

## W JAKI SPOSÓB MUZYKA MOŻE OPOWIADAĆ O CODZIENNOŚCI? O INSPIRACJACH PIERWSZYCH TWÓRCÓW JAPOŃSKIEGO AMBIENTU

*Rzekł ktoś, że „gdy nadchodzi czas uroczystości z okazji urodzin Buddy<sup>1</sup> albo obchodu Święta Malw przy świątyni Kamo<sup>2</sup>, a liście drzew gęstnieją i stwarzają uczucie chłodu, ludzie stają się wyjątkowo wrażliwi na urodę świata i łatwo się rozczulają na wspomnienia dawnych przyjaciół”.  
Jest w tym wiele słuszności. Czyż istnieje ktoś, kogo nie wzruszyłby widok rozkwitających w piątym miesiącu irysów, gdy nadchodzi czas rozsadzania ryżu i słysząc klekot kurki wodnej?*  
(Kenko, 2020)

### CODZIENNOŚĆ I MUZYKA AMBIENT

Wśród twórców muzyki inspiracja codziennością należy do rzadkości. Z perspektywy czasu, w jakim ten rodzaj sztuki był uprawiany, zdecydowanie częściej można mówić o tym, że utwory muzyczne były raczej inspirowane wyjątkowymi wydarzeniami (np. historycznymi), intensywnymi uczuciami i emocjami. Szczególnym nurtem muzycznym jest kojarzony z postacią Briana Eno — powstały na przełomie lat 70. i 80. XX wieku — ambient<sup>3</sup>. Ideą tego nurtu miało być komponowanie dzieł muzycznych, których zadaniem byłoby kształtowanie pewnego rodzaju tła dźwiękowego, ale jednocześnie spełniających oczekiwania stawiane muzyce artystycznej.

---

<sup>1</sup> Urodziny Buddy Siakjamuniego (w kalendarzu księżycowym ósmy dzień czwartego miesiąca). (Kenko, 2020:29)

<sup>2</sup> Festiwal Aoi-mitsuri (od nazwy podobnego do malwy kwiatu *aoi*, głównego elementu dekoracyjnego) odbywa się do dziś każdego roku w pierwszej połowie maja przy świątyni Kamo w Kioto; należy do trzech tzw. festiwali cesarskich. Inna nazwa tego święta to Kamo-matsuri (Kenko, 2020: 29).

<sup>3</sup> Ambient jest terminem ściśle powiązany z nurtem muzycznym, to niektórzy teoretycy, jak Paul Roquet zaliczają do tego nurtu również inne rodzaje sztuki. Roquet, badając szczególne rodzaje filmu, instalacji i literatury uważa, że niektóre ich cechy można zaliczyć do „ambientowych”, co wskazuje również na dołączenie tych dziedzin sztuki do nurtu ambientu (Roquet, 2016).

Jednak nazywanie ambientu wyłącznie „tłem” jest tylko częściowym wytłumaczeniem tego, czym tak naprawdę może on być. Jeżeli przyjrzeć się samej jego nazwie można zauważyć, że odnosi się on w pewnym sensie do szerokiego odbioru. Łaciński przedrostek *ambi* oznacza „bycie otoczonym z obu stron”. Natomiast Karen Pinkus (Roquet, 2016) podkreśla, że jedną z istotnych cech sztuki ambientowej jest jej nawiązanie do binarnej organizacji słuchu i wzroku, przyzwyczajonych do obserwowania rzeczywistości, która nas otacza.

