



TOSHIO HOSOKAWA (*1955)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Koto-uta
for voice and koto (1999) | 09:35 |
| 2 | Voyage I
for violin and ensemble (1997) | 16:06 |
| 3 | Konzert für Saxophon und Orchester (1998/99) | 14:03 |
| 4 | Ferne-Landschaft II
for orchestra (1996) | 14:30 |

TT: 54:32

- | | |
|-----|---|
| 1 | Kyoko Kawamura |
| 2 | Asako Urushihara violin
musikFabrik · Peter Rundel conductor |
| 3 | Johannes Ernst saxophone |
| 3-4 | Deutsches Symphonie-Orchester Berlin |

Wege der Stille

Walter-Wolfgang Sparrer

„*Meine Musik ist Schriftkunst (Kalligraphie), gemalt auf den freien Rand von Zeit und Raum. Jeder einzelne Ton besitzt eine Form wie eine Linie oder einen Punkt, die mit dem Pinsel gezogen werden. Diese Linien werden auf eine Leinwand des Schweigens gemalt. Deren Rand, der Teil des Schweigens, wird genauso wichtig genommen wie die hörbaren Klänge*“

(T. Hosokawa zu *Silent Flowers* für Streichquartett, Donaueschinger Musiktage, 17. Okt. 1998)

Obwohl seine Mutter gelegentlich die Wölbzettler koto spielte, erschien ihm die traditionelle japanische Musik lange Zeit als „monoton“. In seiner Kindheit und Jugend interessierte sich Toshio Hosokawa, der am 23. Oktober 1955 in Hiroshima geboren wurde, vor allem für Kunstmusik westeuropäischer Provenienz, für Mozart und Beethoven, später für J. S. Bach und Schubert.

1971 begann Hosokawa sein Musikstudium an einer für neue Musik aufgeschlossenen Institution in Tokyo. Damals hörte er in Tokyo Aufführungen der Orchesterstücke *Réak* (1966) und *Dimensionen* (1971) des koreanischen Komponisten Isang Yun: „Seine Musik hinterließ in mir den Eindruck, als wäre ein großer Fluss asiatischen Klanguniversums geflossen“ (1996). Ab 1976 studierte Hosokawa dann Komposition bei Isang Yun an der Hochschule der Künste Berlin.

1983-86 setzte Hosokawa seine Studien an der Freiburger Musikhochschule bei Klaus Huber fort.

Klaus Huber ermutigte ihn 1985 zu einem halbjährigen Studienurlaub, den er nutzte, um in Tokyo den buddhistischen Ritualgesang Shōmyō zu studieren und sich mit Repertoire, Stilistik und kulturellen Hintergründen der Hofmusik Gagaku auseinander zu setzen. Dabei erwarb er auch praktische Erfahrungen mit ihren Instrumenten, u. a. mit der Mundorgel Shō.

Waren Hosokawas Kompositionen bis 1983 in Umrissen öfter dem Jo-Ha-Kyū-Prinzip (Einleitung – Entwicklung / Aktion – Accelerando – Schluss) verpflichtet, erfolgte nun ein Wandel in Stil und ästhetischem Bewusstsein, der ihn bewog, einige seiner früheren Kompositionen zurückzuziehen. Hosokawa entwickelte seither eine genuin japanische, gleichwohl durch seine „eigene Stimme“ geprägte Musik.

„Die traditionelle japanische Musik hat verschiedene Gesichter. So sind zum Beispiel die Hofmusik Gagaku und die Musik des Nō-Theaters ziemlich gegensätzlich. Gagaku stammt aus China und ist von dort über Korea im 8. Jahrhundert nach Japan gelangt, wo sie im 10. Jahrhundert japanisiert wurde. Die Musik des Nō-Theaters bildete sich erst seit dem 14. Jahrhundert heraus und gehört zur Kultur der Samurai, hat also einen ganz anderen geistigen Hintergrund und Charakter. Das Spiel auf der Bambuslängsflöte Shakuhachi wurde seit dem 15. Jahrhundert in den zenbuddhistischen Klöstern gepflegt. Wieder einen anderen, nämlich einen bürgerlichen Hintergrund hat die im 17. Jahrhundert entstandene Musik für die Zither koto. – So bin ich von verschiedenen Arten der traditionellen japanischen Musik beein-

flusst. Was aber im Augenblick für mich wichtig ist, ist die Existenz des Tons in seinem Verhältnis zum Schweigen: Nô-Musik oder Shakuhachi-Musik entsteht aus dem Schweigen und geht ins Schweigen zurück; die Stärke des Schweigens ist genau wie die des Tons. Die Kraft des Tons und die Kraft des Schweigens bedingen sich gegenseitig. Ohne Schweigen existiert kein Ton und umgekehrt“ (1999).

Den Zusammenhang von Schweigen und Klang zeigt exemplarisch schon der Beginn von *Koto-uta* für Gesang und koto (1999). „Koto-uta“ heißt wörtlich übersetzt „Koto-Lied“; es handelt sich hier um eine Neukomposition, die in Umrissen an der traditionellen Gattung orientiert ist.

Der Text ist ein Liebesgedicht aus der Gruppe der Sômonka [Gedichte gegenseitigen Erhörens] aus der Anthologie der nach 760 kompilierten Manyôshô [Zehntausend-Blätter-Sammlung] (vgl. dazu Hosokawas Werkeinführung). Charakteristisch ist die aus der Aufführungspraxis der traditionellen japanischen Musik bekannte Dehnung der Zeit, die Hosokawa eher noch übersteigert bzw. intensivierend verstärkt. Ein Blick auf die rund neunzig Sekunden währende instrumentale Einleitung mag bereits verdeutlichen, wie diese Zeitdehnung organisiert ist. Die einzelnen Töne der koto dauern, wenn die Saite angerissen wird und frei ausschwingt, jeweils etwa vier bis fünf Sekunden. Zur Artikulation des einzelnen Tons gehört auch die sich anschließende Phase der Stille, die beispielsweise zu Beginn dieses Stücks wesentlich länger als der klingende Ton selber ist. Die Singstimme greift den Haupt-, Zentral- bzw. Grundton der koto auf und intoniert die fünf, durch

kurze Zwischenspiele getrennten Verszeilen in der für die traditionelle japanische Musik typischen Silbendehnung: Die Sängerin rezitiert den Text auf lang gezogenen und „geraden“ Tönen in äußerst langsamem Tempo. Die einzelne Silbe erscheint als individuelles Ereignis; ein rhythmischer Puls stellt sich kaum ein. Die Intonation zeigt minimale Abweichungen von definierbaren Höhen; die Tonabschlüsse erfolgen spät und mit einem kleinen *Glissando* nach oben oder unten. Trotz der relativen Statik werden die Höhepunkte des Textes – die Verszeilen 3 und 4 – dramatisiert durch Hebung der Singstimme (Tonhöhe) und größere Intervalle auf kleinem Raum, ehe die Musik zur Ruhe des Anfangs zurückfindet.

Auch bei Hosokawas Kompositionen für westliche Instrumente sind raffinierte Techniken der Zeitdehnung wesentlich, die er der traditionellen japanischen Musik abgelauscht hat. Hosokawa verzichtet auf ornamentales Dekor und bevorzugt eine überwiegend leise, statische und geräuschhafte Klangbildung. Langsam ist der harmonische Rhythmus; minimal und allmählich sind die Veränderungen. Mit einem fein differenzierten Vokabular leiser Klänge und Geräusche entwickelt er eine Dramaturgie an- und abschwellender Klangwellen.

