potrzeby: istnieje muzyka do intelektualnej rozrywki i muzyka do oprawy zabawy lub festynu, muzyka w przestrzeni prywatnej i muzyka w przestrzeni publicznej. Przykładem muzyki w przestrzeni publicznej może być opera pekińska, której dawniej nie grało się w cichej sali teatru, ale w gwarnych herbaciarniach. Jej przenikliwe dźwięki pozwalały się przebić przez hałas i po prostu zaistnieć. Muzyka chińska jako abstrakcyjne, ogólne pojęcie, jest niezwykle różnorodna, a wszelkie jej tradycje są do siebie tak samo komplementarne, jak natura ludzka wobec zmieniających się warunków i potrzeb.



Samotnik w górach

Flet qin xiao, którego lekki jak mgiełka dźwięk doskonale współgra z cichymi strunami guqin, jest odmianą xiao północnego, tzw. **bei xiao** (北簫). Posiada osiem otworów palcowych i podobnie jak flet północny, nie jest zakończony korzeniem. Wykonuje się go zwykle z ciemnego bambusa. Flet północny różni się nieco wolumenem dźwięku, nie jest też tak wąski jak qin xiao. Wycięcie krawędzi obu fletów ma kształt literki „u”, przy czym pozostawiona jest naturalna błonka jaka występuje pomiędzy członami bambusowego kija, w taki sposób, iż flet jest na swoim górnym końcu zasklepiiony.

Całkiem inaczej wygląda krawędź we **fletach nan xiao** (南簫), czyli w stylu południowym. W ich przypadku, górna krawędź fletu jest całkowicie otwarta i posiada wycięcie w kształcie litery „v”. Flety te, wytwarzane są zwykle z jasnego bambusa, z pozostawionym dekoracyjnie korzeniem na zakończeniu. W zależności od tradycji – a jest ich sporo na Tajwanie i w Fujian – korzeń może być mniej lub bardziej oszlifowany, pozostawiony w mniejszym lub większym fragmencie. Istnieje jeden model fletu południowego, który posiada korzeń bambusa pozostawiony w całości. Prezentuję taki instrument w moim filmie.

Jest to należący do niezwyklej rzadkości flet w kształcie laski.

Nan xiao kojarzy się czasem z tzw. dong xiao 洞簫, instrumentem używanym w muzyce nanguan. **Nanguan** (南管) to wielowiekowa, ponad tysiącletnia tradycja muzyczna z Fujian, kontynuowana na Tajwanie oraz w wielu miejscach Azji Wschodniej, dokąd zawitali Minnańczycy (południowcy posługujący się językiem minnańskim, należącym do najstarszych dialektów języka chińskiego). Podstawowy skład zespołu nanguan obejmuje następujące instrumenty, według hierarchii: 1) dong xiao, 2) głos ludzki, 3) lutnia nan pipa, 4) erxian, 5) sanxian. Dong xiao i głos ludzki ma rolę wiodącą w zespole. Utwory są spokojne, melodie bardzo rozbudowane, niezwykle zdobione i melizmatyczne. Zwiewne dźwięki dong xiao oddają charakter muzyki, wyrażający się już w samej nazwie nanguan:



„południowy flet”. Rzeczywiście, jest w jego brzmieniu wyczuwalny element wiatru i przestrzeni. Jego dźwięk jest znacznie bardziej wyrazisty od innych fletów xiao, okrągły i ciepły. Flecista nanguan przestrzegać musi określonej pozycji podczas gry, tj. prawa stopa wysunięta piętą do linii palców lewej stopy, sylwetka wyprostowana, flet uniesiony dość wysoko, łokcie lekko uniesione. Przykłada się do tych zasad wielką wagę, ponieważ są one częścią kanonu przekazywanego przez pokolenia mistrzów.

Wszystkie xiao, są tylko delikatnie polerowane, a ich forma pozostaje organiczna. Dobry flet będzie polerowany także w środku. Czasami dongxiao bywają malowane od wewnątrz na czerwono, ale nie koniecznie jest to oznaka dobrego instrumentu. Cieniutka warstwa lakieru zabezpiecza powierzchnię fletu. Dodatkowo, bambus chroniony jest od pęknięcia opaskami okręconymi z żyłki. Dobre instrumenty posiadają sygnaturę mistrza, w postaci maleńkiej kaligrafii, a nawet wyrzeźbionej pieczęci. Warto zwrócić uwagę, czy użyto do tego plotera, czy jest to całkowicie ręczna robota, należąca już niestety do rzadkości.

Istnieją też flety xiao produkowane z odmian nefrytu i jadeitu. Zwykle nie są artystycznie ciekawe, a sens ich istnienia można tłumaczyć tylko poprzez symboliczną wartość kamienia. Wszystko co nefrytowe, oznacza bowiem „najszlachetniejsze”. Można więc wyobrazić sobie „nefrytowe usta” (w podobnym rozumieniu, jak „złotousty”), a wyrażenie „nefrytowa lutnia” może oddawać najwyższy ideał niebiańskiej (nefrytowej) muzyki. Kamienny flet jest zatem ciekawym artefaktem, niekoniecznie jako instrument w praktyce - bardziej jako zmaterializowanie idei.

W całej Azji Wschodniej uprawianie jakiejś dziedziny kultury, oznacza w sensie holistycznym pewną sztukę życia. Stąd wielka rola mistrzów i konieczność poddania się dyscyplinie. Nawet wyprawa po bambus do wyrobu fletu xiao, odbywa się o określonej porze dnia i roku. Bardzo wczesnym rankiem, ok. 4:00, mistrz lub jego uczeń spotykają się w pracowni, by wyruszyć poza miasto, do lasu. Aby być należycie przygotowanym do wyprawy, należy szczelnie się ubrać, a także wyposażać się w kapelusz z siatką. W lesie subtropikalnym jest bowiem bardzo dużo komarów. Bambus musi mieć określony wiek, wymiary i liczbę „segmentów”, aby mógł się na coś przydać. Łodygi wrywa się z korzeniami, narzędziem w rodzaju szczypiec/kleszczy. Mistrz wykonujący flet w kształcie laski, poszukuje łodyg które niegdyś po tajfunie, uległy przewróceniu, a ich korzeń uległ zagięciu.

Moja przygoda z fletem xiao zaczęła się wiele lat temu w Chinach, gdy bezskutecznie uczyłam się krawędziowego zadęcia, pod wielkim drzewem eukaliptusa. Niestety, mistrza trzeba sobie zdobyć, a to nie takie łatwe. Nikomu nie było śpieszno, aby uczyć „odmieńca” z dalekich stron. Pozbywano się mnie zadawaniem ćwiczeń, które nie miały sensu. Krążyłam między pracownią flecisty budującego piękne dong xiao, a parkiem w Quanzhou. W niewiarygodnym upale, usiłowałam się czegoś nauczyć, ufając cierpliwości towarzyszącego mi drzewa. Dopiero na Tajwanie, spotkałam się z wyrozumiałością i systematycznym podejściem do nauki, dzień w dzień ucząc się u flecisty przez trzy miesiące. Tyle zajęło mi opanowanie krótkiego fragmentu melodii. Dalej ćwiczyłam już sama w Polsce. W tej chwili zagram co chcę i uważam, że rzecz warta była wysiłku.

(4) PIPA: LUTNIA MÓRZ POŁUDNIOWYCH

Pipa (琵琶) ukształtowała się prawdopodobnie pod wpływem nieznanego **chordofonu przybyłego z Indii**. Pierwsze wzmianki na temat instrumentu o lutniowym kształcie pochodzą z ok. V w. n.e. W czasach dynastii Han lutnia nabrała głębokiej symboliki: jej cztery struny nawiązywać miały do liczby pór roku, a proporcje jej miary oznaczały m.in. liczbę żywiołów. Największą popularność pipa zyskała w czasach dynastii Tang (618-970 r. n.e.), do czego w dużej mierze przyczynił się sukces **buddyzmu Chan**. Lutnia była bowiem bardzo aprobowana nie tylko jako instrument akompaniujący śpiewom, lecz także jako atrybut bóstw i bodhisattwów, szeroko spotykany w buddyjskiej sztuce. Przykładem mogą być choćby freski z zespołu buddyjskich grot opodal Dunhuang, w których zachowały się także najstarsze tabulatury lutniowe. Chiny czasów dynastii Tang stały się promieniującym centrum buddyzmu dla całej Azji Wschodniej. Wraz z wymianą kulturową, lutnia czasów dynastii Tang zawędrowała do Japonii, Korei i Wietnamu. Do dziś, specyficzna lutnia japońska, zwana **gaku biwa**, kontynuuje niemal w 100 % model chińskiej lutni tamtych czasów.



Ówczesne pipy zwykle wyposażone były w 4 – 5 strun. Posiadały dwa małe otwory rezonansowe w formie półksiężyców, a także pas jedwabnego brokatu jako wykończenie płyty rezonansowej, która chronić miała ją przed uszkodzeniem od przypadkowego uderzania plektronem (do dzisiaj funkcjonującym w Japonii jako bachi). W odróżnieniu od współczesnej pipy, instrumenty dawne posiadały zagiętą do tyłu szyjkę. Wiele z wymienionych cech przetrwało w lutniach Korei, Japonii i Wietnamu.

Gra na pipie stała się obiektem zainteresowań erudytych chińskich, obok gry na cytrze guqin i guzheng, oraz na bambusowym flecie xiao. Zyskała więc **kontekst dworski, intelektualny i buddyjski**. Posiadając znacznie bardziej

uniwersalny status aniżeli cytry, lutnia chińska przetrwała w lokalnych tradycjach muzycznych, w tym także ludowych. W czasach dynastii Ming całkowicie porzucono technikę gry plektronem, ponadto dodano więcej progów i wydłużono sylwetkę instrumentu. Ostateczny kształt lutni modernizował się aż do czasów współczesnych, zyskując liczbę progów od 10 poczynając, na 30 kończąc. W XX w. jedwabne struny wyparte zostały przez metalowe, kierując brzmienie instrumentu w stronę jasnego, głośnego i przenikliwego. Zmieniając pozycję gry z poziomego do pionowego, lutnia przechodziła metamorfozę umożliwiającą wykonywanie utworów wirtuozowskich. Jeszcze w pierwszej połowie XX w. pipa zachowywała coś z dawnego charakteru jej kształtu, budowy i techniki gry. Wyżej wspomniane modernizacje, to problem do analizy pod kątem wpływu muzyki zachodniej, a także propagandy kulturowej. Pojawia się pytanie o oryginalny, dawny repertuar, który przetrwał dzięki pietyzmowi Japończyków, ale nie jest chętnie wykonywany w Chinach. Preferuje się bowiem utwory wirtuozowskie, z pozoru lepiej odnajdujące się w estetyce muzyki sal koncertowych i zapierających dech w piersiach nagrań. Ale czy to jest aby na pewno potrzebne? Czy muzyka koniecznie musi być „aktualna”? Powstaje też pytanie o sens wirtuozerii w globalnym świecie internetu. Czy jest to nadal warte presji? Jakie to ma znaczenie, poza elementem edukacji akademickiej, gdzie owszem na pewnym etapie jest to przydatne? I wiele „pytań do muzyki” pojawia się tutaj w ogóle.

Do czasów dzisiejszych przetrwała na Tajwanie i w prowincji Fujian, archaiczna forma pipy, zwana **nan pipa**. Służy ona do wykonywania repertuaru nanguan. Posiada 14 progów, kształt odpowiadający dawnym lutniom, zagiętą szyjkę i otwory rezonansowe w kształcie półksiężyców. Gra się na niej, tak jak w dawnych czasach: w pozycji horyzontalnej, używając paznokci. W odróżnieniu od współczesnej, typowej pipy, lutnia ta malowana jest na czarno i dekorowana inkrustacją z macicy perłowej, szylkretu, a niezwykle rzadko: także z jadeitu. Repertuar nanguan nie przewiduje utworów specyficznie na nan pipę solo. Sporadycznie można jednak spotkać się z jakimiś fragmentami utworów, lub pojedynczymi częściami granymi na pipie i wykonywanymi w taki sposób dla urozmaicenia, zróżnicowania regularnego składu zespołu. Obejmuje on prawie zawsze: flet dong xiao jako wiodący instrument, a dalej, według hierarchii: pipę, sanxian i erxian. Obok fletu równie ważny jest głos ludzki, wypełniający większość repertuaru nanguan. Każdy utwór śpiewany, można jednak zastąpić wykonaniem na flecie xiao, który i tak

powiela partię wokalu. Istnieją natomiast utwory, tzw. „pu”, które zarezerwowane są tylko i wyłącznie dla składu instrumentalnego.

Podróżując na Tajwan i do Chin, bardzo chciałam nauczyć się gry na nan pipie. Jej przyjemny, prosty dźwięk, dobiegający wraz ze śpiewem z herbaciarni, niezwykle mnie uspakajał, a nawet uwodził. Spędzałam długie wieczory wsłuchując się w te dźwięki i popadając w swego rodzaju trans, wprawiający mnie w zawieszenie poza czasem i przestrzenią. Gdy nawiązałam kontakt z pieśniarką z herbaciarni w celu nauki gry na pipie, od razu zastrzegła konieczność równoczesnej nauki śpiewu w języku minnańskim i recytacji tekstów z pamięci. Wydawało mi się to niezwykle trudne, ale poddałam się tym rygorom. Adaptacja do specyficznych dźwięków



mowy minnańskiej nie była kwestią chwili, a raczej procesem osłuchania obejmującym lata. Minnański używany w pieśniach nanguan, jest specyficznie regionalny, zarezerwowany tylko dla miasta Quanzhou w Fujian. Studenci nanguan na Tajwanie, podobnie jak ja, w razie wątpliwości podpisują sobie prawidłową wymowę. Być może, z mojego bardzo osobistego punktu widzenia, fakt ten jest odrobinę pocieszający. Podczas wieczorów muzycznych nanguan, zawsze wyświetla się w Chinach podpisy. Pieśni te, są bowiem niezwykle melizmatyczne i sens słów niknie w ich rozwlekłych zawijasach. Po drugie, tekst pisany zrozumiały jest dla wszystkich niezależnie od dialektu.

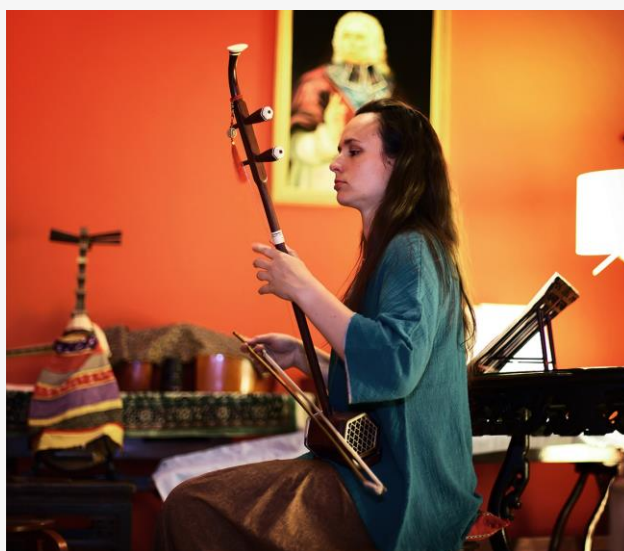
Jednym z moich najciekawszych spotkań nanguan, była przypadkowa wizyta u potomka minnańskiego milionera, który wybudował ogromny zespół rezydencjonalny w Jinjiangu. Zwiedzając przepiękną i nieco zrujnowaną architekturę, która nadal po części jest zamieszkiwana, natrafiłam na pana Cai, grającego na lutni samotnie, z nagraniami w małym radjku. Widzieliśmy się pierwszy raz w życiu, ale szybko ustaliliśmy, że wspólnie znamy pewne utwory z repertuaru nanguan. Zaczęliśmy grać. Tak powstały zdjęcia załączone do artykułu. Świadczą one o tym, że muzyka jest najpiękniejszym językiem pokojowego współistnienia i medium nawiązywania przyjaźni.