W odniesieniu do społeczno-gospodarczego kontekstu powstania japońskiego ambientu, amerykański badacz współczesnej kultury japońskiej — Paul Roquet wskazuje na przedostanie się do Japonii północno-amerykańskiego muzycznego eksperymentu społecznego, który później został nazwany „muzyką środowiskową”, a w translacji na język japoński rezultat tego eksperymentu określono jako *kankyōngaku* (dosł. muzyka środowiska). Roquet w *Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self*, wskazuje na dwa następujące po sobie takie eksperymenty, mające na celu wpłynąć za pomocą muzyki na produktywność przeciętnego pracownika w fabrykach samochodowych dziewiętnastowiecznych Stanów Zjednoczonych Ameryki. Pierwszy taki eksperyment autorstwa Fredericka Taylora (1856-1915) datowany jest na rok 1886 i miał miejsce w Chicago. Taylor, który był inżynierem, badał również metody i skuteczność zarządzania zasobami ludzkimi w biznesie i fabrykach. Na podstawie obiektywnych eksperymentów i badań próbował dojść do konkluzji, jakie warunki i co dokładnie powoduje najwyższą jakość i wydajność pracowników. Pośród czynników wpływających na produktywność pracowników pojawiły się bodźce akustyczne.

Podobne praktyki, po prawie pięćdziesięciu latach od eksperymentów Taylora dotarły również do Japonii. Można nawet powiedzieć, że w Japonii ten eksperyment cieszył się dużo większym powodzeniem niż w Stanach Zjednoczonych. Pierwszą firmą, która wykorzystywała nagrania muzyczne w celu zwiększenia produktywności swoich pracowników była Imperialna Manufaktura Jedwabiu w prefekturze Yamanashi (Roquet, 2016). Inną fabryką, która skorzystała z eksperymentu, była fabryka opakowań do cukierków w Osace. Podobne paralele Roquet odnajdywał również w innych latach, kiedy w 1876 roku pierwszy sklep w Stanach Zjednoczonych zatrudnił do wykonania tzw. „store music” organistę i grupy śpiewaków. Także i te działania znalazły swój rezonans w Japonii, gdy w roku 1930 zainstalowano organy piszczałkowe, aby „przygrywać” zwiedzającym sklep klientom. Autor podkreśla też, że jest to najwcześniejsze zanotowane w historii Japonii zdarzenie, które wykorzystywało muzykę do wytworzenia pewnej sonicznej atmosfery w przestrzeniach handlowych.

Japonia również nie uniknęła wpływu działalności firmy Muzak, rozwijającej się w Ameryce w latach 30. i 40. XX wieku. Pierwszą firmą programującą „muzykę tła”, która przybyła do Japo-

nii w roku 1957 była spółka Georga Thomasa Forestera i brytyjskiej firmy Redytune (Roquet, 2016). Prawdopodobnie pokłosiem wpływu Muzaka na japoński rynek muzyczny są aktualnie podejmowane współprace dużych firm z niektórymi przedstawicielami tamtejszej sceny popularnej. Do takiej współpracy należy między innymi ta pomiędzy sklepem wielobranżowym Muji i kompozytorem Haruomim Hosono, który w 1984 roku dla marki stworzył „tapetę dźwiękową” (Hosono, 2020). Co ciekawe, marka Muji nie porzuciła idei wydawania albumów z muzyką tła dla swoich placówek, a nawet, wraz z rozprzestrzenieniem marki na rynek europejski, inspiruje się innymi kulturami. W albumach zainspirowanych polską kulturą można znaleźć wykonania tradycyjnych polskich pieśni jak np. *Chmiel*, *Zawierucha* czy *Krakowiaczek jeden*.

