

Piotr Kędziora

ORCID: 0000-0001-7295-6632

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# *Design-oriented approach* w badaniach nad muzyką (I): projektowanie inscenizacji i zaangażowane słuchanie ambientowe

Abstrakt: W artykule rozwijam perspektywę podejścia projektowego (*design-oriented approach*), którą rekonstruję na podstawie rozważań Victora Szabo. Stoi za nią koncepcja projektowania inscenizacji oraz zaangażowanego słuchania ambientowego, które odnoszę do źródeł gatunku ambientowego — ambientu Briana Eno oraz do wątku *kankyō ongaku* — muzyki środowiskowej rozwijanej w Japonii. W konkluzjach artykułu zarysowuję kierunki i wątki wymagające podjęcia w celu uzupełnienia perspektywy Szabo o zagadnienia związane z funkcjonalnością muzyki oraz estetyzacją rzeczywistości dokonującej się za pośrednictwem muzyki.

Słowa-klucze: muzyka ambient, muzyka środowiskowa, doświadczenie muzyczne, słuchanie ambientowe, projektowanie, podejście projektowe, badania kulturoznawcze

Artykuł<sup>1</sup> poświęcony jest zagadnieniu podejścia projektowego do muzyki, które zasygnalizował oraz rozwinął Victor Szabo w artykule „*What Music Isn't Ambient in the 21<sup>st</sup> Century?*” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*<sup>2</sup>. *Design-based approach* nie nosi znamion jakiegokolwiek z wrotu, jest raczej próbą wykorzystania zagadnień z obszaru designu w kontekście interpretacji muzyki ambient, jak również muzyki nagrywanej

<sup>1</sup> Artykuł jest pierwszym z dwóch opracowań poświęconych zagadnieniu podejścia projektowego do muzyki. Część druga nosi tytuł *Design-oriented approach w badaniach nad muzyką (II): udźwiękowanie przestrzeni życia i rozproszone słuchanie ambientowe* i dotyczy rozszerzenia omówionej tu perspektywy podejścia projektowego o zapowiedziane w końcu niniejszego artykułu wątki i konceptualizacje.

<sup>2</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*, [w:] *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, red. C. Scotto, K.M. Smith, J. Brackett, New York 2019, s. 144–158.

(ang. *recorded music*) w ogóle. Mimo że połączenie designu z muzyką — w innym niż marketingowy kontekście — jest w zasadzie rzadkością, to wybór amerykańskiego muzykologa nie jest przypadkowy, zważywszy na dotychczasowy dorobek Szabo w zakresie studiów nad ambientem jako gatunkiem muzyki popularnej<sup>3</sup>. Dla autora szczególnie zainteresowanego takimi studiami podejście projektowe jest uzasadnione, po pierwsze, ze względu na specyfikę i rodowód samego gatunku oraz gatunków mu pokrewnych, takich jak chociażby *environmental music* czy *space music*; specyfikę, którą przybliżę w drugiej części artykułu. Po drugie, a więc w efekcie rekonstrukcji historycznej i estetycznej ambientu, Szabo formułuje swoje propozycje rozwinięcia tytułowego, retorycznego pytania o to, jaka muzyka w XXI wieku ambientem nie jest<sup>4</sup>.

### Słuchanie — „efekty muzyki” — odbiorca

Szabo sięga po koncepcję ambientu, która choć ma wielu ojców — o czym za chwilę — to tylko jeden z nich, Brian Eno, sprawił, że w końcu XX wieku muzyka określana tym mianem trafiła na listy „Billboardu” i po dziś dzień nadal powiększa swoją publiczność jako gatunek muzyki popularnej<sup>5</sup>. „As ignorable, as interesting” — słowa wypowiedziane przez Briana Eno<sup>6</sup> — to prawdopodobnie najczęściej powtarzana fraza odnosząca się do tej muzyki w jej historiograficznych i publicystycznych opracowaniach. Za jej znaczeniem kryje się splot zainteresowań, okoliczności, przemyśleń i eksperymentów artystycznych, które były udziałem brytyjskiego artysty od lat siedemdziesiątych, a które wiązały się z jego artystycznym wykształceniem<sup>7</sup>. Jej najważniejszym komponentem jest zagadnienie słuchania.

<sup>3</sup> V. Szabo, *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*, [niepublikowana praca doktorska], University of Virginia, Charlottesville 2015.

<sup>4</sup> Pytanie to zadał Keith Fullerton Whitman na łamach czasopisma „Pitchfork” we wprowadzeniu do zestawienia pięćdziesięciu najważniejszych albumów ambientowych. K.F. Whitman, *The Nameless, Uncarved Block*, „Pitchfork Magazine” 26.09.2016, <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9948-the-50-best-ambient-albums-of-all-time/> (dostęp: 9.07.2021).

<sup>5</sup> W dniu, w którym piszę, na łamach serwisu Bandcamp pojawia się obszerny artykuł na temat muzyki ambient lat dziewięćdziesiątych, powstały z okazji kolejnych, pojawiających się jedna po drugiej kompilacji gatunku ambient, ambient house itp. To nie jest wyjątek. Magazyny „Pitchfork”, „Guardian”, „New York Times” regularnie raportują nowości płytowe związane z tym gatunkiem. Autorzy zestawień wprost mówią nie tyle o renesansie muzyki ambient, ile raczej o stałej, niezwalniającej tendencji wzrostowej w kontekście rozwoju tego gatunku. Por. A. Beta, *Revisiting the Sound of 90's Ambient*, „Bandcamp Daily” 13.04.2021, <https://daily.bandcamp.com/lists/90s-ambient-list> (dostęp: 10.07.2021).

<sup>6</sup> B. Eno, *Ambient 1: Music for Airports*, Polydor 1978.

<sup>7</sup> D. Shepard, *On Some Faraway Beach: The life and times of Brian Eno*, London 2008, s. 31–60.

Wypracowana z tego splotu „koncepcja” muzyki, która miałaby potencjał, by jednocześnie skupiać na sobie uwagę oraz pełnić funkcję dźwiękowej tapety, jest zorientowana wokół elastyczności słuchania. Ambientowy idiom muzyki będzie więc tę zamierzoną elastyczność sygnalizować, wskazując z jednej strony na estetykę ambientowego doświadczenia muzycznego, a z drugiej na specyficzną poetykę wspierającą elastyczne słuchanie muzyki<sup>8</sup>. Zanim powstanie słynna muzyczna seria *Ambient*, przy której okazji Brian Eno wypowie przytoczone tu słowa, będzie on wcześniej sondował estetyczne granice „muzyki do niesłuchania”<sup>9</sup>. Ambient za to rozwinie się kilka lat później jako niezależny gatunek muzyczny, którego publiczność — paradoksalnie wbrew intencjom Eno — nie będzie respektować założenia o rozproszonym słuchaniu<sup>10</sup>. Jednocześnie już pierwsi historycy estetyki ambient zauważyli, że słuchanie ambientowe<sup>11</sup> może być traktowane jako alternatywna kategoria opisowa uczestnictwa w kulturze muzycznej ery *recorded music*<sup>12</sup>. Analiza kultury muzycznej z punktu widzenia wielości wzorców słuchania oraz umiejętności przechodzenia między nimi skupia się więc na skalowalności uwagi słuchacza. Poczynając od skoncentrowanego słuchania w stanie pełnego skupienia na muzyce, po pobieżne i powierzchowne słuchanie przy okazji innych czynności i aktywności, dla których muzyka jest jedynie tłem — taka perspektywa pomieści zarówno profesjonalne słuchanie muzyczne, podprogowe słuchanie programowane, jak i wszystkie niezamierzone i spontaniczne przecięcia obu. W ten sposób „ambient” podniesiony do rangi kategorii opisowej wzbogaca deskrypcję i typologię form uczestnictwa w kulturze muzycznej ponad jej gatunkowymi, społecznymi bądź instytucjonalnymi podziałami. Szczególnie ważny w kontekście elastyczności słuchania jest sposób, w jaki muzyka ambient korzysta z materiału muzycznego opartego w znacznej mierze na systemie harmonii funkcyjnej, nie stosuje rozbudowanych struktur kontrapunktycznych, a za cel odbiera raczej manipulację w sferze brzmienia, a nie melodii. Priorytet elastyczno-

<sup>8</sup> Zagadnieniem adekwatności muzyki zajmuję się w artykule o społecznych ramach doświadczenia muzycznego. P. Kędziora, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, [w:] *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020.