Marzenie o utworzeniu wielkiej orkiestry chińskiej, grającej na wzór europejskich orkiestr symfonicznych, uwieńczone zostało w Państwie Środka spektakularnym sukcesem. Kilkudziesięcioosobowe składy i monumentalne dzieła uwiodły nie tylko wielu ludzi Zachodu, lecz także samych Chińczyków. Do tego stopnia, iż wielu uwierzyło wbrew faktom, że „chińska symfonia” istnieć musiała od zawsze. Orkiestra chińska stała się artystyczną machiną, wyrażającą potęgę godną synów niebios. Jest też niezwykle użyteczna dla propagandy kulturowej ChRL, dowodząc konkurencyjności instrumentów chińskich w stosunku do zachodnich.

Muzycy takich orkiestr, muszą być **akademicko wykształceni na wzór europejski**, a podstawą ich umiejętności jest restrykcyjnie egzekwowany solowy repertuar wirtuozowski, nie tylko podczas egzaminów państwowych, ale także w ramach wielkiego „egzaminu życia”. W kulturze tej bowiem, **profesjonalizm oznacza całkowite podporządkowanie wybranej idei**, w przeciwnym razie, przy tak dużej konkurencji, następuje nieuchronna „selekcja naturalna”. Niestety, nie ma tu miejsca na sentymenty - muzykalność nie uratuje braków technicznych. **Techniczne umiejętności cenione są znacznie wyżej aniżeli indywidualność i wrażliwość.** Wszystko zależy od drogi, jaką rodzice obrali swojemu dziecku: czy dążyć ma ono do etatu w orkiestrze, do pracy pedagogicznej, czy muzyka stanowić ma mniej zobowiązujący element szerszej edukacji. Rygor ograniczenia kontaktów towarzyskich, selekcja literatury czy zainteresowań tylko do ram tematycznych, a nawet hierarchia wyższości ćwiczenia gry na instrumencie nad innymi podstawowymi czynnościami, jak jedzenie czy spanie - oto jest cena, jaką młody człowiek płaci za techniczne mistrzostwo, zbyt często pozbawione kreatywności i swobody do wyrażania samego siebie. Więcej ceni się bowiem honor i splendor rodziny, którego ukoronowaniem jest konkretny sukces zawodowy, oceniany na podstawie zdobytego uznania i szacunku, aniżeli drogę indywidualnej twórczości, okupioną częstokroć osobistym rozgoryczeniem. W kulturze chińskiej można tytułować się określeniami: „muzyk” (音樂家), „malarz” (畫家), **nie wypada natomiast samemu tytułować się artystą.** Należy najpierw zdobyć mistrzostwo w „rzemiośle”,

aby dopiero później zyskać uznanie w oczach innych. Na poziomie podstawowym oznacza to „naukę aż do uzyskania pożądanego efektu”. Brak efektu nie jest oceniany brakiem talentu, ponieważ trudno powiedzieć czy w mentalności i języku chińskim funkcjonuje taka kategoria, jak wg naszego standardu rozumienia. Człowiek nie osiąga oczekiwanego sukcesu wówczas, kiedy nie jest dostatecznie wytrwały i pracowity.

Podczas akademickich egzaminów końcowych w klasie **erhu** (二胡), studenci obowiązkowo prezentują „Lot trzmiela”, jak również inne utwory wirtuozowskie, inspirowane muzyką skrzypcową. Opanowanie takiego repertuaru skutkuje znakomitą techniką gry, ale muzycznie bywa kompletnie bez sensu. Jak to się stało, że z prostego, ludowego instrumentu, w przeciągu jednego stulecia, **erhu stało się propagandowym instrumentem wirtuozów i najważniejszym instrumentem w orkiestrze chińskiej?**



Do wykreowania ideału współczesnego erhu przyczyniło się idealizowanie osiągnięć muzycznych Zachodu, z jego legendarnymi wyobrażeniami muzyków-wirtuozów. Podchodząc do tej kwestii ambicjonalnie, Chińczycy zapragnęli osiągnąć to samo, na zawołanie, na chińskich instrumentach. Stuletnia kariera erhu stanowi dobrą ilustrację problemów, z jakimi mierzy się muzyka chińska w konfrontacji tradycji z nowoczesnością, a także w konfrontacji tego co chińskie, z tym co globalne.

Historia tego instrumentu nie jest dobrze udokumentowana, ponieważ do lat dwudziestych XX w. był on jednym z wielu ludowych chińskich instrumentów smyczkowych, zwanych w Chinach **huqin** (胡琴). Pojawić się on mógł jako jeden z proto-mongolskich instrumentów w czasach dynastii Tang. Już w jego nazwie znajduje się wskazówka odnośnie jego pochodzenia. „Er”(二) – oznacza „dwa” i odnosi się do liczby strun. „Hu”(胡) wskazuje na rodzinę instrumentów huqin (胡琴), zarazem odnosząc się do nazwy ludu barbarzyńców z północnych stron.

A zatem rodzina instrumentów „huqin” (胡琴), to inaczej „instrumenty ludu Hu”.

Do końca lat 90-tych spotkać jeszcze można było na chińskiej ulicy lub w parku, starszego pana z erhu. Niekiedy kucał on w kurtce na wacie, trzymając na kolanach, brudny od kalafonii instrument. Właściwie, to było „erhu-nie-erhu”, bo w wielkiej liczbie różnych, lokalnych odmian huqin, różnice są czasem subtelne i erhu różniły się także nieco między sobą. Stare erhu było odrobinę inne niż współczesne, stwarzało wrażenie bardziej „uproszczonego”. Dużą różnicą dla osoby na nim grającej, była zupełnie okrągła w przekroju szyjka, podczas gdy instrument współczesny charakteryzuje się spłaszczonym jej kształtem, tak aby ułatwić opanowanie repertuaru wirtuozowskiego. Inne mocowanie strun, inne wykończenia detalu (np. wykończenie płócienną taśmą – jak we współczesnym jinghu) i inny gatunek drewna (mniej szlachetne, lżejsze i bardziej miękkie) – sprawiały, że stare erhu brzmiało nieco inaczej aniżeli model współczesny. Także wykończenie skórą pytona – nie było nieodzownym standardem najstarszych modeli erhu, widziałam bowiem modele wykończone innym gatunkiem skóry, a nawet sama miałam taki w posiadaniu. Wraz z modernizacją instrumentu pojawiły się podkładki obciążające i stabilizujące pozycję gry, przykręcane na stałe do pudła rezonansowego. Zrezygnowano z jedwabnych strun na rzecz metalowych i zastosowano mikrostroiki. Pojawiły się dekoracje w formie rozetek, niekiedy też ozdobne smoki na zwieńczeniu, dekorowane kołki, itp.

Z jaskrawej, ulicznej muzyki, wyrażającej się dość przenikliwym tonem, brzmienie erhu wyewoluowało ku miękkim, lejącym się słodkimi dźwiękami solówkom, wynurzającym się z mglistego tła orkiestrowego piano, w smyczkowym tutti, złożonym z erhu, zhonghu i basowego dihu. Z surowego, ludowego brzmienia, erhu przekształciło się w atrybut wirtuozów muzyki chińskiej XX w., mówiących podniesionym tonem głosu ludu i rewolucji.

Kariera erhu, nawet jeśli wydaje się do pewnego stopnia sztucznie wypromowana, u swoich podstaw była autentyczna. Gdyby muzykę erhu pozostawić taką jaką była kilka wieków temu – nie byłoby jej wcale. Nie istnieje bowiem coś takiego jak „dawny repertuar na erhu” lub jakikolwiek „autentyczny” repertuar na erhu, starszy aniżeli maksimum 100 lat. **Tradycyjnie grało się na nim po prostu popularne piosenki**, w małym zespole instrumentalnym, składającym się dodatkowo np. z pipy i dizi.

Instrument ten, nie był obiektem zainteresowania erudytych, być może dlatego, iż pierwotny jego charakter był nie dość wysublimowany jak na standardy wyrafinowanej sztuki ludzi wykształconych. Erhu pojawia się za to w ludowych orkiestrach taoistycznych, które zwykle mają charakter amatorski. W tym zakresie, instrument ten do dzisiaj nie zatracił pierwotnego ducha. Nadal służy do wspólnego muzykowania, którego celem jest budowanie wspólnoty społecznej.

Ale erhu w rozumieniu współczesnym, jest już instrumentem o całkiem innej ekspresji. Nie bez przyczyny nazywany jest potocznie „**chińskimi skrzypcami**”. Podobnie jak w przypadku skrzypiec i ich pochodnych, z erhu wykształciły się dalsze, podobne jemu formy: zhonghu i dihu. Stało się to w latach 30-40-tych, na potrzebę stworzenia chińskiej orkiestry. Erhu stanowi w niej odpowiednik skrzypiec, zhonghu jest odpowiednikiem altówki, a dihu w swoich wariantach odpowiada wiolonczeli i kontrabasowi. Razem, daje to nam smyczkowe tutti orkiestrowe. Ustawienie poszczególnych sekcji instrumentalnych w orkiestrze, analogiczne jest do systemu europejskiego. Gdyby się głębiej zastanowić nad tym, czy muzyce chińskiej potrzebna jest konkurencyjność w stosunku do zachodniej, dojdziemy do wniosku, że absolutnie nie. Tradycyjna muzyka chińska posiada cele oraz wyobrażenia właściwie tylko sobie i to właśnie czyni ją wyjątkową. Ale chińska muzyka klasyczna, wykonywana w orkiestrze, jest muzyką wywodzącą się z przetworzenia tradycji. Stało się tak z potrzeby samych Chińczyków, szukających nowych środków ekspresji swojej kultury. Zjawisko to przebiegało wraz procesem modernizacji kraju, zaczynając już od czasów Republiki. Obecność podobnych do siebie orkiestr zarówno w Republice Ludowej, jak też w Hong Kongu, na Tajwanie i w Singapurze oznacza, że kreowanie nowoczesnego wizerunku muzyki chińskiej nie przebiegało pod wpływem propagandy komunistycznej. XX-wieczna historia erhu i jego wirtuozów stanowią niezwykłą ilustrację tych przemian.

Istnieją co najmniej dwie postacie muzyków o szczególnym znaczeniu dla współczesnej recepcji erhu: **Abing** (1893-1950) i **Min Huifen** (1945-2014). Abing wzrastał od najmłodszych lat w atmosferze tradycyjnej muzyki, przekazywanej mu wprost od własnego ojca, który był taoistycznym księdzem i muzykiem taoistycznym, grającym na wielu instrumentach. Syn odziedziczył po nim opiekę nad świątynią i liczne umiejętności. W wyniku tragicznych kolei losu, Abing stracił wzrok i tak jak wielu innych niewidomych, w celach zarobkowych zajął się graniem ulicznym. W tych okolicznościach stworzył

własny styl gry, dzięki któremu stał się sławny w całych Chinach. U schyłku życia dokonano nagrania jego najśłynniejszego utworu, pt. *Erquan Yingyue*, (二泉映月), w jego własnym wykonaniu. To rozsławiło jego twórczość. Od tego czasu, kompozycja ta doczekała się niezliczonych wersji orkiestrowych, a także wykonań na rozmaitych instrumentach, z europejskimi włącznie. Wydaje się, iż przytoczony tutaj skrótowo żywot artysty nie wyróżnia się niczym spektakularnym. Ma on jednak wymowę walki człowieka z przeciwnościami losu, a sława jego najbardziej znanego utworu i kreatywność z jaką przetworzyły go następujące po sobie pokolenia – stworzyły legendę człowieka, którego los stanowi symboliczne zwierciadło dla ludu powstającego z kolan. Albowiem proces tworzenia nowoczesnego państwa chińskiego, to pełna cierpienia droga od klęski do sukcesu. Upadek Abing przemawia szczególnie do wyobraźni: u podstaw jego osobistej tragedii, leżało uzależnienie od opium. Stanowi to wymowny symbol upokorzenia jakiemu uległy Chiny pod presją zachodnich mocarstw. Upadek nie przeszkodził jednak, aby Abing przeszedł do legendy. Dzisiaj, jego *Erquan Yingyue*, jest symbolem muzyki erhu, należącym do obowiązkowego, klasycznego repertuaru. I tak jak Abing powstał z poniżenia, tak też się stało z Chinami.

Drugą postacią na którą warto zwrócić uwagę, jest Min Huifen, wielokrotnie nagradzana, honorowana przez ponad 50 lat jako czołowa erhuistka Chińskiej Republiki Ludowej . Wymienianie jej znakomitych osiągnięć jest bezcelowe, ponieważ to, co najważniejsze w jej twórczości wymyka się słowom. Opiera się bowiem na indywidualnej ekspresji gry, uzewnętrznionej w niezwykle silnym wyrazie całej postaci. Wystarczy zobaczyć dostępny na youtube film, z wykonaniem z roku 1976, aby zrozumieć ten niezwykle przekaz. Widzimy młodą kobietę, której akompaniuje mężczyzna na yangqin. Postacie ukazane są **zgodnie z estetyką schyłku Rewolucji Kulturalnej**: szary uniform akompaniatora, szara sukienka solistki. W miarę oglądania tego nagrania, dostrzegamy coraz większą determinację i walkę. Dynamiczna gra narasta, a w momencie kulminacyjnym pojawiają się w oczach oznaki łez, ale nie są to bynajmniej łzy słabości. To łzy zaciśniętych pięści i energia skumulowana do skoku. Efekt emocjonalny podkreślony jest poprzez dynamiczne zbliżenie kamery na wyraz oczu wirtuozki. Przesłaniem takiej interpretacji utworu jest wyzwolenie ludu, rewolucyjne wyzwanie do powstania z kolan i progresja zmian historycznych. Doniosłość takiego wykonania mieści się nie tyle w kategoriach odważnego wyznania politycznego lub światopoglądowego,

ale przede wszystkim rzutuje na recepcję muzyki i instrumentu muzycznego, który w tak dramatyczny i pełny wyrazu sposób, potrafi autentycznie przemawiać głosem ludzkim, domagając się równego prawa do tworzenia historii. To nie jest już ludowe erhu, pokornie realizujące monotony kanon tradycji. Tutaj instrument muzyczny staje się trybuną ludu, wyrażając sprzeciw i zmianę. Min Huifen i jej erhu ponownie wyraziła swoją bojową postawę podczas protestów na placu Tian'anmen, popierając protestujących studentów. Ogłoszenie stanu wojennego po tych wydarzeniach, artystka skomentowała symbolicznym wykonaniem kompozycji Abing „*Erquan Yingyue*”. Historia powszechna jest kolejną następujących po sobie faktów, które trudno poddać jednoznacznej ocenie. Należy przede wszystkim do ludzi, którzy w niej uczestniczą, nie jest li tylko poligonem historyków, politologów i ideologów. Zdarzyło się, że w rękach Min Huifen, historia wyraziła swój głos mocą muzyki.

