


# Patrycja Sznajder

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 ORCID: 0000-0003-0299-7564

## ***Music for Nine Post Cards* jako przykład *kankyō ongaku*, czyli „muzyki unoszącej się w powietrzu jak dym”<sup>1</sup>**

### **O melodii, która zmienia się jak chmury**

Rankiem któregoś dnia spadł śnieg, a ja pisząc do kogoś list, nie wspomniałem o tym. W odpowiedzi otrzymałem zabawną reprimendę: „Chyba nie sądzi pan, że poważnie potraktuje kogoś, kto jest tak bez oglądy, kto, pisząc list, nie był łaskaw nawet napomknąć o śniegu”<sup>2</sup>.

O Hiroshim Yoshimurze wiadomo stosunkowo niewiele. Kompozytor nie doczekał się własnej monografii czy skupionego na jego twórczości artykułu naukowego. W większości nielicznych dzieł traktujących o samym japońskim ambiancie jest twórcą często pomijanym lub stawianym za przecinkiem obok innych twórców nurtu. Źródła internetowe<sup>3</sup> podają, że urodził się on 22 października 1940 roku w Jokohamie, stolicy prefektury Kanagawy. Z muzyką miał

- 1 S. Ashikawa, H. Yoshimura, booklet dołączony do albumu *Music for Nine Post Cards*, Sound Process WN 001, 1982.
- 2 K. Yoshida, *Zapiski dla zabicia czasu*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020, s. 39.
- 3 T. Jurek, *Artist's Biography*, <https://www.allmusic.com/artist/hiroshi-yoshimura-mn0001582042/biography> [dostęp: 23.04.2022].

kontakt od dziecka – w wieku pięciu lat zaczął uczęszczać na lekcje fortepianu. Jego zainteresowania skupiały się na poznawaniu muzyki i sztuki wizualnej. W roku 1964 ukończył kształcenie na prestiżowym japońskim uniwersytecie Waseda w Tokio, gdzie spotkał się z japońską muzyką awangardową i Fluxusem. Wiadomo, że jedną z jego największych inspiracji był Toru Takemitsu, jeden ze sławniejszych współczesnych kompozytorów japońskich, który stworzył swój kunszt kompozytorski bez systemowego kształcenia. Na podstawie tej informacji można dojść do wniosku, że Yoshimura miał styczność z ugrupowaniem artystycznym, do którego Takemitsu należał, czyli Jikken Kobo i Ongaku<sup>4</sup>.

Kariera muzyczna Yoshimury jest nieznaną aż do roku 1982, kiedy dzięki pomocy swoich współpracowników Satoshi Ashikawy i Satsuki Shibano, w wydawnictwie Sound Process wydał swoje opus magnum, czyli *Music for Nine Post Cards*, które stało się pierwszą częścią tryptyku płytowego *Wave Notation*. Drugim projektem jest *Still Wave*, czyli autorska płyta Satoshi Ashikawy, na której znajdują się wyłącznie utwory napisane na instrumenty akustyczne. Z kolei trzecia i ostatnia część serii *Wave Notation* to nagrana przez Satsuki Shibano antologia utworów fortepianowych Erika Satiego, czyli głównej i najważniejszej inspiracji dla Ashikawy i Shibano<sup>5</sup>.

Inspiracją dla *Music for Nine Post Cards*, był spacer po wystawie *art deco* w ówczesnie nowopowstałym Muzeum Sztuki Współczesnej Hara w Shinagawie, dzielnicy Tokio. Szczególną uwagę kompozytora, jak wspomina, przyciągnęły nie tylko śnieżnobiałe eksponaty, ale przede wszystkim widoki rozpościerające się z dużych muzealnych okien. Sam Yoshimura w notatce dołączonej do wydania albumu pisze o tym doświadczeniu następująco:

Skomponowałem *Music for Nine Post Cards*, kiedy starałem się uchwycić fale scenarii za oknem i oddawałem się odczuwaniu ich formy. Obrazy ruchu chmur, cienia drzewa latem, dźwięku deszczu, śniegu w mieście, wraz z tymi raczej cichymi obrazami.

- 4 Jikken Kobo (pol. Warsztat eksperymentalny) było grupą utworzoną w 1949 roku przez artystów i inżynierów. Najważniejszymi jej członkami byli Yoji Yuasa, Toru Takemitsu, Kuniharu Akiyama i Kazuo Yukishima. Zespół ten zrzeszał eksperymentatorów dźwiękowych, tworzących swoje dzieła za pomocą modyfikacji materiału dźwiękowego zarejestrowanego na ścieżkach nagrywanych na taśmie. Co ciekawe, wspomniani twórcy działali równoległe z dokonaniem Pierre'a Schaeffera, nie mając pojęcia o jego teorii muzyki konkretnej. Artyści nie zajmowali się wyłącznie muzyką konkretną, ale również tworzyli muzykę wokalną, instrumentalną i multimedialną. Podjęli się między innymi wdrożenia muzyki konkretnej do przedstawień tradycyjnego teatru Nō. M. Borchardt, *Muzyka Awangardowa XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2014.
- 5 O swojej fascynacji Erikiem Satie, Satshi Ashikawa wspomina w notatce dołączonej do albumu *Music for Nine Post Cards* (S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.). Podobne zainteresowania wykazuje Satsuki Shibano, o czym można dowiedzieć się z oficjalnej strony pianistki; według podanych informacji, artystka specjalizuje się właśnie w muzyce tego kompozytora, <http://www.satsukishibano.com/about> [dostęp: 19.06.2022].

Poszukiwałem w nich odcienia tuszu dla moich utworów. Zupełnie odróżniających się od mojej dawnej kompozycji *Clouds for Alma* – na dwie harfy koto (1978). Tutaj krótki refren jest grany ponownie i ponownie, stopniowo się zmieniając, zupełnie jak chmury i morskie fale począwszy od pojedynczego dźwięku wpisanego w pocztówkę. [...] Byłem tak bardzo wchłonięty i poruszony przez widok drzew na podwórzu, które widziałem przez wielkie muzealne okno. Wyobrażałem sobie wtedy, jak mogą one brzmieć gdybym chciał stworzyć o nich album. Czy byłby to wtedy dźwięk, który brzmiałby najlepiej w tym środowisku? Ten pomysł przerodził się w silną potrzebę stworzenia tego albumu<sup>6</sup>.

Z późniejszych zapisków Yoshimury dowiadujemy się, że po nagraniu miniatur na kasetę magnetofonową w domowym studio, wręczył ją dyrektorowi muzeum. Zarząd muzealny zgodził się prezentować nagrania jako „tapetę dźwiękową”<sup>7</sup> dla wystawianych ekspozycji. Jak się okazało, muzyka zrodziła takie zainteresowanie wśród zwiedzających, że Yoshimura po paru tygodniach odbył telefoniczną rozmowę z dyrektorem muzeum, podczas której dowiedział się, jak dużym zainteresowaniem cieszy się jego dzieło. Wydarzenie to poskutkowało wydaniem płyty z miniaturami i ich umiarkowaną, lokalną dystrybucją.

