Natalia Wojnakowska

Skale w japońskiej teorii i praktyce muzycznej

Tabele 16

Bibliografia 17

Natalia Wojnakowska

Skale w japońskiej teorii i praktyce muzycznej

W teorii muzyki skalą nazywa się uporządkowany szereg dźwięków, a właściwie stosunków interwałowych między nimi, stanowiący podstawę tworzenia i wykonywania muzyki, właściwy danej epoce i/lub kulturze[1]. Skala zawsze stanowi wybór spośród dźwięków całego systemu[2], zasadne jest zatem pytanie o podstawę, według której wybierane są takie, a nie inne tony. Przy badaniu różnorodnych kultur muzycznych skale są brane pod uwagę jako jeden z podstawowych aspektów, tym istotniejszy gdy – jak to ma miejsce w przypadku muzyki japońskiej – czynniki rytmiczny i harmoniczne mają znaczenie drugoplanowe.

Czy skale rzeczywiście mogą nam powiedzieć coś istotnego o obcych kulturach muzycznych? Manfred Bukofzer twierdzi, że „nie abstrakcyjna skala ma w tym wypadku [tj. kiedy próbuje się uchwycić różnice między kulturami muzycznymi – przyp. aut.] zasadnicze znaczenie, lecz barwa dźwięku i styl wykonania, tzn. dokładnie te cechy, których nie da się zanotować"[3]. Co

[1] J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 2005, s. 176; termin *Skala,* [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 807.

[2] Wyjątek stanowi stosowana w europejskiej muzyce artystycznej XX i XXI w. skala dodekafoniczna, zawierająca wszystkie dźwięki systemu równomiernie temperowanego.

[3] M. Bukofzer, *Observations on the study of non-Western music*, [w:] „Les Colloques de Wégimont", Elsevier, Brussels 1956, s. 10; cyt. za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,

więcej, etnomuzykolodzy już dawno rozstali się z obowiązującym w początkach tej dyscypliny przekonaniem, że badanie aspektów czysto muzycznych, nawet tych „niedających się zanotować", może być wystarczające. Warto zatem poświęcać uwagę skalom? Sądzę, że rozważania nad tą kwestią są, mimo wszystko, cenne, oczywiście o ile nie ograniczają się do mechanicznego zgłębiania „abstrakcyjnego dźwięku".

W niniejszym tekście postaram się ukazać jakie skale stosowane były w tradycyjnej muzyce japońskiej oraz jak są ważne dla japońskich teoretyków i praktyków. Sam termin „skala" rodzi pewne problemy, bowiem w literaturze muzykologicznej w kontekście muzyki pozaeuropejskiej oraz dawnej muzyki europejskiej używany używa się terminu *modus*. Wydaje się jednak, że zakres tego pojęcia jest nieostry – Harold Powers twierdzi wręcz, że „słowa *modus*/ modalny/modalność posiadają obecnie tak uniwersalny zakres semantyczny, że stały się całkowicie bezużyteczne dla muzykologicznej analizy porównawczej"[4]. W świetle tej konstatacji nie uznaję za kluczowe rozróżnienia między powyższymi pojęciami, aczkolwiek dla porządku pozostanę przy przyjętych tłumaczeniach japońskich terminów *onkai* i *senpō* – odpowiednio „skala" i *modus*[5].

Omówiwszy pokrótce rozumienie pojęcia *onkai,* muszę jeszcze poczynić kilka wstępnych uwag na temat muzyki japońskiej. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że składa się na nią wiele różnorodnych gatunków. Niektóre na przestrzeni dziejów przenikały się nawzajem (jak np. popularna piosenka miejska i piosenka ludowa), większość jednak była transmitowana w obrębie

---

Warszawa 1995, s. 124.

[4] H. Powers, *Modality as a European cultural construct*, [w:] „Studi e testi 1. Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale", Trento 1992, s. 218, cyt. za: S. Żerańska-Kominek, op. cit., s. 246.