W niniejszym artykule, zawędrowaliśmy daleko od jakże prostej konstrukcji instrumentu muzycznego, dysponującego liczbą zaledwie dwóch strun i smyczkiem, który w specyficzny sposób na stałe umieszczony jest pomiędzy nimi. Historia erhu jest równie nieskomplikowana na przestrzeni kilku wieków. Jako instrument plebejski, funkcjonował on w różnych kształtach, w szarościach dość mglistej przeszłości. Od początku XX w. odrodził się jakby na nowo, aby w ciągu zaledwie jednego stulecia, spektakularnie zdobyć sobie scenę Chin kontynentalnych i całego świata. Pomimo kilkusetletniego rodowodu, współczesne erhu jest młodym instrumentem, niezwykle uniwersalnym i międzynarodowym, popularnym w ChRL, Hong Kongu, na Tajwanie, w Makao i w Singapurze. Kultura chińska jest bowiem bardzo uniwersalna i nie ogranicza się tylko do Chin Ludowych.

(6) HULUSI: JEDWABNA TYKWA PODAROWANA PRZEZ BUDDĘ

Hulusi (葫蘆絲) jest aerofonem stroikowym, składającym się z tykwy i bambusowych piszczałek. Tykwa pełni rolę rezonatora, do którego powietrze wprowadzone jest przez ustnik wykonany z drewna lub z rogu. Bambusowe piszczałki zatknięte są w tykwie. Występują w liczbie trzech: dwie piszczałki burdonowe i jedna przebierka. Każda z nich wyposażona jest w stroik przelotowy, schowany wewnątrz tykwy. Piszczałki zamykane są naturalną gąbką, za pomocą zacisków, zasuwek albo koreczków przywiązanych sznureczkiem do instrumentu. Daje to możliwość gry na 1-3 piszczałkach naraz. Tykwa zazwyczaj dekorowana jest w technice pirografii, a współcześnie także przy użyciu plotera.



Bardzo ograniczony ambitus tego instrumentu, nie roztacza przed wykonawcą możliwości gry rozbudowanych utworów muzycznych. Szuka gry na tym instrumencie polega bardziej na kreatywnym podejściu do ekspresji dźwięku: skrajnego zróżnicowania dynamicznego, stosowania glissando i frullato. Umiejętny dobór środków wyrazu sprawia, że ten prosty instrument zyskuje niepowtarzalny, i mimo pozornego swojego ubóstwa - niebanalny wyraz. Jeśli grający pragnie wykonywać utwory we wszelkich skalach, powinien wyposażać się w zestaw tych instrumentów.

W tłumaczeniu, **hulusi oznacza jedwabną tykwę**. Takie skojarzenie jest jak najbardziej uzasadnione, kiedy weźmiemy pod uwagę plastyczność z jaką można traktować wydobywanie jego dźwięku, przy zastosowaniu wyżej wymienionych technik. Można mu zatem przypisać miękkość i elastyczność jedwabiu. W rękach mistrza, hulusi ma w sobie coś „lejącego się”, jak zwoje ciężkiej tkaniny, na przemian z lekkością w wykonaniu szybszych utworów. Jego dźwięk jest dość donośny i nosowy, przypominający swego rodzaju „finezyjny

klarnet". Wprawdzie wymaga on dosyć mocnego zadęcia, ale podawane w sieci informacje na temat oddechu cyrkulacyjnego są przesadzone.

Do wyrobu hulusi używa się bambusa i tykwy. Obydwie te rośliny są niezwykle ważne w kulturze chińskiej. **Bambus symbolizuje tradycyjne chińskie wartości**, np. jego prosta i wydłużona forma symbolizuje honor. Znajdująca się wewnątrz bambusa pustka jest symbolem skromności, a gładka, nieskalana powierzchnia zewnętrzna oznacza czystość. Pozycja bambusa w symbolice chińskiej jest na tyle ważna, a jego forma tak lubiana, iż wszelkie przedmioty drewniane, o ile jest to możliwe, dekorowane są poprzez snycerskie nadanie im kształtu bambusa, nawet gdyby był to twardy heban.

Stylistyka ta jest bardzo sielska i urzekająca, nawiązuje do kolejnego kontekstu w jakim występuje bambus: jest on znakiem harmonii człowieka i natury.

Łodygi rośliny są obiektem zachwytu i inspiracji w poezji chińskiej, a także jedną z podstawowych form w malarstwie chińskim. Znane jest powiedzenie, iż **artysta musi najpierw stać się bambusem, zanim zacznie go malować**. Uchwyt pędzla malarza i kaligrafa również wykonany jest z bambusa. Przedmioty będące atrybutami pisarza obejmują: pędzelki, wieszaki na pędzle, naczynia na wodę i tusz, ozdobne sztabki tuszu, naczynia do rozrabiania tuszu, przyciski do papieru, podstawki do pędzli, pojemniki na pędzle, pojemniki na tusz, stemple, a nawet kadzielnice i jadeity. Wiele z nich dekorowanych jest kształtem bambusa, utrwalając symboliczne przesłanie jego cnót.



Góry i woda na bambusie

Pudełka na taką cenną zawartość, często reprezentującą wartość kolekcjonerską, w swojej skrajnie wysublimowanej modyfikacji przybrały formę pudełeczek kuriozów. Są to znajdujące się w cesarskich kolekcjach wyszukane szkatuły z labiryntem przegródek i ukrytych szufladek, mieszczące

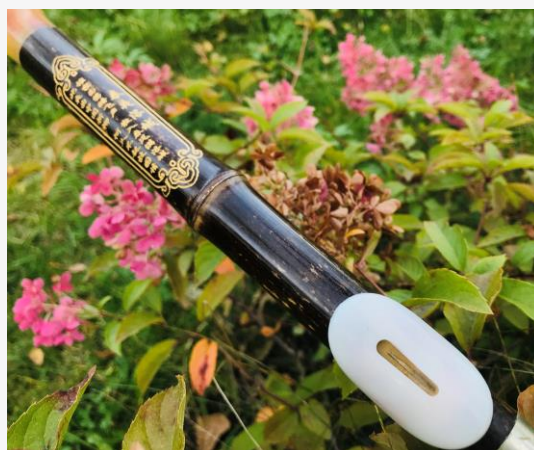
taki pomysł to absurd. Sprowadza bowiem sztukę do techniki i rzemiosła, pozbawiając jej elementu duchowego.

Bambus jest ciekawszy formalnie, aniżeli symbolicznie. Z tykwą - kolejnym elementem z jakiego wytwarza się hulusi - jest odwrotnie. Owa dyniowata roślina, przez długie wieki służyła do wyrobu flakonów na lekarstwa i wino. Z tego powodu, wykonane z niej butelki stanowią atrybut wróżbitów i taoistów. Istnieje nawet przypowieść o taoiście, który wchodzi do tykwy, a na zewnątrz słysząc jego głos. Ale **najważniejsze w wymowie tykwy jako przedmiotu, jest jej mistyczne znaczenie**. Symbolizuje ona bowiem mikrokosmos: harmonię nieba i ziemi. Jej kształt i proporcja doskonale wyrażają tę ideę, odnoszącą się do pierwotnego chaosu (hundun 混沌), z którego wyłonił się świat. Dwa brzuszek tykwy, połączone wąskim przejściem, symbolizują możliwość transformacji ze świata ludzi, do świata nieśmiertelnych. Przeważnie tykwa postrzegana jest jako fizyczna ilustracja równowagi yin i yang, budząca takie skojarzenie już na pierwszy rzut oka. A zatem harmonia nieba i ziemi, harmonia proporcji yin i yang, pustki i pełni, „złoty środek” - oto jest wymowa kształtu tej rośliny. Użyta do wyrobu instrumentu, wyraża to, co w muzyce chińskiej jest najważniejsze: dążenie do harmonii nieba i ziemi, dążenie do osiągnięcia ideału, równowagi, która przekłada się nie tylko na stan umysłu, lecz także na ogłędę w zachowaniu, staranność w wykształceniu i płynącą z tych uwarunkowań wysoką moralność. Proporcja tykwy może być zatem modelem idealnego człowieka, idealnej muzyki, idealnej władzy, idealnego świata i państwa, a także oświecenia.

Kiedy bierzemy do ręki tak prosty wydawałoby się instrument, jak hulusi, możemy nie zdawać sobie sprawy jak wielki bukiet kontekstów trzymamy w dłoni. Również, gdy gramy muzykę chińską, może się nam wydawać, że to tylko „proste pentatoniczne melodyjki”. Tak myśli większość Europejczyków. Tymczasem, jak powiedziano na temat malarstwa bambusów: artysta najpierw musi stać się bambusem, aby bambus dobrze namalować. **Prawdziwa muzyka chińska nie jest tylko prostym wygrywaniem pentatonicznych melodyjek**. W tej skromnej pracy niestety nie ma miejsca, aby temat autentyzmu wykonawczego i rzetelności w nauce muzyki chińskiej rozwinąć i opisać szczegółowo, choć jest tego wart. Można najkrócej podsumować to tak: **muzyka Dalekiego Wschodu nie jest graniem nut**.

Oczywiste jest, że o wiele łatwiej jest sięgnąć po instrument z własnego kręgu kulturowego. Piszczalki burdonowe i przebierka występują u nas w dudach. Podobnie jak hulusi, instrumenty te posiadają stroiki przelotowe. Brzuszek tykwy zastępuje tutaj jeden, miękki, skórzany brzuch miecha. Gdy dudziarz dmie w ustnik, w jego głowie gotowe są wyobrażenia: pasterzy, górali polskich i niepolskich, diabłów ze średniowiecznych jarmarków i renesansowych karnawałów, dud piekielnych z obrazów Boscha, dudziarzy chłopskich z obrazów Bruegela, oraz tysiąca dud w historycznych konstelacjach, rozpiętych pomiędzy dziedzictwem kultury materialnej a niematerialnej. To samo, ale poprzez azjatycki filtr, dostrzega muzyk z Tajwanu, Hongkongu czy Singapuru, biorąc do ręki hulusi.

Hulusi można do pewnego stopnia kojarzyć z **sheng**, instrumentem przypominającym chińskie organki. Są to jednak dość dalekie skojarzenia. Znacznie bliżej mu do **bawu**, instrumentu wyposażonego w podobny stroik, wydobywający niemal identyczny dźwięk co hulusi. Klasyczny bawu ma kształt bambusowego fletu poprzecznego. Zadęcie wymaga zamknięcia ustami otworu w bambusowym kiju, w którym umieszczony jest stroik. Dźwięk jest nieco tylko bardziej brzęczący od hulusi. W dolnym rejestrze bawu wydaje nieregularne alikwoty, poza standardowymi szeregami harmonicznymi.



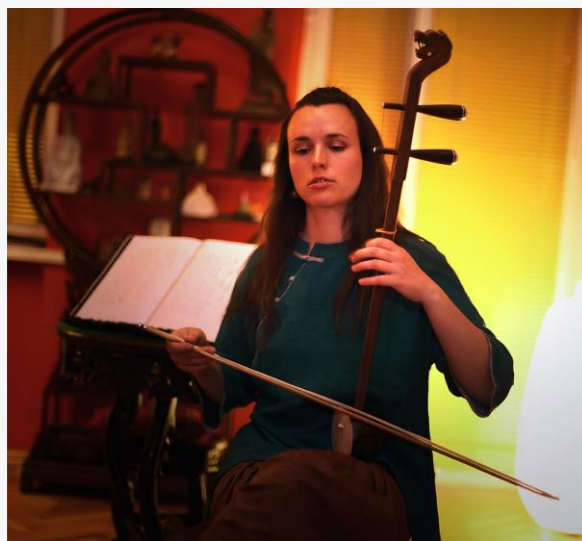
Ojczyzną hulusi jest południowo-zachodnia prowincja Yunnan. Unikalność kulturowa, jej odmienność na tle pozostałych kultur chińskich, wynika z faktu, iż obszar ten został późno przyłączony do Chin, dopiero w 1274r. Prowincja ta graniczy z Birmą, Laosem i Wietnamem, dlatego też będąc na styku tych kultur, inkorporuje wiele jej elementów, tworząc własny, niepowtarzalny smak. Klimat prowincji jest niezwykle łagodny, a tereny zielone i czyste. Górzysty krajobraz Yunnanu słynie z tarasowych pól, które zwykle kojarzą się nam z uprawami herbaty. Tymczasem, najcenniejsza herbata Yunnanu pochodzi z bardzo starych drzew, na które rolnicy wspinają się aby dokonać zbioru. Inną ciekawostką Yunnanu, jest występująca tam społeczność Mosuo, w której panuje ustrój matriarchalny. Rzecz to unikalna w bardzo patriarchalnych, hierarchicznych Chinach. Kolorowe stroje, turbany, unikalna architektura

sprawiają, że bliżej Yunnanowi jest do Wietnamu, aniżeli do Chin. Hulusi jest najbardziej popularne wśród ludu Dai, służy im do przygrywania do tańca i śpiewu. Istnieje pewna znamienna legenda wśród tego ludu. Mówi się, że dawno temu, za siedmioma lasami, za siedzioma górami, w zielonym Yunnanie, pewien młody człowiek z ludu Dai w cudowny sposób ocalił swoją ukochaną. Podczas powodzi, podał jej bowiem wielką tykwę, która unosząc się na falach utrzymała ich obojga przy życiu. Budda wynagrodził mu ten czyn, дарując złotą tykwę, z bambusowymi pieszczatkami. Młodzieniec wyciągnął rękę po podarunek, a gry zagrał, nagle ulewa i powódź ustała, ukazując światu wielką mnogość kwitnącego kwiecia. Kolorowe pawie rozwinęły swoje ogony i cały świat zdawał się winszować kochankom. Od tego czasu, hulusi przekazywane było z pokolenia na pokolenie wśród ludu Dai.

Hulusi znane jest obecnie w całych Chinach, podobnie bawu. Tajwańczycy lubują się ponoć w bawu, grając na nim w okolicznościach Nowego Roku Lunarnego. Instrument ten popularny jest również w Wietnamie jako *sáo bầu*. Jakże prosta to jest pieszczatka, a jakąż długą opowieść osnuliśmy wokół tej wyspy szczęśliwej!