<sup>9</sup> Eno & Fripp, (*No pussyfooting*), 1973 nagrany wspólnie z Robertem Frippem, późniejszym liderem King Crimson; oraz Brian Eno, *Discreet Music*, 1975.

<sup>10</sup> D. Toop, *How much world do you want?*, [w:] *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, red. M. Atkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 5; oraz *idem*, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London 2001.

<sup>11</sup> O „słuchaniu ambientowym” pisze w innym kontekście Szymon Nożyński. Por. *idem*, *Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.

<sup>12</sup> J. Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, Ann Arbor 2004; A. Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley 2013; M.J. Prendergast, *The Ambient Century: From Mahler to Moby: The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York 2003.

ści słuchania narzuca niejako konieczność stosowania takich elementów języka muzycznego, które będą miały walor familiarności, gdyż tylko wtedy nasza uwaga może zostać odwrócona względem muzyki. Ogranicza się do pewnego stopnia zamkniętego repertuaru zabiegów stylistycznych, którymi buduje statyczne doświadczenie, ubogie w ekspresyjne zmiany tempa, tonacji i artykulacji muzycznej<sup>13</sup>. Ma ono cechy doznania transgresyjnego, „psychonautycznego” i wprowadzającego w odmienne stany świadomości<sup>14</sup>.

Z tego też powodu słuchanie jest centrum studiów nad ambientem w przewrotny sposób, ponieważ jako wariant muzyki tła (ang. *background music*) ambient z zasady w ogóle go nie wymaga, ale w zamian dokładnie określa jego nie tyle nowy, ile raczej na nowo nazwany sposób. W tym sensie ambient jest zatem nie tylko *stricte* gatunkiem muzycznym, którego rozwój przypada na ostatnie dekady XX wieku, lecz także typem doświadczenia muzycznego, które dzielimy jako odbiorcy każdej muzyki. Ambientowe słuchanie, słuchanie rozproszone, nie angażujące, lecz towarzyszące innym czynnościom jest najważniejszym komponentem definicji ambientu. Brytyjczyk buduje ją na podstawie „efektów muzyki”<sup>15</sup>, a nie jej stylistyczno-formalnych cechach: z jednej strony efekty idiosynkratyczne, wynikające z indywidualnych potrzeb (jak i predyspozycji) dostosowywania repertuaru muzycznego do akompaniowania codzienności, a z drugiej — efekty kulturowe, bo zależne od splotu czynników technologicznych, ekonomicznych i społecznych, którym towarzyszy przesunięcie w myśleniu o istocie i funkcji muzyki idące za zmianami społecznych praktyk. „Efekty muzyki” są źródłem rozwijania jej specyficznego języka dźwiękowego włączonego w domenę funkcji, jaką ma pełnić jako gatunek. Ta funkcjonalność ambientu jest jego cechą wrodzoną, a wskazuje na to fakt, iż pomyślany był jako wspomniany wariant *background music*, natomiast w ciągu kolejnych dekad niepostrzeżenie okazał się dynamicznie rozwijaną estetyką muzyczną, która trafiła w gusta globalnego odbiorcy.

<sup>13</sup> D. Siepmann, *A Slight Delay. Agency and Improvisation in Ambient Sound World*, „Perspectives of New Music” 48, 2010, nr 1, s. 173–199; U. Holbrook, *A Question of Backgrounds: Sites of Listening*, [w:] *Music Beyond Airports — appraising ambient music*, red. M. Adkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 65; J. Demers, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford 2010.

<sup>14</sup> Efekty te są zawarte między innymi w genewskiej skali emocji muzycznych stworzonej przez zespół Marcela Zengera. J. Kaleńska-Rodzaj, *Emocje estetyczne w świetle badań psychologii muzyki: opis i mechanizmy wyjaśniające*, „Res Facta Nova” 2018, nr 19 (28), s. 11–12.

<sup>15</sup> Podejście w refleksji nad muzyką zorientowane na „efekty muzyki” pojawia się w późnym średniowieczu, ale jest jednocześnie kontynuacją tradycji wywodzącej się od Platona i Arystotelesa, tworzącą jedną z alternatyw wobec podejścia postpitagorejskiego. O efektach muzyki, a dokładniej o „działaniu muzyki”, a więc o nowym kryterium oceny i wartościowania muzyki, jakim staje się jej odbiorca, sygnalizuje już w XV wieku Johannes Tinctoris w traktacie *Terminorum musicae diffinitorium* (1475). Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997; K. Moraczewski, *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 66, 2019, s. 142.

## Podjęcie projektowe a ambient — Szabo

Szabo umieszcza podejście projektowe w perspektywie ekologicznej, za Jamesem Gibsonem rozumiejąc ją jako taką, w której możliwa jest deskrypcja wpływu muzyki (nagrywanej) na nasze postawy i wzorce słuchowe w życiu codziennym<sup>16</sup>. Rozwija tę tezę, wskazując potrzebę analizy estetycznej muzyki z nastawieniem na sposoby, jakimi kieruje ona naszą uwagę, percepcją oraz działaniem. W następnym kroku estetyczna interpretacja nadać ma tym sposobom znaczenie kulturowe, a tym samym wskazać obszar oddziaływania muzyki postrzeganej w kategoriach „efektów” w życiu codziennym<sup>17</sup>: zaprojektowanych wzorców słuchania, warunków percepcji i działań, do których skłania.

Perspektywa ekologiczna ma godzić dwa modele badania muzyki w życiu codziennym. Pierwszy z nich, kontynuując tradycję myślenia o muzyce jako sferze doświadczenia estetycznego, będzie konsekwentnie rozwijać zagadnienie społecznego statusu muzyki narzędziami analizy muzycznej z całym jej bagażem aksjologicznym. Skupiać się będzie na badaniu muzyki jako tekstu kultury, nie tylko więc na warstwie słownej (jak w wypadku badania muzyki rockowej), lecz także na artystycznym rodowodzie oraz przynależności gatunkowej i stylistycznej. W jego ramach Szabo sytuuje źródła podejścia tekstualnego do muzyki, alternatywnego jego zdaniem względem podejścia projektowego. Tak zwane *text-based approach* będzie miało jednak to istotne ograniczenie, że postrzegać będzie muzykę jako skończony, gotowy do analizy i interpretacji wytwór, a nie jako obiekt dynamicznie cyrkulujący w szerokim spektrum użycia, które mogą całkowicie zmieniać jego sens i wartość<sup>18</sup>.