Hosokawas Klangbildung geht aus vom Schweigen und geräuschhafter Stille als dem tragenden „Grund“. Nachdem geräuschhafte Klangbänder oder Klangflächen über einen gewissen Zeitraum in immer neuen Varianten einem sehr langsamen Atemrhythmus entsprechend hervorgebracht werden, erscheint ein darauf folgender „normal“

artikulierter Ton als besonderes Ereignis, als Er-lebnis und Lichtstrahl, das sich als „Figur“ vom tragenden „Grund“ abhebt.

Die Titel der Orchesterstücke *Ferne-Landschaft I* (1987; II und III folgten 1996) und der Reihe der *Landscapes* (ab 1992) verweisen auf eine bestimmte Art der ostasiatischen Landschaftsmalerei. Für diese ist der leere Raum, die scheinbar nicht-bemalte oder nur grundierte – in sich gleichwohl diskret differenzierte oder zumindest nuancierte – Fläche des Hintergrunds ebenso wichtig ist wie der sichtbar gestaltete Vordergrund. Fein nuancierte Klangflächen aus lang ausgehaltenen Zentralklängen (oft in hohen, „dominantischen“ Lagen, leise und geräuschhaft artikuliert) bilden die Weite eines solchen als unbegrenzt empfundenen Hintergrunds. Mit „Landschaft“, bzw. „landscape“, assoziiert Hosokawa den Gegensatz zwischen Stille oder Leere, dem „Ma“, und gestalt-haftem Sein.

Aus der Tradition des Nô-Theaters stammt die Artikulation einer „vertikalen Zeit“, die Hosokawa in u. a. in den *Fragments I* für Shakuhachi, koto und Sagen (1988), in *Vertical Time Study I* für Klarinette, Violoncello und Klavier (1992) sowie *Vertical Time Study II* für Tenorsaxophon, Klavier und Schlagzeug (1993/94), in den *Nacht-Klängen* für Klavier (1994, rev. 1996) und vor allem in seiner Oper *Vision of Lear* (nach Shakespeare, 1997/98) erprobte. Unter „vertikaler“ Zeitgestaltung ist die abrupte Unterbrechung eines linearen Verlaufs durch einen harten Tonabschluss zu verstehen, auf den die Stille folgt bzw. das Fortklingen einer weiteren grundierenden Klangschicht, die nach einem solchen Tonabschluss bewusster als zuvor

wahrgenommen wird.

Das Geräuschhafte ist in der Musik Hosokawas nicht als Verfremdung oder „Denaturierung“ von auf herkömmliche Art produzierten (normal gespielten) Tönen gedacht, sondern Ausdruck eines Wohllauts, der mit Klängen, die in der Natur erfahrbar sind, in Verbindung gebracht wird. Hier widerspiegelt sich eine spezifisch japanische Ästhetik, die Hosokawa u. a. bei Tôru Takemitsu bewunderte und die er in seinen eigenen Werken jeweils von neuem konsequent realisiert.

„Wir sagen auf japanisch „sawari“, das bedeutet: berühren, etwas berühren. In der Musik ist das ein ganz bestimmtes Geräusch, das auf der Shamisen, der dreisaitigen Langhalslaute, erzeugt wird. Die tiefste Saite des Instruments ist eine leere Saite. Um zu vermeiden, dass sie am Obersteg fest aufliegt, wurde dort ein Stück Holz weggelassen, so dass die Saite mitklingt, wenn eine der anderen Saiten berührt wird. Es ist ein dumpfes vibrierendes Geräusch, das wir als Wohlklang empfinden. Und diese geräuschhaften Töne sind in der Regel die melodischen Kerntöne oder Haupttöne. „Sawari“-berühren, das bedeutet für mich, irgendwie anders zu berühren. Früher hat man gedacht, dass man durch Musik die Natur oder das Universum berühren wolle oder umgekehrt, dass Musik die Klänge der Natur, des Universums widerspiegeln solle. Wenn man traditionelle japanische Musik hört, dann hört man stets sehr viele Geräusche, die wie Naturgeräusche klingen, z. B. Windgeräusche, besonders bei den Flöten. Das sind keine hässlichen Geräusche, sondern sie sind immer wie Klänge, die wir in der Natur hören und denen

wir uns in der Musik annähern, um ihren Geist zu berühren. Das ist der Gedanke von „sawari“: Natur hören und ihren Geist berühren. Ein Ideal für den Shakuhachi-Spieler ist es, ein Atemgeräusch zu erzeugen, das wie ein Naturgeräusch klingt, wie ein Windhauch im Bambushain. Und ich möchte auch solche Klänge haben, schreiben und hören – jeder Ton berührt sich mit der Kraft der Natur und hat dadurch etwas, das über den Menschen hinausreicht“ (Hosokawa 1999).

„Bei der Meditation, der Zen-Übung, ist das Wichtigste das Atmen: sehr langsames Ausatmen und sehr langsames Einatmen. Bei diesem Atemprozess meditiert man und geht in andere Dimensionen. Und so möchte ich auch meine Musik gestalten: als eine Reise nach innen. Beim Hören der Klänge dieser Musik ist für mich die kreisende Zeit, das Atmen am wichtigsten. So habe ich 1997 zum Beispiel eine Werkreihe mit dem Titel *Voyage* begonnen – „*Voyage*“ heißt Reise, Reise nach innen. Und inspirierend wirkte auf mich eine Zen-Malerei, ein Zyklus von zehn Bildern, zu dem es auch Texte gibt: ‚Der Ochs und sein Hirte‘. Auf diesen zehn Bildern ist der Mensch (der Hirte) und sein Ochs (sein inneres Kind, sein Selbst) dargestellt. Und am Anfang geht es darum, den Ochsen zu suchen und ihn zu spüren, und dann findet man den Ochsen, und man greift nach ihm und zähmt ihn, und schließlich vergisst man, dass man den Ochsen hat. Am interessantesten ist das achte Bild: Nach

dem Vergessen des Ochsen ist auf das achte Bild nichts oder das Nichts geschrieben – alles ist weiß, auch der Mensch vergisst sich. Das neunte Bild zeigt dann die Blüte der Natur, nur Natur, den Ursprung. Und auf dem letzten Bild, dem zehnten, ist der Mensch, der den Ochsen gesucht hat, wie ein ganz normaler Mensch dargestellt. Er hat sich selbst gefunden – ganz schlicht, ganz normal leben, das ist sehr sehr schön... Das achte Bild ist das Schweigen, und für *Voyage* und auch für andere Stücke ist der Höhepunkt das Schweigen – ein kaum hörbares Atemgeräusch, dem dann wieder ein ‚normaler‘ Klang folgt. Komponieren ist für mich heute eine Reise nach innen, und diese Auffassung habe ich von der japanischen Meditationslehre, vom Zen gelernt“ (1999). Gleichwohl verfügt der Komponist Hosokawa durchaus über Methoden rationaler Absicherung. Obwohl er bestimmte Intervallstrukturen zu bevorzugen scheint, fertigt er zu vielen (doch nicht zu allen) seiner Kompositionen Reihentabellen an. Auch ein genaues „Timing“ durch Zahlenproportionen wie den „goldenen Schnitt“, den er nunmehr manchmal nur noch intuitiv handhabt, bestimmt die Ausarbeitung seiner Werke, denen oft mit Bleistift gezeichnete graphische Skizzen vorausgehen. Die Idee der inneren Reise, des Austauschs von Individuum und Natur (als Berührung ihres Geistes, ihrer Kraft im Sinne des „sawari“) thematisiert Hosokawa auch in seinen jüngsten Instrumentalkonzerten wie dem *Konzert für Saxophon und Orchester* (1998/99).