(7) YEHU: KOKOS, MUSZELKA I CIĘŻKI LOS LUDU HAKKA

Yehu (椰胡) to bardzo prosty, ludowy instrument, którego niewielkie pudło rezonansowe wykonane jest z orzecha kokosowego, a szyjka z egzotycznego drewna. Yezi (椰子) oznacza kokos, a hu 胡 – oznacza instrument z rodziny huqin (胡琴), czyli instrument smyczkowy. Płyta rezonansowa yehu wykonana jest z cienkiego, dość miękkiego drewna (np. z paulowni), a podstawek wykonany jest zazwyczaj z bambusa. Niezwykle rzadko, zastępuje go podłożona pod struny, naturalnego kształtu muszelka. Smyczek - prosty, standardowy - umieszczony jest włosiem pomiędzy strunami. Wyraz zewnętrzny tego instrumentu, jest organiczny, ludowy, bliski naturze.



Podobnie jego dźwięk – jest bezpretensjonalny, „rustykalny”, lekki w wyrazie i niezbyt głośny. Wydaje się, że taki instrument przed chwilą musiał znajdować się wewnątrz maleńkiego, bambusowego domku, pośród herbacianych pól. Nawet nie znając kultury chińskiej zbyt dobrze, z pewnością nie będziemy kojarzyć yehu z bardzo formalnym otoczeniem Zakazanego Miasta, z architekturą połyskującą pomarańczem i zielenią glazurowanych dachówek, harmonijnie komponujących się z matową purpurą tynków i surowym, szarym kamieniem. Szarawy pejzaż chłodnego poranka Pekinu, w obłokach pary z parowanych klusek z mięsem (baozi) i herbaty sączonej ze słojów, napisany jest na nieco inną melodię, aniżeli ta, którą wygrywa yehu. Jest to bowiem instrument południowochiński, szczególnie lubiany przez mniejszość Hakka. Nie znajdzie się raczej dla niego miejsca w typowej orkiestrze chińskiej, bazującej w dużej mierze na północnym instrumentarium.

Yehu jest instrumentem typowo ludowym, na którym grali ludzie słynący ze swojej pracowitości i niełatwych, pełnych prostoty warunków życia, budujący wielkie, okrągłe domy zamieszkiwane przez klany. Muzyka Hakka jest równie wyjątkowa i odmienna od pozostałych tradycji muzycznych Chin. Oparta na

właściwych tylko sobie skalach muzycznych, wyraża energię słonecznego południa i jego subtropikalnych, żywych barw. Każdy z wielkich, okrągłych domów, posiada w swoim centrum świątynię przodków. Zachowanie tradycji muzycznej jest także elementem kultywowania pamięci o przodkach i formą żywej ich świątyni. Duże skupiska mniejszości Hakka występują w Fujian, w Hong Kongu i na Tajwanie (ok. 20% populacji). Wszędzie tam, dokąd wyemigrowali Hakka zawędrowało też yehu. A zatem, stało się ono popularne w południowych prowincjach, m.in. w Guangdong, Fujian, na Tajwanie i w Hongkongu.

Egzemplarz, który znajduje się w moim instrumentarium przywiozłam z Kaohsiung, w południowym Tajwanie. W języku Hokkien, yehu nazywa się **houhien**. Houhien jest instrumentem ogólnodostępnym na południu pięknej, zielonej wyspy, nazywanej niegdyś Formozą. Tajwan to wspaniały kraj, którego głównym trzonem kultury, jest dziedzictwo południowych Chin kontynentalnych, dopełnione przez lokalne tradycje aborygeńskie i japońskie naleciałości postkolonialne. Ta fascynująca mieszanka, nie dostarcza wystarczających powodów, aby Tajwan odcinał się od korzeni kultury chińskiej. Wręcz przeciwnie: dowodzi bogactwa kultury chińskiej, która posiada także swoją tajwańską specyfikę. „Tajwańskość” jest bowiem do pewnego stopnia tajwańska, a do pewnego stopnia chińska. **Kultura chińska jest przebogata w swojej różnorodności i stanowi wartość ponad podziałami**, to znaczy: mają w niej udział Tajwańczycy, Hongkończycy, Singapurczycy oraz emigranci chińscy na całym świecie - poprzez swoją przynależność kulturową nazywani diasporą.

A zatem, dziedzictwo kulturowe Państwa Środka nie ogranicza się tylko do „zastrzeżonej” własności Chińskiej Republiki Ludowej. Jest wartością uniwersalną.

Jako jedna z licznych mniejszości w Chinach, a zarazem największa mniejszość na Tajwanie, ludność Hakka wytworzyła specyficzną tradycję muzyczną, zupełnie niepowtarzalną, posiadającą właściwe tylko sobie skale i rytmy. Łatwo rozpoznawalna, swoją ekspresją przypomina czasami wołanie ludzkie, które wyrażone jest w śpiewie, a także w muzyce instrumentalnej. Zawodzące brzmienie akompaniamentu instrumentalnego, podkreśla charakter owego wołania. Gdy słyszymy tę muzykę po raz pierwszy, wydaje się nieco podobna do **beiguan**, ale nic bardziej mylnego. Owszem, instrumenty perkusyjne zajmują w obu stylach ważną pozycję, w obu z nich ważną rolę pełni też **suona**,

lecz akompaniament smyczkowy hakka oparty jest na tak specyficznych interwałach, iż przedziwny smak tej muzyki, nie pozwala pomylić jej z jakąkolwiek inną tradycją muzyczną Chin. „Pieśni ze wzgórz”, wyrażają naturalność i prostotę na wskroś „góralską”; pierwotną i uniwersalną, pełną ludowej ekspresji, która wymyka się ścisłym definicjom i możliwości słownego opisu. Przychodzą nam na myśl jakieś pasterskie zawołania, skojarzenia z fragmentami podhalańskiej pieśni „Paście mi się krowy na zielonej łące”.

Pieśni Hakka wyrażają problemy życia pełnego trudów, ciężkiej pracy i gorzkiego losu. Przykładem może być ta o nastoletniej pannie młodej, której małżeństwo zaaranżowane jest z zaledwie trzyletnim chłopcem. Oto jedna ze zwrotek:

„Trzyletni mój mąż jest niczym duch,
śpi - lecz któż z nas w większym jest uśpieniu?
Wyznanie miłości w zawartości pieluch,
przeklinam złorzecząc mojemu istnieniu.”

(tłum. Anna Krysztofiak)

Dziewczyna skarży się na swój los, bo najpiękniejsze lata mijają jej bezpowrotnie, w niedorzecznej sytuacji. Takie absurdy związane były z krańcową sytuacją biedy, z nędznym losem mniejszości narodowej, zepchniętej do najniższej pozycji społecznej, pozbawionej jakichkolwiek szans na awans, będącej „etnicznie” przypisanej do wykonywania najcięższych prac.

Trudno się zatem dziwić, że lubiane przez ludność Hakka smyczkowe yehu, to instrument tak prosty, zbudowany z najtańszych materiałów. Łupina orzecha kokosowego to jeden z najbardziej dostępnych surowców. Zachowany w swojej naturalnej, surowej formie, a jedynie wypolerowany na powierzchni, orzech taki jest trwały, a zarazem posiada walor akustyczny. Instrument skonstruowany z kokosu, nietrudno jest zrobić samemu. Jeśli zastosujemy elementy powszechnie dostępne, jakie mieszkając na wybrzeżu zawsze można mieć pod ręką, wówczas np. zwyczajna muszelka, zda egzamin jako podstawek pod strunami, wykonanymi z jedwabnej żyłki. Takie proste yehu, z elementem muszelki, podziwiać możemy w rękach muzyków z tajwańskiego zespołu „Meinong Hakka Ensemble”, którego znakomite nagrania dostępne są online. Zespół ten, jak wskazuje nazwa, pochodzi z Meinong, dzielnicy Kaohsiung,

z obszaru ważnego dla społeczności Hakka na Tajwanie. To stamtąd przywiozłam mój egzemplarz yehu.

Wspomniana bieda i trudne warunki życia Hakka, skłoniły tę mniejszość do emigracji na Tajwan, a także do wielu innych miejsc na świecie. **Pomimo wielowiekowej obecności na terytorium Chin, nazwa tej grupy etnicznej nie zmieniła**



Haft na rękawach starego kaftanu

swojego znaczenia, którą literalnie tłumaczyć można jako „goście”. Do dziś ludność ta najliczniej występuje w Guangdong i Fujian. Obie prowincje liczebnie przodowały w emigracji, dzięki której kultura chińska, w tym Hakka, dotarła do najdalszych części świata. Bardzo często, emigranci zabierali w drogę to, co uważali za najcenniejsze, co dało się pomieścić w bagażu. Do takich przedmiotów należały instrumenty muzyczne. Zjawisko takie może być ciekawym przedmiotem badań, zwłaszcza w przypadku emigrantów minnańskich, którzy zabierali ze sobą instrumenty nanguan. Doniosła rola klubów muzycznych w zachowaniu kultury rodzimej na emigracji, jest dobrze udokumentowana. Ale wiele innych przedmiotów, jakie emigranci zabierali ze sobą wyruszając w drogę, zaginęło bezpowrotnie. Czasami tylko, pojedyncze, autentyczne przedmioty, można wyłowić z morza ofert sprzedaży. Tak się właśnie stało z moim strojem koncertowym.

Kilka lat temu nabyłam w Stanach Zjednoczonych jedwabny, stary kaftan pochodzący z czasów dynastii Qing. Jego wiek oceniam na minimum 100 lat zakładając, że już wtedy fason taki mogłaby nosić raczej staruszka, bo wychodził on wówczas z mody. Pierwsi Chińczycy przybyli do Ameryki w czasach gorączki złota, przed rokiem 1848. Z trudem możemy wyobrazić sobie gehennę podróży morskiej w tamtych czasach – stłoczonych w ciemnościach, pod pokładem ludzi, umierających w drodze, po to tylko, aby „na końcu świata” stać się najtańszą siłą roboczą. W roku 1880, w Ameryce było już 105465 emigrantów chińskich, którzy pracowali także przy budowie kolei. Szacując ostrożnie, iż kaftan który mam w posiadaniu mógł trafić do Ameryki zanim uchwalono prawo ograniczające napływ emigrantów z Chin (1885),

może on mieć 135 lat. Nabyłam go tanio, od osoby która najwyraźniej pozbywała się rzeczy niepotrzebnej. A zatem zakładałam, iż osoba ta nie nabyła go, ale otrzymała w spadku. Kaftan zachował się w dobrym stanie, jak na swój wiek. Haftowany jest niezwykle starannie, a symbole pomyślności takie jak: monety, nietoperze i znaki długowieczności – wykonano w technice trójwymiarowej. Emblematy podklejone są papierem. Czarny jedwab podszyty jest błękitną podszewką, a na różowych obszyciach rękawów wyhaftowano motywy ptaków i kwiatów. Jest to przepiękny przedmiot, w którym prawdopodobnie ukryte jest wiele cierpienia. Począwszy od bólu bandażowanych stóp właścicielki, poprzez biedę zmuszającą do tułaczki, aż po trudy podróży i rozczarowanie po dotarciu do Nowego Świata – wszystko to jest tak gorzkie, iż jedyną pociechą może być ubranie takiego kaftanu na koncert i nadanie mu nowego, bardziej radosnego życia. Dokładna historia tego przedmiotu pozostanie tajemnicą.



Stuletni kaftan jako strój koncertowy

Amerykanie chińskiego pochodzenia stanowią obecnie 1,2 % populacji USA. Większość z nich swoje pochodzenie wywodzi z prowincji Guangdong, w której kokosowe yehu, jest swojskim, lubianym instrumentem ludowym.

Złota polska jesień, mieni się kolorami dynamicznych zmian. Faktura listowia rzeźbiarsko skręca się i fałduje, szeleszcząc na wzmagającym się wietrze. Otoczenie mieni się połyskującym kalejdoskopem barw ptasich piór: bażantów i kogutów, które opalizują odcieniami brązów, czerwieni i mieniającej się ciemnej zieleni. Kogut wśród jesiennych, traw prezentuje się niczym Sulejman Wspaniały, z wianuszkiem haremu kur. Wkrótce ozłocą się drzewa przy drogach, a klonowe alejki ubiorą się w rubiny, granaty i wszelkie kosztowności, które teraz jeszcze zachowują na później, w ukryciu. Niezwykły to widok dla tajwańskich przyjaciół odwiedzających kraj Chopina. Przyzwyczajeni do wiecznej zieleni przez cały rok - od zarania, do zarania - zatrzymują samochód, aby w szczerym polu fotografować żółto-cytrynowy, szumiący szpaler. Dla mnie znany to widok, parkuję na poboczu nieśpiesznie, bo wydaje się, że nie ma tutaj nic nadzwyczajnego do fotografowania: ot, zwykła droga z żółtymi drzewami... Wieczorem dyskretnie podglądam, jak tajwańscy przyjaciele do późna jeszcze, z niebieskimi od światła ekranów twarzami, po ciemku w łóżku, oglądają zdjęcia złotej polskiej jesieni, jak gdyby próbując nauczyć się na pamięć barwnych widoków, pełnych melancholii ...

Jesień jest jednym z ulubionych tematów chińskiej poezji i muzyki. Prawdopodobnie z kilku powodów. Chińczycy, jako wielbiciele i baczni obserwatorzy przemian natury, dostrzegają, iż jesień w klimacie umiarkowanym jest okresem dostarczającym najbardziej dynamicznych procesów zachodzących w naturze, w wielości jej barw i form, w zróżnicowanym świetle i pogodzie. Z tego punktu widzenia, jesień jest bardzo ciekawa i znakomicie nadaje się do twórczej, „artystycznej obróbki”: melancholijna, marzycielska, słodko-gorzka, przez której ponętą woalkę przeziara chłodne vanitas, jak srebrny księżyc zza chmur. Tajwańczycy, którym nie jest dane oglądać barw złotej jesieni, znają temat z klasycznej twórczości albo... z fotografii zrobionych w kraju Chopina.

Jesień oznacza m.in. zakończenie żniw w cyklu rocznym, kalendarzowym. Zajmuje ważne miejsce w tradycyjnej symbolice i medycynie chińskiej. **Posiada przypisany sobie kolor: biel.** A biel oznacza żałobę. Jesiennej porze roku przyporządkowane są płuca i żywioł metalu (występujący w systemie chińskich

żywiółów). Jest rzeczą znamionną, że w kosmologii chińskiej, jesień związana jest z kierunkiem zachodu, który łączy się ze światem marzeń, fantazją i twórczością. Zaryzykuję stwierdzenie, że wiosna jest kreatywna w spontaniczny i hedonistyczny sposób, realizujący się wybuchem lata i ziemską witalnością: słoneczną siłą yang. Natomiast **twórczość jesieni, to inspiracja wykraczająca poza czas i przestrzeń dnia: tajemnicza, nocna, księżycowa domena yin.**

Dlatego też, **Święto Środka Jesieni**, wypadające zaledwie kilka dni temu, odmienne jest od typowych, hucznych świąt wypełnionych hałasem i najczystsza formą konsumpcji. Wprawdzie organizuje się uroczyste kolacje, podczas których spożywane są księżycowe ciasteczka, ale nie to jest najważniejsze. Tradycyjne świętowanie skupia się wokół tematu księżyca – jego obserwacji i podziwiania. Legenda o osiadłej na srebrnym pustkowiu nieśmiertelnej pani Chang'e, której oprócz opustoszałych kraterów, towarzyszyć ma czarodziejski królik – to tylko sympatyczna, ludowa legenda, która próbuje nieco „ożywić” księżyc. Nie jest to



Ciasteczka księżycowe na
świętecznym stole

jednak potrzebne poetom i muzykom. Księżyc – obok jesieni – to jeden z najbardziej żywotnych, pożądanych tematów w poezji oraz muzyce chińskiej i tajwańskiej. „Księżycowy blask w źródle”, „Cudowny kwiat w księżycowej poświacie”, czy „Księżyc ponad pałacem Han” – to tytuły najbardziej znanych utworów muzycznych. **Dlaczego chińska kultura tak bardzo upodobała sobie księżyc jako obiekt westchnień w poezji i muzyce?** Jest na to kilka wytłumaczeń. Jedno z nich może być takie: słońce reprezentuje agresywną, witalną siłę yang, natomiast księżyc reprezentuje łagodną energię yin (odbija światło słoneczne – oddziaływanie pasywne). Mamy tutaj konfrontację wojny i pokoju, aktywności i spokoju, działania i niedziałania, etc. W naszym kręgu klimatycznym, ciągle tęsknimy za słońcem. W klimacie subtropikalnym, człowiek chroni się przed niszczącą siłą słońca, która wypala uprawy i żeronce patrzących na nie oczu. Słońce jest niejako „nadmiarem”, a księżyc „umiarem” lub nawet „niedopowiedzeniem”, znajdującym się w domenie sfery wyobraźni.