[5] Ang. *scale* i *mode.* Zobacz: Shigeo K. i in., *Japan*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, red. S. Sadie, Macmillan, London 2011, s. 818.

zamkniętych grup (gildii, szkół, sekt) i – poza przypadkami takimi jak zdrada tajemnicy przez któregoś z członków – rzadko wchodziła w krąg wzajemnych oddziaływań. Poszczególne tradycje i ich przedstawiciele posługiwali się odmiennymi systemami notacji, transmisji itp., co sprawia, że formułowanie twierdzeń ogólnych na temat muzyki japońskiej jest niezwykle trudne. Ze względu na konteksty wykonania można roboczo podzielić muzykę japońską na: dworską, religijną czy też rytualną (buddyjską i shintoistyczną[6]), teatralną, popularną bądź miejską i w końcu – ludową. Nie jest to rozróżnienie wyczerpujące, a jedynie wstępne zasygnalizowanie najważniejszych obszarów, które dalej zostanie poszerzone o przykłady z konkretnych gatunków.

Dwa spotkania z „obcymi" wyznaczają istotne cezury w historii japońskiej kultury w tym również muzyki. Pierwsze – to zetknięcie z kulturą chińską i koreańską w okresie Kofun (III-VI w. n.e.), którego skutkiem była asymilacja wzorów kontynentalnych[7], drugie – wtargnięcie do zamkniętego kraju Amerykanów i gwałtowna westernizacja zapoczątkowana restauracją Meiji z 1868 r. Mnie będzie interesować przede wszystkim muzyka sprzed drugiego spotkania, ta, którą określa się mianem „tradycyjna" oraz ta, która się do tej tradycji przyznaje, choć niekoniecznie jest z nią w pełni zgodna. Niejako na uboczu tych przemian pozostaje twórczość mniejszości narodowych – Ajnów i Ryukyuańczyków, spośród których druga w kolejności i bliższa kulturowo, jest – jak zobaczymy – rozważana przez teoretyków w obrębie muzyki japońskiej.

System muzyczny, podobnie do europejskiego i chińskiego, który to był dla japońskiego bezpośrednim wzorem, opiera się na podziale oktawy na 12 dźwię-

[6] Shinto to bardzo stary, rdzennie japoński kult, skutecznie rozpropagowany przez XIX-wiecznych nacjonalistów jako religia narodowa (w przeciwieństwie do „importowanego" z Korei buddyzmu), mimo iż pozbawiony jest m.in. takich cech przypisywanych religiom, jak doktryna i hierarchia.

[7] Nie ma potrzeby podawania w tym miejscu konkretnych dat. *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (op. cit., s. 815) podaje, że tzw. I okres muzyki narodowej rozpoczął się dopiero w kolejnym po Kofun okresie historycznym, czyli Asuka (VI-VIII w.), z czego wynikałoby, że wzory muzyczne zostały przejęte później niż np. pismo.

ków[8]. Nie są to jednak idealnie równe części i z uwagi na to, a także na często niepewną intonację, transkrypcje sporządzone przy użyciu opartego na równomiernej temperacji europejskiego zapisu nutowego odzwierciedlają melodie jedynie w przybliżeniu. Jak już wspomniałam, nie istniał wspólny dla wszystkich gatunków system teorii i notacji – różniły się one w zależności od gatunków, instrumentów i szkół, w których nauczano gry bądź śpiewu. Notacja, tam gdzie istniała, miała stanowić jedynie pomoc w zapamiętaniu utworów, a nie ścisły ich zapis[9].

Literatura przedmiotu w języku polskim jest bardzo uboga, więc będę opierać się na źródłach anglojęzycznych, a za ich pośrednictwem – na japońskich. Nazwiska japońskich autorów będę podawać przed imieniem, zgodnie z obowiązującą w tej kulturze konwencją. Terminy japońskie podaję w transkrypcji angielskiej; zgodnie z fonetyką japońską, wszystkie „sh" należy czytać jak polskie „ś", „w" jak „ł", a „z" jak „dz".

W teorii

Skale ryō i ritsu (średniowieczna teoria muzyki dworskiej i religijnej)

Jedyne gatunki operujące własną teorią to te najstarsze: *gagaku* – dworska muzyka orkiestrowa oraz *shōmyō* – rytualna wokalna muzyka buddyjska; obie pochodzenia chińskiego i koreańskiego. Wraz z muzyką zaadaptowano chińską teorię, czyli system 12-dźwiękowy oraz skale oparte na kolejnych kwintach, a także określenia dźwięków na poszczególnych wysokościach

[8] A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, *Context and change in Japanese music*, [w:] *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, red. A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008, s. 19, 21.

