

Kenéz László

A japán bambuszfuvola szimbolikája

Bevezetés

Jelen tanulmányban a japán bambuszfuvola azon sajátosságait tekintem át, amelyek jelentőséggel bírnak a hangszer, a játékmód, illetve a hangszer eredeti zenei repertoárjának szimbolikus értelmezése szempontjából. Bemutatok néhány ilyen értelmezést, majd kísérletet teszek egy olyan interpretációra, amely adekvát módon illeszkedik a hangszer eredeti vallási kontextusához, a zen buddhizmus vallásgyakorlatához.

A japán bambuszfuvola

A *shakuhachi* 尺八 a legegyszerűbb felépítésű hangszerek egyike. Eredeti formájában a *hocchikut* 法竹, vagyis dharma bambuszt a hozzáértő kéz megfelelő nyersanyag és alkalmas szerszámok birtokában néhány óra alatt elkészítheti. A méretre vágott bambuszrúd ízeit belül át kell törni, majd két irányból lefűrészelni a cső tetejét, párszor átfúrni, valamennyit csiszolgatni, s már készen is van. Egy szimpla cső, ferde peremfúvókával, öt hanglyukkal. Ezek után pusztán ránézésre nem várnánk el tőle sokat zenei értelemben. A shakuhachi egyszerűsége azonban csalóka, mivel egyike a legváltozatosabb hangzást produkáló hangszereknek. E sajátosság fontos szerepet játszik abban, hogy a bambuszfuvola zenéjében milyen szimbolikus tartalmakat fedezhetünk fel.

Elsőként nézzük a hangszer *hangkészletét*. Az öt hanglyuk egyszerű felengedése és lefogása ugyan csak egy pentaton skála megszólaltatását teszi lehetővé két regiszterben, de a befúvás szögének megváltoztatása (*meri-kari*), valamint a hanglyukak részleges lefedése (*kazashi*) oly mértékben kitágítja a hangkészletet, hogy a negyedhangnál is kisebb intonációktól a nagyívű glisszandóig gyakorlatilag minden lejátszhatóvá válik.

Ennek jelentősége számunkra abban rejlik, hogy a shakuhachi játék e hangszertechnikai sajátossága kihatással van a hangszer hangjának *hangszínére* is.

A nyílt hangzású *kari* hangok tónusa fényes, a *meri* hangoké tompább, mivel a befúvás hajlásszögének megváltoztatása mélyíti és halkítja a hangot, de egyúttal megszűri a felharmonikus tartományt is. Nem csak a hangmagasság és a hangerő változik tehát, hanem a hangszín is, így jól hallható, hogy a játékos éppen *kari* vagy *meri* hangot játszik. Mivel a pentaton törzshangoktól eltérő hangok képzése *merivel* és/vagy *kazashival* történik, a törzshangokból és a módosított hangokból építkező dallamok egymást követő hangjainak hangszíne eltérő lesz. A klasszikus shakuhachi zene fontos esztétikai elve azonban, hogy e hangszínbeli különbség nem hiányosság, kiküszöbölése nem cél, sőt, mint hamarosan látni fogjuk, olyan sajátosság, amelynek szimbolikus jelentősége lehet.