Księżyc jest „jadeitowym dyskiem” – jak ujął to poeta Li Bai – szlachetną ostoją blasku, mistyczną lampą, która nigdy nie czyni szkody, która rozświecila noc i pociesza samotne dusze. Dlatego pewnie - łagodny i piękny - dostarcza tak wielkiej inspiracji artystom azjatyckim. Noc przynosi wytchnienie po upale dnia, a chłodny blask „jadeitowego dysku”, smakuje niczym orzeźwiająca, źródłana woda.



Niczym dar niebios, pojawia się prosta, **tajwańska gitara księżycowa**, na której łatwo można zagrać co tylko w duszy gra. Wyjątkowo przyjemnie jest spędzać z nią czas, w okolicznościach pięknego Święta Środka Jesieni, pod jasnym blaskiem księżyca. Sama już nazwa tego instrumentu mówi za siebie. Yue (月) oznacza bowiem księżyc, a qin (琴) to rzeczownik ogólnie odnoszący się do strunowego instrumentu muzycznego, występujący w nazwach wielu instrumentów, np. 古琴 (guqin), 琴琴 (qinqin), czy 胡琴 (huqin). A zatem yueqin (月琴) oznacza dosłownie: „księżycowa gitara”. Nazwa ta, zyskuje szczególny walor w kontekście wspomnianego święta, które obchodzone jest akurat w czasie, gdy artykuł ten powstaje. Jest to wprawdzie dość luźne skojarzenie, ale dające znakomity pretekst aby opowiedzieć o znaczeniu księżycowych motywów w kulturze chińskiej.

Yueqin wynaleziony został w Chinach, pomiędzy III a V wiekiem. Dawny instrument posiadał krótki gryf, umożliwiający grę tylko w jednej pozycji, pozbawione otworów pudło rezonansowe w kształcie koła (księżyca) i cztery struny w dwuchórowym układzie. Łatwy do opanowania, instrument ten rozpowszechnił się w całych Chinach, w Japonii (gekkin) i na Tajwanie.

Współcześnie, instrument stracił nieco na autentycznej formie i prostocie: nie tylko wyposażony został w wiele dodatkowych progów, ale też w cztery pojedyncze struny. Można nadal jeszcze zdobyć starsze konstrukcyjne modele, szukając egzemplarzy używanych.

Południe Chin, wypracowało swoje własne spojrzenie na yueqin, które ukształtowało się dwutorowo. Z jednej strony wykształciła się forma instrumentu z niezwykle wydłużoną szyjką i trzema strunami, o kształcie pudła okrągłym, oktagonalnym (z zaokrąglonymi bokami, jakby w kształcie kwiatu) lub heksagonalnym, funkcjonująca jako osobny instrument o nazwie qinqin (琴琴), popularny w Guangdong, Hong Kongu i Macao, a w Wietnamie jako *đàn sến*. Z drugiej strony, gitara księżycowa utrzymana w pierwotnej swojej prostocie, ale za to z wydłużonym mocno gryfem i strunami ograniczonymi do liczby dwóch – za pośrednictwem emigrantów z Fujian i Guangdong rozpowszechniła się na Tajwanie. Ta właśnie wersja yueqin'u wydaje mi się najciekawsza.

Tajwański yueqin jest wizytówką południa Formozy i ciężkiej drogi, jaką kraj musiał przejść, aby w 1989 r. wkroczyć na drogę demokracji. **Niezwykle prosta forma instrumentu wyraża z jednej strony trud prostego życia, a z drugiej strony, pokrewieństwo południowochińskich przodków.** Jako instrument tajwański, wyróżnia się jednak niepowtarzalną, właściwą tylko sobie specyfiką. Muzycy grający na nim, to rolnicy, gospodynie domowe lub osoby niewidome – a przynajmniej tak się utarło. Dzisiaj, władze lokalne otwierają klasy młodzieżowe i sponsorują piękne wydawnictwa na temat gitary księżycowej, próbując ochronić tradycję przed wyginięciem. Pomimo, że pisząc ten artykuł, mam przed sobą wspaniałą, dwujęzyczną książkę wydaną przez Tajwańskie Ministerstwo Kultury, nie pada tutaj ani jedno słowo na temat historii i budowy instrumentu. Przedmiotem zainteresowania są piosenki i ich teksty, wobec których yueqin spełnia jedynie rolę akompaniującą. Postacie ludowych pieśniarek i pełne wybojów ścieżki ich życia, ilustrują trud maleńkiego kraju w dążeniu do demokracji i dobrobytu. Rzeczywiście, budowa yueqinu, to nie temat na opasłą książkę. Pieśni wybrzmiewające ponad jego brzęczącym, swojskim tembrem – bardziej perkusyjnym aniżeli melodyjnym – są dokumentem minionej epoki i częścią historii demokratycznego Tajwanu. Dopiero kontekst polityczno-kulturowy gitary księżycowej i jej „historia najnowsza”, stanowi ciekawy materiał, nadający się na nie jedną publikację.

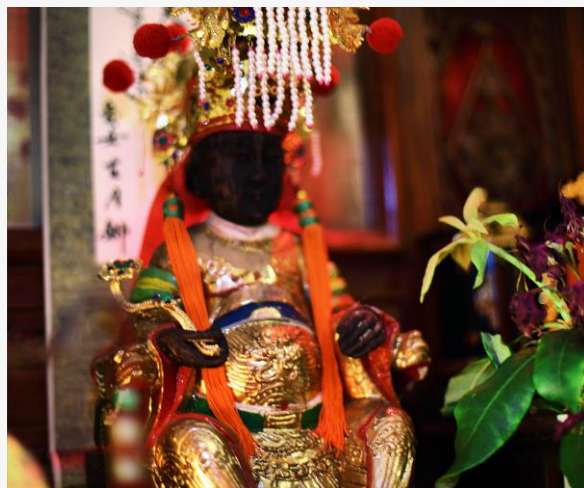
Nie rozumiem dialektu wyspy - oprócz paru słów, umiem zaśpiewać tylko kilka pieśni nanguan, w dialekcie Quanzhou i jedną piosenkę w Hokkien. Prosty śpiew pieśniarek z południa mówi mi wiele o trudach siermiężnego życia i przeciwnościach losu. Mogę sprawdzić treść w tłumaczeniu, jak również poczuć „na własnej skórze” to, co ponad werbalne. Ale jedyne, co mogę uczynić z księżycową gitarą trzymając ją w ręku, to zastanowić się: co dla mnie wyobraża oryginalne jej brzmienie i jak mogę zagrać pieśni bez słów.



Niewidoma gitarzystka, Jiu Feng, Taiwan, ok. 1960
(wikimedia commons public domain)

A zatem, siadając pod wieczornym niebem, w Święto Środka Jesieni, czuję się tak, jak chińscy powstańcy, przekazujący księżycowe ciasteczka z zapieczonymi wiadomościami, które zaowocowały zrywem i powrotem prawowitej dynastii cesarskiej. Moim ciasteczkiem jest okrągłe pudło yueqin, a w melodii zapieczona jest wiadomość o pięknym kraju, położonym na zielonej wyspie, wśród południowych mórz. Napięcie polityczne nakazuje ostrożność - moja tajna informacja zapisana jest uniwersalnym językiem dźwięków, bez słów. Mówi o tym, że w centrum rajskiej wyspy wznosi się ośnieżony szczyt góry Alishan, a na północny wschód od Tajpej znajduje się aktywny wulkan. Wschodnie wybrzeże oblane jest błękitnymi falami Pacyfiku, w których brodzą skaliste klify. Na zachodzie liczne miasteczka i wsie tętnią życiem, a z kuchennych kotłów unoszą się kłęby pary w tysiącu zapachów. Ponad domami, zapachy z kuchni spotykają się z wonnym dymem kadzideł, dobywającym się z mnogich, przepięknych świątynek o kolorowych, fantastycznych dachach. Między barwnymi kolumnami, na których wznoszą się

owe świątynie, spotykają się przyjaciele, grający wspólnie misterne melodie nanguan. Pieśniom ich przysłuchuje się Mazu, patronka Tajwanu o czarnej twarzy, Czarna Madonna do której liczne, piesze pielgrzymki podążają piaszczystymi drogami, polami, ulicami, a także śladami człowieka-medium: poprzez strumienie i rzeki. W tych pielgrzymkach idą starsi ludzie,



Mazu

swojscy i sympatyczni, którzy większość życia marzyli o tym, aby legalnie mówić w ojczystym języku i móc grać na gitarze księżycowej - bez strachu o karę więzienia, a nawet śmierci. Ich modlitwy zostały wysłuchane, lecz od zachodu zbierają się ciemne, burzowe chmury. Przypomnijmy treść jednej ze zwrotek śpiewanych przez Chang Rigui, słynną pieśniarkę z Południa:

„Czyste i jasne są fale oceanu.
Dwóch przepływających sobie homarów,
znaki przyjaźni nawzajem wymienia.
Zasmuca ich twarze godzina rozstania”

(tłum. z j. ang. Anna Krysztofiak)

Nawet jeśli słowa te są naiwne lub zabawne w swojej ludowej, rybackiej poetyce, wskazują na przesłanie dialogu i przyjaźni. Śpiewane przez osoby doświadczone życiem, wskazują drogę popartą wiedzą i praktyką. Chang Rigui, wesoła babcia, na pięknych fotografiach przedstawiona jest z gitarą księżycową, u brzegów morza. Powiew dynamicznie porusza jej włosy i ubranie. Przymknięte w uśmiechu oczy zwraca przed siebie, w przyszłość. Z całą pewnością nie rzuca słów na wiatr.

(9) SHAKUHACHI: POMIĘDZY DŹWIĘKIEM I CISZĄ

Shakuhachi (尺八) jest instrumentem japońskim, wywodzącym się z Chin.

Wraz z rozprzestrzenianiem się myśli chińskiej, dokonującym się nie tylko za pośrednictwem chińskiego pisma, ale również drogą studiowania buddyzmu, którego ważnym ośrodkiem były Chiny, do Japonii i innych krajów regionu docierały liczne wynalazki wywodzące się z Państwa Środka. Podłużny flet bambusowy dotarł



na wyspy już w VII w. i prawdopodobnie bardzo przypominał dong xiao, jakiego do dziś używa się w muzyce nanguan. Przez stulecia, flet zmieniał swoją formę, do czasu aż utrwaliła się ona w obecnym kształcie japońskiego shakuhachi.

Kiedy mamy w ręku shakuhachi i dong xiao, wydaje się, że instrumenty te są niemal takie same. Jest to jedynie powierzchowne wrażenie, które trwać może tylko chwilę. Szybko bowiem zauważymy, że choć oba flety są typem instrumentu krawędziowego, charakteryzują się jednak zupełnie innym stylem nacięcia krawędzi. Posiadają też odmienną od siebie ilość i rozstaw otworów. Oba instrumenty przeznaczone są do gry w różnych skalach pentatonicznych: xiao funkcjonuje w majorowej, a shakuhachi w minorowej. **Technika gry na shakuhachi jest niezwykle wysublimowana.** Posługuje się wieloma wariantami wykonawczymi w obrębie wydobywania tego samego dźwięku (palcowanie), przewiduje celowe niedomykanie otworów, zmianę tonu poprzez ruchomą pozycję głowy, a także wiele innych efektów realizowanych m.in. poprzez zróżnicowane zadęcie. Większość z nich podlega precyzyjnej notacji. Klasyczny repertuar na shakuhachi obejmuje utwory honkyoku, które znajdują się w zbiorach reprezentujących konkretne szkoły, zapisane przy zastosowaniu specyficznych tylko i wyłącznie dla shakuhachi znaków japońskich.

Ponieważ w kulturze Dalekiego Wschodu każde wyzwanie podejmowane na poważnie, staje się pretekstem do samodoskonalenia i sztuką życia, zakup dobrego shakuhachi bywa kwestią życiowej inwestycji. Z powodu wysokich cen, coraz więcej osób bierze się za własnoręczną budowę instrumentów, a próby te nie raz uwieńczone są sukcesem. Przykładem tego może być mój instrument, wykonany dla mnie przez znajomego z Japonii.

Najtrudniejszym elementem gry na shakuhachi jest zadęcie. Jak w każdym flecie krawędziowym, opanowanie tego elementu wymaga sporego wyczucia. Na niektórych tego typu fletach nauka zadęcia może trwać nawet do kilku miesięcy. Typowy repertuar zakłada umiejętność wydobywania długich dźwięków i grania długich fraz na jednym oddechu. Skala trudności gry, a także pojawiający się aspekt oddechu, koncentracji i równowagi - czynniki te przyczyniły się do tego, iż **gra na shakuhachi już w dawnej Japonii zyskała status medytacji.**

Shakuhachi zostało zaadaptowane przez japońskich mnichów zen, jako narzędzie do specyficznej medytacji, opartej na technice oddechowej, zwanej suizen. Zakonnicy nazywani komuso, czyli „mnisi pustki”, wędrowali grając na fletach i zbierając jałmużnę. Dla zachowania anonimowości, pokorni mistrzowie gry, nakrywali głowy koszami, aby głosząc pustkę, wewnątrz pustki tej pozostać. Ich repertuar wypełniały utwory honkyoku, melodie oparte na bardzo długich, prostych dźwiękach, tworzących wysmakowane frazy, w których dopełniają się: dźwięk i cisza, byt i niebyt.