W późniejszych latach Hiroshi Yoshimura dalej nagrywał muzykę z nurtu *minimal music* i ambientu. Do jego spuścizny zalicza się też *Pier & Loft* powstały rok po wydaniu *Music for Nine Post Cards*, a także minimalistyczny album *Green* (1989). Poza nagrywaniem muzyki i tworzeniem albumów muzycznych Yoshimura zajmował się również nauczaniem. Kompozytor wykładał na Uniwersytecie w Chiba w katedrze designu industrialnego, a także był adiunktem w Kunitachi Collage of Music Design<sup>8</sup>. Jego działania artystyczne skupiały się głównie na łączeniu muzyki z wystawami w muzeach i angażowaniu młodzieży w eksperymenty dźwiękowe. Poza muzyczną działalnością kompozytor również organizował wystawy multimedialne. Najważniejszym wydarzeniem, którego gdzie pełnił funkcję kuratora, był odbywający się od 1987 do 1994 roku w Tokio festiwal Sound Garden, podczas którego kompozytorzy i artyści (w tym studenci Yoshimury) mogli stworzyć swoje wystawy łączące sztukę nowoczesną z *sound design'em*.

Pod koniec życia kompozytor interesował się klubową, „zachodnią” muzyką elektroniczną, a szczególnie gatunkiem *downtempo*<sup>9</sup>, który zainspirował go do

6 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

7 Tapeta dźwiękowa (fr. *papier phonique*) – termin stworzony przez Erika Satiego; pojawia się w jego szkicowniku zawierającym notatki do *Socrate* i mowy *Eleoge des Critiques*. W notatkach termin tapety dźwiękowej występuje jako wariant „muzyki umeblowanej”. S. Makomaska, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'amblement do audiomarketingu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 62–64.

8 T. Jurek, dz. cyt.

9 *Downtempo* – gatunek muzyki elektronicznej, powstały w Wielkiej Brytanii w latach dziewięćdziesiątych. Charakteryzuje się powolnym rytmem synkopowanym i tempem

stworzenia ostatniej w jego dorobku płyty *Quiet Forest* (1998) – jednocześnie najbardziej zróżnicowanej ze wszystkich wydanych. *Quiet Forest* Yoshimura łączy nie tylko wypracowane przez lata elementy stylu *minimal music*, ale również rytmikę muzyki klubowej, nagrania *soundscape'u*, a także cechy stylistyczne przypominającą muzykę *New Age*. Kompozytor zmarł w 2003 roku.

Współcześnie jego muzyka dalej cieszy się dużym zainteresowaniem, a nawet można powiedzieć, że przechodzi swój renesans. Najślawniejsze jego albumy, czyli *Music for Nine Post Cards* i *Green*, są ponownie wydawane i to w dwóch formatach – analogowym i cyfrowym. Rejestracją jego dzieł zajmują się między innymi amerykańskie wydawnictwa Empire of Signs prowadzone przez Spencera Dorana, czyli aktywnego członka duetu *Visible Cloaks*<sup>10</sup>, a także znajdująca się w Seattle, założona przez Matta Sullivana wytwórnia *Light in The Attic Records*<sup>11</sup>.

### **O muzyce, która unosi się w powietrzu jak dym<sup>12</sup>**

Na stworzenie nurtu japońskiego ambientu zbiegło się równocześnie wiele wydarzeń lokalnych jak i wielkich wydarzeń historycznych. Czas powstania japońskiego ambientu (jap. *kankyō ongaku* – muzyka środowiska) datuje się na drugą połowę lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych, czyli japoński okres *Shōwa*<sup>13</sup> (1926–1989), kiedy to po II wojnie światowej, Japonia w 1952 roku podpisała w Chicago deklarację pokojową i podjęła akcję naprawy gospodarki, przy finansowej pomocy Stanów Zjednoczonych. Akcja osiągnęła bardzo szybkie rezultaty i skutkowała równie szybkim wzrostem PKB. W wyniku tak szybkiego wzrostu Japonia wybiła się na międzynarodowej scenie gospodarczej i została najbardziej wpływowym krajem świata<sup>14</sup>. Zaraz obok niej sytuowały się takie mocarstwa jak ZSRR i USA. Wraz z tak dużym postępem finansowym na rynku wybiły się wielkie korporacje, np. producent zegarków Seiko, sklep wielobranżowy Muji czy Sanyo – producent sprzętów AGD. Wiązało się z tym

---

o wartości niższej niż 120 bpm. L. Collin, *The Encyclopedia of Popular Music*, wyd. 5 skrócone, red. C. Larkin, Omnibus Press, London 2011, s. 254.

10 Amerykański duet również tworzy utwory ambientowe, a także współpracuje z japońskimi twórcami ambientu tj. Satsukim Shibano i Yoshio Ojimą. W wyniku ich współpracy powstał album *FRKWYS Vol. 15: serenitatem*.

11 Wytwórnia zajmuje się przede wszystkim wznowieniami zapomnianych albumów muzycznych, co z resztą sugeruje nazwa *Light in the Attic* (ang. Światło na strychu).

12 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

13 Okres *Shōwa* (1926–1989) to czas panowania cesarza Hirohito (1901–1989). W jego ramach mieszczą się trzy okresy związane z ważnymi wydarzeniami na świecie, czyli II Wojna Światowa, amerykańska okupacja oraz okres powojenny.

14 W wyniku tak szybkiego wzrostu gospodarczego Japonię nazywa się „azjatyckim tygrysem”. Innymi krajami dalekowschodnimi, które przeszły tak spektakularną reformę są Korea Południowa i Singapur.

również skupienie większej uwagi na kulturę i rozwój, na które przekazywano większe nakłady pieniężne. Dzięki temu sztuka w Japonii zyskała lepszy status społeczny, a wraz z tym pojawiło się również zapotrzebowanie na nią, które nie ominęło sceny muzycznej. Taką okazję wykorzystywały wspomniane już korporacje, dla których muzyka stała się idealnym medium do tworzenia swojej marki. W związku z tym przedstawiciele tych firm składali zamówienia na muzykę, która miała spełniać funkcję „tapety dźwiękowej” w sklepach i na wykorzystywane w reklamach slogany dźwiękowe. Firmy zgłaszały swoje zapotrzebowania do ówczesnych topowych artystów muzyki popularnej. Muji nawiązało współpracę z Haruomim Hosono<sup>15</sup>, który stworzył pierwszą kasetę z muzyką ambientową wykorzystywaną później w sklepach tej marki. Seiko natomiast za muzycznego ambasadora wybrał sobie przyjaciela Hosono, Ryuichiego Sakamoto, który tworzył muzykę do reklam.