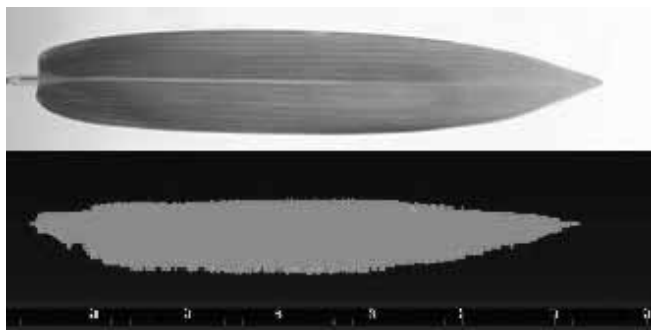
Ugyancsak a shakuhachi hangszíne kapcsán kell kitérnünk a képzett hang *minőségére* is. A klasszikus tónus egyrészt nem olyan tiszta, mint a nyugati hangszereké. A japán fuvola klasszikus hangzása olyan, mint „a bambuszlevelek között zúgó szél”¹, vagyis a *zaj* a hangzás inherens része, nem pedig a tiszta zenei információ áramlásának zavaró tényezője, amelyet a játékosnak ki kellene küszöbölnie, vagy legalábbis redukálnia. A hangminőség másik jellegzetes eleme, hogy az egyes hangok rendkívül telítettek felharmonikusokkal. Emiatt a shakuhachi hangja az alsó regiszterben is átható, tónusa még a magas regiszterben is közelebb áll az oboához, mint a fuvolához².

A shakuhachi a zen buddhizmus kolostoraiban jelent meg meditációs eszközként (*zenki* 禅器). E meditációs forma alapvető eleme az alaphang a *ro* 口, vagyis a zenei *d'* hang sokszori, ismételt és erőteljes megszólaltatása. A gyakorlat végső célja ugyanaz, mint az ülőmeditációé, a *zazené* 座禅: a ’buddha’ kifejezéssel jelölt tudatállapot elérése és rögzítése. Ezt fejezi ki e gyakorlat jelmondata: „egyetlen hangban buddhává válni” (*ichi on jō butsu* 一音成仏).

A shakuhachi játékmódjának további sajátossága, hogy nem csak a különféle módon képzett hangok hangszíne tér el egymástól, hanem a fúvástechnika révén egyazon hang időbeli kibontakozásának szakaszai is különféle hangszínárnyalatokat mutatnak. Az egyik karakteres fúvásmód az úgynevezett *sasabuki*, vagyis a „bambuszlevél fúvás”, amely a levél viszonylag gyorsan kiszélesedő, majd lassan elkeskenyedő alakjáról kapta nevét (1. ábra).

¹ Kodo UESUGI, „Die japanische Bambusflöte und ihre Spieltechnik”, *Tibia*, 1978/3, 153.

² Az oboa és a fuvola közötti hangszínbeli különbség abban áll, hogy az utóbbi hangszer második regiszterének felharmonikus tartományából csaknem teljesen hiányoznak a páros számúak. A shakuhachi hangképében azonban ezek jelen vannak, mikét az oboa esetében is.



1. ábra Bambuszlevél és a *sasabuki* vizuális megjelenítése a hangerő (x) és az idő (y) függvényében.

A felharmonikusokkal telített alaphang, a hangzó bambuszlevél megszólaltatása pontosan olyan, mint a zen kalligráfia a megvilágosodást kifejező körének, az *ensō*nak 円相 a megfestése (2. ábra), vagyis *gyakorlat*, amelynek nem tárgyi eredménye a lényeges, hanem megvalósítási folyamata, egyedüli tekintettel a gyakorló tudatállapotára. Nincs jelentősége annak, hogy a zen kör mennyire szabályos, ahogy annak sem, hogy a shakuhachi hangja zajos-e vagy tiszta és hogy a hosszú hang mennyire szabályos alakú. A tökéletesség, a felharmonikusokkal telített, szépen megformált, tökéletes hang nem cél, hanem a kitartó gyakorlás mellékes következménye.



2. ábra Kokugyū Kuwahara ensōt készít. Fotó: Andreas Eder

Jelen tanulmányban a shakuhachinak csupán azokat a sajátosságait emelem ki, amelyekhez ismert szimbolikus értelmezések kapcsolódnak.³ Az alábbiakban ezekből mutatok be néhány példát.