Ways of Silence

Walter-Wolfgang Sparrer

“My music is the art of penmanship (calligraphy), painted at the free edge of time and space. Every single sound possesses a shape as a line or a dot that can be drawn by the brush. These lines are painted onto a canvas of silence. Its edge, the part made of silence, is considered just as crucial as the audible sounds”

(Hosokawa on *Silent Flowers* for String Quartet, Donaueschinger Musiktage, Oct. 17, 1998).

Although his mother occasionally played the koto, the Japanese floor harp, he considered traditional Japanese music “monotonous” for a long time. In his childhood and youth, Toshio Hosokawa, who was born on October 23, 1955 in Hiroshima, was interested above all in the music of Western European origin, in Mozart and Beethoven, later on in J.S. Bach and Schubert. In 1971, Hosokawa took up his music studies at a Tokyo institution that was open-minded with regard to new music. It was during this time that he heard the Tokyo performance of the orchestra pieces *Réak* (1966) and *Dimensionen* (1971) by the Korean composer Isang Yun: “His music left the impression that a great flow of Asian sound universe had moved before me” (1996). In 1976, Hosokawa then began studying composition with Isang Yun at the University of the Arts in Berlin. Between 1983 and 1986, Hosokawa continued his studies at the Freiburg University of Music with Klaus Huber. In 1985, Klaus Huber encour-

aged Hosokawa to take half a year of study leave, which he availed of to study *shōmyō*, the Buddhist ritual chant, in Tokyo and familiarise himself with the repertoire, style, and cultural background of *gagaku*, the court music of imperial Japan. At the same time, he acquired practical experience with their instruments, including the mouth organ *shō*. While Hosokawa’s compositions had been generally more committed to the Jo-Ha-Kyū principle until 1983 (introduction – development / action – *accelerando* – finale), a change now occurred in his style and aesthetic awareness, inciting him to withdraw some of his previous compositions. Ever since, Hosokawa has been developing a genuinely Japanese music, although characterised by his “own voice”.

“Traditional Japanese music has several faces. Thus, for instance, *gagaku*, the court music, is quite distinct from the music of the Nō Theatre. *Gagaku* originated in China and came from there via Korea to Japan in the 8th century, where it was japanised in the 10th century. The music of the Nō Theatre did not develop until the 14th century and is part of the Samurai culture, thus possessing an entirely different spiritual background and nature. The art of playing the vertical bamboo *shakuhachi* flute has been cultivated in Zen-Buddhist monasteries since the 15th century. The music for the floor harp *koto*, which emerged back in the 17th century, has other roots again, that is a bourgeois background. – So I am influenced by various types of traditional Japanese music. Yet, what I find important, at the moment, is the existence of sound in relation to silence: Nō music or shaku-

hachi music emerges from silence and returns to silence; the strength of silence is identical with that of sound. The power of sound and the power of silence determine each other. Without silence there is no sound and vice versa” (1999).

The correlation of silence and sound is well illustrated by the beginning of *Koto-uta* for Song and koto (1999). Literally, “koto-uta” means “koto song”; this piece is a new composition whose contours are oriented on the traditional genre. The lyrics are a love poem from the Sômonka group [poems of requital] taken from the anthology of the Manyôshô [ten-thousand sheet collection] compiled after 760 (comp. Hosokawa’s introduction). The extension of time is characteristic of performed traditional Japanese music, which Hosokawa even tends to exaggerate and intensify. A glimpse of the near ninety seconds during the instrumental introduction may make clear how this distension of time is organised. The individual sounds of the koto each last some four to five seconds when the string is plucked and the sound allowed to die out freely. The articulation of the individual sound also involves the succeeding phase of silence, which, for instance, is considerably longer at the beginning of the piece than the reverberating sound itself. The singing voice takes up the essential, central, and key tones of the koto and intones the five verse lines with the syllabic distension so typical of traditional Japanese music. The singer recites the text on long extended and “straight” sounds at an extremely slow tempo. The individual syllable emerges as a separate event; a rhythmical pulse is barely tangible. The intonation reveals minimum

deviations from definable pitch levels; there is a retarded fading of tones with a slight *glissando* upward or downward. In spite of the relative stasis, the high points of this text – verse lines 3 and 4 – are dramatised by the elevated singing voice (pitch) and compacted larger intervals, before the music returns to the serenity of its beginning.

In Hosokawa’s compositions for Western instruments, the refined techniques of time distension derived from traditional Japanese music also play a crucial role. Hosokawa does without any ornamental décor and prefers a rather muted, static sound creation. The harmonic rhythm is slow; changes are slight and gradual. With a finely differentiated vocabulary of muted sounds and noises, he develops a dramaturgy of waxing and waning tone undulations.

Hosokawa’s sound creation begins with silence as the supporting “ground”. Noisy streams of sound or sound surfaces over a given period of time in ever new variations are produced in accord with a very slow breathing rhythm, followed by a “normally” articulated sound as special event, as experience or light ray, that becomes distinct as a “figure” against the supporting “ground”.

The title of the orchestra works *Ferne-Landschaft I* (1987; II and III followed in 1996) and the series of *Landscapes* (starting 1992) allude to a certain genre of East-Asian landscape painting. For them, empty space, the seemingly unpainted or merely primed – yet discretely differentiated or at least nuanced – surface of the background is just as important as the visibly constructed foreground. Finely nuanced soundscapes of long-

winded central tones (often in high, “dominant” ranges, muted and noisily articulated) create the vastness of such a seemingly boundless background. Hosokawa associates the opposition of silence and emptiness, the “Ma”, and creational being, with “landscape”.

The articulation of a “vertical time” comes from the Nô Theatre tradition that Hosokawa also explored in *Fragmente I* for shakuhachi, koto, and sangan (1988), in *Vertical Time Study I* for clarinet, violoncello, and piano (1992) as well as *Vertical Time Study II* for tenor saxophone, piano and percussion (1993/94), in *Nacht-Klänge* for piano (1994; rev. 1996) and especially in his opera *Vision of Lear* (after Shakespeare, 1997/98). “Vertical” time creation is the abrupt interruption of a linear process by an abrupt ending of sound, upon which silence follows and the continued resounding of another priming layer of sound, which is appreciated more clearly after such an ending of sound.

The noise-like in Hosokawa’s music is not intended to alienate or “denature” conventionally produced (normally played) sounds, instead it is the expression of euphony combined with sounds of nature. This mirrors are a specific system of Japanese aesthetics, which Hosokawa admired also in the work of Tôru Takemitsu and he steadfastly realises time and again in his own works. “In Japanese we say “sawari”, meaning: to touch, to touch something. In music this is a very specific kind of sound produced by the shamisen, the 3-string long-necked lute. The deepest string of the instrument is fretless. To prevent the string

from touching the upper bridge, a piece of wood was omitted to allow the string to sound when other strings are played. It is a dull, vibrating sound that is euphonic to our ears. And, as a rule, these noise-like sounds are the core or essential tones of the melody. “Sawari” – to touch – for me this means somehow touching in a different fashion. In the early days, one thought that one wanted to touch nature and the universe with music and vice versa, that music mirrored the sounds of nature, of the universe. When one hears traditional Japanese music, there are always very many sounds that sound of nature, as for instance sounds of the wind, especially as played by the flutes. They are not ugly noises, but always like the sounds we hear in nature and which we approximate by music in order to touch their spirit. That is the idea of “sawari”: Listening to nature and touching its spirit. For a shakuhachi player, the ideal is to produce a breathing sound reminiscent of nature, as the whispering wind in a bamboo grove. And I also want to have, write and listen to such sounds – every tone touches itself with the force of nature and thus possesses something that reaches beyond the human being”. (Hosokawa 1999)

“In meditation, the Zen exercise, the breathing is the most important: exhaling very slowly and inhaling very slowly. One meditates during this breathing exercise and travels to other dimensions. And that is how I would like to make my music: as a journey to the inner self. When listening to the sounds of this music, circulating time, the breathing is what is most important for me.