W tym samym czasie, w roku 1975, młody Satoshi Ashikawa założył Art Vivant, księgarnię i sklep z nagraniami płytowymi w Ikebukuro, dzielnicy Tokio. Jest to jeden z pierwszych sklepów, do których dotarły nagrania Briana Eno<sup>16</sup>. Zainspirowany warsztatem kompozytorskim i filozofią albumu *Descreet Music* (1975), Ashikawa zagłębił się w sztukę tworzenia „muzyki tła”, lub idąc za postulatami samego Eno – „muzyki środowiskowej”, bądź „muzyki do myślenia”. Artysta sformułował swoją własną ideę nurtu ambientu, dołączając, tak jak Brian Eno, swój manifest do pierwszej płyty wchodzącej w serię *Wave Notation*. Ashikawa pisze w nim następująco:

Tę muzykę można nazwać obiektem bądź scenerią dźwięku, której można słuchać pobieżnie. Nie jest to muzyka, która przenosi słuchacza do innego świata. Ona powinna unosić się w powietrzu niczym dym i zjednoczyć się z ludzkim otoczeniem. Innymi słowy, to muzyka, która na co dzień tworzy intymną relację z człowiekiem. [...] Także, ta muzyka nie jest samotnym bytem, pełną ekspresją twórcy czy pełnowartościowym dziełem. Raczej jest to muzyka, która ma zmieniać przestrzenie (w których zostaje odtwarzana), rzeczy i ludzi. Taki rodzaj muzyki chciałbym przedstawić w projekcie *Wave Notation*, ponieważ muzyka nie jest czymś, co egzystuje samotnie.<sup>17</sup>

Satoshi Ashikawa tworzy myśl bardzo podobną do tej, którą manifestuje Brian Eno – notatce dołączonej do albumu *Descreet Music*. Jednak traktuje

---

15 Haruomi Hosono (ur. 1947) – kompozytor, dawniej członek trzyosobowej grupy tworzącej klubową muzykę elektroniczną Yellow Magic Orchestra. W skład zespołu wchodził również znany kompozytor i pianista Ryuichi Sakamoto (ur. 1952), a także Yukihiro Takahashi (ur. 1952).

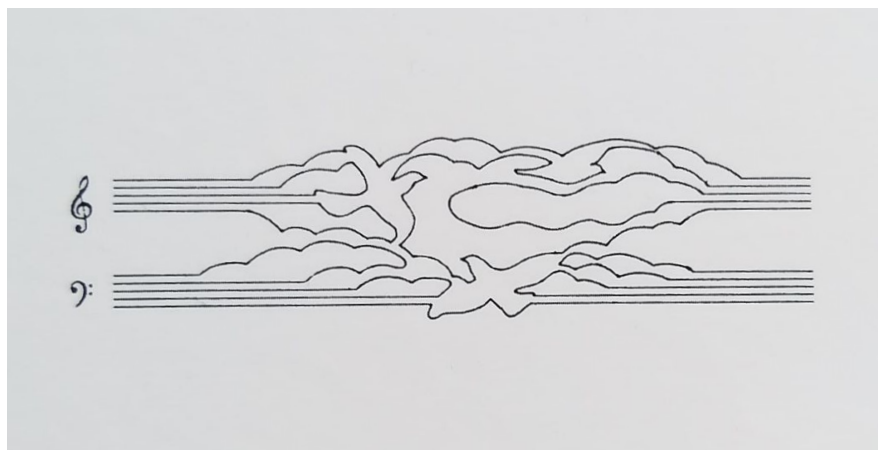
16 Brian Eno (ur. 1948) – współczesny brytyjski kompozytor, muzyk i producent muzyczny. Twórca koncepcji muzyki ambient (ang. ambient music), którą kompozytor zaprezentował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. S. Makomaska, dz. cyt., s. 165.

17 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

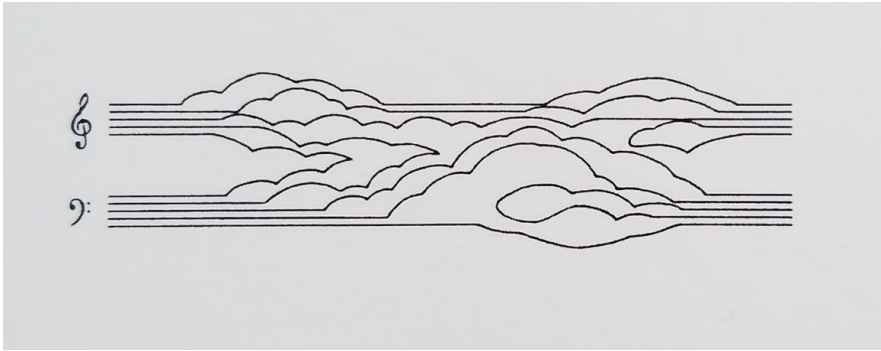
on muzykę ambientu dużo bardziej osobiście, podkreślając jej intymny stosunek do słuchacza i jej stajalność ze środowiskiem, podczas gdy Brian Eno w swoim manifestie bardziej stara się skupić na jej funkcji i sposobie jej słuchania. Myślę, że jest to przede wszystkim wartość, która jest powiązana z lokalną kulturą muzyczną, w której funkcjonowali. Ashikawa jako Japończyk jest zakorzeniony i kształtowany przez wartości wschodu wywodzące się bezpośrednio z kulturowanej od pokoleń filozofii natury. Opisywanie natury i świadomość koegzystencji człowieka z naturą są mu dużo bliższe, niż nastawienie na zachodni ludzki indywidualizm Briana Eno.

### **Music for Nine Post Cards**

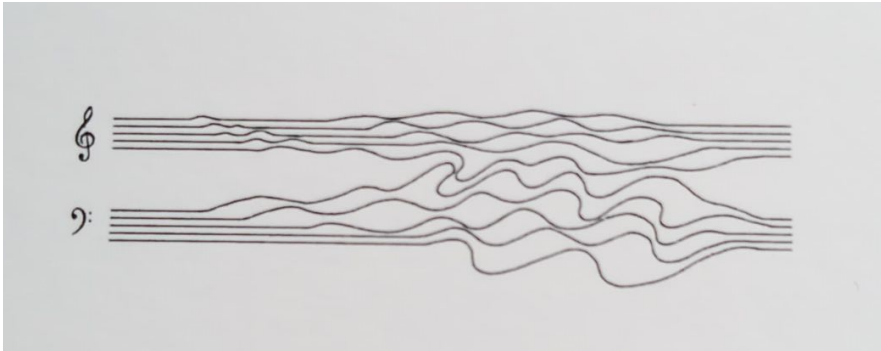
Album Yoshimury zawiera dziewięć miniatur muzycznych. Osiem z nich jest instrumentalnych, napisanych na elektryczne pianino Fender Rhodes i organy elektryczne. Z kolei w *Urban Snow* kompozytor wykorzystuje również swój nagrany głos. Pod wieloma względami *Music for Nine Post Cards* jest dziełem bardzo spójnym, a zarazem idealnie odzwierciedlającym zainteresowania kompozytora w zakresie łączenia sztuki wizualnej i muzycznej, co realizuje w albumie także poprzez symboliczne przedstawienie – materiału, o którym pisze w swoich notatkach. Do albumu Yoshimura dołączył zestaw autorskich, abstrakcyjnych grafik mających przedstawiać fuzję muzyki i obrazu. W grafikach artysta wykorzystuje podstawowe symbole współczesnej notacji muzycznej, jakimi są system dwóch pięciolinii z kluczem wiolinowym i basowym.