Repertuar na shakuhachi obejmuje nie tylko honkyoku, lecz także sankyoku – utwory z koto i shamisenem, oraz shinkyoku – twórczość nowszą, z ery post-Meiji, przeznaczoną na koto i shakuhachi, utrzymaną w estetyce znajdującej się pod wpływem muzyki zachodniej. Od kilkunastu lat zainteresowanie grą na shakuhachi w krajach Europy, Australii i Ameryki nie tylko nie maleje, ale ciągle wzrasta. Z pewnością istnieje kilka wytłumaczeń dla tego ciekawego zjawiska. Pierwszym czynnikiem może być popularność buddyzmu zen na Zachodzie. Fascynacja jego duchowością pociąga za sobą zamiłowanie do charakterystycznej estetyki. Podobnie miłośnicy anime - mogą interesować się shakuhachi jako jednym z przejawów „japonizmu”. Wydaje się jednak, że prawdziwy powód ukryty jest o wiele głębiej, tkwi w nas samych i naszych współczesnych problemach.

Gra na shakuhachi jest skutecznym lekiem na bolączki współczesnego człowieka, zmęczonego niepohamowaną konsumpcją, natłokiem informacji i nadmiarem bodźców zmysłowych. **Medytacyjny walor gry na bambusowym flecie, stanowi jego niekwestionowaną wartość**, docenioną już wiele wieków temu. Nie było dotąd takich czasów, w których równie bardzo jak dzisiaj, potrzebna byłaby cisza. W muzyce honkyoku cisza i dźwięk równoważą się, ale wartość tej ekspresji zdaje się niekiedy przeważać na szalę pustki. Komuso – „kapłani nicości” - z koszami na głowie i fletami przy ustach, choć oddalali się w krainę pustki i ciszy, postawę tę przecież wyrażali dźwiękiem.

Gra na japońskim flecie bambusowym jest głęboko osadzona w filozofii zen. Odwołanie się do pustki, medytacji i monastycyzmu, stanowi najłatwiejszą do zinterpretowania warstwę. Istnieje jeszcze kwestia relacji shakuhachi do typowo japońskiej wizji natury, ulotności świata, nietrwałości rzeczy stworzonych, wydanych na pastwę kaprysów żywiołów i losu. Bezbronność wobec nieuniknionego przemijania, jak w przypadku podziwiania sakury, staje się w tej kulturze obiektem fascynacji. Stanowi to kontynuację zauroczenia przemianami, z jakim mamy do czynienia w Chinach, ale w Japonii spojrzenie to wnika znacznie bardziej do głębi. W relacji tej, zatracą się granica obserwatora i przedmiotu obserwacji. Łamiący się dźwięk fletu, przełamuje ciszę głosem wyrażającym ból istnienia wszelkich istot żywych, podlegającym cierpieniu i śmierci. Nie zaryzykuję jednak, by odczytywać to jako pochwałę nietrwałości, prędkiej jako zawieszenie sądu i zadziwienie. **Wabi-sabi**, a także inne pokrewne pojęcia estetyki japońskiej, odwołujące się do odnajdywania piękna w oznakach przemijania i nieregularności, brodzą w ascetycznym pięknie, niekiedy na granicy wysublimowanej brzydoty. Utrwalanie w sztuce, piękna zdefiniowanego przez ulotność i melancholię, jest **wyrazem akceptacji losu**,



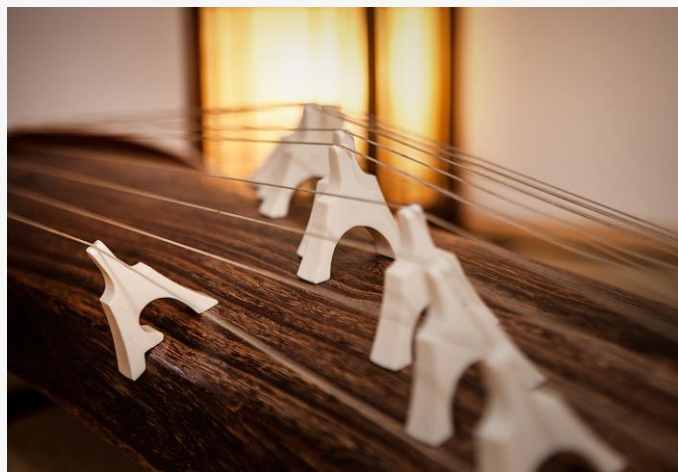
a przynajmniej skłanianiem się ku temu. Takiemu stanowi rzeczy sprzyjają warunki życia w ciągłym zagrożeniu, gdy niemal codziennie dochodzi do trzęsienia ziemi. Od małości, Japończyk zdaje sobie sprawę, że każdego dnia może nie być już jutra. Japonia pozostaje też jedynym krajem tak boleśnie dotkniętym przez zrzućenie amerykańskich bomb atomowych, które unicestwiły dwa tętniące życiem miasta. Choć wydarzenia te należą do historii najnowszej, ich ślad na zawsze pozostanie obecny w kulturze.

Instrumentarium japońskie jest niezwykle ciekawe. **Zachowuje wiele archaicznych cech wywodzących się z dawnych instrumentów chińskich, wzbogaconych o właściwy tylko sobie, japoński rys charakteru.** Możemy o nim powiedzieć, iż składa się na niego duch narodu, który umiłował piękno wyrażające się ascetycznej formie, przedkładający wyznaczanie sobie celów trudnych do zdobycia i bynajmniej nie zatracający się li tylko w przyjemności oraz pocieszeniu płynącym ze sztuki. Według tejże filozofii estetyki, dzieło sztuki jest ściśle związane z realizacją Drogi (Dao 道). **Jako perfekcjonści, Japończycy często starają się realizować o wiele dalej ideały wywodzące się z taoizmu, aniżeli robiliby to sami Chińczycy.** Do przykładów można zaliczyć choćby grę na kokyu. Wszędzie na świecie, nawet w mało rozwiniętych społecznościach, muzycy smarują smyczek kalafonią, aby nadać mu opór umożliwiający swobodną grę ciągłego dźwięku. Tylko w Japonii, sztuką jest gra bez kalafonii. W tej koncepcji, stawiamy sobie za cel naukę przez wiele lat (a najlepiej przez całe życie), jakiejś z pozoru bezsensownej czynności, po to, aby pokonać materię i kształtować swój charakter. Jest to wysoce zaawansowana forma samodoskonalenia. Realizuje iście klasztorne podejście (zen) do pokory, ujawniające się również w emisji głosu japońskiego śpiewaka, w dopuszczalnym niedostrojeniu niektórych instrumentów (np. yakumogoto), nie mówiąc o całym „świecie zakulisowym”, z relacją uczeń-mistrz na czele. Zafascynowana chińskim średniowieczem, muzyka japońska przechowuje w partyturach gagaku wiele utworów z czasów Dynastii Tang, a w twórczości późniejszych wieków, powraca do klasztornej surowości, prostoty w jakiej objawia się refleksyjne spojrzenie na naturę i kondycję ludzką.

Spośród niezwykłego, japońskiego instrumentarium, wiele instrumentów stawia prawdziwe wyzwanie europejskim słuchaczom, zarówno swoim brzmieniem, jak i repertuarem. Narodowa cytra japońska, wydaje się na tym tle najbardziej komunikatywnym instrumentem, a przez to najbardziej rozpoznawalnym i lubianym. **Koto (箏) jest jednym z najważniejszych instrumentów muzycznych Kraju Kwitnącej Wiśni.** Traktowany jako instrument romantyczny i powabny, staje się motywem miłosnym w literaturze japońskiej, np. w „Genji monogatari”, dziele z XI w. Mamy tam obraz dworskiego romansu, z wątkiem nieznanej kobiety, której znakiem

rozpoznawczym jest dźwięk koto z oddali, zdolny rozkochać w sobie bohatera powieści.

Japońska cytra wywodzi się z chińskiego guzhengu. Pojawiła się na wyspach prawdopodobnie na przełomie VII i VIII w. Jako instrument o niezwykle wysublimowanej ekspresji i formie, koto było towarzyszem życia dworzan, a później bogatych mieszczan. Jego budowa jest dziełem wysokiej klasy rzemiosła, cechującego się niezwykle czystością i precyzją wykonania, wyrażoną w wysmakowanej skromności. Jeśli egzemplarz posiada walory dekoracyjne, niezwykle rzadko objawia się to w sposób tak oczywisty, jak



w instrumentach chińskich. W muzeach i kolekcjach znajdziemy zaledwie pojedyncze egzemplarze z XIX i XX w., które w widocznych miejscach posiadają dekoracje w formie pejzaży ze złożonej laki. Co więcej, eksponaty te sprawiają wrażenie nieużywanych i prawdopodobnie trzymane były jedynie dla celów kolekcjonerskich. W normalnym użytkowaniu, koto nie jest instrumentem zbyt trwałym. Użyte do jego budowy drewno paulowni, jest lekkie i niezwykle miękkie. Po kilku latach grania, płyta rezonansowa nosi ślady ruchomych podstawków ponad którymi rozpięte są struny. Łatwo więc ocenić, czy dany instrument wysłużył się, czy nie. Jeśli jakiś egzemplarz posiada dekorację na płycie rezonansowej, wiadomo już, że nie mógł służyć do gry. Na wszystkich starych fotografiach, instrumenty są gładkie i skromne, dekorowane jedynie prostymi motywami w formie linearnej żyłki, wykonanej zazwyczaj z kości. Elementy dekoracji „ruchomej”, które mogą podlegać wymianie podczas konserwacji, to kawałek jedwabiu podłożony pod struny i jedwabna pokrywa, zakładana na zakończeniu cytry. Jest to ciekawostka i niezwykle „smaczek”, albowiem po zdjęciu owej jedwabnej pokrywy, ukazuje się nam niewielki, półokrągły obrazek wykonany w technice złożonej laki. Przedstawia zwykle jakiś motyw roślinny, lub miniaturowy pejzaż. Na co dzień dekoracja ta pozostaje w ukryciu, odkrywana bywa na koncerty, lub nawet nie. A zatem ten drobny element obrazuje ideę piękna ukrytego w cieniu, o jakim rozpisywał się

choćby Jun'ichirō Tanizaki, w swoim eseju „Pochwała cienia”. **Japończycy uwielbiają czar ukrytego piękna**, dlatego też umiejętność efektownego opakowania doprowadzili do dziedzin sztuki określanej jako tsutsumu, lub także (do pewnego stopnia) - furoshiki. **Ubiór, jako opakowanie cennej zawartości ludzkiego ciała**, w dworskim ceremoniale japońskim, także wzniósł się na wyżyny rytuału i sztuki: jūnihitoe obejmowało 12 warstw odzieży, które skutecznie ukrywały kształt sylwetki.

Koto jest instrumentem o dużych rozmiarach, jego podłużne, długie pudło z paulowni, zamknięte jest od góry wypukłą płytą rezonansową. Liczba strun zmieniała się przez wieki, od 5 do 13, w XIX w. osiągając nawet liczbę 17, 21 i 31 jedwabnych strun. Typowe, współczesne koto posiada ich zazwyczaj 13, a wykonane są



przeważnie ze sztucznego tworzywa, najwyżej z domieszką jedwabiu. Używanie strun z tworzywa jest bardzo korzystne, ponieważ te z włókna naturalnego bardzo łatwo pękają. Warto zauważyć, że wszystkie 13 strun posiada identyczną grubość. Na sposób dekoracyjny, związane są one na zakończeniu instrumentu w dwie ozdobne buchy. Cytra strojona jest poprzez przesuwanie ruchomych podstawków (kotoji) podłożonych pod każdą ze strun osobno. Kotoji niegdyś wyrabiane były z kości lub z drewna, a obecnie z wysokiej jakości, twardego plastiku. Podstawki zakłada się i zdejmuje przed i po każdorazowym graniu. Ten system strojenia jest bardzo praktyczny, dający w zasadzie nieograniczone możliwości szybkiej zmiany stroju: od tradycyjnych skal pentatonicznych do zachodnich skal diatonicznych.

Najbardziej tradycyjną pozycją grania na koto jest seiza, ale współcześnie najczęściej stawia się je na rodzaju koziołków, połączonych trawersem lub nie. Wówczas muzyk siedzi nieco bokiem, na krześle lub stołku. W przypadku pozycji tradycyjnej, instrument i człowiek nie mogą znajdować się na gołej ziemi lub podłodze. Obowiązuje albo mata tatami, albo czerwona wykładzina.

Stawianie jakiegokolwiek instrumentu na gołej ziemi jest wyrazem braku szacunku. Mile widziany jest także oszczędny strój, bez biżuterii, makijażu albo pretensjonalnych fryzur. Skromność dowodzi szacunku do sztuki, do otoczenia i do siebie samego. Przekraczanie norm w tym temacie, nie oznacza jednak końca świata, kiedy mamy do czynienia ze świeckim instrumentem jakim jest koto. Ale są instrumenty sakralne, jak np. yakumogoto, w przypadku których świadome nieprzestrzeganie reguł oznacza profanację.

Do gry na koto zakłada się plektrony (koto-zume), które mogą być dwojakiego kształtu, według szkół gry ikuta lub yamada. Wybór wiąże się również z pozycją gry. Szkoła yamada zakłada pozycję geometrycznie prostopadłą do instrumentu, a plektrony są zakończone kłosem. Szkoła ikuta wymaga siedzenia bardziej bokiem, a plektrony są kwadratowe. Tak jak w przypadku chińskiego guzhengu, prawa ręka szarpie struny, lewa naciskając podwyższa ton, lub – co nie występuje w cytrze chińskiej – ciągnąc strunę w kierunku podstawki, obniża ton.

Repertuar na koto jest niezwykle obszerny. Obejmuje ogromną ilość utworów solo, także z towarzyszeniem innych instrumentów, z których szczególnie efektowne jest shakuhachi. Koto jest znakomitym instrumentem akompaniującym do śpiewu. W jego najdawniejszym repertuarze, przeważa estetyka gry o surowym, ascetycznym wyrazie, w której mieszczą się takie efekty, jak np. przesuwanie plektronami wzdłuż struny, dające chropowaty dźwięk, zakończony echem cicho rezonujących strun. Te same środki wyrazu odnajdują się znakomicie w utworach muzyki współczesnej. Koto potrafi być również niezwykle lirycznym instrumentem, o romantycznym, sentymentalnym wyrazie. Adoptuje się do muzyki utrzymanej w bardziej zachodnim stylu, np. jako akompaniament dla pieśni tradycyjnych opracowanych w nowszym stylu. Podobnie jak chiński guzheng, koto jest niezwykle efektownym instrumentem, dającym wiele satysfakcji.

Przy okazji pisania o cytrze chińskiej, wspominałam jak bardzo lubiana jest muzyka jej dźwięków w herbaciarniach. Tymczasem **w czasie japońskiej ceremonii herbaty (cha-no-yu), obowiązuje bardzo formalny, liturgiczny niemal styl bycia, w którym wymaga się milczenia i zachowania niezwykle wysokiej kultury.** Obyczaj ten fascynował dawnych misjonarzy chrześcijańskich do tego stopnia, że opisywali go jako formę świeckiej liturgii. Japończycy zaś, z katolickiej liturgii mszy przejęli element fukusy, jedwabnej

chusteczki służącej do ceremonialnego przecierania czarki do herbaty, na wzór księdza czyszczącego kielich podczas liturgii eucharystii.