### MUZYKA W CODZIENNOŚCI I O CODZIENNOŚCI — PERSPEKTYWA SATOSHIEGO ASHIKAWY

Poza wyraźnie użytkową i skomercjalizowaną formą twórczości, ambient w Japonii rozwijał się również w sposób bardziej niezależny. Pierwszymi przedstawicielami tego typu japońskiego ambientu byli dwaj założyciele małej lokalnej wytwórni i sklepu w tokijskiej dzielnicy Ikebukuro — Satoshi Ashikawa i Hiroshi Yoshimura. *Art vivant*, ponieważ tak został nazwany sklep, był jednym z pierwszych sklepów, do których docierały nagrania Briana Eno, czyli najbardziej inspirującego artysty dla dwójki założycieli. Zainteresowanie jego warsztatem kompozytorskim i filozofią albumu *Descreet Music* (1975), przerodziło się w wydanie serii trzech płyt nazwanej *Wave Notation*, w skład której wchodziły albumy *Music for Nine Post Cards* Hiroshiego Yoshimury, *Still Way* Satoshi Ashikawy i album-kompilacja *Eric Satie 1984* Satsuki Shibano. Tryptyk płytowy jest nawiązaniem do już rozwijającego się nurtu ambientu na Zachodzie, poprzez zamieszczenie w nim albumu poświęconego Ericowi Satie oraz jego idei „tapety dźwiękowej”, a także jest przejawem chęci pokazania własnej interpretacji tego nurtu. Świadczy o tym między innymi to, że do dwóch pierwszych albumów dołączone są manifesty estetyczno-kompozytorskie Yoshimury i Ashikawy — analogicznie do tego, jak uczynił Brian Eno w przypadku *Descreet Music*. W albumie *Music for Nine Post Cards*, czyli pierwszej części tryptyku, można odnaleźć takie stanowisko Ashikawy:

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 (Ashikawa, Yoshimura, 1982).

Warto zwrócić uwagę na to, jakie cechy swojej twórczości podkreśla Ashikawa. W przeciwieństwie do Briana Eno nie wskazuje on w swoim rozumieniu muzyki środowiskowej muzyki mającej być osobistym wyrazem artystycznym. Można stwierdzić, że traktuje on siebie jako pewnego rodzaju rzemieślnika, ale mającego w pełni świadomy wpływ na środowisko, dla którego tworzy i w którym zostaną odtwarzane jego dzieła.

Satoshi Ashikawa tworzy myśl bardzo podobną do tej, którą manifestuje Brian Eno, jednak traktuje on muzykę ambientu dużo bardziej osobiście, podkreślając jej intymny stosunek do słuchacza i jej „stapialność” ze środowiskiem, podczas gdy Eno w swoim manifestie bardziej skupia się na jej funkcjonalności. Myślę, że te różnice w pojmowaniu tworzonej przez Ashikawę i Eno muzyki w pewnym stopniu wynikają z różnic pomiędzy lokalnymi kulturami muzycznymi, w których obaj twórcy działali. Ashikawa, jako Japończyk, jest zakorzeniony i kształtowany przez wartości Wschodu wywodzące się bezpośrednio z kultywowanej od pokoleń filozofii natury. Opisywanie natury i świadomość koegzystencji człowieka z naturą jest mu dużo bliższa, niż nastawionemu na zachodni ludzki indywidualizm Brianowi Eno.

Dodatkowo, na postawę Ashikawy wobec brzmienia, roli muzyki i artysty najpewniej ma również jego żywe zainteresowanie kulturą tradycyjną Japonii. W notatce do *Still Way*, drugiego albumu w serii, artysta nawiązuje do inspiracji brzmieniem shamisenu, tradycyjnego instrumentu o trzech strunach stosowanego w teatrze kabuki lub wykorzystywanego do akompaniamentu pieśni (Masuda, 1991) Szczególną cechą shamisenu jest jego wyjątkowe brzmienie, które Ashikawa nazywa podobnym do soundeffectu<sup>4</sup> (org. Genza-ongaku) (Ashikawa, 1982). O swoich przeżyciach opowiada on następująco:

[...] Byłem zdumiony faktem, że brzmienie muzyki podobne do soundeffectu odczuwałem, jakby było scenerią samą w sobie. Wydawało mi się, że były to przypadkowe dźwięki, jakby wydobywane bezpośrednio przez wiatr na shamisenie. Był to moment mojego dostrzegania tradycyjnej muzyki japońskiej, którą do tamtej pory ignorowałem (Ashikawa, 1982).

Drugie spotkanie z tym instrumentem także wywarło ogromny wpływ na kompozytora i jego doświadczanie muzyki i środowiska.

[...] Po tym jak przestało padać, slyszalem jego dźwięk [shamisenu] niesiony przez wiatr. Zanikając w od dali, fala dźwiękowa stworzyła statyczny nastrój, który spowodował, że zapomniałem o czasie. Pomyślałem sobie, jak wspaniała była ta sceneria dźwięku. Czulem, że chciałbym przeżyć to jeszcze raz (Ashikawa, 1982).