Szimbólumforrások

A buddhizmus több mint ezer évvel születése után érkezett meg Koreán át Japánba. A zen buddhizmus azonban még később, az 1200-as évek környékén, kínai közvetítéssel és kínai alakjában (*chan*) jutott el a szigetországba. Ennek következményeként a zen nem csak a helyi vallás, a *sintó* egyes elemeit integrálta, hanem a *taoizmus* gondolkodásmódját, illetve ennek egyes gondolati tartalmait is. A zen buddhizmus kolostoraiban megszülető shakuhachi repertoár és a hangszer kialakítása így szinte „tálcán nyújtja” az előző fejezetben tárgyalt sajátosságok szimbolikus értelmezését.

Hisamatsu Fūyō 久松 風陽 az 1800-as évek elején élt zen szerzetes, akinek írásai a shakuhachi játékról alapvető történeti forrásként szolgálnak, s többször is utal e szimbolikus értelmezés meglétére.⁴ Elsőként említi a hangszer fizikai paramétereinek – számokban kifejezhető módon megjelenő – szigorú kötöttségét, a shakuhachi elnevezése a hangszer hosszára utal: *ichi shaku hachi sun* 一尺八寸, vagyis „egy láb nyolc hüvelyk”. Tekintettel arra, hogy a hagyományokat követve csakis egyetlen fajta bambuszból (*madake*) készítették és készítik ma is a shakuhachit, a megfelelő hosszúságú korpuszhoz tulajdonképpen elegendő volt megszámlálni a kellő vastagságú és alakú bambusz gyökérközelbeli csomóit. Pontosan *hét csomó* adja a bambuszrúd azon hosszúságát, amelyből a megfelelő alaphangon megszólaló hangszer elkészíthető. A hetes számnak a *sintó*ban nincs szimbolikus jelentősége, de a kínai hagyományban igen, nem elképzelhetetlen tehát a hatás. Ugyancsak a kínai hagyományhoz köthető fizikai paraméter az *öt hanglyuk*, amely inherens összefüggésben áll a shakuhachi pentatóniájával.

Döntő jelentőségű mozzanat azonban, hogy Hisamatsu Fūyō zen szerzetesként *nem tulajdonít jelentőséget* sem a hangszer szimbolikus kialakításának, sem az ezekhez kapcsolódó értelmezéseknek, mivel ezek *semmit sem adnak hozzá*

³ A shakuhachi jellegzetességeinek és történetének kimerítő bemutatását Ld.: Christopher Yohmei BLASDEL – Yūko KAMISANGŌ, *The Shakuhachi. A manual for learning*, Ongaku no Tomo Sha, Tokyo, 2008.

⁴ Hisamatsu Masagoro FŪYŌ, „Hitori Mondo”, Dan E. MAYERS (ed.), *The Annals of The International Shakuhachi Society, Volume I.*, International Shakuhachi Society, Sussex, 1985, 41–45.

a shakuhachi játékhoz.⁵ A zen szellemében a játékosnak nem a szimbólumok révén megvalósuló megértésre kell törekednie, hanem éppen a *szimbólumoktól mentes tudatállapot* észlelésmódját kell játéka során megvalósítania, mind a képzett hang, mind pedig a környezet hangjainak vonatkozásában.

A már említett mozzanatok mellett a taoizmus *polaritásgondolata* is felbukkan, még hozzá nem külsődleges, konvencionális pontként, mint a hangszer korpuszához kapcsolódó szimbolikus tartalmak, hanem a shakuhachi játéknak az első részben tárgyalt sajátosságai vonatkozásában.

A bambuszfuvola játék alapvető technikai eleme a világos és a sötét, a *kari* és a *meri* hangok közötti hangszínbeli különbség. A repertoár klasszikus darabjai, a *honkyokuk* 本曲, kifejezetten kiegyenlítettek e két tónus vonatkozásában, de ugyancsak szembeötlő a darabokban a két tónus következetes váltakozása (3. ábra). Szintén ismert a darabok alapszámát adó be- és kilégzés megfelelő tétele a taoizmus *jin* és a *jang* elvének.⁶



3. ábra A világos (zöld) és a sötét (piros) hangszín váltakozása a *Hon te shirabe* című darabban. A szakaszok közötti piros jelek a kottában nem jelölt, de hagyományosan játszott előlékek hangszínét jelölik. A japán kottát, miként az írást, a jobb felső saroktól az oldal alja felé haladva kell olvasni. A hangokat (fogásokat) *katakana* jelek, a frázisok végét (a lélegzetvételt) kis körök jelölik. Az ábrán látható *Seien ryū* kottairásban a *katakana* jelekből kiinduló ferde vonalak (*takoashi*, poliplábak) az adott hang hozzávetőleges hosszát határozzák meg.