[9] Shigeo K. i in., *Japan*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, red. S. Sadie, Macmillan, London 2011, s. 842.

bezwzględnych i względnych. Chińskich wpływów dowodzi też symboliczny opis skal zawarty w najstarszym japońskim dziele poświęconym muzyce – „Kyokunsyo" z przełomu XII i XIII wieku[10], przypisujący najważniejszym modi (scharakteryzowanym poprzez wysokości bezwzględne dźwięków) pięć żywiołów[11], strony świata, pory roku i barwy [patrz Tabela 1]. W przeciwieństwie do operującej bardzo dużą ilością modi chińską muzyką (a przynajmniej teorią) z tego okresu, *gagaku* i *shōmyō* opierają się na dwóch podstawowych: *ryō* i *ritsu*. Są to skale pentatoniczne[12] złożone z sekund wielkich i tercji małych, wzbogacone o dwa dodatkowe „dźwięki zamienne", zastępujące tony podstawowe w melodiach wznoszących (w modus *ritsu*) lub opadających (*ryō*). Dźwięki zamienne powstają przez podwyższenie (w melodiach wznoszących) lub obniżenie (w opadających) tonów podstawowych o półton[13]. W literaturze[14] można się też spotkać z koncepcją *ryō* i *ritsu* nie tyle jako modi, ile grup modi. W takim ujęciu *ryō* to skale z interwałem tercji wielkiej między I a III stopniem, a *ritsu* – z interwałem kwarty między tymiż stopniami. Przyjęcie tej koncepcji zwalnia mnie z obowiązku wymieniania licznych określeń modi należącego do którejś z dwóch powyższych grup i rozpoczynanego od różnych wysokości bezwzględnych [Graficzne przedstawienie struktury tych i innych skal – patrz Tabela 2].

---

[10] Kimo no Tikazane, *Kyokunsyo*, za: Shimosako M., *Philosophy and aesthetics*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, red. R. C. Provine, Tokumaru Y., J. L. Witzleben, Routledge, New York and London 2002, s. 547.

[11] Czyli metal, wodę, drewno, ogień i ziemię.

[12] Według Komody Haruko i Nogawy Mikoko (*Theory and notation in Japan*, w: *The Garland...*, op. cit., s. 565) istniały również wersje heptatoniczne.

[13] Shigeo K. i in., op. cit., s. 818.

[14] Komoda H., Nogawa N., op. cit., s. 565; A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, op. cit., s. 19, 22.

Skale in i yō (Uehara Rokushirō)

Pierwszą koncepcją odpowiadającą na zaistniałą w wyniku spotkania z Zachodem potrzebę stworzenia ogarniającego całą muzykę japońską systemu teoretycznego była ta autorstwa Uehary Rokushirō, która powstała pod koniec XIX wieku. Japoński teoretyk wyróżnił w niej dwa podstawowe *senpō* (modi)[15]:

- *in* lub *miyako-bushi* („miejska melodia"): **C Des(Es) F G As(H) C**[16]
- *yō* lub *inaka-bushi* („wiejska melodia"): **C D F G A C**

Właściwe dla tych skal struktury interwałowe rzeczywiście znajdują potwierdzenie w przykładach muzycznych, ale nie tylko we wskazanych przez Ueharę obszarach: „miejskie melodie" można spotkać nie tylko w popularnych piosenkach miejskich, które wydają się najlepiej odpowiadać temu określeniu, ale także m.in. w muzyce kameralnej i narracyjnym *heikyoku*[17], popularnym wśród arystokracji. „Wiejska" (czyli ludowa) skala *yō* jest niemal identyczna z używaną w muzyce dworskiej i religijnej *ritsu* [patrz Skale *ryō* i *riasu*].

Skale in, ritsu, yo i ryūkyū (Koizumi Fumio)

Najszerzej akceptowaną teorią jest koncepcja Koizumiego Fumio[18], stworzona w oparciu o ustalenia Uehary. Koizumi odrzucił oparcie o oktawę jako zbyt pochopne zapożyczenie z teorii europejskiej, proponując zamiast tego

---

[15] Uehara R., *Zokugaku senritsu kō* [The melodies of popular music], Tokio 1895, za: Shigeo K. i in., op. cit., s. 818; Komoda H., Nogawa N., op. cit., s. 568.

[16] Tu i dalej podaję transkrypcje od dźwięku C, z przyjętym w polskiej muzykologii nazewnictwem dźwięków, jako najwygodniejsze do odczytu, z pełną świadomością ich umowności. Dźwięki podane w nawiasach to dźwięki zamienne, zastępujące tony podstawowe w melodiach wznoszących.