---

<sup>4</sup> Sound effect — efekt dźwiękowy; określenie na wszelkiego rodzaju efekty dźwiękowe zwykle stanowiące tło dźwiękowe w nagraniu (Kardas, 2019)

Przeżycia kompozytora zostały później odwzorowane w utworach zawartych w albumie. Można więc stwierdzić, że motywem przewodnim tego albumu jest wspomniana „stacynność”, która powoduje, że zapominamy o czasie. W utworach objawia się ona przede wszystkim poprzez wykorzystywanie bardzo podobnych lub wręcz takich samych motywów, które są zapętlane na czas jego trwania. Tym zabiegiem Ashikawa zatrzymuje czas, ponieważ niweluje wrażenie postępowości utworu. Mimo to, muzyka na tym albumie nie jest muzyką powtarzalną, po wielokrotnym wysłuchaniu utworów uchwycić można mikro zmiany w motywach czy w przestrzennym kreowaniu brzmienia.

### DIALOG MUZYKI I CODZIENNOŚCI W UTWORACH YOSHIO OJIMY

Podobnie do myśli Ashikawy swoją muzykę kreuje nieco młodszy kompozytor Yoshio Ojima. Ojima podobnie jak Ashikawa poprzez swoją muzykę próbuje nawiązać dialog z dźwiękami otoczenia i za pomocą kompozycji dźwięków stworzyć soniczną atmosferę nieodbiegającą zupełnie od jej naturalnego brzmienia. Przykładami albumów, które zawierają utwory przeznaczone dla przestrzeni użytkowych jest dyptyk *Une Collection des Chainions I i II, Music for Spiral*. Albumy te zostały stworzone dla budynku łączącego galerię sztuki, należącego do korporacji Wacoal, znanego jako Spiral<sup>5</sup>. O inspiracji towarzyszącej tworzeniu utworów Ojima pisze w komentarzu do albumu następująco:

Podczas tworzenia muzyki środowiskowej dla Spirala, najważniejszą rzeczą była dla mnie „równowaga”. Pod uwagę biorę zarówno architekturę, dekoracje i wystawione podczas wydarzeń dzieła, jak i przechadzających się [przez wystawy — P.Sz.] ludzi. Próbuję sobie wyobrazić, jak duża energia akustyczna powinna rozpościerać się w całej przestrzeni. Im więcej niemuzycznych elementów się pojawia, tym bardziej ekscytujące dla mnie jest tworzenie muzyki środowiskowej. W pewnych momentach pracy kompozytorskiej wybór „barwy” jest dla mnie najważniejszy. W moim przypadku wszystko zaczyna się od wyboru „barwy”, a nie od dostosowania „barwy” do już istniejącej frazy, którą chciałbym podkreślić. [...] Jeżeli uważam, że dźwięk jest zbyt wyraźny, specjalnie wykorzystuję analogowy sprzęt, aby ponownie nagrać utwór i uzyskać nagranie o niższej jakości. Po przeprowadzonym procesie wszystkich detalicznych modyfikacji rodzi się muzyka środowiskowa i po raz pierwszy, udziela jej błogosławieństwa [oryginalne sformułowanie kompozytora — P.Sz.] na współtworzenie świata Spirala. Dźwięki, które tutaj [w przestrzeni budynku — P.Sz.], jeżeli są wysłuchiwanie przez odbiorcę, są uprawnione do zaistnienia jako dzieło muzyczne” (Ojima, 1988).