I therefore began to compose a series of works entitled *Voyage* in 1997 – “*Voyage*” means journey, journey to the inside. And what inspired me was a work of Zen art, a cycle of ten paintings which also have texts: ‘The ox and his herdsman’. These paintings depict man (the herdsman) and his ox (his inner child, his self). And at the beginning it is all about looking for the ox and feeling the ox, and then one discovers it and one reaches out for it and tames it and finally one forgets that one has the ox. Painting number eight is the most interesting: After forgetting the ox, nothing or the void is written on painting number eight – everything is white, even man forgets himself. Painting number nine shows the blossom of nature, only nature, origin itself. And the last painting, the tenth, depicts man, who was searching for the ox, as a normal human being. He has found himself – simply living a normal life, that is very very nice...

Painting number eight is silence, and for *Voyage* and also for other works, the climax is silence – a breathing sound hardly audible, followed by a “normal” sound. For me, composing today is like a journey to the inside, and I have this conception from the Japanese teaching of meditation, from Zen”. (1999)

The composer, Hosokawa, however, also uses methods that provide rational safeguard. Although he seems to prefer certain interval structures, he draws up serial tables for many (not all) of his compositions. A precise “timing” through numerical proportions such as the “golden section”, that he sometimes uses only intuitively at present, determines the elaboration of his work, often preceded by graphic sketches drawn in pencil. Hosokawa

also thematises the concept of the inner journey, the exchange of the individual and nature (as the touching of their spirit, their force in the sense of “sawari”) in his most recent instrumental concerts, such as *Konzert für Saxophon und Orchester* (1998/1999).

Voies du silence

Walter-Wolfgang Sparrer

« *Ma musique est calligraphie, peinte à la limite inoccupée du temps et de l'espace. Chaque son a une forme, tels la ligne ou le point tracés au pinceau. Ces lignes sont peintes sur une toile de silence. Son pourtour, part du silence, est aussi important que les sons audibles.* »

(T. Hosokawa à propos de *Silent Flowers* pour quatuor à cordes, Journées musicales de Donaueschingen, 17 oct. 1998)

Bien que sa mère ait joué occasionnellement du koto (cithare à dos bombé), la musique traditionnelle japonaise lui a longtemps semblé « monotone ». Durant son enfance, Toshio Hosokawa, né le 23 octobre 1955 à Hiroshima, s'est surtout intéressé à la musique classique occidentale, Mozart et Beethoven d'abord, puis J. S. Bach et Schubert. En 1971, Hosokawa entreprit ses études musicales à Tokyo, au sein d'une institution ouverte à la musique nouvelle. C'est à cette époque qu'il a assisté à des représentations de *Réak* (1966) et *Dimensionen* (1971), des œuvres pour orchestre du compositeur coréen Isang Yun : « Sa musique m'a laissé l'impression d'un flux de l'univers sonore asiatique » (1996). A partir de 1976, Hosokawa

études alors la composition auprès d'Isang Yun à la Hochschule der Künste à Berlin.

De 1983 à 86, Hosokawa poursuivit ses études à la Musikhochschule de Fribourg auprès de Klaus Huber. Ce dernier l'encouragea en 1985 à prendre six mois de congé, qu'il mit à profit pour étudier à Tokyo le shōmyō, chant rituel bouddhique, ainsi que la musique de cour gagaku, son répertoire, son style et contexte culturel. C'est aussi à cette occasion qu'il acquit une connaissance pratique des instruments liés à ces styles musicaux, tel le shō, orgue à bouche.

Alors que jusqu'en 1983, les compositions d'Hosokawa étaient globalement inféodées au principe ja-ha-kyū (introduction – développement / action – *accelerando* – conclusion), une transformation s'opéra chez lui aussi bien au niveau stylistique qu'esthétique, qui le porta à retirer de son catalogue certaines de ses premières compositions. Depuis lors, Hosokawa a développé une musique à la fois authentiquement japonaise et cependant marquée par sa « voix spécifique ».

« La musique traditionnelle japonaise a plusieurs visages. Ainsi par exemple, la musique de cour gagaku et la musique du théâtre nō sont notablement antithétiques. Le gagaku vient de Chine et, passant par la Corée au 8^{ème} siècle, est parvenu au Japon où il s'est « japonisé » au 10^{ème} siècle. La musique du théâtre nō quant à elle n'a pris forme qu'à partir du 14^{ème} siècle et relève de la culture des samourais ; elle procède donc d'un tout autre état d'esprit et contexte culturel. La pratique du jeu de flûte de bambou à cinq trous appelée shakuhachi a été entretenue dans les

couvents zen-bouddhistes depuis le 15^{ème} siècle. La musique pour la cithare nommée koto, apparue au 17^{ème} siècle, a une toute autre teneur, elle est d'origine « bourgeoise ». C'est ainsi que je suis influencé par différentes formes de la musique traditionnelle japonaise. Mais ce qui m'importe pour l'instant, c'est l'existence du son dans sa relation au silence : la musique du nō ou bien celle du shakuhachi naît du silence et retourne au silence ; la force du silence est rigoureusement semblable à celle du son. La force du son et la force du silence se conditionnent mutuellement. Sans le silence, le son n'existe pas et réciproquement ». (1999)

Ce lien entre silence et sonorité est attesté de manière exemplaire dès le début de *Koto-uta* pour chant et koto (1999). « Koto-uta » signifie littéralement « chant du koto » ; il s'agit ici d'une composition inédite qui s'oriente dans ses grandes lignes au style traditionnel.

Le texte est un poème d'amour du groupe des sōmonka (poème écrit par deux auteurs, formé d'une déclaration d'amour et sa réponse) tiré de l'Anthologie de Manyō compilée après 760 (« Une myriade de feuilles », cf. introduction de l'œuvre rééditée par Hosokawa). L'une des caractéristiques notoires de la pratique de l'exécution de la musique japonaise traditionnelle est la dilatation du temps, qu'Hosokawa intensifie au point de la dépasser. Un simple regard sur l'introduction instrumentale d'une durée de quatre-vingt-dix secondes permet d'éclaircir la manière dont cette dilatation du temps est organisée. Lorsque la corde est pincée et cesse librement de vibrer, chaque son du koto dure de quatre à cinq secondes. A l'articulation de chacun de ces sons se rapporte aussi la phase de

silence qui lui succède ; au début de cette pièce par exemple, celle-ci dure significativement plus longtemps que le son lui-même. La voix se sert de la note principale, centrale et fondamentale du koto et entonne les cinq vers, séparés par un intermède, en étirant les syllabes dans la manière de la musique traditionnelle japonaise : la chanteuse déclame le texte sur des notes étirées et « droites » dans un tempo extrêmement lent. Chaque syllabe apparaît comme un événement isolé, on perçoit à peine la pulsation rythmique. L'intonation présente des variations minimales par rapport aux hauteurs définissables. La partie conclusive du son arrive tardivement et contient un petit *glissando* vers le haut ou vers le bas. Malgré un aspect relativement statique, les moments culminants du texte – les vers 3 et 4 – sont dramatisés par le *glissando* ascendant de la voix (hauteurs) et par des intervalles plus importants à l'intérieur d'un espace restreint, avant que la musique retrouve le calme du début.