[17] Zobacz: Komoda H., *The musical narrative of* The Tale of the Heike, [w:] *The Ashgate...*, op. cit., s. 77-103.

[18] Koizumi F., *Musical scales in Japanese music*, [w:] „Asian musics in an Asian perspective", Tokio 1977, s. 573-579, za: Shigeo K. i in., op. cit., s. 818; Komoda H., Nogawa N., op. cit., s. 568-569.

kwartę czystą jako ambitus czy też ramę dla podstawowych skal, różniących się tylko wypełnieniem tego interwału. Wyróżnił cztery rodzaje trichordów, z nazwami (z wyjątkiem znanej nam już *ritsu*) wywodzącymi się od gatunków lub regionów, dla których są najbardziej charakterystyczne:

- *in* lub *miyako-bushi* („miejska melodia"): **C Des F**
- *ritsu*: **C D F**
- *yo* lub *min'yō* („piosenka ludowa"): **C Es F**
- *ryūkyū* lub *okinawa*[19]: **C E F**

Każda z tych skal zawiera dwa „tony nuklearne", położone w odległości kwarty, oraz dźwięk przejściowy, decydujący o charakterze danego *modus*. Koizumi zakwestionował obecność w japońskich skalach (w przeciwieństwie do chińskich i europejskich) dźwięku centralnego czy też tonicznego, wskazując raczej na ciągłą zmienność „centrów" w melodiach. W myśl jego koncepcji materiał dźwiękowy poszczególnych utworów, jeśli przekracza ambitus kwarty, może być skonstruowany z dwóch (lub więcej) trichordów o różnej budowie (np. *ritsu* i *yo*).

Skale *yona-nuki* (fuzja japońsko-europejska)

Wiele powstałych po 1868 r. gatunków i utworów – m.in. *enka* albo tzw. *shin-min'yō* (nowe pieśni ludowe) – rości sobie prawo do reprezentowania tradycji, lecz bazuje na skalach hybrydowych, łączących tradycyjne japońskie brzmienia z europejską teorią i praktyką. Takimi skalami są *yona-nuki chōonkai* (odpowiadająca pentatonice major, czyli: **C D E G A**) oraz *yona-nuki tan'onkai* (odpowiadają-

[19] Ryūkyū, z największą wyspą Okinawą, to przyłączony do Japonii dopiero w XIX w. archipelag, zamieszkały przez mniejszość Ryukyuańczyków, charakteryzujący się nieco odmienną niż Wyspy Japońskie kulturą.

ca pentatonice minor, czyli: **C D Es G As**)[20]. Ich strukturę interwałową można wprawdzie sprowadzić odpowiednio do skal *yo*, *ryō* i *ritsu* oraz *in*, lecz o odmienności stanowi toniczny charakter dźwięku na I stopniu. Melodie oparte na nich są łatwiejsze do harmonizacji na sposób zachodni, co też często się stosuje.

W praktyce

Skala czy...

...strój?

Japońskie przysłowie głosi, że „mądry teoretyk nie może być dobrym artystą"; inne z kolei radzi: „jeśli masz czas, żeby myśleć o teorii, to lepiej spożytkuj go na praktykę"[21]. To dobra ilustracja panującej w muzyce japońskiej dominacji praktyki nad teorią. Większość instrumentalistów-praktyków, mówiąc o wysokościach i relacjach dźwięków, nie używa pojęcia skali, tylko stroju[22]. Strukturę interwałową tych strojów (dwa przykładowe stroje cytry *koto*: *hirajoshi* (lub *hira-choshi*[23]) i *kumoi-choshi* [patrz Tabela 2]) da się oczywiście sprowadzić do wymienionych wyżej skal lub trichordów, jednak sami muzycy nie postrzegają (a w każdym razie na pewno nie postrzegali przed westernizacją) tego w ten sposób.