Japońskiego koto nie możemy umiejscowić w domku herbacianym. Ani nie pasowałby do obyczaju, ani nie zmieściłby się do maleńkiego wnętrza tej budowli, uwzględniając obecność ludzi, wchodzących do środka maleńkim, kwadratowym otworem drzwiowym. Dlatego pozwolę sobie na zestawienie dwóch obrazów: jeden przedstawia domek herbaciany, namalowany tuszem. Wiemy już, że domek jest pusty i cichy, nie znajduje się w nim nic innego jak tylko czarki na herbatę, utensylia i palenisko. Obraz ten wyraża ciszę. Drugi zaś, przedstawia czajniczek i czarkę do sake. Wyglądają trochę, jak martwa natura w cieniu ikebany. Naszą uwagę zwraca jaskrawa czarka z laki. Czerwone naczynie – jest jak czerwone kimono gejszy i kolor jej szminki. Dom gejsz, to miejsce w którym koto zajmuje ważne miejsce obok shamisenu i bębenka shime taiko. Te trzy instrumenty powtarzają się na starych fotografiach, a z nich najczęściej koto. Miejmy na uwadze, że rozrywka w domu gejsz nie łączyła się z niczym wulgarnym, była to kulturalna, zmysłowa zabawa. Kiedy przychodził nastrój na coś w poważniejszym tonie, sięgano po cytrę. Spotkanie nabierało wesołego tempa, gdy towarzyszyły jej gry i trunki, wówczas odpowiedni był shamisen. Nic więc dziwnego, że obecny kiedyś na moim koncercie Japończyk, hurtownik wina choya, skomplementował moją grę na shamisenie tymi słowami: „aż miałem ochotę napić się sake!”.



Domek herbaciany



Czajniczek i czarka do sake

(11) YAKUMOGOTO: INSTRUMENT LITURGICZNY W SŁUŻBIE POKOJU

Nazwa yakumogoto (八雲琴) dosłownie oznacza „cytra ośmiu chmur”. Wykonany z drewna paulowni, cedru lub dębu, instrument ten mierzy 108 na 13 cm. Wyposażony jest w dwie jedwabne struny, identycznie strojone, ale w



odmiennych kolorach: biała i turkusowa. 31 prozków – większe w kształcie ptaków w locie, mniejsze w kształcie kropek – wykonane są z kości lub z macicy perłowej. Niektóre wykonane są z takim pietyzmem, że odwzorowano na nich nawet oczy ptaszków. **Wyrażają one znaki katakana oznaczające 31-sylabowy rytm w starojapońskiej poezji waka.** Większość pieśni którym towarzyszy yakomogoto napisana jest według tego systemu. Struny instrumentu rozpięte są na dwóch podstawkach, pomiędzy otworami wykończonymi kością, a dużych rozmiarów kołkami, zamieszczonymi w zdobionym laką i jedwabiem zakończeniu cytry. Jedwabna, płaska, okrągła podkładka wyznacza miejsce oparcia prawej dłoni i chroni płytę rezonansową przed draśnięciem twardym plektronem. Inne elementy wykonane z jedwabiu lub sztucznego włókna, to ozdobne chwosty zawiązane na obu końcach cytry. **Do gry zakłada się duży, kościany walec na środkowy palec lewej ręki (rokan), którym gra się podobnie jak na hawajskiej gitarze.** Na palcu wskazującym prawej ręki znajduje się duży, kościany pierścień-plektron. Uzyskiwane tym sposobem brzmienie, niektórzy porównują do muzyki duchów, ponieważ przesuwanie walca wytwarza specyficzne alikwoty. Nie ma ściśle obowiązującego stroju. Mistrzyni wyjaśniła to w ten sposób: „nastrój go tak, ażeby było ładnie”. Ponieważ **estetyka gry na tym instrumencie jest bardzo mocno osadzona w duchu wabi-sabi**, lekkie rozstrojenie strun dodaje mu smaku i nie ma ku temu przeciwskażeń. Ascetyczny urok śpiewu i gry na yakumogoto wyraża nieco inną koncepcję muzyki, aniżeli ta, z jaką mieliśmy do czynienia w przypadku twórczości chińskiej. Podobnie jak w grze na shakuhachi, dwustrunowa cytra odwołuje się do najbardziej osobistego doświadczenia. Poszukiwanie brzmienia, urok nieregularności inspirowanej

duchem natury, a także pokora będąca elementem samodoskonalenia, wyrażająca się, m.in. w prostocie śpiewu i gry – elementy te skłaniają nas aby do odbioru tej muzyki podejść tak, jak do słuchania muzyki współczesnej. Podobnie jak ona, muzyka japońska nie daje recept ani odpowiedzi, a raczej zadaje pytania, poszukuje, frapuje, konfrontuje, by potem oddać się pustce i zawrócić do podstaw.

Yakumogoto spoczywa na stojaczku z dwóch nóżek połączonych ze sobą trawersem. Posiadają one ażurowe wycięcia w formie wzbijających się do lotu ptaków, a poniżej nich, na trawersie, wycięte są linie poziome, schematycznie nawiązujące do chmur. Instrument posiada pewne cechy wskazujące na to, iż jego forma zainspirowana jest kształtem przeciętego pnia bambusa. Świadczy o tym zarówno styl zakończenia cytry w części kołków, jak również element rzeźbionych poprzecznych linii, nawiązujących do naturalnego podziału bambusowych segmentów.

Pojedyncze instrumenty wykonane z bambusa znajdują się w nielicznych kolekcjach i muzeach, m.in. jeden jest w posiadaniu Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku (nr ew. 89.4.2961). Wspomniany instrument pojawia się w katalogu jako nigenkin. Rzeczywiście nigenkin, to nie yakumogoto. Różnica polega jednak tylko na odmiennym repertuarze, a nie na konstrukcji, która pozostaje identyczna. Warto przyjrzeć się temu eksponatowi, ponieważ jego wycięty w bambusie kształt wiele nam tłumaczy. Widzimy tutaj wyraźnie, z czego wynika forma jaką nadaje się yakumogoto (i nigenkin) wykonanym przeważnie w innych gatunkach drewna, aniżeli bambus. Według przekazów, pierwsze yakumogoto powstało właśnie z bambusa i do idei tego pierwszego egzemplarza wszystkie kolejne nawiązują.



Porównanie wielkości instrumentów:
koto, yakumogoto, shamisen, biwa

Z artykułu poświęconego hulusi, wiemy jaką symbolikę ma bambus. Przypomnijmy, że reprezentuje m.in. wysoką moralność, cnotę, honor, lojalność, elegancję wyrażającą się w skromności i dążenie do doskonałości. Być może, tradycja nadawania kształtu nawiązującego do formy organicznej bambusa instrumentom jak yakumogoto i identyczny nigenkin, wskazuje na reprezentację wzoru takich właśnie wartości w kultywowaniu gry na tych cytrach. Jeśli weźmiemy pod uwagę symbolikę cytry chińskiej, zwłaszcza w powiązaniu z cnotami moralnymi, ogładą i wykształceniem, o czym była mowa przy okazji omawiania guqin, wówczas elementy te ułożą się nam w wymowną całość. Wszystkie japońskie cytry u swoich źródeł odwołują się do tradycji chińskiej i jej symboliki. Dopełnieniem symboliki yakumogoto są otwory rezonansowe, zamieszczone na dolnej płycie instrumentu, wycięte w kształcie słońca i księżyca, oznaczające yang i yin.

W tym miejscu warto sięgnąć do historii obu instrumentów. Yakumogoto zostało skonstruowane w 1820 r. przez Nakayamę Kotonushi (1803–1881), jako instrument liturgiczny dla Shinto Oomoto. Kiedy Nakayama Kotonushi składał donację na budowę świątyni w intencji uzdrowienia jego oczu, w ekstazie modlitwy, skomponował pierwszą ze swoich pieśni na yakumogoto, do słów:

„Izumo otoczone wieloma murami,
kraina spowita chmurami.
Zbudowałem wielowarstwową zaporę,
by chronić mą żonę.”

(tłum z j. ang. Anna Krysztofiak)

W kolejnych latach, Kotonushi napisał jeszcze wiele pieśni, które wykonywane były głównie w prowincji Izumo, a wynaleziona przez niego cytra zarezerwowana została na wyłączność religijnego kultu. Wiązały się z tym liczne restrykcje w użytkowaniu instrumentu. Od muzyka wymagało się szczególnych predyspozycji: wysokiej moralności, ogłady oraz spokojnego usposobienia. Miał być człowiekiem uduchowionym. Obowiązywał go stosowny strój do gry. Dla mężczyzn: suikan (ceremonialna szata wierzchnia), hakama (szerokie, plisowane spodnie) i eboshi (nakrycie głowy nieco przypominające mitrę). Dla kobiet podobnie, ale bez okrycia głowy, z rozpuszczonymi włosami (zapewne nawiązanie do okresu Heian, w którym

narodziła się forma poezji waka). Przed grą należało dokonać ablucji. Zabronione było stawianie instrumentu na podłodze i bezpośrednio na macie tatami, używanie innego koloru strun aniżeli niebieskie, a gra na nim podczas zabaw, przyjęć lub miejsc „nieczystych” , skutkować miała gniewem bogów. Instrument został nazwany nawet „ołtarzem shinto”.

Yakumogoto nabrało w pewnym momencie historii kontekstu politycznego, bo tak potoczyły się skomplikowane losy japońskiego shinto. W wyniku tego, z biegiem czasu stopniowo traciło na popularności. Wydaje się, że restrykcje muzyki sakralnej i kulisy dyplomacji dworu cesarskiego, nie przyczyniały się do wzrostu popularności tej cytry. W takiej atmosferze, yakumogocista Tosha Rozen, w drugiej połowie XIX w. zaadaptował dwustrunową cytrę do repertuaru świeckiego i nazwał ten instrument nigenkin. Obie cytry były takie same w formie, ale odmienne w swoim przeznaczeniu. Za swój występ, Tosha Rozen został „ekskomunikowany” i otrzymał zakaz gry na yakumogoto. Tradycja gry na tym instrumencie była w jego rodzinie przekazywana z pokolenia na pokolenie, wraz z nazwiskiem rodowym, w tym również z matki na córki. W roku 2004 zmarła ostatnia przedstawicielka rodu, zabierając ze sobą „na tamten świat” dziedzictwo rodu i pozostawiając po sobie zaledwie 25 uczniów. Spośród nich tylko dwoje spoza Japonii, z czego tylko jeden regularnie koncertujący: Randy Raine – Reusch z Kanady.

W latach 80-tych XX w. zrodził się ruch odnowy yakumogoto. Przedstawiciele Shinto Oomoto wyruszyli do Stanów Zjednoczonych, aby promować zapomniany już niemal instrument, a wraz z nim tradycję shinto. Zawiązano stowarzyszenie The Yakumo Society. W pierwszych latach XXI w., dyrektor stowarzyszenia, prof. Hideki Kubota przybył do Polski wraz z żoną Kyoko Kubota, w poszukiwaniu uczniów i promując tradycję shinto. Odbyły się warsztaty i koncerty. W darze dla Polski przekazano dwa instrumenty, z których jeden trafił do muzeum, a drugi do grona japonofilów z łódzkiego kręgu akademickiego. Z inicjatywy dr hab. Jolanty Młodawskiej zawiązał się Łódzki Klub Yakumo-goto. Spośród trzech studentów Uniwersytetu Łódzkiego, którzy dostąpili zaszczytu lekcji u mistrzyni yakumogoto pani Kyoko Kubota, wytrzymałam tylko ja. Grą na yakumogoto interesowała się także absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi, Nina Fukuoka. Ograniczony dostęp do jednego tylko egzemplarza instrumentu, powodował trudności aby zaspokoić

zainteresowanie grupy osób. W 2010 roku podjęłam próbę wyjazdu do Japonii, do pani Kyoko Kubota, w celu odbycia lekcji i pozyskania instrumentu. Zaoferowane mi yakumogoto było niezwykle drogie, a japońska etykieta i brak mojej ogłady wobec niej, powodowała liczne problemy w komunikacji. Wyjazd zapowiadał się ekstremalnie formalnie i drogo. Dziś doceniłabym wartość niezwykle honorowego, formalnego przyjęcia, ale wówczas oczekiwałam zwyczajnego sposobu bycia i zaszczytu przebywania z mistrzynią pod jednym dachem. Podróż do Osaki i jakże emocjonująca misja, nie doszły do skutku.

W latach 2013-2016 udało mi się sprowadzić do Polski **yakomogoto, nigenkin, sangenkin i ichigenkin**. Instrumenty skrajnie rzadkie, w szczególności ostatni z nich, o którym niemal nic nie wiadomo, nawet co do repertuaru i techniki gry. W poszukiwaniu informacji na jego temat pomagał mi sam Randy Raine Reusch, uczeń ostatniej mistrzyni gry na nigenkin, ale nie dowiedzieliśmy się kluczowych informacji. Pytanie pozostaje nadal otwarte: co i jak grać na sangenkin, jakie przeznaczenie ma ten instrument? Ten ekstremalnie unikatowy instrument znajduje się tylko w dwóch muzeach na świecie, w pojedynczych egzemplarzach, a ja nabyłam go od osoby która nie miała pojęcia co sprzedaje. Odnalazłam tylko jedno stare ogłoszenie o sprzedaży sangenkin w Japonii, ze smyczkiem w komplecie. Być może jest to jakaś wskazówka.

Współczesne przesłanie yakumogoto do którego odwołują się jego propagatorzy, nawiązuje do **uniwersalnych wartości jak: pokój na świecie, szacunek do natury i duchowy rozwój**. Hiroko Inoue, jedna z autorek publikacji o yakumogoto pisze, iż gra na dwustrunowej cytrze chwali Boga niezależnie od wyznawanej religii, ponieważ w swojej naturze wyraża on ducha modlitwy i medytacji. Kontemplacja przyrody, poszukiwanie harmonii, pragnienie pokoju i dobra dla wszelkiego stworzenia – mają być wartościami kultywowanymi za pośrednictwem tej nietypowej, japońskiej cytry.

Shinto jest rdzenną religią Japonii, opierającą się na tradycyjnej mitologii, wierze w siły natury i duchy, z elementami animizmu i szamanizmu. Nie posiada świętych ksiąg, założycieli ani dogmatów. Zakłada po prostu dążenie do harmonii między światem bogów, ludzi i natury. Niech wizualnym dopełnieniem tego artykułu będzie obraz malowany tuszem na jedwabiu, przedstawiający jenota Tanuki, który w ludowej mitologii japońskiej potrafi przemieniać się w dowolny przedmiot, zwierzę, roślinę lub człowieka, a w szczególności mnicha. Ten psotny bohater legend, istota o charakterze obronno-zaczeptym, przedstawiany jest często z butelką sake, pośród księżycowej nocy. Jego atrybutami są także: uśmiechnięty pyszczek, parasol, wydatny brzuszek, duży, puszysty ogon i bambusowy kapelusz. Obraz tutaj zaprezentowany, przedstawia skradającego się Tanuki pośród trzcin. Akcja dzieje się nocą, w poświacie księżyca. Dokąd zmierza i komu dziś przyniesie szczęście?