W drugim modelu badania muzyki w życiu codziennym centralnym problemem będzie właśnie rzeczona dynamika recepcji muzycznej, a nie sama muzyka, czyli jej mediacyjność, indywidualna i społeczna sprawczość oraz jej zdolność pośredniczenia w kształtowaniu muzycznego doświadczenia indywidualnego i zbiorowego we współczesnym kontekście medialnym. To podejście otwiera się na myślenie o utylitarnej roli muzyki, która jest zależna względem kulturowej logiki powinowactwa technologii, ekonomii i kulturowej konsumpcji, ale też włączona zostaje w procesy dystynkcji, identyfikacji, regulacji nastroju oraz indywidualnej i ponadjednostkowej „homeostazy”.

W podejściu ekologicznym Szabo widzi szansę pogodzenia obu perspektyw. Po pierwsze, jako muzykolog i badacz ambientu (w tym jego przesunięcia w stronę gatunku muzyki popularnej) stara się nie tracić z pola widzenia estetycznych

<sup>16</sup> J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York 2015. Por. V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 146.

<sup>17</sup> E.F. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York 2005. T. DeNora, *Music-in-action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Burlington 2011.

<sup>18</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 145–146.

źródeł „progowego” doświadczenia muzycznego, na jakie ambient pozwala przez stosowanie określonej poetyki muzycznej (odpowiedniego języka formalnystylistycznego), ale jednocześnie wskazuje, by nie zapominać o wytwarzanych muzycznymi środkami „tekstualnych” narracjach wewnątrzmuzycznych. Po drugie, pozostaje otwarty na to, że muzyka została skutecznie anektowana przez późnokapitalistyczne procesy produkcji, dystrybucji i konsumpcji zapośredniczone przez sieciowe i mobilne media, przy jednoczesnym uwrażliwieniu, że mimo rzeczonyj aneksji muzyka nadal, niezmiennie ma moc sprawczą wpływania na jednostki i wspólnoty, a więc i na kulturę. Odnosząc się do muzyki tła, nietrudno zauważyć, że rozdział między tymi modelami epistemologicznymi przebiega wzdłuż osi elastyczności słuchania.

Podejście projektowe znajduje zdaniem Szabo swój materiał analityczny oraz swe *interpretandum* w trzech obszarach. Po pierwsze, odnosi się do tego, co Simon Zagorski-Thomas nazywa funkcjonalną „inscenizacją” (ang. *staging*) nagrania, a więc tymi aspektami uprzestrzennienia, barwy oraz ich mieszkania, które przyczyniają się do wytworzenia wirtualnej przestrzeni nagrania i postrzegania przez odbiorcę tej przestrzeni „w” nagraniu<sup>19</sup>. Analiza projektowa będzie zatem skupiać się na tych aspektach dźwiękowych i muzycznych, które mają swój wkład w przygotowanie takiej sceny z uwzględnieniem określonej formy jej percypowania, która przekłada się na odpowiedni dla niej rodzaj doświadczenia muzycznego (i określony stopień uwagi słuchacza). Po drugie, projektowo ukierunkowana analiza za cel stawia sobie śledzenie efektów somatycznych generowanych przez muzykę, a więc „haptycznych obrazów”<sup>20</sup>, które sprzęgają się w dynamiczny i nieliniowy sposób z ciałem i wpływają na nastrój za pośrednictwem środków muzycznych (struktura, tempo, rytm, harmonia) i dźwiękowych (brzmienie, pogłos, echo itp.). Ten obszar analizy rozstrzygający o wpływie odpowiedniego łączenia składowych elementów utworów z budowaniem płaszczyzn intensywności reakcji słuchaczy był przedmiotem analiz, które podejmowały Anahid Kassabian oraz Tia DeNora<sup>21</sup>. Trzecim z obszarów analizy projektowej jest podjęty przez Erica Clarke’a problem sposobów budowania środkami muzycznymi możliwych postaw podmiotowych (ang. *subject-positions*)<sup>22</sup>. W tym obszarze podejście projektowe zwraca się ku wytworzonym w drodze doświadczenia muzycznego możliwym sposobom zaangażowania słuchacza, których źródłem jest określona „sytuacja” muzyczna i dźwiękowa.

Podejście projektowe do muzyki będzie więc uwzględniało trzy powiązane wzajemnie obszary i okoliczności, które można zebrać w następującej formule: tym, co jest projektowane i wymaga rzeczonyj podejścia, jest zapośredniczona

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>20</sup> A. Kassabian, *op. cit.*, s. xvi–xvii.

<sup>21</sup> *Ibidem*; oraz T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge 2013, s. 75–108.

<sup>22</sup> E.F. Clarke, *op. cit.*, s. 62–125.

przez struktury muzyczne i dźwiękowe forma przestrzennej ambientowej (środowiskowej) scenarii dźwiękowej, która mieć będzie wewnętrzną dynamikę modulowania intensywności jej psychonautycznego (cielesnego i emocjonalnego) odczuwania przez dźwięki oraz określania (wskazywania) potencjalnej pozycji słuchacza, jaką w tej przestrzeni może zająć. Projektowana jest przestrzeń (ang. *ambience*), jak też jej centrum, czyli zaangażowany w jej odczuwanie podmiot słuchający i/lub zanurzony w niej podmiot słyszający — orientujący się w tej przestrzeni, ale nieskupiający swojej uwagi na jej szczegółowych cechach i zawartości.

Tak rozumiane podejście do muzyki, jako zaprojektowanej przestrzeni dostępnej przez słuchanie i niejako wytwarzające jego warunki, koresponduje z Enowską wizją „muzyki, która w jakiś sposób wiązała się z poczuciem miejsca — krajobrazu, środowiska”<sup>23</sup>, tyle że podejmowaną jako narzędzie wytwarzania tego miejsca na nowo. Nie chodzi już więc o udźwiękowanie przestrzeni, z jakim mamy od czynienia w koncepcji *Ambient 1: Music for Airports*, lecz raczej o immersyjne doświadczenie uprzestrzennienia dźwiękowego rzeczywistości wykreowanej, jakie towarzyszy *Ambient 4: On Land*. Zanurzenie słuchaczy w strumieniu dźwięku stało się „celem” tworzenia muzyki ambient, realizowanym, co podkreśla Szabo, przez odpowiednie udźwiękowanie (schemat kwadrofonicznej konfiguracji głośników domowych w *On Land*), a tym samym symulowanie „nielinowej perspektywy pierwszoosobowej wśród dźwięków otoczenia, które pojawiają się w różnych odległościach zarówno od słuchacza, jak i od siebie nawzajem”<sup>24</sup>. Jednocześnie, zaprojektowane dźwiękowo przestrzenie pozostawiają słuchaczom „dużą autonomię uwagi wobec nagranych dźwięków” oraz wolność skali skupienia, aby „umieścić muzykę w tle świadomości, gdzie może ona peryferyjnie wytwarzać skojarzenia środowiskowe, kolory, intensywności i nastroje”<sup>25</sup>.