Charakterystyczną dla utworów Ojimy jest inspiracja architekturą, o której sam autor wspomina oraz życie w mieście. Kompozytor zupełnie odbiega od naturalnych krajobrazów, co można odnaleźć w wykorzystywanych przez niego nagraniach terenowych. Zamiast nagrań śpiewu pta-

<sup>5</sup> Wacoal Art Center, *About Spiral*, <https://www.spiral.co.jp/en/about>, (dostęp: 31.06.2023)

ków czy szumu morza, w utworach zawartych na albumach można odnaleźć np. dźwięk szumu metra oraz szum wody leżącej z kranu — jak w utworze *Esplanade*, znajdującym się w pierwszej części dyptyku. Dodatkowo zurbanizowanego charakteru muzyki tła u Ojimy dodaje również sposób, w jaki autor wykorzystuje wspomniane nagrania terenowe. Przez kompozytora są one traktowane równorzędnie z motywami muzycznymi, co oznacza, że są takim samym elementem kształtowania narracji w utworze jak motywy tworzące w utworze melodię. Zazwyczaj jednak w utworach z nurtu ambientu dźwięki konkretne wykorzystywane są jako rodzaj tła lub jako zabieg wspomagający wrażenie przestrzenności. Myślę, że wspomniana tu strategia kompozytorska Yoshio Ojimy jest przykładem tego, w jaki sposób autor próbuje stworzyć rodzaj dialogu między muzyką i otaczającą ludzi rzeczywistością.

### MUZYCZNE POCZTÓWKI — SOUND DESIGN HIROSHIEGO YOSHIMURY

Hiroshi Yoshimura jest autorem, który w swoich utworach opowiada o codzienności. Jego pierwszy album, *Music for Nine Post Cards*, o którym wspominałam w części o początkach muzyki ambientu w Japonii, poświęcony jest zupełnie innej idei przedstawiania codzienności. O ile w przypadku Ojimy i Ashikawy, można mówić o pewnym dialogowaniu z dźwiękami dostarczanymi przez rzeczywistość oraz odtwarzaniu charakterystycznych wydarzeń, o tyle w przypadku twórczości Yoshimury charakteryzuje się mimetycznym odtwarzaniem konkretnych zdarzeń i obrazów za pomocą kompozycji dźwiękowych. W *Music for Nine Post Cards*, kompozytor przedstawia dziewięć różnych widoków — pocztówek, które zainspirowały go podczas spaceru po wystawie art déco w dziś już nieistniejącym Muzeum Sztuki Współczesnej Hara w Shinagawie. Co ciekawe, to nie wystawione w sali obiekty były dla niego interesujące, ale widoki rozpościerające się za oknami budynku. O swoich inspiracjach wspomina następująco:

Skomponowałem *Music for Nine Post Cards*, kiedy starałem się uchwycić fale scenerii za oknem i oddawałem się odczuwaniu ich formy. Obrazy ruchu chmur, cienia drzewa latem, dźwięk deszczu, śniegu w mieście. Poszukiwałem w nich odcienia tuszu [oryginalne sformułowanie kompozytora — P.Sz.] dla moich utworów. [...] Tutaj krótki refren jest grany ponownie i ponownie, stopniowo się zmieniając, zupełnie jak chmury i morskie fale poruszony od pojedynczego dźwięku wpisanego w pocztówkę. [...] Byłem tak bardzo pochłonięty 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 dźwięki, które brzmiałby najlepiej w tym środowisku? (Ashikawa, Yoshimura, 1982)

Utwory zawarte w albumie są wyjątkowym przykładem soundartu. O tej wyjątkowości świadczy użycie motywów muzycznych, którym autor przypisuje bardzo konkretną rolę oraz semantykę. Yoshimura, próbuje osiągnąć efekt fuzji sztuki dźwiękowej (muzycznej) i sztuki wizualnej.

Każdy motyw zastosowany w utworach znajdujących się na płycie ma bardzo ścisłą rolę obrazotwórczą i naśladowczą. Kompozytor tworzy motywy, które bezpośrednio swoją budową nawiązują do zjawiska przyrody lub krajobrazu. Obrazowość takich motywów jest osiągnięta poprzez ich odpowiednie zaprojektowanie, aby kształt motywów, na zasadzie skojarzeń, oddawał fizyczny „kształt” zjawiska.