Przykład 1. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca szybujące w chmurach ptaki, zamieszczona na rewersie okładki albumu analogowego



Przykład 2. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca chmury, zamieszczona na rewersie albumu analogowego

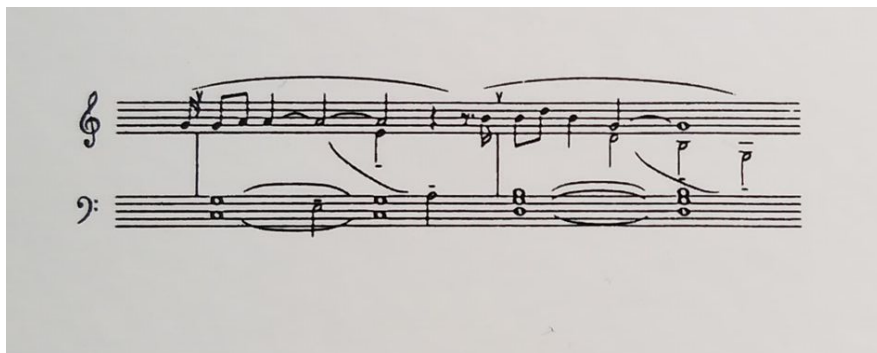


Przykład 3. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca morskie fale, zamieszczona na rewersie okładki albumu analogowego

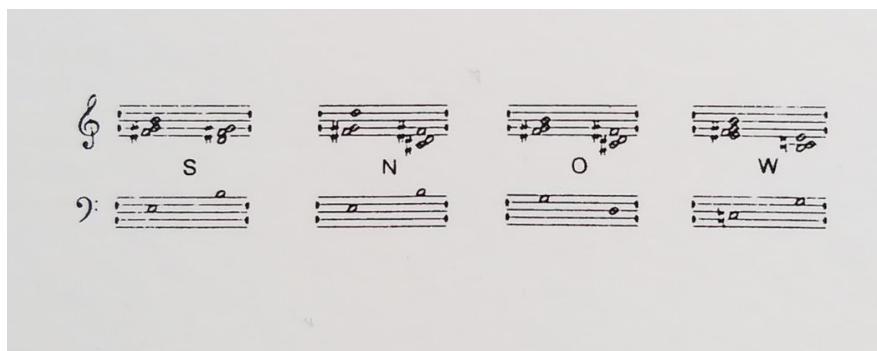
We wskazane elementy wkomponowuje obrys szybujących w chmurach ptaków, chmury oraz morskie fale (rys. 1., rys. 2., rys. 3.).

Grafiki te zarówno wskazują zjawiska, jakimi inspirował się kompozytor, jak i pokazują efekt brzmieniowy, jaki chciałby uzyskać w swoich kompozycjach. Jest to również bardzo osobliwy sposób sugestywnego, wchodzącego w kryteria *sound design'u* notowania motywów muzycznych. Uważam, że właśnie w ten sposób kompozytor próbuje przekazać myśl zapisaną w dołączonej do albumu notatce dotyczącej muzycznego naśladowania ruchu chmur na niebie i morskich fal, które były źródłem jego inspiracji. Poza grafikami na rewersie okładki albumu, kompozytor zamieszcza również fragmenty zapisu nutowego motywów utworów, z których korzysta. Analiza zapisu tych struktur wskazuje, że są to głównie motywy wykorzystywane w utworach o abstrakcyjnych tytułach nieodnoszących się do żadnych krajobrazów, a także te, które odnoszą się do zjawisk przyrody.

Wśród nich znajduje się charakterystyczny wznoszący motyw pierwszej ścieżki z płyty – *Blink* (zob. przykład 4.), a także oddający zlepione płatki śniegu akordowy motyw *Urban Snow* (zob. przykład 5.).



Przykład 4. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, motyw utworu *Blink* zamieszczony na rewersie okładki albumu analogowego



Przykład 5. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, motyw utworu *Urban Snow* zamieszczony na rewersie okładki albumu analogowego

Do analizy materiału, którym są nagrania zamieszczone na albumie, posługuję się dwoma sposobami analizy empirycznej<sup>18</sup>. Pierwszą z nich jest analiza audialna, dzięki której wyodrębniam większe struktury znajdujące się w utworach, tj. motywy, warstwy, głosy. Jest ona również bardzo potrzebna w celu wyróżnienia hierarchii tych struktur w utworze. Analizę audialną podpieram drugim rodzajem analizy, czyli analizą zautomatyzowaną. Drugi

18 S. McAdams, P. Depalle Philippe, E. Clarke, *Analyzing Musical Sound*, w: *Empirical musicology. Aims, methods, prospects*, red. E. Clarke, N. Cook, Oxford University Press, Oxford–New York 2004, s. 157–196.



rodzaj analizy polega na wytworzeniu i interpretacji wizualizacji rozmieszczenia energii akustycznej na wykresie amplitudowo-czasowym oraz wykresów zależności częstotliwości od czasu (spektrogramów). Wizualizacje te są uzyskiwane przez program Sonic Music Visualiser<sup>19</sup> powstały na londyńskim uniwersytecie Queen Mary. Analizy wizualizacji dokonuję również na dwa sposoby. Pierwszy to moja własna interpretacja osadzona na wiedzy akustycznej. Drugi natomiast polega na używaniu dostępnych w programie funkcji filtrujących i porównujących dane. Przykładem takiej funkcji jest segmenter wyznaczający na wizualizacji obszary, w których pojawiają się nowe dane. Takiej nakładki używam przy wyznaczaniu części i odcinków, które są determinowane wariantowaniem motywów.

Pod względem materii muzycznej album składa się z dziewięciu miniatur muzycznych. Każda z miniatur ma budowę wieloczęściową, a w skład tych części wchodzi krótkie odcinki, zawierające wariantowane motywy. Liczba części i zawierających się w nich odcinków jest zróżnicowana. Najkrótszy utwór, czyli *Ice Copy*, ma dwie części, podczas gdy najdłuższa kompozycja tj. *Blink*, ma osiem części. Najczęściej pojawiają się utwory, które mają pięć części – są nimi *Water Copy*, *Clouds* i *Soto wa Ame*<sup>20</sup>. Rozkład części i odcinków przedstawiam w tabeli skonstruowanej na podstawie własnej analizy, którą umieszczam poniżej (tabela 1.).