„Ambientowe” słuchanie zaangażowane znajduje swoje źródła między innymi w amerykańskim nurcie muzyki, który rozwija się pod sztandarem ruchów kontrkulturowych na Zachodnim Wybrzeżu USA, w szczególności dzięki Stevenowi Hillowi, twórcy i prezyderowi audycji radiowej *Hearts of Space* czy dzięki Irvingowi Teibelowi, twórcy serii *Environments*<sup>26</sup>. Rozwijane jest później przez tak zwaną drugą falę ambientu w latach dziewięćdziesiątych<sup>27</sup>, w której dochodzi do zmiany w projektowaniu tego, co Szabo rozumie za Kassabian, DeNorą oraz Clarkiem jako sensoryczną intensywność wytwarzającą nowe sposoby pierwszoosobowego (ang. *first-person perspective*) „sytuowania się” w dźwiękowo wytwarzanym środowisku dostarczającym (już nie tylko) symulacji przestrzeni, lecz także

<sup>23</sup> B. Eno, *Ambient 4: On Land*, 1986.

<sup>24</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 148.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> V. Szabo, *Ambient Music's American Roots. The New Age Technoculture and Music from Hearts of Space, 1973–83*, konferencja *Ambient@40*, 23–24 stycznia 2018, Centre for Research in New Music, Huddersfield University.

<sup>27</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 151.

w osadzonej w niej narracji. Wspomniana wcześniej dowolność uwagi, skupienia i sposobu słuchania czyni ze składowych tak wykreowanej wirtualnej przestrzeni elementy równie interesujące, jak niezauważalne. W projektowaniu tych przestrzeni kryje się więc to, co pozwala zdaniem Szabo w dwójaki sposób reagować na otaczający nas świat za pośrednictwem słuchania: „zagłuszać” go, dając słuchaczowi dźwiękowy materiał służący jako tapeta dźwiękowa, czy też „anulować” go, zapraszając słuchacza do światów alternatywnych<sup>28</sup>. Działając jako odcień (ang. *tint*), muzyka ambient, na podobieństwo muzyki filmowej lub telewizyjnej, staje się akustycznym materiałem, z którego tworzy się prywatna ścieżka dźwiękowa (ang. *personal soundtrack*)<sup>29</sup>.

W konkluzjach swoich rozważań nad tą perspektywą Szabo wskazuje (w paru aspektach dość enigmatycznie) kilka zagadnień związanych z gatunkiem muzyki ambient, a wydobytych za pośrednictwem podejścia projektowego. Po pierwsze, ambient — zwłaszcza w jego późniejszym, drugofalowym wydaniu — rozumie jako sferę projektowania iluzji, która mimetycznie naśladuje realne światy (wiejskie, miejskie, planetarne itp.). Za takim rozumieniem kryje się zasób środków technicznych (*field recording, sampling*), które wspierają metaforyczny czy wręcz onomatopieczny wymiar utworów ambientowych, przy jednoczesnym ich potencjale do odrealnienia muzycznie projektowanych światów<sup>30</sup>. Drugie z podsumowujących zagadnień wskazanych przez amerykańskiego muzykologa dotyczy binarnych przeciwieństw (bezosobowe–pierwszoosobowe, organiczne–syntetyczne, nieludzkie–ludzkie, stabilne–przejściowe), które rozumie on jako leżące u podstaw gatunku ambientowego oraz dwuaspektowej ambiwalencji, jaką on odkrywa. W pierwszym aspekcie ambient, tworząc alternatywne „techno-naturalne” światy dźwiękowe, dokąd zaprasza słuchacza, jednocześnie ironizuje i podważa sens ucieczek od świata realnego, w którym muzyka jako ambient, jako środowisko i otoczenie jest wszechobecna. W drugim aspekcie ambiwalencja ta dotyczy społecznych i kulturowych wymiarów atrakcyjności tych bezosobowych, personalizowanych wycieczek w quasi-naturalne środowiska wytworzone mocą dźwięków, odrywania się — jak określa to Szabo — od „świata mas”, ale również identyfikowania się z nimi mimo ich bezosobowego i wyjąłowego z wszelkich przejawów ludzkiej obecności charakteru<sup>31</sup>.

Analiza Szabo odnosi się w tym wypadku do albumu KLF *Chill Out*,<sup>32</sup> jednak przykładów na uwypuklanie tych dualizmów — źródeł wspomnianych ambiwalencji — jest oczywiście znacznie więcej. Na szczególną uwagę w tym względzie

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>29</sup> Sformułowanie to pojawia się w wywiadach, które Szabo przeprowadził na grupie około stu użytkowników forów internetowych dotyczących muzyki ambient w ramach badania recepcji tej muzyki. Por. *idem*, *Ambient Music as Popular Genre*.

<sup>30</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 153.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 155.

<sup>32</sup> KLF, *Chill Out*, Wax Trax! Records 1990.

zasługuje londyński duet The Future Sound of London. Jego albumy *Lifeforms*, *ISDN* oraz *Dead Cities* są na wskroś przesiąknięte nie tylko techno-naturalną przestrzenią, lecz właśnie dźwiękowymi atrybutami i koordynatami podmiotu poruszającego się w postapokaliptycznym *imaginarium* i włączonego — niczym filmowy bohater — w dynamiczną narrację opisującą językiem muzyki i udźwiękowania wizję świata, do którego zaprasza słuchacza Garry Cobain i Brian Dougans<sup>33</sup>.

Szabo rozszerza owe ustalenia na temat gatunku ambient w ujęciu projektowym i odnosi je do muzyki nagrywanej, wskazując „ambientowy” wymiar ekologii dźwiękowej naszej muzycznej codzienności, w której muzyczne projekty (ang. *designs*) lub całe ich gatunki zachęcają słuchaczy do skupienia na nich uwagi oraz percepcyjnego, emocjonalnego zaangażowania, jednocześnie tego nie wymagając. Projektowe podejście ma w tym wypadku zdaniem autora tę zaletę, że za jego sprawą i w jego świetle można analizować i interpretować w zasadzie każdą muzykę, która cyrkuluje w globalnym repozytorium *on-demand*<sup>34</sup>. Charakterystyka podejścia Szabo do nagrań ambientowych oraz form ich użycia przez słuchaczy znajduje swe zakotwiczenie w immanentnym polu wykreowanej przestrzeni akustycznej, w przygotowanej odpowiednimi technikami muzycznymi i dźwiękowymi przestrzeni „inscenizacji”. O ile w wypadku ambientu czy pokrewnych mu gatunków muzyki generatywnej, elektronicznej, eksperymentalnej zastosowanie tego podejścia jest całkowicie zrozumiałe, o tyle sprawa komplikuje się w kwestii każdego gatunku muzyki, którego centrum tworzy tekst. Zresztą wstępne założenie, które czyni Szabo, definiując swoje rozumienie podejścia ekologicznego, wskazuje tę okoliczność: podejście projektowe jest inne niż podejście tekstualne, w tym wypadku, realizowane w formie analizy zawartości tekstowej, a nie interpretacji zjawisk kultury jako „tekstów” — nośników znaczenia. W projektowej perspektywie za najważniejsze należy uznać przyznanie słuchaczowi autonomii w obrębie jego postawy odbiorczej. Akustyczna scena, której staje się częścią, może imitować otaczający nas na co dzień bezznaczeniowy szum i podobnie jak w wypadku tych akustycznych zanieczyszczeń może stać się obiektem wyjątkowej uwagi i analitycznego skupienia, otwierając tym samym drogę do głębokiego immersyjnego wsłuchiwania się w szczegóły dźwiękowe pojawiające się w szerokim planie akustycznego kadru. Projektowane są więc nie tylko te przestrzenie czy też pojawiające się w nich wydarzenia i fenomeny dźwiękowe, lecz także określone co do kierunku i zasięgu punkty słuchowej obserwacji. Dynamikę tych projektów można zatem wyrazić jako zmieniający swoje położenie oraz zasięgi punkt przecięcia osi współrzędnych, które orientują podmiot w przestrzeni, lub odwrotnie: generują i symulują dla niego przestrzeń. Wszystko to dotyczy wspomnianej przestrzeni inscenizacji, do której nienachalnie zaprasza nas odpo-

<sup>33</sup> Albumy The Future Sound of London *Lifeforms* (1994), *ISDN* (1994) oraz *Dead Cities* (1996) ukazały się nakładem wytwórni Electronic Brain Violence należącej do Virgin Records.