Des techniques raffinées de dilatation du temps, telles qu'il en a entendu dans la musique japonaise traditionnelle, jouent aussi un rôle essentiel dans les compositions d'Hosokawa pour instruments occidentaux. Hosokawa renonce à l'apparat ornemental et privilégie une conception sonore proche du bruit, statique et éminemment douce. Le rythme harmonique est lent, les modifications minimales et graduelles. Avec un vocabulaire finement différencié de sons et de bruits légers, il développe une dramaturgie faite de vagues sonores qui vont en s'amplifiant et en diminuant. Le paysage sonore d'Hosokawa émane du silence, considéré comme le « substrat » porteur. Après que

des nappes ou des surfaces sonores semblables à des bruits comparables à un rythme respiratoire très lent ont été engendrées durant un certain temps sous formes de variantes toujours nouvelles, un son articulé ensuite « normalement » apparaît comme un événement particulier, comme une aventure ou un rayon lumineux, qui se détache comme un « motif » du « substrat » porteur.

Le titre des pièces pour orchestre *Ferne-Landschaft I* (1987, II et III ont suivi en 1996) et la série des *Landscapes* (à partir de 1992) renvoient à une certaine forme de la peinture paysagère extrême-orientale. Dans ce type de peinture, l'espace vide, surface en arrière-plan apparemment non-peinte ou seulement apprêtée – discrètement contrastée ou du moins nuancée – est aussi important que l'avant-plan manifestement mis en forme. Des surfaces sonores finement nuancées et composées de sons centraux longuement tenus (souvent dans les registres hauts et « dominants »), articulés doucement et à la manière de bruits) façonnent la vastité d'un arrière-plan perçu comme illimité. Avec l'idée de « *Landschaft* » ou « *landscape* » (paysage), Hosokawa associe le contraste entre le « ma », silence ou vide, et l'essence mise en forme.

L'articulation du « temps vertical », issue de la tradition du théâtre nô, a été expérimentée par Hosokawa notamment dans *Fragmente I* pour shakuhachi, koto et sangan (1998), dans *Vertical Time Study I* pour clarinette, violoncelle et piano (1992) ainsi que *Vertical Time Study II* pour saxophone ténor, piano et percussion (1993/94), dans *Nacht-Klänge* pour piano (1994, rév. 1996) et surtout dans son opéra *Vision of Lear* (d'après Shakespeare, 1997/98). Il faut comprendre par mise en forme « verticale » du

temps une interruption brutale d'un déroulement linéaire au moyen d'une partie conclusive du son sèche, suivie ensuite du silence ou plutôt de la résonance d'une couche sonore fondamentale supplémentaire perçue, après une telle interruption, de manière plus consciente qu'auparavant.

Dans la musique d'Hosokawa, les bruits n'ont pas un rôle de distanciation ou de « dénaturation » des sons produits de façon conventionnelle (joués normalement), mais ils sont plutôt l'expression d'une euphonie mise en relation avec les sons perceptibles dans la nature. C'est une esthétique spécifiquement japonaise qui s'exprime ici, pour laquelle Hosokawa a éprouvé de l'admiration, entre autres chez Tôru Takemitsu, et à laquelle il redonne à chaque fois corps dans ses propres œuvres.

« Nous utilisons en japonais le terme de « sawari », qui veut dire toucher, effleurer quelque chose. Dans la musique, cela correspond à une sonorité tout à fait particulière produite sur le shamisen, luth à trois cordes à long manche. La corde la plus grave de l'instrument est une corde à vide. Afin d'éviter qu'elle repose fermement sur le chevalet supérieur, on a enlevé une pièce de bois, si bien que la corde vibre aussi quand l'une des autres cordes est effleurée. On obtient ainsi un son vibré et sourd que nous ressentons comme une euphonie. Et ces sons riches en bruits sont en règle générale les sons fondamentaux ou sons principaux de la mélodie. Toucher « sawari » signifie pour moi effleurer d'une manière autre. Avant, on voulait, avec la musique, entrer en communication avec la nature ou l'univers ou inversement ; on pensait que la musique était le reflet des bruits de la nature, de l'univers. Quand

on entend la musique traditionnelle japonaise, on entend toujours beaucoup de bruits qui ressemblent à des bruits de la nature, comme par exemple le vent, en particulier aux flûtes. Ce ne sont pas des bruits inesthétiques, mais bien plutôt comme des sons que l'on perçoit dans la nature et dont nous nous rapprochons au moyen de la musique, afin d'effleurer leur essence. Voilà l'esprit de « sawari » : écouter la nature et attoucher son être. L'idéal pour un joueur de shahukachi consiste à produire un bruit de respiration qui sonne comme un bruit de la nature, comme le souffle du vent dans un bosquet de bambous. Et je désire aussi avoir ces sons, les écrire et les entendre ; chaque son rejoint la force de la nature et a ainsi quelque chose qui dépasse l'humain. » (Hosokawa, 1999)

« Dans la méditation, la pratique Zen, le plus important est la respiration : expiration très lente et inspiration très lente. Par cette technique respiratoire, on médite et on passe dans d'autres dimensions. Et c'est comme cela que j'aimerais aussi formuler ma musique : comme un voyage vers l'intérieur. A l'écoute des sonorités de cette musique, le plus important pour moi est le temps circulaire, la respiration. C'est ainsi par exemple que j'ai entrepris en 1997 une série de compositions avec pour titre *Voyage*, un voyage vers l'intérieur. Ma source d'inspiration provient d'une peinture Zen, « Le buffle et le bouvier », cycle de dix tableaux où l'on trouve également un texte. Sur ces dix tableaux, on voit représentés un bouvier (l'être humain) et son buffle (son enfant intérieur, sa nature propre). Au début, il s'agit de chercher le buffle et ses empreintes ; puis on le trouve, on le capture, on le dresse et,

finalement, on oublie que l'on a le buffle. Le huitième tableau est le plus intéressant : après l'oubli de l'existence du buffle, il n'y a rien sur le tableau, ou plutôt, c'est la vacuité qui est représentée – tout est blanc, l'humain aussi s'oublie. Le neuvième tableau montre la magnificence de la nature, la nature seule, l'origine. Et sur le dixième et dernier tableau, l'être humain qui a cherché le buffle est représenté comme un humain tout à fait normal. Il s'est réalisé : vivre simplement, normalement, c'est très très beau... Le huitième tableau est le silence, et dans *Voyage*, tout comme pour d'autres pièces, c'est le silence qui est l'apogée, un bruit de respiration à peine perceptible suivi alors d'un son « normal ». Composer est aujourd'hui pour moi un voyage vers l'intérieur, et cette conception, je l'ai apprise de la méditation japonaise, du zen. » (1999)

Toutefois, le compositeur Hosokawa dispose de méthodes pour demeurer dans le rationnel. Bien qu'il semble privilégier certaines structures relatives à l'intervalle, il élabore pour nombre de ses compositions (mais pas pour toutes) des tables de progression arithmétique. De même, c'est un « timing » précis, avec des proportions numériques telles le nombre d'or (il ne l'utilise désormais fréquemment plus que de manière intuitive), qui détermine l'élaboration de ses œuvres, souvent précédées de représentations graphiques esquissées au crayon. L'idée de voyage intérieur, d'échange entre l'individu et la nature (en tant qu'effleurement de leur esprit, de leur force dans le sens du « sawari ») est également le thème qu'Hosokawa évoque dans ses récents concertos pour instruments, tel le *Konzert für Saxophon und Orchester* (1998/99).