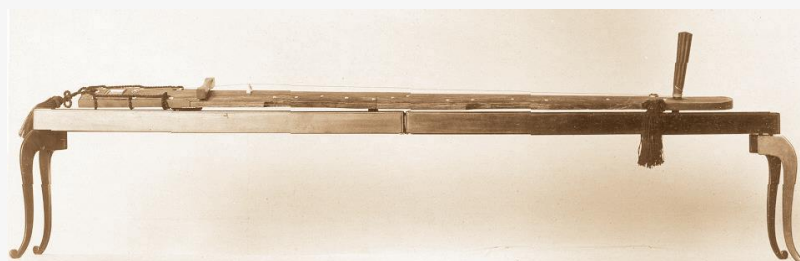
Tanuki

(12) ICHIGENKIN: MUZYCZNA MEDYTACJA W CIENIU ZAPOMNIANYCH INSTRUMENTÓW

Około trzy tysiące lat temu, urzędnik chiński Shi Xian, grał na jednostrunowej cytrze qin, a gdy oddawał się muzyce, wówczas pojawiały się duchy. Około III w. n.e., samotnik zwany Sun Deng, grywał na podobnym instrumencie. Pobierał naukę u mistrza qin Zhou Taibin, a później sam został mistrzem ucznia Xi Kang. Kochał przyrodę, czytał klasyczne dzieła taoizmu, wędrował śpiewając i poszukując Drogi (Dao). Mieszkał na górach Bailu i Sumen. Był tak dalece utalentowany wokalnie, że głos jego zdolny był sprowadzić wiatr i burzę. A jednak w stosunku do ucznia zachowywał bezwzględne milczenie. Przedstawiano go z jednostrunową cytrą qin, siedzącego w jaskini, na skale, ze swobodnie rozpuszczonymi włosami. Instrument który trzyma na kolanach, z kształtu wygląda jak typowy guqin, tylko że z pojedynczą struną.

Z chińskiej przeszłości wyłania się także postać Xiwangmu, mitycznej kobiety dosiadającej smoka i grającej na jednostrunowym qin. O yixianqin (一絃琴), bo tak brzmi po chińsku nazwa tego instrumentu, wspomina wiele dawnych źródeł chińskich. Zachowała się nawet tabulatura z utworami na niego przeznaczonymi, w „Lixing Yuanya”, zbiorze wydany w 1618 r. w Nankinie. Czas publikacji zbioru zbiega się z okresem, w którym w Japonii stawał się modny ichigenkin (一絃琴). Obie nazwy, chińska i japońska, oznaczają dokładnie to samo: „jednostrunowa cytra”. Wkrótce po wydaniu wspomnianego zbioru, buddyjski mnich i mistrz gry na qin, Jiang Xingchou, wyruszył z Państwa Środka do Kraju Kwitnącej Wiśni, aby nauczać gry na cytrze qin, która cieszyła się wśród Japończyków coraz większym powodzeniem. Podstawą nauki gry stał się również „Lixing Yuanya”. **Dzięki japońskiemu zainteresowaniu grą na guqin, wiele tabulatur zachowało się do dzisiaj.** Chińczycy ani nie lubią mówić o tym, że Japończycy ocalili wiele bezcennych zabytków kultury chińskiej, ani też nie lubią przyznawać się, że cytra zwana obecnie guqin, a dawniej qin, nie zawsze miała siedem strun. Utrzymywanie, iż kształt i repertuar większości instrumentów chińskich pozostaje „niezmienny od pięciu tysięcy lat”, idzie w parze z dyskursem narodowo-patriotycznym. Różnorodność, w tym fakt istnienia cytry jednostrunowej, jest zgodna z naturalnymi przemianami historycznymi. Pomimo nadzwyczajnego

zamiłowania do obserwacji przemian natury, akurat w temacie historii preferuje się w Chinach koncepcję linearnej ciągłości. Tymczasem, cytry qin miały 1, 3, 7 i 9 strun. Nie jest to tajemnica, biorąc pod uwagę przekazy źródłowe, pod warunkiem, że są one dostępne.



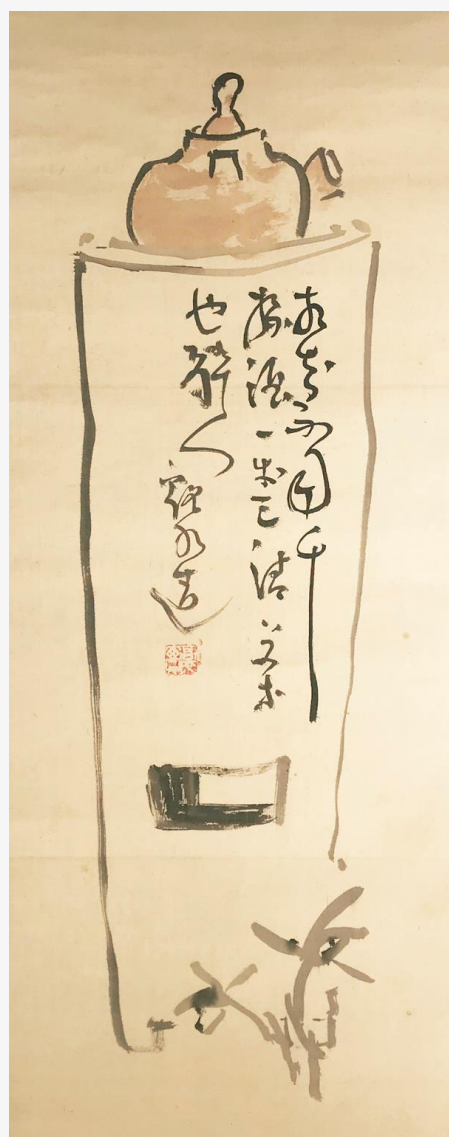
Ichigenkin (wikimedia commons public domain)

Japoński ichigenkin jest cytrą, która wywodzi się z chińskiego qin, ale jego budowa jest o wiele prostsza. Zazwyczaj ichigenkin wykonany jest w formie samej tylko płyty rezonansowej, pozbawionej pudła, a jedynie wyłobionej od spodu. Ma formę deski, wykonanej przeważnie z drewna paulowni, o obrysie nawiązującym do qin. Pojedyncza, jedwabna struna rozpięta jest pomiędzy wydatnym kołkiem, a podstawkiem. Podobnie jak w yakumogoto, progi wykonane są techniką inkrustacji, czasami również w formie ptaszków wzbijających się do lotu. Do gry używa się zakładanego na środkowy palec lewej ręki, kościanego walca rokan i plektronu w formie pierścienia wykonanego z kości, zakładanego na wskazujący palec prawej ręki. Instrument może posiadać niewielkie dekoracje, np. w formie ozdobnego, intarsjowanego, bądź inkrustowanego obrysu, kolorowych chwostów. Na zakończeniu pojawia się dekoracyjny prostokąt, który bywa wykonany z szylkretu. Instrument spoczywa albo na niewielkim stoliczku, albo na nóżkach połączonych trawersem. Grający może na nim grać siedząc w seiza (na podłodze), albo na stołku.

Ichigenkin nie jest instrumentem bardzo głośnym, bo w grze na nim nie chodzi wcale o wolumen i zręczność gry. **Istotą tego instrumentu jest medytacja natury i kontemplacja codzienności w uważności.** Jest on niejako narzędziem samodoskonalenia, pracy nad sobą. Zaliczać go możemy do instrumentów „uduchowionego nurtu”, wraz z buddyjskim shakuhachi, czy shintoistycznym yakumogoto. To również jest cechą spójną z chińskim guqin, ponieważ filozofia gry na chińskiej cytrze ma podobne założenia: gra dla

celów prywatnych i duchowych, samodoskonalenie, kultywowanie wysokiej kultury osobistej i wysokiej moralności, wreszcie kontemplacja natury, dążenie harmonii i jedności z Dao. Oznacza to, że **ichigenkin stanowi przedmiot intelektualnej rozrywki**. Sedno tego instrumentu balansuje pomiędzy ciszą a dźwiękiem, pustką a pełnią, jest jakąś próbą dotarcia do pierwotnej przyczyny, ukrytej w gąszczu natury, w żywiołach, w materii i pustce. Idąc ku źródłom, ku surowej naturze, forma instrumentu jest posunięta do granicy prostoty. Istnieją przedstawienia ikonograficzne dokumentujące ichigenkin wykonane w jeszcze surowszej formie niż wyżej opisana: z przepołowionego bambusa, pozostawionego w nieobrobionej formie.

Według jednej z legend, dwóch taoistów wędrowało z Chin do Japonii, ze swoim guqin na plecach. Po dotarciu na miejsce, z siedmiu strun, pozostała im tylko jedna. Wędrowcy stwierdzili, że mają w swojej duszy dostatecznie dużo muzyki, aby móc ją wyrazić w grze choćby na jednej strunie. Taki konceptualizm godny jest muzyki współczesnej. Pozwolę sobie w tym miejscu przypomnieć najsłynniejszy utwór fortepianowy Johna Cage'a, pt. „4'33”, w którym pianista nie gra żadnego dźwięku. „Cisza nie istnieje – wszystko jest muzyką” – takimi słowami kompozytor wyraził swoją ideę, zainspirowaną według niektórych muzykologów studiami orientальnymi. Tamtego wieczoru, widowia nie wsłuchała się w dźwięk deszczu, jaki miał wówczas miejsce, we własny oddech, czy bicie serca. Zamieszanie, jakie powstało wskutek ogólnego niezadowolenia, nie było dla nikogo źródłem dźwięku przekładającego się na wewnętrzną muzykę. Trudno powiedzieć, czy ludzie słyszeli swój własny umysł - wewnętrzny dysonans albo konsonans myśli.



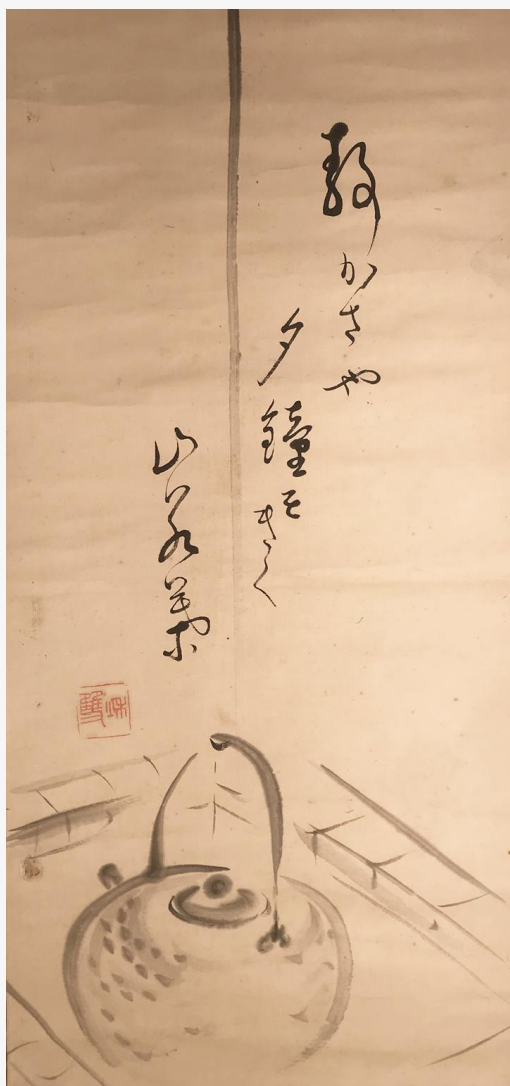
Bofura i ryoro

Istnieje pewien utwór muzyczny, który opiera się na nieco podobnym zamyśle. Napisany jest na nigenkin i zegar. Jego tytuł brzmi „Long Winter Night”, a napisał go Randy Raine-Reusch, jeden z nielicznych uczniów ostatniej mistrzyni gry na nigenkin, grający również na ichigenkin. Jeśli nie zostaniemy poinformowani o celowo tykającym w tle zegarze, wówczas albo go wcale nie zauważymy, albo uznamy za niedopatrzenie w nagraniu. A zatem: słyszymy tylko, czy słuchamy?

Japońska cytra jednostrunowa ichigenkin, pomimo archaicznego rodowodu, może być instrumentem niezwykle aktualnym i współczesnym. Niestety, podobnie jak w przypadku yakumogoto i nigenkin, cytra ta raczej skazana jest na wyginięcie, tak jak się to już stało z sangenkin. Tempo życia, globalizacja, ilość i jakość bodźców jakim podlega współczesny człowiek sprawiają, że niezwykle trudno jest o amatorów tak specyficznego instrumentarium.

Wizualnym dopełnieniem niniejszego artykułu będą dwa japońskie obrazy na zwoju, przedstawiające utensylia herbaciane: naczynia do gotowania wody na herbatę. Jeden zwój przedstawia ryoro (czajnik) i bofurę (piecyk), a drugi furo (palenisko) i kamę (rodzaj garnka). Pierwszy zestaw służy do przyrządzania herbaty w stylu senchado, a drugi do typowej ceremonii chanoyu. W domku herbacianym, lub pomieszczeniu w którym

Japończycy przygotowują herbatę, panuje pełne skupienie. Tamtejsza tradycja nakazuje milczenie podczas ceremonii. Muzyką jest gotująca się woda na herbatę i podskakujące wieczko.



Furo i kama

Opisane w niniejszych artykułach instrumenty muzyczne stanowią wybór określony ramami stypendium, realizowanego w programie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura w sieci”. Ich dopełnieniem są filmy dostępne online. W pierwotnym projekcie figurowała znacznie większa liczba instrumentów, poszerzonych także o te, które wywodzą się z Polski, lub najbliższego, europejskiego kręgu kulturowego. Ograniczenie instrumentarium do azjatyckiego, podyktowane było zmianami warunków czasowych i finansowych, jakie wprowadziło ministerstwo wobec ogromnej ilości wniosków złożonych w 2020 r. Zmiany te w mojej ocenie, nie wpłynęły negatywnie na projekt, a nawet go uporządkowały.



„Cudze chwalicie, swego nie znacie”: fujarki polskie, dudy, mazanki i lira korbowa

Liczba dwunastu instrumentów, w rzeczywistości poszerzona jest o kilka dodatkowych, które pojawiają się na filmach. Zakres instrumentarium wynika nie tylko z ram programowych, lecz także z liczby instrumentów którymi aktualnie dysponuję. Na pewnym etapie życia, postanowiłam pozbyć się tych

egzemplarzy, na których grałam nie dość często i które na siebie „nie zarabiały”. Trzeba bowiem wiedzieć, że np. koszt wymiany jedwabnych strun w instrumentach japońskich, powierzchnia składowania dużych instrumentów – są to realne koszty ich użytkowania. Biwa, shamisen, sanshin, pipa klasyczna, tsuzumi, a także zestaw dużych bębnów taiko oraz małych shime taiko – to instrumenty które „nie doczekały” do niniejszej publikacji. Służą teraz ludziom w różnych zakątkach Polski, niosąc **muzyczne przesłanie o przyjaźni i pokoju na świecie**.



OŚRODEK
SPRAW
AZJATYCKICH

RAPORTY OPINIE DORADZTWO

PIERWSZY W POLSCE UNIWERSYTECKI
THINK-TANK

DORADZTWO POLITYCZNE I BIZNESOWE

ZESPÓŁ Z PRAKTYKĄ W AZJI

www.osa.uni.lodz.pl