<sup>34</sup> V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 155–156.

wiednio rozumiana „muzyka otoczenia”. Czy rzeczywiście w myśl założeń Szabo może nią się stać każda muzyka rozumiana w ów sposób? Czy, być może, projektowy charakter muzyki należy nieznacznie przeformułować, by móc podejść projektowe stosować z zadowalającym skutkiem do każdej muzyki?

Moje polemiczne rozumienie podejścia projektowego osadza się na jego przesunięciu, które stawia konkluzję Szabo w nieco innym świetle. Dotyczy ono między innymi wspomnianego rozumienia „muzyki otoczenia” i nadal odnosi się do przekonania, że nie tylko gatunek muzyki ambient lecz także potencjalnie każde nagranie ma znamiona projektów (ang. *designs*) jako wytworów o określonej użyteczności oraz określonej funkcji, z której użytek czyniony jest w procesie ich recepcji. Ujmując to przesunięcie możliwie najbardziej skrótowo, *design-oriented approach* powinno skuteczniej akcentować usytuowanie muzyki w miejscu współdzielonym z przedmiotami codziennego użytku, którym w toku ich użycia, nadawana jest wartość estetyczna bądź (jednocześnie) odwrotnie — mając wykreowaną i zaprojektowaną wartość dodaną osadzoną w swojej formie, przedmioty te stają się nie tylko użyteczne, lecz także estetycznie wartościowe. W połączeniu designu i muzyki nie musi chodzić więc jedynie o projektowania świata, do którego muzyka nas zaprasza, ale „ekologiczne” (prze)projektowanie realnej przestrzeni życia przez jej odpowiednie udźwiękowanie.

Z punktu widzenia hipotezy, wokół której Szabo buduje swoją argumentację, a mianowicie zależnego od nastawienia słuchacza (sposobu słuchania) potencjału przekształcania w ambient każdej muzyki, nie tylko tej oferującej dźwiękowo zaprojektowaną przestrzeń psychonautyczną (choćby przez efekty przestrzenne), musimy niejako wyjść ze zbudowanej tą drogą „inscenizacji”. Konieczne jest zwrócenie się ku *realis* projektowania przestrzeni życiowej przez muzyczne i dźwiękowe moderowanie afektami, emocjami i nastrojem oraz oddziaływanie na nasze ciała (dyscyplinowanie, kontrolowanie, emancypowanie, wzbudzanie, poruszanie). Wracając do ustaleń z początku artykułu, mowa zatem o „efektach muzyki”, jakie możemy śledzić poza światem wykreowanych dźwiękowo przestrzeni i trudnych do zrewidowania, immanentnych przeżyć słuchacza. Mianowicie znajdujemy je w sferze obserwowalnych faktów, postaw i wzorców słuchania, konkretnych sposobów przekształcania przestrzeni życia (publicznych, domowych i prywatnych) oraz rekonstruowanych (dzięki nim) zespołów przekonań stojących za nimi.

## Epizod japoński

Na szczególną uwagę zasługuje tu zjawisko rozwoju muzyki otoczenia, z jakim mamy do czynienia w Japonii. W aurze technologicznego boomu lat osiemdziesiątych, w tym dynamicznego rozwoju sektora instrumentów elektronicznych (Roland, Yamaha itp.), muzyka ambient trafia na bardzo podatny grunt japoń-

skiej kultury postindustrialnej. Termin „kankyō ongaku” (*environmental music*) to określenie, które pojawia się tam za sprawą Mainichi Broadcasting (później Mainichi Music Systems) — firmy, która w 1964 roku na mocy umowy staje się wyłącznym dystrybutorem American Muzak Corporation. Podwaliny pod tę umowę handlową kładą inicjatywy firm zrzeszonych pod marką Key Corporation, które od czasów amerykańskiej okupacji Japonii w latach 1945–1952 dostarczają tak zwane *sound conditioning* dla banków, restauracji i przestrzeni handlowych. Co warto dodać, podobnie jak we Francji „muzyka środowiskowa” pojawia się w Japonii już w pierwszych dekadach XX wieku, w formie niewielkich zespołów muzycznych akompaniujących podczas zakupów w domach handlowych. Śladem rozwoju tej formy muzycznego tła może być satyryczne opowiadanie Unno Jūzy — pioniera japońskiej fantastyki naukowej — z roku 1937 pod tytułem *Music Bath at 1800 Hours* (jap. *Jūhachi jikan no ongaku yoku*). Fikcja na temat futurostycznego społeczeństwa, które zmuszone jest do codziennej „muzycznej kąpieli” w celu wzbudzenia produktywności jego członków i absolutnego poddania się propagandzie władz, była oczywiście wymierzona w „faszyzujące” praktyki ówczesnych japońskich władz. Złowieszczo brzmi w tym kontekście, że w opowiadaniu potencjalne zagrożenie ze strony wroga skłania wojskowe władze fikcyjnej planety do wprowadzenia rygoru „muzycznej kąpieli” przez całą dobę, co doprowadza do tragicznych w skutkach następstw<sup>35</sup>.

Japoński Muzak z biegiem lat wdraża wszystkie innowacje „naukowe” tworzone i eksploatowane za oceanem. Co istotne jednak, w czasie gdy amerykański prekursor muzyki tła spowinowaconej z naukowymi metodami wzniesienia produktywności wśród pracowników fabryk i biur zaczyna przesuwac swoje cele biznesowe z obszaru *stimulus progression* w stronę *corporate branding*, tak w Japonii zainteresowanie „akustycznym warunkowaniem” pracowników, i konsumentów, nie mija. Znamienny tytuł pracy Philipa Kotlera — guru światowego marketingu — z 1973 roku *Atmospherics as Market Tool* określa formułę, w jakiej mieści się zakres działalności dostawców komercyjnej *background music*. Szukając „produktu totalnego” (ang. *total product*), Kotler sugeruje, że w chwili decyzji zakupowych atmosfera miejsca jest znacznie ważniejsza niż sam produkt<sup>36</sup>. Totalność przedmiotu sprzedaży zostaje więc rozszerzona o (*sic!*) *atmospherics*, czyli efekty multisensorycznego projektowania środowiska sprzedaży, by osiągnięty dzięki niemu emocjonalny stan kupującego zwiększał prawdopodobieństwo sprzedaży<sup>37</sup>. Mimo że formuła *stimulus progression* już dawno była porzucona przez Muzak w USA, to jeszcze do 2010 roku Mainichi korzystało z niej w prze-

<sup>35</sup> W tym miejscu warto wspomnieć o innych literackich wizjach roli i funkcji muzyki tła, które zwłaszcza upodobała sobie literatura dystopijna. Por. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, Warszawa 2014; J. Zamiatin, *My*, Poznań 2020; E. Rice, *Voyage to Purilia*, London 1954.