⁵ FÜYŐ, *i.m.*, 42.

⁶ Andreas GUTZWILLER – Gerald BENNETT, „The world of a single sound: basic structure of the music of Japanese shakuhachi flute”, Alan MARETT (ed.), *Musica Asiatica*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991/6, 31–60, 55.

Mivel azonban a *honkyokuk* eredete homályos, nem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy a darab egymást követő, hangszínükben váltakozó karakterű részei bírtak-e valaha szimbolikus tartalommal. Ez azt jelenti, hogy egyszerűen a *változatosságra való törekvés* elemi esztétikai elve is érvényesülhet bennük, vagyis a művészet felől közelítve nyernek értelmet, minden vallási tartalom nélkül.

Ugyanez vonatkozik a légzés taoista értelmezésére. A darabok alapritmusát a be- és a kilégzés adja meg, az *issokuon* 一息音, vagyis az „egy lélegzet egy hang”.⁷ E struktúra hátterében minden bizonnyal a zen vallásgyakorlat áll: a darabok alapvetően meditációs instrukciók, így légzési gyakorlatok is egyben,⁸ s ilyenként a szimbolikus tartalmak nem tekinthetők inherens szervező elvnek, legfeljebb utólagos képződménynek.

Még kevésbé illeszkedik a zen buddhizmus gyakorlatához, de ugyancsak érdekes lehetőség a *katakana* írásrendszer jeleivel jelzett egyes hangok (egészen pontosan fogások) szimbolikus értelmezése. A *honkyokuk* elemi dallamfordulatokból, frázisokból felépülő zeneművek. Memorizálásuk nehézsége így nem csak abban rejlik, hogy egyazon darabon belül többször is megjelenik egy-egy *pattern*, hanem abban is, hogy a különféle darabok is túlnyomórészt ugyanazokból az elemekből állnak. A darabok két centrális hang, illetve az ezeket tartalmazó *pattern*nek köré szerveződnek. Az egyik a már említett alaphang, illetve ennek oktávja, a *ro*, amely hang a leggyakoribb záróhang is egyben, a másik pedig a *re* ♭ hang, amely a nyugati kottairás egyvonalas *g*-jének felel meg. E két hang egy elterjedt értelmezés szerint a női és a férfi princípium szimbóluma.⁹

Mivel a shakuhachi a *zen buddhizmus eredeti hangszer*,¹⁰ felmerül a kérdés, vajon a fentiekén túl lehetséges-e egy olyan interpretáció, amely a zen buddhizmus gyakorlata felől kísérli megérteni a shakuhachi játék sajátosságait.

A szimbólumokon innen

A zen buddhizmus gyakorlata lényegileg szimbólum ellenes. A gyakorló magát a valóságot kívánja észlelni élete minden pillanatában, közvetítés és

⁷ Andreas GUTZWILLER, *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Bärenreiter, Kassel, 1983, 122.

⁸ Vlastislav MATOUŠEK, „Suizen – Blowing Zen: Spirituality as Music, and Music as Spirituality”, *Estetika i kritika*, 22, March, 2011, 61–72, 63.

⁹ William ALVES, *Music of the Peoples of the World*, Harvey Mudd College, Claremont, 2013, 322.

¹⁰ KENÉZ László, „Hangzó zen. Vallás és zene összefonódása a buddhizmusban”. SEPSI E. – LOVASZ I. – KISS G. – FALUDY J. (szerk.), *Vallás és művészet*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2016, 382–392.