Yoshimura w swojej twórczości naśladuje rzeczywistość nie tylko poprzez odtwarzanie ich statycznych fragmentów. Bardzo ważną cechą jego twórczości jest również umiejętne naśladowanie specyficznego ruchu, który najbardziej zainteresował go w czasie ich obserwacji, o której pisał w notatkach. O stopniu wierności odtworzenia ruchu przez twórcę świadczy technika kompozytorska, jakiej użył na przykład w utworze *Snow*. Polega ona na prowadzeniu descendentalnych figur akordowych. Motywy te przedstawiały ruch spadającego śniegu. Natomiast w utworze *Ice Copy*, naśladowanie ruchu można zaobserwować w warstwie narracyjnej, gdzie przy pomocy barwy dźwięku i odpowiedniego skonstruowania, Yoshimura naśladuje opalizujące i mieniące się w lodzie światło. Kolejnymi utworami, w których kompozytor odtwarza wrażenia ruchu, są utwory *Clouds* i *Water Copy*. Jego inspiracjami dla tych utworów są z kolei ruchy powietrza, które formują chmury oraz ruchy wody Oceanu Spokojnego.

## JAPOŃSKI AMBIENT I FILOZOFIA ZEN

Powiązanie japońskiego ambientu z filozofią Zen jest trudnym zadaniem, ale jak najbardziej uzasadnionym. Nie mam tutaj na myśli tego, że ta konkretna, lokalna wersja ambientu może być analizowana z perspektywy tego odłamu buddyzmu ze względu na bogatą historię i jego wpływ na kulturę Japonii. Co prawda jest to zasadne, ponieważ wpływowi filozofii Zen zostały poświęcone monografie, m.in. czołowego znawcy tego tematu, Daisetza Teitaro Suzukiego, autora książki *Zen i kultura japońska* (Suzuki, 2009)<sup>6</sup>.

Filozofia Zen jest pewnego rodzaju odpowiedzią chińskiego społeczeństwa na zasady buddyzmu, który powoli napływał z Indii. Chińczycy co prawda byli zainteresowani systemem buddyjskim, jednak, jak podkreśla Suzuki (2009), są narodem zbyt pragmatycznym, aby bezwzględnie wdroyć nauki indyjskiego buddyzmu do życia i osobistej refleksji. Najpoważniejszymi zarzutami Chińczycy obciążali takie pojęcia filozofii, jak zachęcanie do porzucenia domu i majątku, radykalny transcendentalizm oraz ucieczkę od świata. Aprobata natomiast zyskały takie cechy buddyzmu, jak głęboka i wnikliwa analiza świadomości, a także subtelna dialektyka, która szczególnie intere-

<sup>6</sup> Filozofią Zen zajmuje się również wielu polskich japonistów. Czołową przedstawicielką badaczy tej filozofii jest Agnieszka Kozyra (Kozyra, 2020), która jest redaktorką i autorką wielu dzieł poświęconych również filozofii Zen *per se*, jak i jej wpływowi na kulturę Japonii.

sowała chińskich taoistów. Filozofia Zen miała być wypadkową tych dwóch skrajnych poniekąd stanowisk. Stała się więc ona systemem, który z jednej strony godził powątpiewanie w pewne zdobycze ludzkiej kultury, przede wszystkim sceptycyzm dotyczył precyzyjności języka w opisywaniu rzeczywistości. Z drugiej natomiast, jest systemem, który zakłada doświadczenie oświecenia w zupełnie przyziemnych i pragmatycznych aspektach ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, że filozofia Zen polega na dogłębnym, ścisłym i drobiazgowym wniknięciu w zasady ludzkiej egzystencji w świecie, które jest poznaniem pozajęzykowym, a co za tym idzie, jest poznaniem również podświadomym, przez Carla Gustawa Junga łączonym z mistyczną i „egzotyczną” niejasnością nauk mistrzów Zen (Jung, 2020).