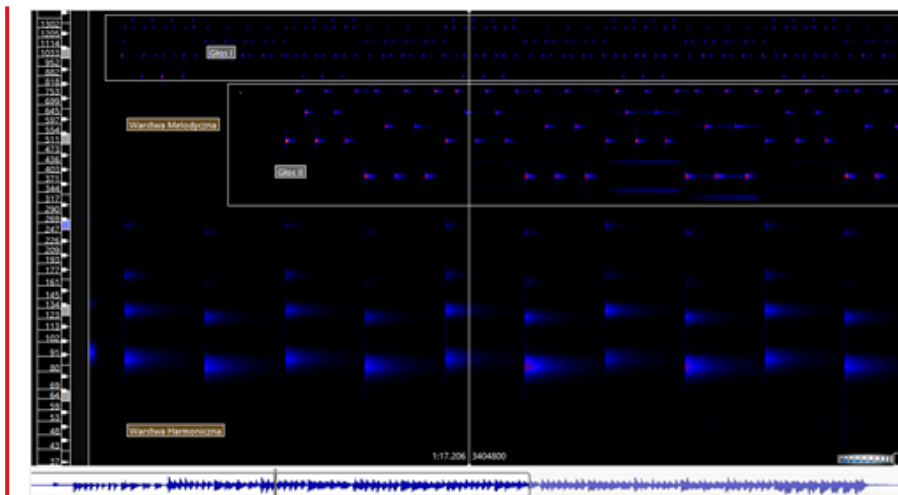
| Utwór                      | Liczba części z podziałem na odcinki |                   |               |                              |              |              |              |      |
|----------------------------|--------------------------------------|-------------------|---------------|------------------------------|--------------|--------------|--------------|------|
|                            | 1                                    | 2                 | 3             | 4                            | 5            | 6            | 7            | 8    |
| <i>Water Copy</i>          | ABCD (E<br>cezura)                   | EBC (E<br>cezura) | AFA           | ABCD (E<br>cezura)           | BCDC<br>DGHE |              |              |      |
| <i>Clouds</i>              | ABCD<br>(E)<br>cezura                | BCAFG<br>HGH      | BCBD          | CAFGH-<br>...H (E)<br>cezura | CBD          |              |              |      |
| <i>Blink</i>               | AB                                   | CB                | CDE           | FDG                          | GCDE         | FHF          | FDH          | FDGA |
| <i>Dance PM</i>            | ABCB<br>DBDBD                        | EFGH<br>CFGCE     | FGHG<br>HFACB | FHGA<br>DFHGA                |              |              |              |      |
| <i>Ice Copy</i>            | ABCD<br>EFGHI                        | ABCD<br>EFGHI     |               |                              |              |              |              |      |
| <i>Soto wa Ame</i>         | ABAB<br>ABAB                         | CDE<br>DEF        | GHGFG         | DIGDE                        | AIHIJ        |              |              |      |
| <i>View from My Window</i> | ABCD...<br>DC                        | CEFE              | EBCBC         | CGC<br>GCG                   | GH           | BDCD<br>FDED | AGEG<br>EGCE |      |

19 Zob. <https://www.sonicvisualiser.org/> [dostęp: 23.04.2022].

20 *Soto wa Ame* (pol. *Widok deszczu z okna*) – jest to jedyny utwór na płycie o tytule w języku japońskim.

|                   |            |              |             |             |  |  |  |
|-------------------|------------|--------------|-------------|-------------|--|--|--|
| <i>Urban Snow</i> | ABC<br>DEF | BCD<br>GHEF  | BGFIAH      |             |  |  |  |
| <i>Dream</i>      | ABACD      | CDAE<br>FCFC | AGA<br>HBEA | AHE<br>BEGB |  |  |  |

Tabela 1. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, rozkład części i odcinków



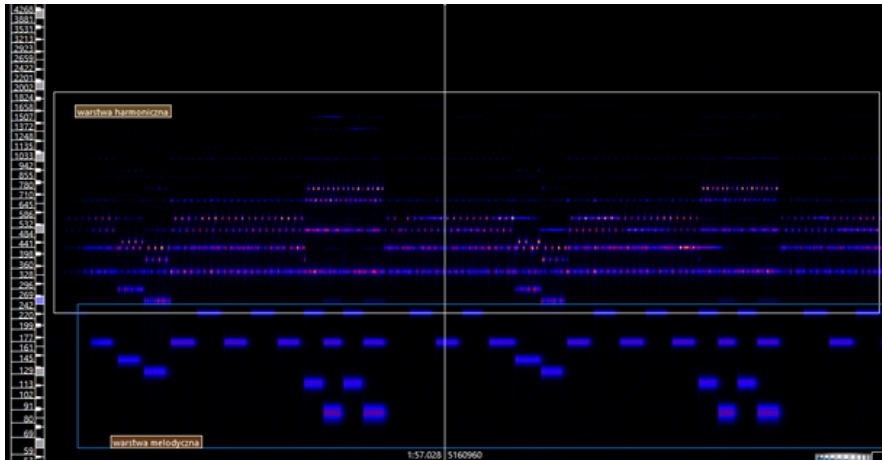
Przykład 6. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, *Blink*, podział na warstwy i podział na głosy w warstwie tematycznej, *melodic range spectrogram*

Następnym ważnym aspektem łączącym wszystkie utwory jest specyficzne ukształtowanie fakturalne, polegające na tradycyjnym znaczeniu tego terminu, mianowicie relacji wertykalnie wyznaczonych fragmentów. Kształtowanie to polega na wyróżnianiu się hierarchicznie wobec siebie zależnych warstw. W każdym z zebranych w albumie dziewięciu utworów wydzielić można budowę warstwową, w skład której będą wchodzić mniejsze jednostki formotwórcze o charakterze tradycyjnych głosów instrumentalnych (zob. przykład 6.).

Warstwy są wynikiem wyraźnego horyzontalnego rozczłonowania utworu, które jest widoczne w wygenerowanych wizualizacjach i obserwowane w analizie audytywnej. Rezultaty analiz pozwalają wyznaczyć dwa rodzaje warstw, które wynikają z funkcji, jakie warstwy te pełnią w kształtowaniu narracji muzycznej danego utworu. Są to warstwy melodyczne, w których zazwyczaj odnajdywać będziemy motywy odpowiedzialne za przebieg narracyjny i warstwy harmoniczne, zawierające motywy uzupełniające bądź towarzyszące motywom narracyjnym. Hierarchia w ich przypadku dotyczyć będzie przede wszystkim ich roli w kształtowaniu formy. Logiczne bowiem jest,

że warstwa, która posiada motyw odpowiedzialny za kształtowanie narracji, jest nadrzędną, ponieważ to głównie od niej zależny jest podział utworu na części i odcinki. Drugą ważną cechą warstwy narracyjnej jest jej nadrzędność w odbiorze audytywnym. Jest tą warstwą, która wychodzi na pierwszy plan w obrazie słuchowym i na jej podstawie śledzimy przebieg utworów.

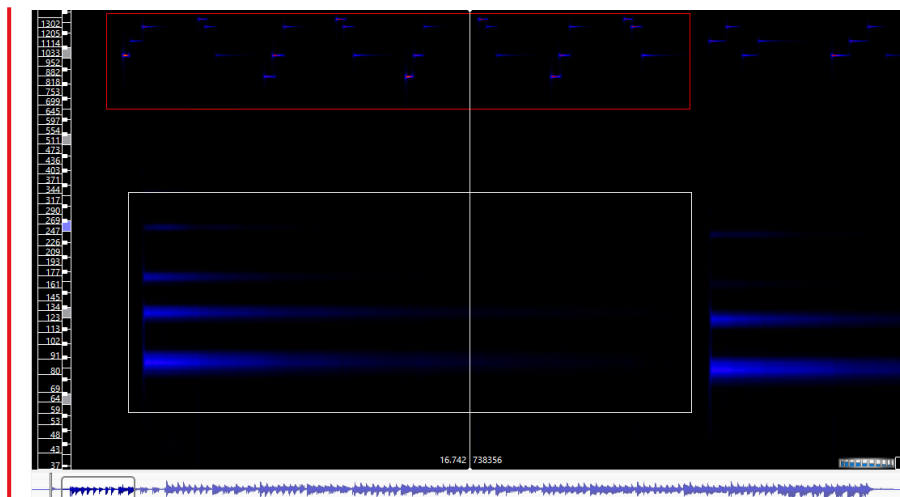
Z koncepcji kształtowania warstw w utworze rodzi się potrzeba klasyfikacji motywów, która również jest wspólna dla wszystkich miniatur wchodzących w skład albumu. W kompozycjach stosowane są dwa rodzaje motywów mieszczące się w jednym głosie. Pierwszym z nich jest motyw narracyjny (inaczej formotwórczy), pojawiający się w warstwach narracyjnych. Motyw ten ma za zadanie determinować przebieg narracji, a także związany z nią kształt formy utworów. Taki motyw będzie charakteryzował się przede wszystkim zdefiniowanym konturem melicznym i najbardziej zróżnicowaną ruchliwością, przez co percepcyjnie wychodzą na pierwszy plan. Nie jest to jednak uniwersalna zasada. Yoshimura odchodzi od niej w utworze *Dance PM*, w którym najbardziej wyróżniający się w odbiorze audytywnym motyw nie jest motywem formotwórczym. W *Dance PM* na pierwszy plan wychodzi motyw, który jest figurą ostateczną