átstrukturálás nélkül. Ezért a zen által megcélzott észlelésben nem játszanak szerepet nyelvi és fogalmi, vagyis szimbolikus elemek, hanem éppen minden fajta reprezentáció lebontása révén valósítható meg. A valóság ilyen észlelésének kulcsa a megkülönböztetések negligálása, vagyis egy olyan elmeállapot elérése, amely üres edényként csak befogad, de nem értékel.

Ám hogyan ölthet testet a zen egy hangszerben, a hangszerjátékban illetve a zenében másként, ha nem szimbólumok által? Hogyan érhető el a hangszerjáték által a valóság közvetlen észlelése, a megkülönböztetés nélküli üres elme állapota?

Ahhoz, hogy e kérdésekre választ kaphassunk, e ponton be kell vezetnünk az *üresség*, a *ko* 虚 (szanszkritül: *szunjáta*) zen buddhista fogalmát. Az üresség teljesen megfoghatatlan: nem dolog, de nem is semmi. Ha a zen az ürességről beszél, ám mégsem mond semmit, akkor ezzel arra utal, hogy az üresség nem is fogalmi természetű (ami nem dolog, de nem is semmi), így nem a dolgokban, hanem a *tapasztalásban* lelhetjük fel.¹¹ Ilyen tapasztalat például megpillantani olyasmit, amire állandóan nézünk, ám sohasem látunk: a dolgok *közötti* teret.

A tárgyak, események közötti teret vagy időt a japán művészetben a *ma* 間 kifejezés jelöli, amely maga piktogramként (vagyis szimbólumként) ábrázolja is a situációt, amelyben az üresség észlelhetővé válik. Az írásjegy egyik összetevője a kapu, *mon* 門, amelynek két oszlopa között van a „között”, pontosan ott, ahol a *ma* írásjegyének másik összetevője, a 日 elhelyezkedik.

Annak demonstrálásaként, mit is jelent az üresség tapasztalata, ez esetben a „között” észlelése, hadd kérjem meg az olvasót, hogy nézzen most fel oda, ahol éppen van. Ha arra is megkérem, hogy sorolja el, milyen tárgyakat lát éppen, nyilván minden nehézség nélkül meg tudja tenni. Ha azonban azt kérem, hogy vegye szemügyre a dolgok *közötti* teret, akkor már nem olyan egyértelmű, hogy tulajdonképpen mit is kell tennie.

A döntő mégis ez. Mindannyiunk közös tapasztalata az élmény, amelyet egy igazán tágas lakásba lépve élünk át. Ilyenkor nem kancsalítunk, hogy szemügyre vegyük a tárgyak közötti teret, mivel nem tudunk fókuszálva a tér valamely üres pontjára pillantani, hanem egészében látjuk a tágasságot. Némi gyakorlással ugyanilyen módon válik észlelhetővé a dolgok közötti tér, a tárgyak konfigurációból felépülő alakzatok komplementer mozzanata a látványban olyan esetekben is, amelyekre egyáltalán nem szoktunk odafigyelni.

¹¹ DOBOSY Antal, „Egyetlen világunk: az üresség”, DOBOSY A. (szerk.), *A fehér selyemszál hossza*, Tan Kapuja Buddhista Főiskola, Budapest, 2014, 49.

Ezen észlelés még mindig megkülönböztetésen alapul (a dolgok és a közöttük lévő tér), ám e ponton még egy lépést tehetünk.

A shakuhachi zenéjében a *ma* a hosszú hangokból felépülő, egy-egy lélegzettel megszólaltatott zenei frázisok közötti *csend*. E csend nem a hang hiánya. „A *ma* nem a teret, nem is az időt jelenti, hanem a csend és a tér feszültségét a hangok és a tárgyak körül”, s nincs is nagyobb dicséret, mint ha a japán hallgatóság megállapítja, az előadás telve volt csennddel¹². Meghökkenítő egy koncert kapcsán megállapítani, hogy a zenei szünetek, a darab hang nélküli részei fontosabbak maguknál a hangoknál is,¹³ de a shakuhachi esetén mégis ez a helyzet.