<sup>36</sup> P. Kotler, *Atmospherics as Market Tool*, „Journal of Retailing” 49, 1973–1974, s. 48.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 50.

strzeniach publicznych, biurowych i komercyjnych japońskich miast<sup>38</sup>. Japoński psycholog Osaka Ryōji we wstępie do datowanej na rok 1992 reedycji publikacji *Environmental Music* z roku 1966 pisał, że o ile wówczas idea „muzycznej kąpieli” była zupełnie niezrozumiała, o tyle z końcem XX wieku była już czymś zupełnie normalnym<sup>39</sup>.

W latach szybkiego rozwoju muzyki stymulującej pracę lub zakupy do głosu dochodzi grupa artystów japońskich, którzy zaczynają kwestionować i krytykować działalność związaną z akustycznym warunkowaniem (ang. *acoustic conditioning*) przestrzeni publicznej. W odpowiedzi na zaobserwowany zwrot społeczeństwa japońskiego w stronę hiperkonsumpcji zaczyna działać efemeryczna grupa Environment Society z Tokio, której przynajmniej dwóch członków — Kuniharu Akiyama oraz Ay-O — ma za sobą współpracę ze sceną nowojorską skupioną wokół Alana Karpowa i Johna Cage’a. Prace łączące muzykę, rzeźbę, fotografię i design zaprezentują w 1966 roku w trakcie wystawy *From Space to Environment*. Działalność grupy oparta na eksperymentach i poszukiwaniu własnego języka krytyki japońskiej kultury korporacyjnej i konsumpcyjnej była siłą rzeczy skierowana przeciwko „imperatywom” Mainichi: tworzenia środowiska produktywności, rynkowej atrakcyjności, komfortu i zadowolenia. Oba nurty *kankyō ongaku*, choć tak odległe w swoich założeniach, realizowały je tymi samymi środowiskowymi środkami, z tą istotną różnicą, że o ile korporacyjna muzyka tła miała na celu modelowanie odpowiedniego nastroju wokół codziennych aktywności, o tyle japońska awangarda pozostawała nieustępliwa w obnażaniu niezauważalnych i trudnych do wskazania sił manipulacji ideologicznej, które owo modelowanie zakładało w swoim projekcie społeczeństwa przyszłości.

Pogłosem tego napięcia jest przytoczone przez Paula Roqueta w *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self* wydarzenie, jakim była Wystawa Światowa w Osace w 1970 roku. Przytaczając wiele wspomnień zebranych w publikacjach o początkach muzyki elektronicznej w Japonii, autor ten nie pozostawia złudzenia, że muzyka środowiskowa, której miało okazję słuchać ponad osiemdziesiąt milionów gości w różnych pawilonach wystawy, okazała się niejednokrotnie (literalnie) nie do zniesienia. W udźwiękowieniu wystawy uczestniczyli artyści Environment Society czy Karlheinz Stockhausen, prezentujący *live electronic music* w pawilonie niemieckim. Jednak jak opisuje to onomatopeicznie Yūji Tanaka w *Electronic Music in Japan*, wyzbyte melodii i rytmu syntetyczne dźwięki *piiitiii, garigrigari, puuuun* przegrały starcie o słuchacza z muzyką, która w centrum stawiała po prostu komfort (jap. *kaitekisa*) widzów odpoczywających w trakcie wielogodzinnych spacerów po wystawie<sup>40</sup>. Zdaniem Roqueta nie bez znaczenia w tym aspekcie ma

<sup>38</sup> P. Roquet, *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self*, Minneapolis 2016, s. 29.

<sup>39</sup> O. Ryōji, *Kankyō ongaku: kaiteki na seikatsu kūkan o tsukuru (Environmental Music: Making a Comfortable Living Space)*, Tokyo 1992. Por. P. Roquet, *op. cit.*, s. 29.

<sup>40</sup> Y. Tanaka, *Denshi ongaku in Japan (Electronic Music in Japan)*, Tokyo 2001.

ugruntowana w Japonii kultura uprzejmości (ang. *amenity culture*), która zakłada wolny dostęp do komfortu, spokoju, świeżości i relaksu. W tym sensie blasfemiczna muzyka instalacji dźwiękowych prezentowanych na EXPO 70 mogła być po prostu źle odebrana, nie tyle jako zły, fałszywy czy nieszczerzy komunikat artystyczny, ile raczej jako zbyt daleko posunięta ingerencja w prywatną strefę komfortu, do której społeczeństwo japońskie (i nie tylko) zdążyło się już przyzwyczaić i której mogło oczekiwać, zważywszy na to, że tematem przewodnim wystawy było hasło „Postęp i harmonia dla ludzkości”. Paradoksalnie, zdaje się, że dla artystów tytuł ten był właśnie idealnym powodem do tego, by ów postęp i harmonię przedstawić językiem sztuki środowiskowej.

Obawy związane z coraz powszechniejszym funkcjonowaniem *environmental music* były podzielane przez wielu artystów, a kulturowy transfer idei ze Stanów Zjednoczonych i Europy miał istotne znaczenie w sposobach ich ekspresji. Bardzo ważną w tym kontekście postacią jest Kuniharu Akiyama, który w latach pięćdziesiątych związany był z nowojorskim Fluxusem, a po powrocie do Japonii współtworzył Environmental Society. Był też kuratorem EXPO 70 odpowiedzialnym za muzykę środowiskową oraz autorem wielu krytycznych publikacji z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych na temat *kankyō ongaku*, którą sam również tworzył<sup>41</sup>.

Jego podstawową, często podkreślaną, obawą była emocjonalna manipulacja, jaka stoi za komercyjnymi projektami muzyki środowiskowej. W artykule z 1966 roku *Music that designs* w zbiorze *Design Criticism* łączy ją z fundamentalną dla designu obsesją funkcjonalności. Muzyka spośród wszystkich innych sztuk była jego zdaniem najskuteczniej przystosowana do tego połączenia, a rozwój technologiczny urządzeń elektronicznych połączeniu temu nadawał zupełnie nowy wymiar. *Background music*, której doświadczenie zostaje całkowicie zapośredniczone przez urządzenia CE (ang. *consumer electronics*) oraz planowanie przestrzenne (architektoniczne, urbanistyczne) uwzględniające akustyczny *tint*, była w tym względzie szczególnie ważna. Za jej sprawą dochodzi zdaniem japońskiego artysty do całkowitego zerwania wszystkich referencji historycznych i estetycznych muzyki, która staje się częścią bezimiennego fluxu akustycznego, wtłoczonego ukradkiem w przestrzeń publiczną i w codzienność. Choć Akiyama, idąc drogą współczesnej mu dyskusji muzykologicznej w Europie i Stanach, przewrotnie wskazuje, że powrót do „czystej” muzyki, kompozytora i dzieła jest panaceum na tę negatywną tendencję, to w dalszej części tekstu jednak proponuje coś zgoła przeciwnego. Przyznając, że idea muzyki absolutnej jest wymysłem niemającym realnego odniesienia w praktyce muzycznej i kompozytorskiej (pojawia się tu znany argument dotyczący „nasennych” *Wariacji Goldbergowskich* Bacha), japoński krytyk proponuje, by współczesna artystycznie motywowana muzyka tła

<sup>41</sup> Por. M. Yoshimoto, *Textiles Pavilion: An Anomaly and Critique of Expo '70*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 113; oraz *eadem*, *Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices an Introduction and Commentary*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 1–12.