Przykład 7. H. Yoshimura., *Music for Nine Post Cards, Dance PM*, podział na warstwy, *melodic range spectrogram*

przypominającą klasycystyczną figurę basu Albertiego, podczas gdy motyw narracyjny rozmywa się w tle. Wynika to ze struktury właściwego motywu formotwórczego, składającego się z długich następujących po sobie dźwięków, co nadaje mu oddynamizowany charakter. Zauważyć i rozpoznać jego funkcję można wówczas głównie przy pomocy analizy wizualizacji charakterystyki częstotliwościowo-czasowej wygenerowanej z pliku audio badanego utworu (zob. przykład 7.).

Stosowanie motywów w takiej formie nie jest indywidualną cechą kompozytora, ale praktyką wywodzącą się z nurtu *minimal music*. Podobnie jak kształtowanie narracji wyłącznie za pomocą motywów, a odrzucenie więk-



Przykład 8. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Blink*, motyw harmoniczny

szych form muzycznej składni tj. fraz i zdań.

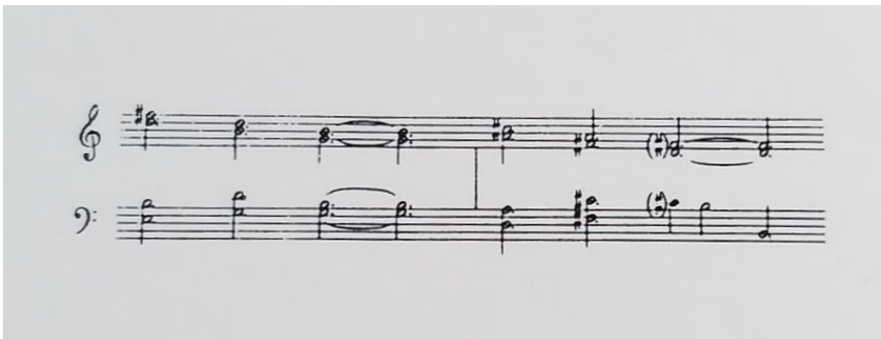
Drugim rodzajem motywów są motywy harmoniczne, które mogą pełnić funkcję towarzyszącą i uzupełniającą. Najważniejszą i definiującą je cechą jest ich umiejscowienie w warstwie harmoniczej oraz ich podrzędność wobec warstwy narracyjnej przy analizie audialnej. Motywy harmoniczne tworzą zazwyczaj długie dźwięki, które swoją budową przypominają renesansowy burdon. Utworem zawierającym taką strukturę jest *Blink* (zob. przykład 8.).

Na powyższym wykresie przedstawiającym zależność częstotliwości od czasu utworu *Blink*, zaznaczone są dwa motywy. W czerwonym prostokącie widnieje motyw narracyjny, a w białym motyw harmoniczny, który tworzą cztery długo wybrzmiewające dźwięki.

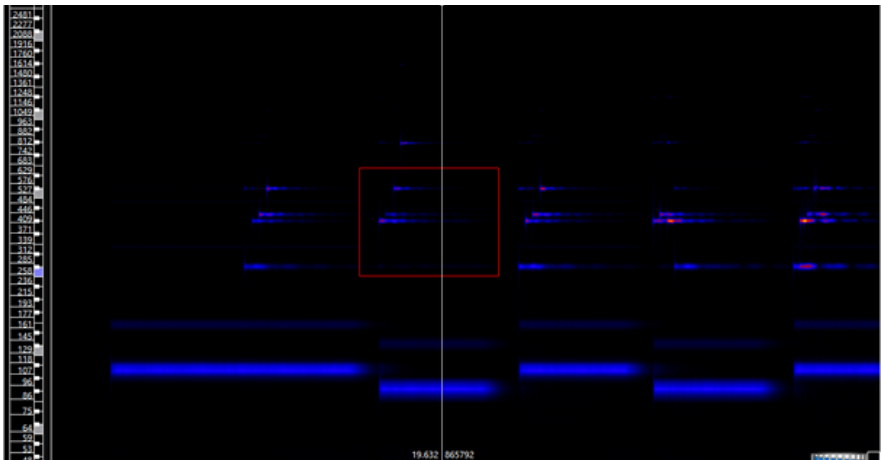
Ciekawą cechą, jaką może pełnić motyw w warstwie harmoniczej, jest intensyfikowanie wrażenia motoryki i dynamiki, jak w przypadku już wspomnianego przeze mnie *Dance PM*. Bas Albertiego w muzyce tradycyjnej pełni funkcję stabilizacji harmoniczej. Yoshimura natomiast stosuje go nieco inaczej, ponieważ pełni on funkcję nie tyle stabilizującą, co nadaje motoryki narracji. Dzięki jego wykorzystaniu kompozytor właściwą melodię „ukrywa” przed percepcją słuchacza, dlatego wydaje się ona ulotna. Jest to również cecha, która jest sprzeczna z nurtem *minimal music* i zachodniego ambientu. Moim

zdaniem jednak wiązać się to może z ideą Ashikawy, dotyczącą tworzenia melodii, która jest „percepcyjnie niezauważalna” i „rozpływająca się w powietrzu”<sup>21</sup>.

Inną funkcją, którą Yoshimura przydzieliła motywom, jest funkcja mitemetyczna, czyli naśladowcza. Poprzez stosowane motywy i ich organizację kompozytor próbuje naśladować zjawiska, których one dotyczą. Na przykład w utworze *Ice Copy*, motywy formotwórcze mają formę bloków akordowych w relacjach tercjowo-kwintowych, mających odzwierciedlać sople lodu zwisające z dachu, co pokazuje w grafice dołączonej do albumu (zob. przykład 9.).