Wykorzystanie wiedzy z zakresu filozofii Zen może występować w dwóch postaciach. W przypadku wspomnianych utworów można mówić o inspiracji tą filozofią, ale może też ona służyć jako klucz interpretacyjny tych utworów. Skąd w takim razie połączenie filozofii Zen ze sztuką? Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ wyczerpujących rozważań o inspiracji w sztuce Japonii filozofią Zen, w tradycyjnym rozumieniu jej założeń jest bardzo mało, a wręcz nie ma ich prawie wcale. Jedynym przedstawicielem, który wykorzystywał niektóre elementy nauki Zen w swoich sztukach był dramaturg teatru Nō, Motokiyo Zeami<sup>7</sup>. Innymi wytworami kultury, które z tradycją nauk Zen są utożsamiane, są japońska sztuka władania mieczem — *kendo* oraz rytuał parzenia i picia herbaty, o którym traktat napisał Kakuzo Okakura<sup>8</sup>. Natomiast połączenie nieco abstrakcyjnej w założeniu sztuki *sensu largo* z filozofią Zen wydaje się zupełnie niezgodne z jej założeniami. Jeżeli teoretycy i mistrzowie tego systemu byli sceptyczni co do możliwości opisanego świata za pomocą języka, to jak abstrakcyjnym byłoby dla nich połączenie przyziemnej egzystencji z np. muzyką czy sztuką teatralną.

Jednak moim zdaniem nurt japońskiej muzyki środowiskowej łączy wyżej wspomniane konteksty filozoficzne. Jednym z argumentów, które potwierdzają tę tezę jest bardzo świadomy udział twórców w kreowaniu audiosfery i sceny słuchowej. Podkreśla to m.in. Ashikawa w już wcześniej przeze mnie cytowanym komentarzu do albumu Yoshimury:

Także, ta muzyka nie jest samotnym bytem, pełną ekspresją twórcy czy pełnowartościowym dziełem. Raczej jest to muzyka, która ma zmieniać przestrzeń [w których zostaje odtwarzana — P.Sz.], rzeczy i ludzi. Taki rodzaj muzyki chciałbym przedstawić w projekcie *Wave Notation*, ponieważ muzyka nie jest czymś, co egzystuje samotnie (Ashikawa, Yoshimura, 1982)

<sup>7</sup> Motokiyo Zeami (1363-1444) — dramaturg, teoretyk i aktor. Jest autorem wielu traktatów opisujących estetykę i teorię tradycyjnego teatru Noh. (Hume, 1995: 349)

<sup>8</sup> Kakuzo Okakura, *Księga herbaty*, tłum. Maria Kwiecińska-Decker, wtd. Karakter, Kraków 2017



Jest to pewnego rodzaju manifest o świadomości funkcjonowania artysty w środowisku i jego wpływie na to środowisko. Świadomość jedności bytów jest zdecydowanie jedną z ważniejszych doktryn, które wprowadza filozofia Zen. Podkreślenie wpływu artysty na środowisko, czyli jego czynnej postawy, również wpisuje się w założenia filozofii. Zgodnie ze wschodnim szacunkiem do natury, człowiek — w tym przypadku artysta — jej sobie nie podporządkowuje, ani jej nie zdobywa, jednak z nią współpracuje. Z drugiej strony, intrygującym tutaj założeniem jest degradacja autonomiczności artysty i traktowanie go wyłącznie jako „częstki wielkiej maszyny świata”, choć mimo tego posiadającego pewną wolność manifestującą się w różnorodności, którą charakteryzuje się nurt japońskiego ambientu.

Inną ważną cechą, która łączy artystów japońskiego ambientu z filozofią Zen, jest umiłowanie natury. Suzuki podkreśla, że umiłowanie Natury jest charakterystyczną cechą Japończyków. Umiłowanie to wiąże się z szacunkiem dla Natury i współpracą między nią i człowiekiem, o czym pisałam w poprzednim akapicie. Inspiracja Naturą w japońskim ambientcie jest niesamowicie silna, a wręcz dominująca. Idealny tego przykład daje album Yoshimury, który jest całkowicie poświęcony naturalnym zjawiskom. Podobnie jest z innymi albumami współczesnych artystów, w których pojawiają się liczne odniesienia do świata przyrody. Są nimi m.in. *Sonneund Wasser* H. Takahashiego, który na wielu płaszczyznach kompozycji dzieła muzycznego odnosi się do budowy i wzrostu roślin. Wreszcie istotnymi przykładami są wszystkie albumy Takashiego Kokubo, który do Natury odnosi się poprzez stosowanie zarejestrowanych śpiewów ptaków oraz szumów rzek i wodospadów, a także w pozamuzycznych aspektach dzieła muzycznego, jakimi są tytuły jego utworów.