skierowana została w stronę „czysto naukowego” projektowania doświadczenia akustycznego, w kontekście sentymentalnych wycieczek, którymi zazwyczaj jest przesycona. Akiyama stawia wobec muzyki tła i jej sentymentalizmu jeszcze inny ważny zarzut. Jak twierdzi, domyślnym odbiorcą muzyki tła jest bezimienny tłum, a fakt, że jest to „czyjaś, ale nie moja” muzyka (ang. *other people music*), w zasadzie uniemożliwia jej słuchanie. Gdy nikt nie bierze odpowiedzialności za jej formę i kształt, muzyka należy jedynie do przestrzeni, którą wypełnia. Emocjonalny poligon, na jakim działa muzyczne tło, to szczątkowe odbicia podmiotowości w przestrzeni wypełnionej dźwiękiem. Nie dochodzi tutaj jednak do powiązania, dopóki akustyczny bodziec nie będzie wspomnianym odbiciem partykularnych, podmiotowych potrzeb i pragnień. Jedynie radykalne ograniczenie sentymentalnego przeładowania muzyki tworzy miejsce na prawdziwe emocje słuchacza, stąd muzyczny design komercyjnej muzyki tła czy raczej „emotywny design” rozumiany jako projektowanie nastroju, a zaprowadzony siłą muzyki jest zdaniem Akiyamy nie do utrzymania.

Upodobanie Japończyków do ambientu ma zapewne wiele znaczeń — może na nie mieć wpływ ich, najpewniej stereotypowa, a więc fałszująca obraz heterogeniczności tego społeczeństwa, skłonność do melancholii, prostoty i ciszy muzyki tła, której łatwo przeciwstawić technicyzowany kulturowy obraz japońskich niezasypiających metropolii i nigdy niekończącej się pracy<sup>42</sup>. Najważniejszą cechą estetyki japońskiego ambientu jest jednak bliskie myśleniu projektowemu przekształcanie przestrzeni, w którym ma mieć swój udział muzyka. Jej rolą jest więc przekształcanie „środowiska” (*environment*) w „przestrzeń” (*space*), a następnie w „miejsce” (*place*) — uczłowieczenie, oswojenie i nadanie otoczeniu wymiaru familiarności, a więc wartości i praktycznej, i estetycznej. W ujęciu Akiyamy byłoby to przekształcenie dźwiękowego środowiska bez słuchacza, przez przestrzeń mającą dźwięk na wyłączność, w miejsce, w którym dochodzi do słuchowego zagnieżdżenia, wzniecenia familiarności i stworzenia nowej warstwy indywidualnego emocjonalnego związku opartego na stosunku słuchowym (źródło — receptor, udźwiękowanie — słuchacz). Nie należy przy tym zapominać, że wyraźna dotychczas różnica między wariantami muzyki tła w Japonii się zaciera. To realny i sumiennie realizowany program polepszenia życia przy wykorzystaniu muzyki. Ambient komponują najwięksi twórcy gatunku na zlecenie Sanyo, Shiseido czy na potrzeby „muzycznego umeblowania” jadalni dla sportowców uczestniczących w olimpiadzie w Tokio w 1964<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> P. Roquet, *op. cit.*

<sup>43</sup> Y. Tanaka, *op. cit.*; oraz P. Roquet, *op. cit.*

## Ku drugiej „ambientowej” logice konsumpcji muzyki

Brian Eno stosuje termin „projekt” (ang. *design*) w odniesieniu do swoich realizacji muzycznych. To między innymi tym tropem podążył Szabo w zarysowaniu konturów podejścia projektowego. Nie należy jednak zapominać, że brytyjski artysta rozumie to pojęcie jako adekwatne nie tylko do budowanych przestrzeni dźwiękowych, lecz także do warsztatu muzycznego, w którym ważne miejsce zajmują systemy generatywne. W tym sensie design to dla Eno projektowanie połączeń i zależności tworzących probabilistykę wariantów przebiegów muzycznych w różnych wymiarach dzieła muzycznego (wysokość dźwięku, amplituda, brzmienie, tempo itp.). Takie rozumienie projektowania jest bardzo bliskie temu, co rozumiał pod tym pojęciem Barry Truax, tworząc teoretyczne podwaliny *sound-scapes*<sup>44</sup>. Nie sposób tu nie wspomnieć, że zagadnienia tu podjęte w dużej mierze pokrywają się z problematyką ekologii dźwiękowej i *soundscape studies* R. Murraya Schafera. Być może warto przyjąć zainspirowany przez Szabo i podjęty tutaj opis zagadnień związanych z muzyką w ujęciu projektowym jako alternatywną formę opisu współczesnej rzeczywistości audialnej, korzystającą z innego zestawu pojęć<sup>45</sup>. W tym sensie podejście projektowe do muzyki można rozważać jako próbę rozszerzenia „słownika” badawczego antropologii i kulturoznawstwa zorientowanych na muzykę o nową terminologię<sup>46</sup>.

Ambient będący wzorcem podejścia projektowego może istnieć jako kategoria opisowa uczestnictwa w zglobalizowanej i urynkowanej kulturze muzycznej w czasach wszechobecności słuchania (ang. *ubiquitous listening*)<sup>47</sup>. Niewątpliwie rozproszone słuchanie, które ambient jako gatunek podchwycił, mówi coś więcej o nas oraz o naszych nowych, ponadgatunkowych nawykach słuchowych. Z jednej strony kontekst ambientu podsuwa nam narzędzia i inspiracje do rysowania akuzmatycznej koncepcji modelowego słuchacza (ang. *model-listener*), odniesionej do koncepcji modelowego czytelnika Umberto Eco<sup>48</sup>, a redukującej go do

<sup>44</sup> B. Truax, *Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition*, „A Poetry of Reality” 1996, nr 1, s. 49–65. M. Heinrich, *Barry Truax: od komunikacji do projektowania*, „Glissando”, <http://glissando.pl/artykuly/barry-truax-od-komunikacji-do-projektowania/> (dostęp: 10.06.2021).

<sup>45</sup> R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.

<sup>46</sup> Chodziłoby tutaj o kulturoznawstwo rozumiane jako koncepcja badań kultury ponowoczesnej, które zaproponował Grzegorz Dziamski. W jej świetle sama rzeczona próba zastępowania „słownika” refleksji naukowej wpisuje się w charakter ponowoczesności. Por. G. Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016.

<sup>47</sup> A. Kassabian, *op. cit.*

<sup>48</sup> E. Battistini, *Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape*, konferencja *Musique et écologies du son. Projets théo-*

czystej „instancji percepcyjnej”, którą skądinąd można wyczytać ze słów samego Briana Eno. Z drugiej strony, jak przewrotnie ujął to przy okazji czterdziestolecia *Ambient 1: Music for Airports* David Toop, autor jednej z ważniejszych publikacji na temat ambientu jako fenomenu kulturowego, funkcjonalna muzyka dla lotnisk była pomyślana dla tych, którzy na lotniskach wcale nie chcą być, za to chcą świadomie panować nad dźwiękową przestrzenią, która ich otacza<sup>49</sup>.