Toshio Hosokawa

Koto-uta für Gesang und koto (1999)

Seit einigen Jahren interessiere ich mich sehr für Koto-Musik des 17. Jahrhunderts, d. h. für Musik der japanischen Edo-Zeit. Durch Anmut und Würde zeichnen sich besonders die koto-kumiuta aus, Gesangssuiten, bei denen der Interpret den Gesangspart übernimmt und sich selbst auf dem Instrument begleitet. Die koto-uta [Lieder mit Koto-Begleitung] werden so dargeboten, dass Gesang und Instrumentalpart rhythmisch wie hinsichtlich der Tonhöhe geringfügig gegeneinander verschoben sind. Der musikalische Ausdruck ist fein und delikate. Jeder einzelne Ton ist mit Leben erfüllt, und auch die Gesamtform vollendet angelegt: Wie beim Spaziergang auf einem schmalen Pfad durch einen japanischen Garten entfaltet sich bei jedem Schritt eine neue Landschaft. Man kann das Ganze nicht überblicken, doch bei aufmerksamem Hören auf die nur einen kurzen Augenblick lang erklingenden Töne begreift man, dass jeder einzelne dieser Töne eine individuelle „Landschaft“ in sich trägt.

Auch bei der Komposition meines *Koto-uta* habe ich aufmerksam auf die subtilen „Landschaften“ der von Singstimme und koto hervorgebrachten Töne gehört. Singstimme und koto werden größtenteils *unisono* (im Einklang) geführt, wobei sich jedoch klangliche und rhythmische Verschiebungen ereignen.

Der Text des Liedes stammt aus der Gedicht-Anthologie *Manyōshō*, und zwar aus einer *Sōmonka* [Gedichte gegenseitigen Erhörens] (um 760) genannten Gruppe von Liebesgedichten, die

Handwritten musical score for Koto-uta, page 3. The score consists of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations and a boxed '9' at the end of the fifth system.

zwischen adeligen Männern und Frauen ausgetauscht wurden. Die Verfasserin Sanu no Chigami no Otome richtete dieses Liebesgedicht an ihren Geliebten:

<i>Ajimano ni</i>	In Ajimano
<i>yadoreru kimi ga</i>	hält mein Geliebter sich auf.
<i>kaerikomu</i>	Ob er zurückkehrt?
<i>toki no mukae wo</i>	Wie lange muss ich
<i>itsu tika matamu</i>	bis dahin noch warten.

Dieses Gedicht nimmt Bezug auf die Stadt Takefu (=Ajimano) in der heutigen Präfektur Fukui. Hier findet das Internationale Musikfestival statt, das die Komposition in Auftrag gegeben hat.

Voyage I für Violine und Ensemble (1997)

Das der Zen-Meditation zugrunde liegende Prinzip ist Chosoku, die Regulierung des Atems. Über eine lange Zeitspanne hinweg verläuft ein Prozess des langsamen Aus- und Einatmens: was innen ist, bewegt sich nach außen; was außen ist, bewegt sich nach innen, und das Sein wird eins mit dem Fluss des Universums. Ausatmen – das eigene Sein in die Welt hinaus atmen; Einatmen – das Universum zu sich herein lassen. Das schließt den eigenen Tod mit ein und auch die Wiedergeburt.

Meine *Voyage*-Reihe ist eine Reise in die Innenwelt, die parallel zu dieser Zeit des Atmens verläuft. Jeder Spieler hat teil an diesem spiralförmigen Prozess des Ein- und Ausatmens, formt seine eigene Spirale und folgt einem Weg immer weiter in die Tiefe seines Inneren hinein. Indem ich subtilen Klangveränderungen nachspüre, ver-

suche ich, die Tiefen einer Welt und einer Zeit zu erfahren, die unserem Alltag verborgen bleiben.

Konzert für Saxophon und Orchester (1998/99)

Wie in meinen anderen Solokonzerten, z.B. in *Landscape III* für Violine und Orchester (1993; rev. 1996) oder im *Cellokonzert* (1997), symbolisiert der Solist den Menschen und das Orchester das Universum, die innere sowie äußere Natur. Dabei war für das *Konzert für Saxophon und Orchester* (1998/99) Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ eine besondere Inspirationsquelle. Gleichwohl ist das Stück keine Programmmusik.

Das Orchester ist in zwei Gruppen geteilt, mit Streichern, Harfe und Perkussion jeweils links und rechts seitlich vorn sowie dahinter Holz- und Blechbläsern. Die Klängewandernd durch das geteilte Orchester und erzeugen Wellenbewegungen. Durch Verfremdungstechniken werden weitere Naturgeräusche nachgebildet wie Atem und Wind.

Auf einer Reise ins Innere (der musikalischen Form) wirft das Soloinstrument – der Solist verwendet Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon – seinen Gesang in das Orchester hinein; es bilden sich kleine Wellen, und im Gegenzug überlässt das Orchester seinen Gesang dem Solisten. In anderen Momenten erzeugt das Zusammenspiel konflikthafte Wirkungen. Der Dialog mag die Interaktion zwischen Menschen und der Welt der Natur charakterisieren, so wie einen Menschen, der sich in der Natur bewegt, Vibrationen aus der Natur empfängt und zurückgibt. Er kann auch als Prozess des Heranwachsens und der Entwicklung

eines Menschen inmitten des weiten Universums interpretiert werden. Das Stück entstand 1998/99 für den Saxophonisten Johannes Ernst, der es am 7. Februar 1999 mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Ken Takaseki zur Uraufführung brachte.

Ferne-Landschaft II für Orchester (1996)

1987 schrieb ich für das Kyoto Symphony Orchestra *Ferne Landschaft I*. In diesem Stück versuchte ich, eine Landschaft aus Klang zu gestalten, eine Idee, die mir beim Betrachten von Landschaftsmalereien in Kyoto gekommen war. Die Töne werden hier wie Pinselstriche behandelt, unterstützt durch weiße Leinwand, durch den leeren Raum, der nichts zeigt.

Seit meiner Begegnung mit der traditionellen japanischen Hofmusik Gagaku vor rund acht Jahren habe ich immer wieder Stücke komponiert, in denen ich die Mundorgel Shō in formbildender Weise eingesetzt habe oder aber mit anderen Instrumenten den Mundorgel-Klang nachgebildet habe. Charakteristisch an- und abschwellend erklingen solche Klänge kontinuierlich im Hintergrund. Sie repräsentieren die Erde, den Ort, von dem aus die Pinselstriche oder Töne hervor-gebracht werden oder ihren Ausgang nehmen.

In *Ferne-Landschaft II* verfolge ich fast dieselbe musikalische Konzeption wie in *Ferne-Landschaft I*, doch habe ich hier ein neues stilistisches Element hineingebracht, das ich vor etwa einem Jahr gefunden habe und das ich den „Tempelglocken-Modus“ nenne. In Japan erklingen die Tempelglocken, denen man eine erlösende Kraft zuspricht, um Mitternacht zum

Neuen Jahr einhundertundacht mal. Wie bei diesen Glocken, die mit langen Abständen zwischen den Klängen zum Schwingen gebracht werden, dringt im „Tempelglocken-Modus“ das Läuten der Glocke aus dem Hintergrund, scheint ein Echo zu erzeugen, indem es sich mit den Impulsen anderer Glocken vermischt, und bringt schließlich einen neuen Glockenschlag hervor. Der Klang der Tempelglocke wird hier durch ein kurzzeitig heftig anschwellendes Orchestertutti dargestellt, mit einer volltönenden Harmonie, aus der sich – wie ein fernes Echo – allmählich und kontinuierlich leise Töne herauslösen für den Hintergrund, der die Luft oder den Nebel repräsentiert.

Beim Hören eines von fern hereindringenden Glockenschlags wird die Erinnerung an Fernes und Vergangenes hervorgerufen. Die Erfahrung eines neu eintretenden Glockenschlags ermöglicht dem Hörer vielleicht aber auch den Vorschein einer fremden, bisher unbekanntan Welt. Eine „ferne Landschaft“ kann also entweder alte und verdrängte Schichten des Gedächtnisses in Erinnerung rufen oder aber ein Fenster sein zu einer Klangwelt, die wir zuvor nie gehört haben.