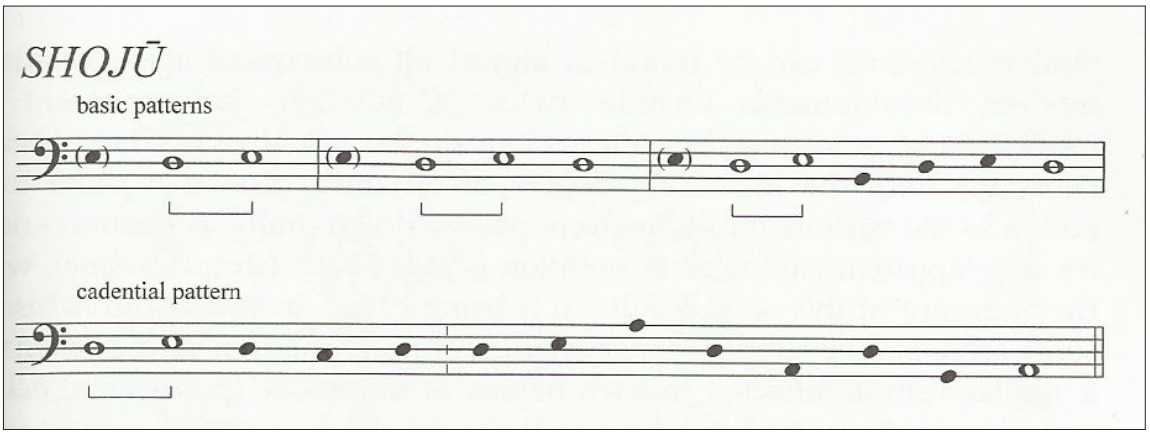
---

[20] Shigeo K. i in., op. cit., s. 818.

[21] Shimosako M., *Philosophy and aesthetics*, [w:] *The Garland*..., op. cit., s. 545. Cytuję we własnym przekładzie z języka angielskiego.

[22] Zobacz: A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, op. cit., s. 20.

[23] Japońskie *choshi* oznacza strój.



Ilustracja 1. Przykładowe wzory melodyczne w *shōmyō* (S. G. Nelson, *Court and religious music (2): music of* gagaku *and* shōmyō, [w:] *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, red. A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008, s. 73).

...wzory melodyczne?

W wielu gatunkach, np. *heikyoku* (gatunek narracyjny z towarzyszeniem lutni *biwy*)[24] czy muzyce teatru *nō*[25], obecne jest myślenie o konstruowaniu linii melodycznej nie tyle za pomocą skali, co poprzez wzory albo formuły melodyczne. Nie jest ono obce nawet *shōmyō*, w którym przecież istniała teoretyczna konceptualizacja skal (patrz Skale *ryō* i *ritsu*). Wzory te na ogół mają określone miejsce w konstrukcji utworu: stanowią ustalony wstęp lub kadencję albo (jak w *heikyoku*) towarzyszą określonemu typowi narracji (np. opowiadanie o bitwie). Można oczywiście wyabstrahować z nich skale, jest to jednak wtórne względem tradycyjnej praktyki i świadomości muzycznej [przykładowe wzory stosowane odpowiednio w *shōmyō* i *nō* – patrz ilustracje 1 i 2].

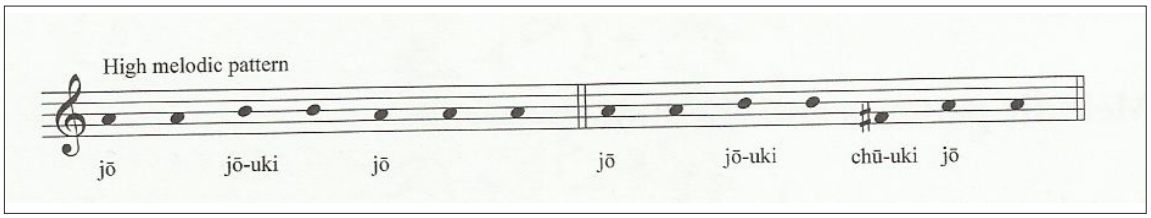
...tony nuklearne? (Shibata Minao)

Muzykolog Shibata Minao stworzył w latach siedemdziesiątych konkurencyjną wobec ustaleń Uehary i Koizumiego teorię[26]. Postulował w niej zastąpienie

[24] Porównaj: przypis 17.

[25] Zobacz: Fujita T., Nō *and* kyōgen: *music from the medieval theatre*, [w:] *The Ashgate...*, op. cit., s.127-144.

[26] Shibata M., *Ongaku no gaikotsu* [The skeletal structure of music], Tokio 1978, za: Shigeo K. i in., dz. cyt., s. 818; Komoda H., Nogawa N., op. cit., s. 569-570.



Ilustracja 2. melodyczne w *nō* (F. Takanori, Nō *and* kyōgen: *music from the medieval theatre*, [w:] *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, red. A. McQueen Tokita, D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008, s. 134).

„skal" pojęciem „tonów nuklearnych"[27], którym towarzyszą dźwięki prowadzące, sąsiadujące z nimi o półton lub cały ton. Zatem to, co w myśl poprzednio wymienionych koncepcji zostałoby uznane za zmianę skali czy też modulację, tu zostaje zinterpretowane jako przejście do „terytorium" innego tonu nuklearnego. Za przyjęciem tej teorii przemawia, po pierwsze, wysoka frekwencja „modulacji" w wielu utworach, po drugie, częste występowanie melodii o małym ambitusie, skupionych wokół centralnego, wielokrotnie repetowanego dźwięku, co wyraźnie można zaobserwować w *shōmyō* lub muzyce teatru *nō*, które cechuje recytatywny charakter. Przeciwko przemawiają m.in. obecne w tych samych gatunkach – równie często jak wychylenia sekundowe – wychylenia kwartowe, oraz częste występowanie oderwanych (np. o tercję lub kwartę) przednutek, które nie spełniają definicji dźwięków prowadzących mimo, iż ewidentnie pełnią taką funkcję względem tonów nuklearnych.

...pojedyncze dźwięki?

Japońska estetyka zaleca zarówno wykonawcom, jak i odbiorcom muzyki przykładanie wielkiej wagi do niuansów pojedynczego dźwięku: tembru, dynamiki, artykulacji, itp. Wydobycie piękna z każdej nuty wydaje się ważniejsze niż podkreślanie takich elementów jak struktura melodii (a więc skala),

[27] Ang. *nuclear tones*.

współbrzmienia i rytm. Implikuje także, utrudniające śledzenie melodii, wolne tempo wykonania. Co więcej, wielką wagę przywiązuje się do pauz – w koncepcji *ma,* moment ciszy lub echa po dźwięku jest jego integralną częścią[28].

Trzeba jednak zauważyć, że koncepcji wyższości pojedynczego dźwięku nad skalą – podobnie jak większości poprzednich – nie da się bezkrytycznie zastosować do każdego gatunku. Lepiej nadaje się do opisu solowych utworów na *biwę* niż piosenek ludowych; *gagaku* niż narracyjnego *heikyoku*; i tak dalej.

Powyższa rekapitulacja różnych sposobów myślenia o skalach czy szerzej – o konstruowaniu linii melodycznej – w muzyce japońskiej wykazała liczne problemy, jakich dostarcza próba zastosowania pojęcia „skali" do tego systemu. Skale czy też modi (jak już wspomniałam, ścisłe rozróżnienie między tymi pojęciami nie wydaje się ani możliwe, ani konieczne) wydają się konstrukcjami wyabstrahowanymi wtórnie i nie bez trudności, na podstawie analizy poszczególnych utworów, stroju instrumentów, wzorów melodycznych. To struktury obce świadomości muzyków. Wyjątkiem są *gagaku* i *shōmyō*, posługujące się własną teorią, pochodzenia chińskiego zresztą, jednak nawet w ich przypadku teoria po pewnym czasie „rozeszła się" z praktyką, dostarczając kolejnych problemów współczesnym muzykologom.

Nie ma wśród teoretyków zgody chociażby co kwestii tego jak traktować wariantowość skal w zależności od kierunku melodii: czy jako ich odmiany, podobnie jak to ma miejsce w przypadku europejskiej skali mollowej (Uehara), jako zmianę centrum tonalnego lub trichordu (Koizumi), czy też przejście na terytorium innego tonu nuklearnego (Shibata); a przecież jest to jeden z kluczowych problemów dla określenia postaci skal.

Szukając odpowiedzi na pytanie o najbardziej charakterystyczne dla muzy-

[28] Zobacz: Shimosako M., op. cit.

ki japońskiej struktury interwałowe, można – posiłkując się zwłaszcza teorią Koizumiego – wskazać na struktury złożone albo z interwałów sekundy małej i tercji wielkiej albo sekundy wielkiej i tercji małej. Jest to jednak przydatne jedynie na bardzo wstępnym etapie analizy tej kultury muzycznej.

Takie cechy estetyki japońskiej, jak niechęć do idealnej symetrii i idealnej harmonii oraz tendencja do smakowania pojedynczych dźwięków, a także wspominana niechętna postawa muzyków względem teorii, wydają się stać w sprzeczności z ideą skali jako uporządkowanego szeregu dźwięku. O ile w przypadku niektórych utworów i gatunków określenie użytej skali nie nastręcza szczególnych trudności, o tyle analiza pod tym kątem innych dostarcza sporych problemów teoretycznych. Bardziej interesująca od badań ograniczających się do cech czysto muzycznych jest – zgodna z aksjomatem współczesnej antropologii, również muzycznej – próba zrozumienia japońskiej kultury muzycznej w jej własnych kategoriach. Trzeba przy tym wziąć pod uwagę na pozór tylko oczywisty fakt, że tzw. tradycyjna muzyka japońska nie jest monolitem, lecz mozaiką gatunków, które różnią się między sobą mnóstwem cech muzycznych i pozamuzycznych.

Celem powyższego tekstu nie było precyzyjne określenie budowy występujących w muzyce japońskiej skal, lecz zestawienie ustaleń na ich temat posługujących się naukowym aparatem muzykologów z wybranymi aspektami konceptualizacji tej kwestii przez samych muzyków (tak jak jest dana w tekstach badaczy). Porównanie wykazało, że te dwa spojrzenia zasadniczo się różnią. Wydaje się, że pełniejsze zrozumienie problemu może dać dopiero ich synteza oraz analiza poszczególnych przypadków.

Tabele

Tabela 1. Pory roku, kierunki świata żywioły i barwy przypisane skalom przez Koma no Tikazane. Nazwy modi nie pojawiają się w tekście, ponieważ należą one do omówionych grup ryō i ritsu. (opr. w oparciu o: Shimosako M., op. cit., s. 547)

japońska nazwa modusu	najbliższa skala europejska	pora roku	kierunek świata	żywioł	barwa
sozyo	G	wiosna	wschód	drewno	niebieska
asikityo	A	lato	południe	ogień	czerwona
hyo zyo	E	jesień	zachód	metal	biała
bansiki tyo	H	zima	północ	woda	czarna
itikotu tyo	D		środek	ziemia	żółta jasnofioletowa

Tabela 2. Rozmieszczenie interwałów w wybranych skalach i strojach japońskich w porównaniu z dwoma popularnymi skalami europejskimi. Kropka oznacza dźwięk na danej pozycji w szeregu, puste miejsce – jego brak, strzałka w górę – dźwięk obecny jedynie w melodiach wznoszących, strzałka w dół – w opadających. Skale in i yō są przedstawione w oparciu o koncepcję Uehary. (opr. własne w oparciu o źródła podane w Bibliografii)

	1	b2	2	b3	3	4	b5	5	b6	6	b7	7	8
ryō	•		•		•		↓	↑		•		↓	↑
ritsu	•		↓	↑		•		•		↓	↑		
in	•	↓		↑		•		•	↓			↑	•
yō	•		•			•		•		•			•
hirajoshi	•		•	•				•	•				
kumoi-choshi	•	•				•	•				•		•
skala durowa	•		•		•	•		•		•		•	•
skala mollowa melodyczna	•		•	•		•		•	↓	↑	↓	↑	•

Bibliografia

- *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 2001.
- J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 2005.
- Komoda Haruko, *The musical narrative of* The Tale of the Heike, [w:] *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, edited by A. McQueen Tokita and D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008.
- Komoda Haruko, Nogawa Mikoko, *Theory and notation in Japan*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, edited by R. C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. L. Witzleben, Routledge, New York and London 2002.
- A. McQueen Tokita and D.W. Hughes, *Context and change in Japanese music*, [w:]*The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, edited by A. McQueen Tokita and D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008.
- S. G. Nelson, *Court and religious music (2): music of* gagaku *and* shōmyō, w: *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, edited by A. McQueen Tokita and D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008.
- Shigeo Kishibe i in., *Japan*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12, edited by S. Sadie, Macmillan, London 2011.
- Shimosako Mari, *Philosophy and aesthetics*, [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 7: *East Asia: China, Japan and Korea*, edited by R. C. Provine, Yosihiko Tokumaru, J. L.Witzleben, Routledge, New York and London 2002.
- Takanori Fujito, Nō *and* kyōgen: *music from the medieval theatre*, [w:] *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, edited by A. McQueen Tokita and D. W. Hughes, Ashgate, Bodmin 2008.
- S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995.