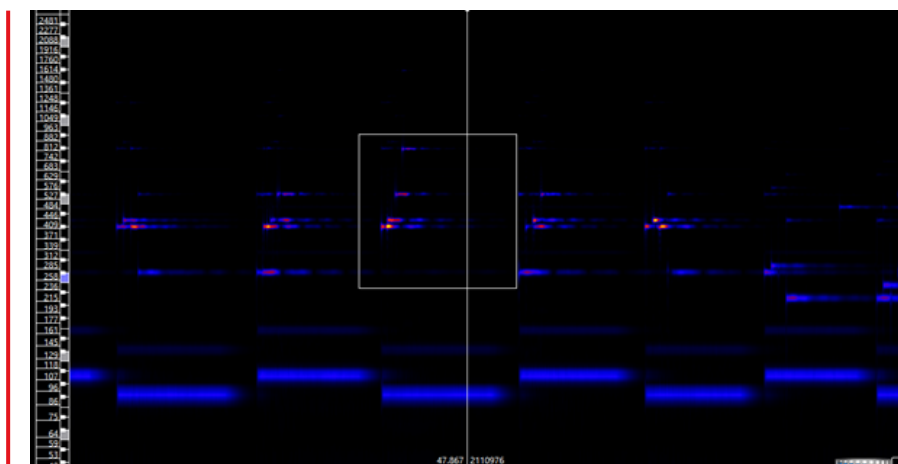


Przykład 9. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Ice Copy*, grafika dołączona do płyty



Przykład 10. Yoshimura H., *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w pierwszym wariacie

21 A. Satoshi, Y. Hiroshi, dz. cyt.



Przykład 11. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w drugim wariancie

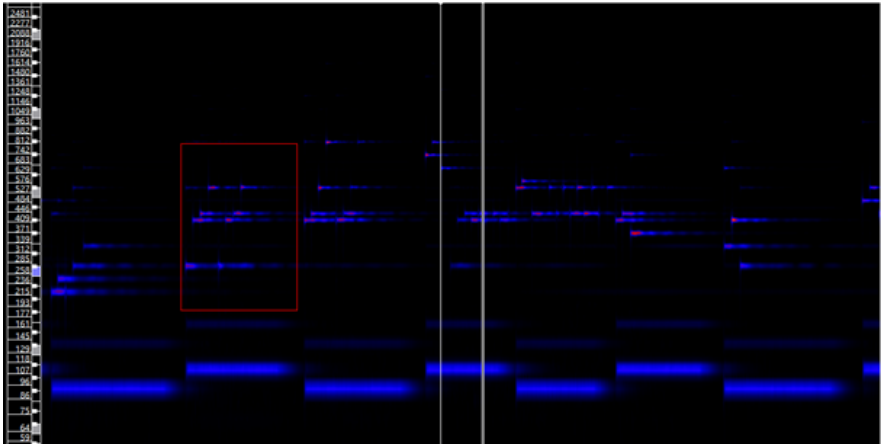
Analogiczne przydzielanie takiej funkcji motywom pojawia się również w utworze *Urban Snow* (zob. przykład 4.), o którym pisałam na początku artykułu.

Innym odzwierciedleniem zjawisk natury jest specyficzne prowadzenie melodii w taki sposób, jaki możemy zaobserwować w utworze *Clouds*, gdzie kompozytor buduje narrację przy pomocy wariantowania motywów formotwórczych. W utworze *Clouds* pierwsza technika polega na zastosowaniu efektów dyminucji i pogłosu, które sprawiają, że początkowy dźwięk motywu jest grany dwa razy, po czym poprzez wprowadzony pogłos, „rozplywa się w powietrzu”.

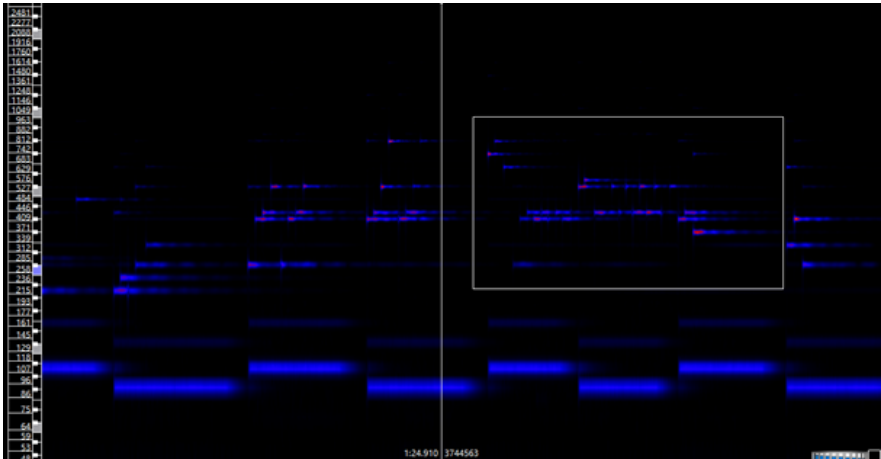
Na spektrogramie (zob. przykłady 10. i 11.) ten efekt jest widoczny we fragmencie oznaczonym białym prostokątem jako zdwojenie czerwonego punktu na niebieskim paśmie wybrzmiewania. Czerwone punkty są miejscami, w których odbywa się atak dźwięku, co oznacza, że energia akustyczna w tych punktach jest największa. Przy odsłuchu odbierane są one jako najgłośniejsze dźwięki. Niebieskimi liniami oznaczone są stadia stabilizacji i wybrzmiewania dźwięku. Z wizualizacji materiału dźwiękowego wynika więc, że atak dźwięku występuje po sobie dwa razy, a jego występowanie się zagęszcza. W następnych wariantach technika dyminucji stosowana jest coraz później i dla większej liczby dźwięków w motywie. Takim zabiegiem Yoshimura uzyskuje nierównomiernie występujące zwielokrotnienia dźwięku oraz zwielokrotnienia motywu samopodobnego, czyli posiadającego ten sam kształt meliczny, ale o połowicznie krótszym czasie wybrzmiewania. Stworzenie takich zagęszczających się, równomiernie pomniejszonych czasowo figur w utworze jest podobne do fraktali, którymi inspirowali się również kompozytorzy muzyki artystycznej Zachodu, tacy jak np. György Ligeti<sup>22</sup>.

22 J. Topolski, *Uważność. Fraktale, spektra, modele*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/673-uwaznosc-fraktale-spektra-modele.html> [dostęp: 23.04.2022].

U Yoshimury zastosowanie takiej techniki nie wynika z fascynacji matematyką, a raczej kłębiastymi wizualizacjami wywodzącymi się z matematycznego wzoru. Myślę, że w ten sposób kompozytor chciał pokazać osobliwy ruch chmur po niebie, które tak jak grafiki przedstawiające fraktale, „kłębią się” i „zawijają”.



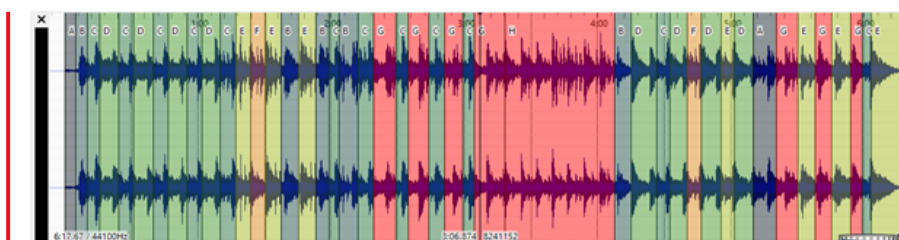
Przykład 12. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w trzecim wariacie



Przykład 13. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w czwartym wariacie



Przykład 14. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, wykres amplitudowo-czasowy z segmenterem



Przykład 15. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, View from my Window*, wykres amplitudowo-czasowy z segmenterem

Następnym wartym uwagi aspektem utworów Yoshimury jest ich forma. Jest on problemem dość złożonym. Analiza formy polega na rozpoznaniu determinujących formę motywów definiujących części. Drugi natomiast polega na śledzeniu sposobu kształtowania formy poprzez narastająco-opadającą dyspozycję energii akustycznej.