Ferne-Landschaft II entstand im Auftrag des Gunma Symphony Orchestra, das 1996 sein 50jähriges Bestehen feierte. Es ist diesem Orchester und seinem Chefdirigenten Ken Takaseki gewidmet, die das Werk am 20. März 1996 in Gunma zur ersten Aufführung brachten.

Koto-uta for voice and koto (1999)

For some years now, I have been studying koto music dating back to the 17th century, i.e. music of the Japanese Edo dynasty. With koto-kumiuta,

song suites characterised by grace and dignity, the interpreter sings and accompanies himself on the instrument. Koto-uta [songs accompanied by the koto] are rendered such that the voice and instrumental part are slightly contrasted in rhythm and pitch. Musical expression is fine and delicate. Every single tone brims with life and the overall form is perfectly set. As when walking along a narrow path through a Japanese garden, a new landscape unfolds with every new step taken. One cannot overlook it all at once, yet while listening carefully to the tones sounding for only brief instances, one realises that every single tone bears an individual “landscape” within.

Also when composing my *Koto-uta*, I listened carefully to the subtle “landscapes” of sound produced by the voice and koto. Voice and koto are rendered in unison, while tonal and rhythmic discordances occur.

The lyrics are derived from the Manyōshō, an anthology of poems, namely from Sōmonka [poems of reciprocal requital] (around 760), a collection of love poems exchanged between men and women of the nobility. The authoress, Sanu no Chigami no Otome, addresses this love poem to her lover:

<i>Ajimano ni</i>	In Ajimano
<i>yadoreru kimi ga</i>	my lover bides.
<i>kaerikomu</i>	Will he return?
<i>Toki no mukae wo</i>	How long must I
<i>Itsu tika matamu</i>	still wait for him.

This poem alludes to the city of Takefu (=Ajimano), today in the prefecture of Fukui. This is the venue

of the International Music Festival that commissioned the composition.

Voyage I for violin and ensemble (1997)

Zen meditation is based on the principle of chosoku, the control of breathing. A long period of slow inspiration and expiration: What is inside, moves to the outside; what is outside, moves inward, and being becomes one with the flow of the universe. Expiration – exhaling one’s own being into the world outside; inspiration – allowing the universe to enter. This includes one’s own death and also reincarnation.

My *Voyage* series is a journey to the inner world that exists in parallel to this period of breathing. Every player partakes of this spiral process of inspiration and expiration, forms his own spiral, and follows a path leading deeper and deeper into his inner self. By tracing subtle changes of sound, I attempt to experience the depths of a world and time that remain concealed in our everyday lives.

Konzert für Saxophon und Orchester (1998/99)

As in my other solo concerts, e.g. in *Landscape III* for violin and orchestra (1993; rev. 1996) or in the *Cellokonzert* (1997), the soloist symbolises man and the orchestra the universe, that is inner and outer nature. Caspar David Friedrich’s painting “The Monk by the Sea” was a special source of inspiration for *Konzert für Saxophon und Orchester* (1998/99). Nevertheless, this piece is not programme music.

The orchestra is divided into two parts, with strings, harp, and percussion both on the left and right front sides, backed by the wood and brass

wind instruments behind. The sounds migrate through the partitioned orchestra and produce undulating movements. Using methods of alienation, more natural sounds, such as breath and wind, are emulated.

On a journey to within (the musical form), the solo instrument – the soloist using alto, tenor, and baritone saxophones – hurls its voice into the orchestra; ripples stir and, in return, the orchestra leaves its voice to the soloist. In other instances, this interplay produces conflicting effects. Such dialogue may be characteristic of interaction between humans and nature, just as a human being moving in nature receives vibrations from nature and reciprocates them. It can also be considered a process of growing up and of the development of a human being in the midst of a vast universe. The piece was composed in 1998/99 for the saxophone player Johannes Ernst, who premiered it with the German Symphony Orchestra Berlin under the direction of Ken Takaseki.

***Ferne-Landschaft II* for orchestra (1996)**

In 1987, I wrote *Ferne Landschaft I* for the Kyoto Symphony Orchestra. In this piece, I attempt to create a landscape of sound, an idea that came to me while looking at landscape paintings depicting Kyoto. The tones are treated as strokes of the brush, supported by empty space, by the white canvas that reveals nothing.

Ever since I made the acquaintance of gagaku, the traditional music of the Japanese imperial court, some eight years ago, I have composed several pieces, in which I used the mouth organ, shō, to create a form, or imitated the sound of the mouth

organ using other instruments. Characteristically, these sounds wax and wane continuously in the background. They represent the earth, the place where the strokes of the paint brush or the sounds are produced or originate.

In *Ferne-Landschaft II*, I take up nearly the same concept as in *Ferne-Landschaft I*, however, I introduce a new stylistic element I discovered about a year ago that I call the “temple bell mode”. In Japan, temple bells sound one hundred eight times at midnight on the eve of the new year and they are ascribed redeeming power. As with these bells, which are made to swing with long intervals between the knells, the ringing bell is heard from beyond in the “temple bell mode”, seemingly generating an echo by mixing with the impulses of other bells and finally producing a new knell. In this piece, the sound of the temple bells is rendered by a brief, violently swelling orchestral tutti, with a full-sounding harmony from which – as a distant echo – quiet sounds gradually and continually create the background that represents the air or the fog.

When one hears the ring of a bell coming from afar, the memory of something distant and past is evoked. But perhaps the experience of a newly generated knell allows the listener to catch a glimpse of a foreign, hitherto unknown world. A “distant landscape” can therefore either evoke old or repressed layers of memory or serve as a window to a sound world, we have never heard before.

Ferne-Landschaft II was commissioned by the Gunma Symphony Orchestra, which celebrated its 50th anniversary in 1996. It is dedicated

to this orchestra and its chief conductor, Ken Takaseki, who premiered the piece on March 20, 1996 in Gunma.

Koto-uta pour chant et koto (1999)

Depuis quelques années, je m'intéresse beaucoup à la musique pour koto du 17^{ème} siècle, c'est-à-dire la musique de la période Edo. Les koto-kumiuta, suites vocales où l'artiste interprète la partie vocale en s'accompagnant à l'instrument, sont marquées par la grâce et la retenue. Les koto-uta [chants avec accompagnement de koto] sont exécutés de telle manière que les parties vocale et instrumentale glissent imperceptiblement l'une dans l'autre aussi bien au niveau du rythme que des hauteurs de son. L'expression musicale est toute en subtilité et délicatesse. Chaque ton est chargé de vie et la structure générale est, elle aussi, aménagée avec perfection : comme lors d'une promenade sur un sentier étroit à travers un jardin japonais, c'est un nouveau panorama qui s'ouvre à chaque pas. On ne peut embrasser le tout d'un seul coup d'œil, mais, à l'écoute attentive des sons, qui ne résonnent qu'un bref instant, on comprend que chacun de ces sons porte en lui un « paysage » individuel.

Lors de la composition de mon *Koto-uta*, j'ai prêté aussi grande attention aux « paysages » subtils élaborés par les sons de la voix et du koto. La partie vocale et le koto sont joués la plupart du temps à l'unisson, cependant qu'ont lieu des décalages sonores et rythmiques.

Le texte du chant est tiré de l'Anthologie de Manyō (environ 760), d'un sōmonka [poème écrit par deux auteurs, formé d'une déclaration d'amour

et sa réponse], un groupe de poèmes amoureux échangés entre les hommes et les femmes de la noblesse. La rédactrice, Sanu no Chigami no Otome, adressa ce poème à son amant :

<i>Ajimano ni</i>	À Ajimano
<i>Yadereru kimi ga</i>	Se trouve mon aimé.
<i>Kaerikomu</i>	Reviendra-t-il?
<i>Toki no mukae wo</i>	Combien de temps dois-je
<i>Itsu tika matamu</i>	encore attendre jusqu'alors?