A csend nem egyszerűen szünet tehát, nem „semmi”. Feszültsége, intenzitása nem a nyugati kultúra által is ismert „kínos csendé”, mivel nem az előadó vagy a hallgató személyével, nem a szituációval kapcsolatos, hanem egyedül az előadott mű teremti meg: e csend pedig az üresség tapasztalata.

A zen buddhizmus alap gondolata, hogy *minden* üresség. Nem spekulatív filozófiai tézis ez, nem is ténymegállapítás, hanem *tapasztalati lehetőség*. A zen gyakorlásának célja az, hogy a gyakorló átélhesse az üresség tapasztalatát.

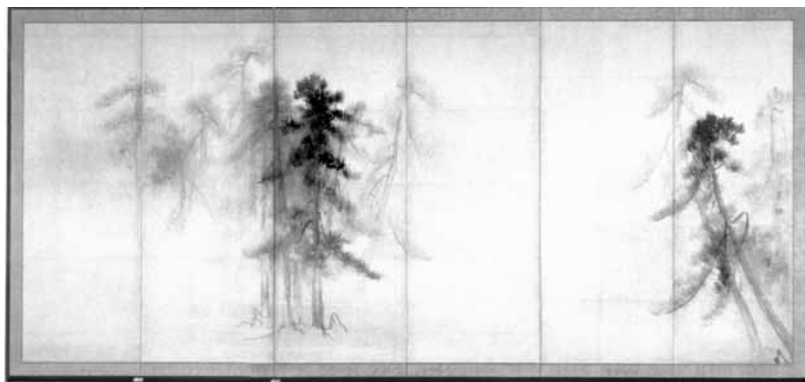
Képzeljük el ehhez, hogy az univerzumból egyszerre eltűnik minden létező. A kérdés csak ennyi: eltűnt az üresség? A válasz nyilvánvaló: nem. Csak nem mutatkozik meg. Az üresség megtapasztalásához kell *valami*, ami maga nem ürességként mutatkozik meg, hanem valamiként, vagy a zen terminológiájában szólva, formaként. Másfelől, ha az előző képzeleti kép komplementerét próbáljuk meg elképzelni, vagyis teljesen telítjük az univerzumot úgy, hogy benne még csak egy kis rés se maradjon, az ürességet akkor sem szüntettük meg, csak nem adunk módot arra, hogy megmutatkozzon.

A japán *sumi-e* 墨絵 festészetben az üresség akkor mutatkozik meg, ha van valami a vásznon, miként jól észlelhető ez a zen kalligráfia, a *shodō* 書道, például a már említett *ensō* esetén is. Ha túl sok tus kerülne a papírra, az alkotó elfedné az üresség megmutatkozását. A tuskép szemlélésének egészen különleges módja a látvány megpillantása a papír üres területei felől,¹⁴ pontosan azon a módon, ahogyan egy tér tágasságát észleljük.

¹² Luciana GALLIANO – Martin MAYES, *Yogaku. Japanese Music in 20th Century*, Scarerow Press, London, 2002, 14.

¹³ Jennifer Miliota MATSUE, *Focus: Music in Contemporary Japan*, Routledge, New York, 2016, 70.

¹⁴ HAMVAS Béla, „A kínai tusrajz”, *Vigília*, 2006/7, 524–525, 524.



4. ábra Hasegawa Tōhaku: Fenyőfák

S ugyanígy, a shakuhachi muzsikájának lélegző szerkezetében az üresség szólal meg. A darabok szólóhangszerre íródtak, s lassú, állandóan megszakított kibontakozásuk még az extrém hosszúságú művek esetén is a csend folytonos „meghallására” vezet rá. A shakuhachi a japán klasszikus kamarazenében, a *sankyokuban* is szerepel, ám ha szünetel is, míg a többi hangszer folytatja a játékot, ezeket a szüneteket nem vesszük észre. A *honkyokuk*ban viszont igen, s ezzel módunk nyílik a hangok csend felőli hallgatására, éppen úgy, mint egy tér tágasságának észlelésére. A hangok közötti csend nem megjelenít, nem szimbolizál, hanem egyszerűen megmutatkozni hagyja az ürességet, mind a játékos, mind pedig az esetleges hallgatóság számára.