Główna koncepcja tworzenia formy utworu polega na tworzeniu ciągłej narracji, w której rozróżnienie na części jest determinowane przez ukształtowanie melodii. W przypadku utworu *Clouds* melodia w odcinkach E ma charakter zakończykowy, cechujący się opadającym konturem melicznym motywu formotwórczego, przez co percepcyjnie tworzy odpowiednik relacji między zdaniami budowy okresowej. W tym przypadku fragment od odcinka A do D pełni funkcję poprzednika, a odcinek E – następnika.

Kolejny sposób łączenia części między sobą polega na ich zazębieniu. Taki zabieg przypomina łączenie odcinków w sposób podobny do łączenia ze sobą ogniw w łańcuchu. Dlatego do opisu tego zjawiska można używać terminu formy łańcuchowej. Zostaje ona zastosowana w utworze *View from my Window*, gdzie część pierwsza zazębia się z częścią drugą w odcinku C, część druga z trzecią w odcinku E, część trzecia z czwartą w odcinku C i część czwarta z piątą w odcinku G.

Jest to jednak zabieg obejmujący tylko pięć części utworu. Następne dwie części są już rozdzielone wyraźnie, najdłuższym z odcinków – odcinkiem



H. Stosując te dwa różne sposoby konstruowania makroformy, Yoshimura rozdzielił utwór na dwie większe części – część właściwą i kodę, która obejmuje części szóstą i siódmą (zob. tabela 1.). Konstruując formę w taki sposób Yoshimura uzyskuje efekt nieprzerwanej, ciągłej narracji.

### **Podsumowanie**

Yoshimura w swoim albumie pokazuje, jak można realizować postulat Ashikawy dotyczący „muzyki unoszącej się w powietrzu niczym dym”<sup>23</sup>. To metaforyczne stwierdzenie odnosi się do kształtowania w utworach narracji oraz dynamiki, która ma skutkować ich nieimmersyjnym charakterem i stałnością z przestrzenią. Oznacza to, że skomponowane utwory posiadają oddynamizowaną narrację, charakteryzującą się brakiem dramatycznych kulminacji, które pochłaniają uwagę słuchacza i budzą w nim ciekawość dotyczącą dalszego ciągu kompozycji. Utwory stworzone przez Yoshimurę miały pełnić funkcję tła i rodzaju wypełnienia przestrzeni wystawienniczej, a nie miały być muzyką, której należy słuchać z pełną uwagą, jak np. symfonii Mahlera w filharmonii. Hiroshi Yoshimura uzyskuje taki efekt na wiele sposobów, które obejmują kształtowanie formalne i motywiczne utworów, a także tworzenie między poszczególnymi elementami dzieła relacji, które sprawiają, że każda z miniatur znajdująca się w albumie jest dziełem spójnym, a zarazem nietuzinkowym.

Drugim ważnym aspektem dzieł Hiroshiego Yoshimury jest to, że mimo poruszania się w obrębie nurtu *minimal music*, pokazuje on, jak wiele można w jego ramach zrobić. Każda z miniatur, które znajdują się w albumie, jest bardzo złożonym stylistycznie dziełem, które jest nie tylko nośne pod względem warsztatu kompozytorskiego, ale również pod względem aspektu hermeneutycznego. Yoshimura jako jeden z niewielu kompozytorów podejmuje się w XXI wieku mimetycznego odzwierciedlenia zjawisk natury, a także wkomponowania go w muzyczny *sound scape*. Jest to również cecha, która może być odczytywana przez pryzmat jego pochodzenia i do dziś obowiązującej w Japonii fascynacji francuskim naturalizmem, który jeszcze przed II wojną światową był uznawany za najważniejszy nurt japońskiej literatury, ale również jako przeniesienie tej praktyki na grunt sceny muzyki współczesnej.

---

23 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

## Bibliografia

---

- Ashikawa S., Yoshimura H., booklet dołączony do albumu *Music for Nine Post Cards*, Sound Process WN 001, 1982.
- Borchardt M., *Muzyka Awangardowa XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2014.
- Clarke E., Depalle P., McAdams S., *Analyzing Musical Sound*, w: *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*, red. E. Clarke, N. Cook, Oxford University Press, Oxford–New York 2004.
- Jurek T., *Artist's Biography*, <https://www.allmusic.com/artist/hiroshi-yoshimura-mn0001582042/biography> [dostęp: 23.04.2022].
- Kankyo Ongaku. Japanese Ambient, Environmental and New Age Music 1980–1990*, notatka opisująca album, <https://lightintheattic.net/releases/4088-kankyo-ongaku-japanese-ambient-environmental-new-age-music-1980-1990> [dostęp: 18.04.2022].
- Katsushi N., Tomotaro K., *A Documentation of Sound Art in Japan: Sound Garden (1987–1994) and the Sound Art Exhibitions of 1980s Japan*, „Leonardo Music Journal” 2017, nr 27, s. 82–86.
- Larkin C., *The Encyclopedia of Popular Music*, wyd. 5 skrócone, London 2011.
- Makomaska S., *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'amblement do audiomarketingu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Music in the period of Westernization*, cz. 3: L. Fujie, *Popular music*, w: *Japan*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335> [dostęp: 23.04.2022].
- Roquet P., *Anthient Media. Japanese Atmospheres of Self*, University of Minnesota Press, Minnesota 2016.
- Shibano S., <http://www.satsukishibano.com/about> [dostęp: 19.06.2022].
- The vinyl factory*, <https://thevinylfactory.com/features/kankyo-ongaku-japanese-environmental-sounds-spencer-doran/> [dostęp: 23.04.2022].
- Topolski J., *Uważność. Fraktale, spektra, modele*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/673-uwaznosc-fraktale-spektra-modele.html> [dostęp: 23.04.2022].
- Yoshida K., *Zapiski dla zabicia czasu*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.

## Abstract

---

### **Music for Nine Post Cards as an Example of Kankyo Ongaku i.e 'Music that Floats in the Air Like a Smoke'**

The aim of the article is an attempt to present the genesis and describe the first compositions that formulated the Japanese ambient trend, i.e. *kankyo ongaku*. The subject of the research is both the history of the creation of the series by Hiroshi Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, which became the cornerstone of later albums from the ambient and minimal music trend in Japan, as well as individual works included in the cycle under study. Based on the results of the automated and auditory analysis of *Music for Nine Post Cards*, the structure of musical works and their stylistic features are determined. For automated analysis, Sonic Visualiser was used—an application used to create a graphical visualisation of the music content of audio files. As a result of the research, the answer was obtained as to how Hiroshi Yoshimura and Satoshi Ashikawa realised the original assumptions of *kankyo ongaku*.<sup>24</sup>

## Keywords

---

Yoshimura Hiroshi, ambient, Japanese music, kankyo ongaku, sound design

---

<sup>24</sup> S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