Ce poème fait référence à la ville de Takefu (=Ajimano), qui se trouve dans la préfecture actuelle de Fukui. C'est là qu'a lieu le Festival International de Musique qui a passé commande de cette œuvre.

Voyage I pour violon et ensemble (1997)

Le principe sur lequel repose la méditation Zen se nomme chōsoku, contrôle de la respiration. Durant un long intervalle de temps a lieu un processus d'expiration et inspiration lentes : ce qui est à l'intérieur se meut vers l'extérieur ; ce qui est à l'extérieur va vers l'intérieur et l'Être ne fait plus qu'un avec le flux de l'Univers. Expirer et expulser son être vers le monde ; inspirer et laisser entrer l'univers en soi. Cela inclut la mort individuelle et la renaissance.

Ma série de *Voyage* est un voyage dans le monde intérieur qui s'accomplit en parallèle avec ce temps de la respiration. Chaque instrumentiste est partie prenante de ce processus héliocidal formé d'inspiration et d'expiration, élabore sa propre spirale et poursuit un chemin qui le mène toujours plus avant dans les profondeurs de son âme.

En ce que je suis à la recherche des modifications subtiles du son, je tente d'expérimenter et ressentir les profondeurs d'un monde et d'un temps, qui demeurent inaccessibles à notre quotidien.

Konzert für Saxophon und Orchester (1998/99)

De même que dans mes autres concertos pour solistes, par exemple *Landscape III* pour violon et orchestre (1993; rev. 1996) ou bien dans le *Cellokonzert* (1997), le soliste symbolise l'être humain, l'orchestre représente l'univers ; nature intérieure aussi bien qu'extérieure. Dans ce contexte, l'huile sur toile de Caspar David Friedrich, « Moine au bord de la mer », a été une source d'inspiration notable du *Konzert für Saxophon und Orchester* (Concerto pour saxophone et orchestre, 1998/99). Pourtant, cette pièce n'est pas de la musique à programme.

L'orchestre est divisé en deux groupes situés sur les côtés droit et gauche et composés chacun de cordes, harpe et percussions devant, les bois et cuivres se trouvant à l'arrière. Les sons se meuvent à travers l'orchestre ainsi partagé et engendrent des mouvements de vagues. Des techniques d'altération permettent d'imiter d'autres bruits de la nature, tels la respiration et le vent.

Au cours de son voyage vers l'intérieur (de la forme musicale), l'instrument soliste - le soliste utilise ici les saxophones alto, ténor et baryton - insuffle son chant dans l'orchestre ; de petites vagues se forment et, en réponse, l'orchestre abandonne son chant au soliste. Parfois, le jeu commun génère des effets d'ordre conflictuel. Il semble que le dialogue dépeigne l'interaction établie entre l'être humain et la nature, de même qu'un être humain

se promenant dans la nature reçoit et réfléchit les vibrations émanant de cette dernière. Ce dialogue peut aussi être interprété comme un processus de croissance et de maturation d'un être humain au sein de l'univers incommensurable. La pièce a été composée en 1998/99 pour le saxophoniste Johannes Ernst, qui l'a créée le 7 février 1999 avec le Deutschen Symphonie-Orchester Berlin sous la direction de Ken Takaseki.

Ferne-Landschaft II pour orchestre (1996)

En 1987, j'ai composé la pièce *Ferne-Landschaft I* pour le Kyoto Symphony Orchestra. Dans cette œuvre, j'ai cherché à mettre en forme sonore un paysage, idée qui m'était venue lors de la contemplation de peintures paysagères à Kyoto. Les sons sont ici traités comme des coups de pinceau, relevés par la toile blanche, l'espace vide ne montrant rien.

Depuis bientôt huit ans, époque de ma rencontre avec le gagaku, la musique de cour traditionnelle japonaise, j'ai sans cesse composé des œuvres dans lesquelles j'ai utilisé le shō, l'orgue à bouche, de manière à ce qu'il soit l'élément façonneur, ou bien alors j'ai utilisé d'autres instruments ayant pour vocation d'imiter sa sonorité. Ces sons résonnent en permanence en arrière-plan, comme des mouvements de flux et de reflux. Ils symbolisent la terre, lieu d'où les coups de pinceau (ou sons) émergent ou bien ont leur épilogue.

Dans *Ferne-Landschaft II*, le concept musical réalisé dans *Ferne-Landschaft I* a été sensiblement reproduit. J'y ai cependant apporté un nouvel élément stylistique que j'ai découvert il y a environ un an et que je nomme « mode de la cloche

de temple ». Au Japon, les cloches des temples, auxquelles on attribue une force rédemptrice, sonnent cent-huit coups à minuit, pour la Nouvelle Année. De même que les vibrations de ces cloches sont entrecoupées par de longs espaces entre les attaques, le tintement de la cloche dans le « mode de la cloche de temple » émerge de l'arrière-plan, semble produire un écho en ce qu'il se mêle aux impulsions des autres cloches, et crée finalement un nouveau son de cloche. La sonorité de la cloche de temple est produite par un tutti orchestral bref et caractérisé par un gonflement brusque, avec une harmonie parfaite d'où se détachent progressivement et continuellement des sons doux, semblables à un écho lointain, pour former l'arrière-plan, symbole d'air ou de brouillard.

Le souvenir de ce qui est éloigné et révolu est éveillé à l'audition d'un battement de cloche venant du lointain. L'expérience d'un nouveau tintement de cloche vécue par l'auditeur lui permet peut-être d'appréhender un monde nouveau, inconnu jusqu'alors. Un « paysage lointain » (ferne Landschaft) peut donc aussi bien faire ressurgir des strates de la mémoire qui avaient été enfouies ou bien encore agir comme une fenêtre ouvrant sur un monde sonore jamais encore entendu.

Ferne-Landschaft II est le fruit d'une commande du Gunma Symphony Orchestra, qui célébra en 1996 le 50^{ème} anniversaire de sa création. L'œuvre est dédiée à cet orchestre et son chef, Ken Takaseki, qui la créèrent le 20 mars 1996 à Gunma.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Webseite unter www.kairos-music.com nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site at www.kairos-music.com. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation /
Traductions françaises de Isabelle Dupont*

FRIEDRICH CERHA

Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonie-
orchester Wien
Dennis Russell Davis · F. Cerha

0013002KAI 2CD BOX**BEAT FURRER**

Streichquartett Nr. 3

KNM Berlin

0013132KAI**BRIAN FERNEYHOUGH**

Terrain

Graeme Jennings
Geoffrey Morris
Carl Rosman · Erkki Veltheim
ELISION Ensemble
Franck Ollu · Jean Deroyer

0013072KAI**HÉCTOR PARRA**

Hypermusic Prologue

Lisa Randall · Matthew Ritchie
Charlotte Ellet · James Bobby
Ensemble intercontemporain
Clement Power
IRCAM-Centre Pompidou

0013042KAI 2CD BOX**HUGUES DUFOURT**

L'Afrique d'après Tiepolo
L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

0013142KAI**RAMON LAZKANO**Hauskor · Ortzki Isilak
Ilunkor

Ernesto Molinari
Cello Octet Amsterdam
Basque National Orchestra
Johannes Kalitzke

0012992KAI**UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komsa · Samuel Favre
Dimitri Vassilakis
Ensemble intercontemporain
Patrick Davin · David Robertson
Kazushi Ono · Stefan Asbury

0013062KAI**MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0012912KAI **SIRÈNES****PETER ABLINGER**

Voices and Piano

Nicolas Hodges

0012952KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2001 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS