

Entretien avec Toshio Hosokawa *Conversation with Toshio Hosokawa*

Wataru Miyakawa

Volume 32, Number 1, 2022

L'orgue à bouche entre Extrême-Orient et Occident : l'invention d'un répertoire contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1088787ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1088787ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Miyakawa, W. (2022). Entretien avec Toshio Hosokawa. *Circuit*, 32(1), 91–95.
<https://doi.org/10.7202/1088787ar>

Article abstract

Born in 1955 in Hiroshima, Toshio Hosokawa is one of the most-played living Japanese composers worldwide. His musical language is deeply marked by Japanese aesthetics, especially by gagaku. The mouth organ shō, characteristic of Japanese court music, is particularly important to his compositional process. Hosokawa has developed some of his fundamental concepts, such as the notion of "matrix" or corporeality, through this instrument. He has composed around fifteen works for shō, solo or with other instruments, in collaboration with the shō player Mayumi Miyata (born in 1954). These subjects were discussed in a video interview with the composer conducted in Japanese on February 19, 2021.

Enquête

Entretien avec Toshio Hosokawa

WATARU MIYAKAWA

Né en 1955 à Hiroshima, Toshio Hosokawa est l'un des compositeurs japonais actuels les plus joués au monde. Son langage musical est profondément marqué par l'esthétique japonaise, notamment par le *gagaku*. L'orgue à bouche *shō*, caractéristique de la musique de cour japonaise, est particulièrement important dans sa démarche compositionnelle. Hosokawa a développé quelques-uns de ses concepts fondamentaux, tels que la notion de « matrice » ou de corporalité, au contact de cet instrument. Il a également composé une quinzaine d'œuvres pour *shō*, seul ou avec d'autres instruments¹, en collaboration avec la joueuse de *shō* Mayumi Miyata (née en 1954). Ces différents aspects ont été abordés au cours d'un entretien en japonais que le compositeur nous a accordé en visioconférence le 19 février 2021.

1. Quelques disques d'Hosokawa incluant des œuvres pour *shō* : *Works By Toshio Hosokawa – 3* (Fontec—FOCD 9117, 1997), *Deep Silence – Toshio Hosokawa / Gagaku* (WERGO—WER 68012, 2004), *Toshio Hosokawa – Landscapes* (ECM 2095, 2011).

Wataru Miyakawa (w. m.) : Comment en êtes-vous venu à intégrer le *shō* dans vos œuvres musicales ?

Toshio Hosokawa (t. h.) : C'était en 1985, à travers le *gagaku*. Cette année-là, j'ai eu la chance de composer une œuvre pour *shōmyō* et orchestre de *gagaku*² dans le cadre du projet organisé par Toshirō Kido, directeur artistique du Théâtre national du Japon. À cette occasion, j'ai rencontré la joueuse de *shō* Mayumi Miyata. Ça a été une rencontre décisive pour moi. Avant cela, en 1979, j'avais écrit *Melodia* pour accordéon, œuvre dans laquelle j'avais essayé d'évoquer la sonorité du *shō*. Plus tard, je me suis rendu compte que mon *shō* imaginaire était très différent du véritable instrument. Mais je crois que j'ai toujours eu le son du *shō* en moi.

w. m. : Quelle est l'influence du *gagaku* et du *shō* dans votre musique ?

2. Il s'agit de *Tokyo 1985* (1985). Le *shōmyō* est l'ensemble des chants et des récitations liturgiques bouddhiques.

T. H. : Dans le *gagaku*, le *shō* joue en permanence à l'arrière-plan, en produisant un son aussi bien à l'inspiration qu'à l'expiration. Sur ce fond harmonique caractérisé par un mouvement circulaire, la ligne de la calligraphie³ est tracée par le *ryūteki*⁴ et le *hichirikī*⁵. Quant au *taiko*⁶, dont le son semble venir de la terre, il marque la pulsation régulière. La structure du *gagaku* se résume ainsi. Moi-même, je suis particulièrement intéressé par la relation entre le premier plan et l'arrière-plan. J'appelle ce dernier « la matrice ». C'est une sorte de tourbillon en spirale duquel naît le mouvement calligraphique du *ryūteki* et du *hichirikī*.

W. M. : Dans la note du programme de *Ferne Landschaft II* (1997) pour orchestre, vous expliquez que ce dernier imite la sonorité du *shō* et symbolise « la terre, lieu d'où les coups de pinceau (ou sons) émergent ou bien ont leur épiceutre⁷ ». Vous parlez également du « mode de la cloche de temple⁸ » qui passe au premier plan au moment de l'attaque d'un *tutti*, puis qui disparaît progressivement pour former l'arrière-plan. Cette conception orchestrale est-elle une constante dans votre œuvre?

3. Il s'agit d'un concept propre à Hosokawa, qu'il emploie fréquemment pour décrire son esthétique musicale. Il a composé une série d'œuvres intitulées *Sen [Ligne]* pour instruments solistes dans les années 1980 et 1990.

4. Flûte traversière employée dans le *gagaku*.

5. Instrument à anche double comme le hautbois, employé dans le *gagaku*.

6. Signifie « tambour » en japonais.

7. Toshio Hosokawa, dans le livret du CD *Toshio Hosokawa – Koto-uta* (Kairōs 0012172KAI, 2001), p. 21.

8. *Ibid.*, p. 21-22.

T. H. : Oui, en effet toute ma musique est composée d'après ce principe. Elle repose entièrement sur ma conception du *gagaku*.

W. M. : Vous attachez une grande importance à la corporalité. Dans le cas du *shō*, la corporalité s'exprime-t-elle par ce jeu de respiration?

T. H. : Oui. Mais il s'agit également du son du *shō* qui pénètre notre corps en remplissant l'espace. Dans la musique occidentale, particulièrement celle de l'école de Darmstadt, le son est appréhendé de manière intellectuelle. Or, dans la musique traditionnelle japonaise, on cherche davantage le son qui résonne dans notre corps. On peut élaborer une œuvre avec une structure parfaitement logique, mais si l'on néglige cet aspect corporel, elle ne pourra pas nous toucher. Le son du *shō* remplit tout l'espace comme le chant des cigales et nous faisons alors partie de ce son. C'est cette expérience musicale que je cherche dans ma musique.

W. M. : Il vous arrive en effet de comparer le son du *shō* avec le chant des cigales dans vos écrits⁹. Pourriez-vous nous parler davantage de cette analogie?

T. H. : Comme je vous l'ai dit, le *shō* est joué en permanence dans le *gagaku*. C'est comme si la terre résonnait. En été, j'entends continuellement le grand chant des cigales qui provient de partout. C'est exactement comme le son du *shō*. À ce propos, j'ai été très impressionné par le haïku de Bashō :

9. Toshio Hosokawa (1997), *Tamashii no Landscape [Le paysage de l'âme]*, Tokyo, Iwanami, p. 200.

Ah le silence
Et vrille et vrille le roc
le cri des cigales¹⁰

Bashō perçoit ce son continu et bruyant comme quelque chose de silencieux, ce qui nous amène à un autre univers. En effet, il y a quelque chose de cosmique dans ce « cri des cigales » qui « vrille le roc ». Je crois que le son fort et continu n'est pas à l'opposé du silence. Au contraire, ces deux entités sont complémentaires.

W. M. : Dans un entretien que vous avez accordé à Walter-Wolfgang Sparrer, vous expliquez que vous organisez les hauteurs à la manière d'un « accord-mère¹¹ ». Existe-t-il un lien entre cet « accord-mère » et l'*aitake*¹² que joue le *shō* dans le répertoire classique de *gagaku* ?

T. H. : Oui, mon principe d'« accord-mère » s'inspire du *shō*. Bien entendu, je n'utilise pas directement l'*aitake*. Le *shō* laisse sans cesse entendre la quinte. En ce moment, j'appelle cela le « tunnel » du son. Quand on écoute en permanence cette quinte du *shō*, c'est comme si l'on entrait dans un « tunnel » où la lumière et l'ombre se croisent délicatement à la façon d'un kaléidoscope. Ce « tunnel » n'est pas quelque chose de statique, au contraire, il y a constamment de légères fluctuations. Ce « tunnel » qui résonne continuellement est l'« accord-mère ». Cela rejoint aussi le concept de

10. 閑さや岩にしみ入る蝉の声 dans Bashō (1988), *Journaux de Voyage* (traduit du japonais par René Sieffert), Paris, Publications orientalistes de France, p. 88.