Przyjmuję, że zarysowany w artykule problem wymaga dalszego rozwinięcia o następujące wątki: usytuowanie zagadnienia podejścia projektowego w kontekście problemu autonomii i funkcjonalności muzyki oraz zagadnienia estetyzacji rzeczywistości, która dokonuje się za pośrednictwem muzyki. Oba z nich muszą znaleźć swoje oparcie w praktykach artystycznych i dźwiękowych, które pojawiają się najczęściej w opracowaniach historiograficznych ambientu, a mianowicie w kontekście twórczości Erika Satie, Johna Cage’a, rozważań Heinricha Besslera oraz Carla Dahlhausa na temat muzyki użytkowej czy szerszego zagadnienia estetyzacji codzienności, projektowania czy wspólnej przestrzeni życia. Drugie, wsparte na tych zagadnieniach, rozumienie podejścia projektowego będzie w istocie dopełnieniem perspektywy, w której oba podejścia projektowe staną się nierozdzielne. Chodzi więc o wspomniane już wcześniej odwrócenie się od zagadnienia projektowania „inscenizacji”, jaką oferuje ambient, i zwrócenie się ku projektowaniu realnej przestrzeni życia, której nieodłącznym elementem jest muzyka i dźwięk. Dwa wektory myślenia projektowego nie tworzą dla siebie przeciwwagi, gdyż wówczas wyznaczyłyby fałszywą oś analizy i interpretacji muzyki, która jednocześnie błędnie pokryłaby się z osią dynamiki elastyczności słuchania. Choć jest ono centralnym punktem podejścia projektowego, to postrzegam oś słuchania wraz z dwoma wektorami projektowej perspektywy jako trzy osie projektowego podejścia, jako trzy wymiary analizy i interpretacji zjawisk z obszaru muzyki nagrywanej. O ile nie jest to konieczne w wypadku ambientu (oś elastyczności słuchania pokrywa się z projektową analizą „inscenizacji”) i gatunków mu pokrewnych, o tyle dla muzyki nagrywanej jako całości te trzy parametry badawcze uznać należy za niezbędne.

Nie bez znaczenia jest, że subtelność i familiarność ambientu (w znaczeniu, zakładanej w tego realizacjach elastyczności słuchania) jest atrakcyjną ofertą dla globalnego odbiorcy, co potwierdzają wszystkie możliwe zestawienia i dane liczbowe. Być może awangardowy rodowód ambientu ma przypomnieć nam, że w społecznym wymiarze funkcjonowania muzyki „słuchanie na granicy słuchania” to pierwsza i pierwotna forma kontaktu z muzyką, a jej alternatywa — słuchanie skupione, kompetencyjne i wyspecjalizowane — ma charakter wtórny, wynikający z profesjonalizacji muzyki jako dziedziny sztuki. W takim ujęciu projektowe podejście ma przecież także status historyczny i bez wątpienia można

*riques et pratiques pour une écoute du monde*, Paris 2013, <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du> (dostęp: 3.04.2021).

<sup>49</sup> D. Toop, *How much world do you want?*, s. 5.

wykazać źródła, z powodu których pojawia się jako propozycja w tym, a nie innym momencie dziejów muzyki. Dlatego o jego skuteczności decydować powinna nie tylko argumentacja wskazująca jego hipotetyczną operatywność, lecz raczej empiryczna jej próba na materiale innym niż ambientowy. Wówczas pytanie, którym Szabo tytułuje swoją propozycję projektowego podejścia, a które przecież nie pojawia się pierwszy raz, przestanie być pytaniem retorycznym, otwartym i naprowadzającym na określone problemy badawcze, a problemy te — przynajmniej w jakimś stopniu — włączającym w szeroko rozumianą problematykę partycypacji muzycznej w XXI wieku.

## *Design-oriented approach* in music studies (I): stage design and engaged ambient listening

### Abstract

In the article, I discuss the *design-oriented approach* to music, which I reconstruct on the basis of the work of Victor Szabo. Both, the concept of staging design and the idea of engaged ambient listening I refer to two ambient genre examples — Brian Eno's ambient music and Kankyō Ongaku — environmental music developed in Japan. In the conclusions of the article, I outline the directions and threads that need to be taken in order to supplement Szabo's perspective with issues related to the functionality of music and the aestheticization of reality taking place through music.

Keywords: ambient music, environmental music, musical experience, ambient listening, design, design-oriented approach, cultural studies

## Bibliografia

- Battistini E., *Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape*, konferencja *Musique et écologies du son. Projets théoriques et pratiques pour une écoute du monde*, Paris 2013; <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du>.
- Clarke E.F., *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York 2005.
- Demers J., *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford 2010.
- DeNora T., *Music-in-action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Burlington 2011.
- DeNora T., *Music in Everyday Life*, Cambridge 2013.
- Dziamski G., *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997.
- Gibson J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York 2015.
- Holbrook U., *A Question of Backgrounds: Sites of Listening*, [w:] *Music Beyond Airports — appraising ambient music*, red. M. Adkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 51–66.
- Kaleńska-Rodzaj J., *Emocje estetyczne w świetle badań psychologii muzyki: opis i mechanizmy wyjaśniające*, „Res Facta Nova” 2018, 19 (28), s. 11–12.

- Kassabian A., *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley 2013.
- Kotler P., *Atmospherics as Market Tool*, „Journal of Retailing” 49, 1973–1974, s. 48–64.
- Kędziora P., *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, [w:] *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020, s. 41–51.
- Lanza J., *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, Ann Arbor 2004.
- Moraczewski K., *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 66, 2019, s. 127–163.
- Nożyński S., *Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.
- Prendergast M.J., *The Ambient Century: From Mahler to Moby: The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York 2003.
- Roquet P., *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self*, Minnesota 2016.
- Ryōji O., *Kankyō ongaku: kaiteki na seikatsu kukan o tsukuru (Environmental Music: Making a Comfortable Living Space)*, Tokyo 1992.
- Schafer R.M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.
- Sheppard D., *On Some Faraway Beach: The life and times of Brian Eno*, London 2008.
- Siepmann D., *A Slight Delay. Agency and Improvisation in Ambient Sound World*, „Perspectives of New Music” 48, 2010, nr 1, s. 173–199.
- Szabo V., *Ambient Music's American Roots. The New Age Technoculture and Music from Hearts of Space, 1973–83*, konferencja *Ambient@40*, 23–24 stycznia 2018, Centre for Research in New Music, Huddersfield University.
- Szabo V., *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*, [niepublikowana praca doktorska], Virginia 2015.
- Szabo V., „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*, [w:] *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, red. C. Scotto, K.M. Smith, J. Brackett, New York 2019, s. 144–158.
- Tanaka Y., *Denshi ongaku in Japan (Electronic Music in Japan)*, Tokyo 2001.
- Toop D., *How much world do you want?*, [w:] *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, red. M. Atkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 1–19.
- Toop D., *Ocean of Sound: Eather Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London 2001.
- Truax B., *Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition*, „A Poetry of Reality” 1996, nr 1, s. 49–65.
- Yoshimoto M., *Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices an Introduction and Commentary*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 1–12.
- Yoshimoto M., *Textiles Pavilion: An Anomaly and Critique of Expo '70*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 113–131.

\* \* \*

Piotr Kędziora — kulturoznawca, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, w którym przygotowuje rozprawę doktorską na temat muzyki ambient, background music i komercyjnej muzyki tła oraz związanym z nimi zagadnieniem „kultur słuchania”. Projektant graficzny i programista aplikacji sieciowych. Autor publikacji z zakresu kulturoznawczych badań nad mediami oraz kulturoznawczych badań nad muzyką, współredaktor tomów *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej* oraz *Kultury muzyczne — kultury słuchania*.

piked@amu.edu.pl