A shakuhachi, a japán bambuszfuvola sajátosságainak alapvető kulcsa így nem a szimbólumok világában lelhető fel, hanem a zen buddhizmus vallás-gyakorlatában, még azok számára is, akiknek a zen végső eredménye, a megvilágosodás elérése nem életcél.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni shakuhachi tanáromnak, *Justin Senryū Williams*nek, aki nemcsak az eredeti játéktechnikába vezetett be, hanem a hangszer filozófiai és vallási háttérének megértéséhez is segítséget nyújtott.

Felhasznált irodalom

- ALVES, William: *Music of the Peoples of the World*, Harvey Mudd College, Claremont, 2013.
- BLASDEL, Christopher Yohmei – KAMISANGŌ, Yūkō: *The Shakuhachi. A manual for learning*, Ongaku no Tomo Sha, Tokyo, 2008.
- DOBOSY Antal: „Egyetlen világunk: az üresség”, DOBOSY Antal (szerk.): *A fehér selyemszál hossza*. Tan Kapuja Buddhista Főiskola, Budapest, 2014, 49–51.
- FÜYŌ, Hisamatsu Masagoro: „Hitori Mondo”, MAYERS, Dan E. (ed.): *The Annals of The International Shakuhachi Society, Volume I.*, International Shakuhachi Society, Sussex, 1985, 41–45.
- GALLIANO, Luciana – MAYES, Martin: *Yogaku. Japanese Music in 20th Century*, Scarerow Press, London, 2002.
- GUTZWILLER, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Bärenreiter, Kassel, 1983.
- GUTZWILLER, Andreas – BENNETT, Gerald: „The world of a single sound: basic structure of the music of japanese shakuhachi flute”, MARETT, Alan (ed.): *Musica Asiatica*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991/6, 31–60.
- HAMVAS Béla: „A kínai tusrajz”, *Vigilia*, 2006/7, 524–525.
- KENÉZ László: „Hangzó zen. Vallás és zene összefonódása a buddhizmusban”, SEPSI Enikő – LOVÁSZ Irén – KISS Gabriella – FALUDY Judit (szerk.): *Vallás és művészet*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2016, 382–392.
- MATOUŠEK, Vlastislav: „Suizen – Blowing Zen: Spirituality as Music, and Music as Spirituality”, *Estetika i kritika*, 22, March, 2011, 61–72.
- MATSUE, Jennifer Miliota: *Focus: Music in Contemporary Japan*, Routledge, New York, 2016.
- UESUGI, Kodo: „Die japanische Bambusflöte und ihre Spieltechnik”, *Tibia*, 1978/3, 152–160.

Képek jegyzéke

1. ábra: Bambuszlevél és a *sasabuki* vizuális megjelenítése a hangerő (x) és az idő (γ) függvényében. Forrás: saját montázs
2. ábra: Kokugyū Kuwahara ensöt készít. Fotó: Andreas Eder. Forrás: <https://plus.google.com/112830921597722487491/posts/F3c6nHkJpiM?pid=5850185295837839602&oid=112830921597722487491> [2016.08.14.]
3. ábra: A világos (zöld) és a sötét (piros) hangszín váltakozása a *Hon te shirabe* című darabban. Forrás: Justin Senryū Williams magángyűjteménye, saját montázs
4. ábra: Hasegawa Tōhakū: Fenyőfák. Forrás: <http://atpdiary.com/stefano-orienti-hasegawa-tohaku/> [Letöltés dátuma: 2016.08.14.]