11. Toshio Hosokawa (2012), *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Berlin, Wolke Verlag, p. 100.

12. L'*aitake* désigne les onze harmonies jouées par le *shō*, qui servent à accompagner les mélodies du *ryūteki* et du *hichiriki*.

« son noyau » ou de « son central ». En effet, dans ma musique, il y a toujours des sons qui résonnent tout au long de l'œuvre.

W. M. : On ressent aussi très souvent dans votre musique une sorte de gravité ou de force attractive. Peut-on, par exemple, considérer les bourdons que l'on entend dans *Sen V* (1992) pour accordéon solo ou *Landscape V* (1993) pour *shō* et quatuor à cordes comme des « sons noyaux » ?

T. H. : Oui, tout à fait. Je veux donner un repère à celui qui écoute. Finalement, c'est aussi le cas de la tonique dans la musique tonale. Mais dans mon cas, il n'y a pas de modulation.

W. M. : Votre concept de « son noyau » a-t-il été également influencé par votre professeur Isang Yun ?

T. H. : Oui, l'idée vient de lui. Mais chez lui, les « sons noyaux » changent beaucoup plus vite que chez moi. Par exemple, dans une section, il peut en utiliser plusieurs, alors que moi, souvent qu'un seul.

W. M. : Quelles sont les difficultés de la composition pour *shō* ?

T. H. : Le plus grand problème du *shō* est que cet instrument est limité, aussi bien concernant le choix des notes que celui de la tessiture. Par ailleurs, sur le plan technique, certains accords ne sont pas exécutables à cause des doigtés. Il faut donc apprendre à composer à partir de ces choix assez restreints. C'est en cela que réside la difficulté.

W. M. : Vous avez écrit plusieurs œuvres pour orchestre de *gagaku*, telles que *Tokyo 1985* (1985), *Seeds of Contemplation—Mandala* (1986) ou *Garden at First*

Light (2003). Qu'est-ce qui vous a le plus frappé dans ces expériences?

T. H. : C'est un univers musical beaucoup moins rigoureux que celui de l'Occident. Surtout avec les moines bouddhistes! Il y a cette expression de « moine dépravé » pour désigner par exemple ceux qui boivent. Ils sont très différents des prêtres chrétiens. Ils sont plus attirants à la fois humainement et musicalement. Sur le plan musical, j'ai surtout été frappé par la beauté qui découle d'une façon de « ne pas être ensemble ». C'est très différent de la structure rythmique stricte de la musique occidentale.

W. M. : Dans le *gagaku*, le *shō* symbolise la lumière céleste. Dans vos œuvres également, cet instrument représente souvent le ciel ou la lumière comme dans *Utsurohi* (1986) pour *shō* et harpe, *Wie ein Atmen im Lichte* (2002) pour *shō* ou *Cloud and Light* (2008) pour *shō* et orchestre. Ce symbolisme est-il important pour vous?

T. H. : Cela est dû à Mayumi Miyata. À l'époque où je l'ai rencontrée, elle me parlait très souvent du *shō* de manière métaphorique. Je me suis beaucoup intéressé à cette dimension. *Utsurohi*, la première pièce que j'ai composée pour Miyata, illustre parfaitement cet intérêt. Pendant l'exécution de cette œuvre, elle se déplace de manière à décrire un demi-cercle par rapport au harpiste situé au centre. Le *shō*, qui représente une sphère céleste, émet de la lumière sur la harpe, puis cette dernière y réagit. C'est ainsi que j'ai conçu l'œuvre. Depuis *Utsurohi*, je m'intéresse toujours à ce symbolisme du *shō*. En fait, j'entends réellement le *shō* de cette manière.

W. M. : Vous ne cachez pas votre admiration pour Tōru Takemitsu. En ce qui concerne le *gagaku* et le *shō*, son œuvre vous a-t-elle influencé?

T. H. : Oui, son influence est multiple. Par exemple, j'apprécie tellement *In an Autumn Garden* (1979) pour orchestre de *gagaku* que je l'ai cité dans *Seeds of Contemplation—Mandala*. Ou encore *Birds Fragments III* (1990) pour flûte basse (et piccolo) et *shō* (ou accordéon) est un hommage à *Distance* (1972) pour hautbois et *shō ad libitum* de Takemitsu. En reprenant la disposition de *Distance* dans mon œuvre, j'ai voulu approfondir la relation entre le premier plan (flûte) et l'arrière-plan (*shō*) à ma manière¹³.

W. M. : Aujourd'hui le répertoire pour *shō* s'est considérablement élargi. Il existe même des façons de l'aborder totalement étrangères au *gagaku* classique, par exemple en explorant la dimension rythmique ou mélodique de l'instrument. Que pensez-vous de ce type d'approche?

T. H. : Le *sheng* chinois est mélodique. Mais je trouve que le *shō* japonais ne fonctionne pas bien dans ce sens-là. Personnellement, je n'aime pas ce type d'approche. Le *shō* est en train de renaître, si bien que toute sorte d'expérimentations peuvent être menées. Il y aura certainement des œuvres intéressantes qui découleront de ces recherches. Toutefois, en ce qui me concerne, c'est le *shō* du *gagaku* classique que j'aime.

13. Dans *Distance*, le hautbois est situé au-devant de la scène et le *shō* se positionne derrière lui à une longue distance. Dans ses écrits, Hosokawa explique son intérêt pour la façon dont évolue la relation entre le premier plan (hautbois) et l'arrière-plan (*shō*) dans cette œuvre (Hosokawa, Toshio, *Tamashii no Landscape*, 2001, p. 203-204).

W. M. : Pour vous, que représente Mayumi Miyata ?

T. H. : Question difficile, comme on se connaît depuis longtemps... Elle est ma muse. C'est quelqu'un d'exceptionnel et de très professionnel. Lors de la création de *Utsurohi-Nagi* (1996) ou de *Cloud and Light*, elle connaissait déjà la partition par cœur. Elle a une grande capacité de concentration. C'est une chamane exceptionnelle, possédée par le *shō*. Elle a réveillé le *shō* qui s'était endormi pendant mille ans ; elle nous incite à écrire pour cet instrument. C'est extraordinaire !

W. M. : Les œuvres que vous composez pour *shō* semblent forcément être rattachées à la personnalité de Miyata.

T. H. : En effet, c'est une caractéristique de la musique traditionnelle japonaise. Prenez par exemple *November Steps* (1967) de Takemitsu. Cette œuvre doit beaucoup aux deux personnalités exceptionnelles que sont Kinshi Tsuruta¹⁴ et Katsuya Yokoyawa¹⁵. Surtout Tsuruta qui est tellement unique ; personne ne peut la remplacer ! Si *November Steps* continue à être joué encore aujourd'hui, ce n'est pas pareil. Dans mon cas égale-

ment, le jour où Miyata ne pourra plus jouer, ce sera la fin de mes œuvres pour *shō*. Cette conception est très différente de celle de l'Occident. Takemitsu parle de la musique transportable et de la musique non transportable. Dans cet esprit, ces maîtres sont irremplaçables.

W. M. : Pourquoi n'avez-vous quasiment rien écrit pour *shō* depuis 2008 ?

T. H. : Je pense que j'ai réalisé tout ce que je voulais faire avec cet instrument.

W. M. : Pourtant vous venez d'écrire *Meian* [*Ombre et lumière*], un duo pour *shō* et saxophone créé en mars 2021 par Mayumi Miyata et Masanori Ōishi.

T. H. : Oui, j'ai composé cette œuvre pour deux raisons. La première est que j'étais intéressé par le fait qu'il s'agissait de deux instruments à anche. La seconde, c'est que je voulais composer pour Masanori Ōishi, ce saxophoniste extraordinaire qui m'a commandé cette œuvre. *Meian* est basé sur une répétition qui change légèrement tout au long de l'œuvre, selon le principe de yin yang. Finalement, je pense que j'ai pu réaliser quelque chose d'un peu différent de ce que je faisais avant.

14. Joueuse de *biwa* (1911-1995).

15. Joueur de *shakuhachi* (1934-2010).