## PODSUMOWANIE

Powiązanie nurtu japońskiego ambientu i codzienności jest bardzo silne. Kluczowe jednak wydaje mi się powiązanie tego nurtu również z tradycją filozofii Zen, która może wskazywać, dlaczego tak inspirującym dla twórców, takich jak Yoshimura czy Takahashi może być natura. Z drugiej strony, nawiązuje do tego nurtu twórcza postawa Ashikawy — czyli przyjęcie roli rzemieślniczej a niekoniecznie artystycznej. Myślę, że tworzenie muzyki powiązanej z codziennością, może być traktowane jako pewna chęć przebicia muru między muzyką a odbiorcą, poprzez nadawanie jej cech skierowanych bardziej na użytkowość i funkcjonalność w określonych środowiskach. Intrygującym jest również sposób, w jaki artyści realizują swoje założenia. W przedstawionych przeze mnie przykładach można wskazać na co najmniej dwa sposoby opowiadania o codzienności. Jedną z nich jest realistyczne odzwierciedlenie jej w tkance muzycznej, co reprezentuje np. Yoshimura w *Music for Nine Postcards*. Drugą natomiast, reprezentowaną przez Ojime, jest

tworzenie utworów, które mają za zadanie korespondować z „dźwiękami codzienności” tj. odgłosy poruszających się ludzi czy szum klimatyzacji. Jednak przykłady te to tylko ułamek bardzo bogatego nurtu muzycznego, który rozwijał się przez ostatnie czterdzieści lat.

### **Bibliografia:**

- Ashikawa, Satoshi; 1982, Komentarz do albumu *Still Way*; LP Album, WN 002; Tokyo: Sound Process, [tłum. własne z języka angielskiego].
- Ashikawa, Satoshi, Yoshimura, Hiroshi; 1982, Komentarz do albumu *Music for Nine Post Cards*, LP Album, WN 001, Tokyo: Sound Process, [tłum. własne z języka angielskiego].
- Hume, Nancy; 1995, *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*; New York: State University of New York
- Haruomi, Hosono; 1983, Komentarz do albumu *Hana mi Niizu*; Tokyo: Speed Star, [tłum. własne z języka angielskiego]
- Jung, Carl Gustaw; 2020, „Przedmowa,” 11-35 w: *Wprowadzenie do Buddyzmu Zen* Daisetz Teitaro Suzuki, tłum. Andrzej i Małgorzata Grabowscy, Kraków: vis-a-vis
- Kardas, Piotr; 2019, *Home recording*. Hasła; Częstochowa: Piotr Kardas Production
- Kenko; 2020, *Zapiski dla zabicia czasu*, przeł. Henryk Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Koh, Masuda; 1991, “Shamisen” w *Kenkyusha’s New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha Limited
- Makomaska, Sylwia; 2021, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od ‘musiqued’ameublement’ do audiomarketingu*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego
- Ojima, Yoshio; 1988, Komentarz do albumu *Une Collection des Chainions. Music for Spiral I*, Tokyo: Wacoal Art Center
- Roquet, Paul; 2016, *Ambient Media. Japanese Atmospheres by Self*, edycja 3, Minnesota: University of Minnesota Press
- Suzuki, Daisetz Teitaro; 2009, *Zen i kultura japońska*, tłum. Piotr Mróz, Beata Szymańska  
Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Wacoal Art Center; 2018, *About Spiral*, <https://www.spiral.co.jp/en/about>, [dostęp: 31.06.2023]