

АМБИЈЕНТАЛНА МУЗИКА

Године 1978. објавио сам прву плочу која је представљена као амбијентална музика, термин који сам осмислио како бих описао музички правац у настајању.

То се догодило овако. Почетком седамдесетих, све већи број људи кренуо је да мења начин на који слуша музику. Грамофонске плоче и радио постојали су довољно дуго да више нису представљали новину, а људи су желели да праве врло специфичне и софистициране изборе у вези с тим шта пуштају у својим домовима и на радним местима, каквим звучним пејзажима се окружују.

Ова промена манифестована је померањем од претпоставки које су у то време још доминирале музичком индустријом – да људи имају кратак дијапазон пажње и да желе доста акције и разноликости, јасне ритмове и структуре песама и, изнад свега, вокале. Насупрот томе, примећивао сам да моји пријатељи и ја наснимавамо и размењујемо касете са музиком коју смо одабрали због њене смирености, уједначености, одсуства изненађења и, најважније, одсуства разноликости. Желели смо да користимо музику на другачији начин – као део амбијента наших живота – желели смо да траје, да нас окружује.

У исто време појавили су се и други наговештаји промена на хоризонту. Захваљујући напретку технологије снимања, отворио се читав низ композиторских могућности које су за музику биле сасвим нове. Већина њих односила се на две уско повезане области – окретање пажње ка самој текстури звука и стварање виртуелних акустичних простора помоћу електронике (простора који не постоје у природи).

Када уђете у тонски студио, видите хиљаде дугмића и контрола. Готово сви они служе за исту ствар: омогућавају вам да утичете на звукове, да их учините пунијим или тањим, чистијим или упрљанијим, тврђим или мекшим, сировијим или уегланијим, или да искористите неку од хиљаду других опција. Тако композитор у студију може утрошити велики део своје креативне енергије ефективно осмишљавајући нове звукове или комбинације звукова. Наравно, ово је већ било опште познато средином шездесетих: психоделија није проширила само границе ума, већ и технологије снимања. Ипак, још је постојало мишљење да је поигравање самим звуком „пуки“ технички посао – нешто чиме се баве инжењери и продуценти – насупрот озбиљном креативном раду као што је писање песама и свирање инструмената. Амбијенталном музиком сам желео да покажем да је ова активност заправо једна од кључних одлика нове музике и да би заправо могла постати фокус композиторског рада.

Студији су композиторима такође понудили виртуелне просторе. Традиционална техника снимања подразумевала је постављање микрофона испред инструмента у простору са добром акустиком и снимање исхода. Оно што би се чуло био је инструмент и његов одјек у том простору. До четрдесетих година, људи су постали мало амбициознији, и почели да осмишљавају технологије које би могле да допуне

ове просторе – ехо-коморе, системе за аналогно кашњење звука и слично. Ово је углавном рађено за радио – како би се ликови у радио-драмама могли „сместити” у различите виртуелне просторе – али је популарна музика била та која је истински отворила ову тему. Елвис, Бади, Еди и многи други певали су уз необичне репетиције гласа, добијене помоћу магнетофонске траке – нешто што се никад не би могло чути у природи. Фил Спектор и Џо Мик осмислили су свој „звук”; користећи се накнадним додавањем слојева, импровизованим ехо-уређајима, резонантним просторима попут степеништа и отвора за лифтове, променама у брзини репродукције и сличним методама, успели су да од „обичних” инструмената добију потпуно нови звук. А све се то дешавало пре синтисајзера и даб регеа...

Почетком седамдесетих, када сам кренуо да снимам плоче, било је јасно да је то ниша у којој ће настајати многе промене. Мени је то било интересантно, јер је сугерисало приближавање процеса стварања музике процесу сликања (о коме сам мислио да знам понешто). Нови уређаји за обликовање звука и акустичног простора појављивали су се на недељном нивоу (што се дешава и дан-данас), синтисајзери су направили свој неспретни, али кључни деби, док су људи попут мене само седили у својим домовима и ноћима се играли са свим тим уређајима, одушевљени новим могућностима, уроњени дубоко у нове звучне пејзаже које смо могли да створимо.

И управо је то урањање била суштина: правили смо музику у којој смо могли да пливамо, да плутамо, да се губимо у њеним дубинама.

Ово ми је постало јасно док сам био прикован за кревет, непокретан због несреће коју сам доживео почетком 1975. године. Тада ме је посетила моја пријатељица Џуди Најлон, која ми је донела плочу са музиком за харфу из седамнаестог века. Замолио сам је да пусти плочу када је одлазила, што је и учинила, али сам тек након њеног одласка схватио да је звучни систем био превише тих и да један од звучника није радио. Напољу је био пљусак, тако да сам једва могао да разазнам музику од буке – само најгласније ноте, као мале кристале, звучне санте леда, које су се издизале изнад олује. Нисам могао да устанем и појачам, тако да сам само наставио да лежим, ишчекујући следећег госта да то среди, међутим, у међувремену сам почео да уживам у таквом слушалачком искуству. Схватио сам да је то оно што желим да музика буде – простор, осећање, нијанса која ће бити додатак мом звучном окружењу.

Након тога, у априлу или мају исте године, снимио сам албум *Discreet Music*, који је, претпостављам, заправо био мој први амбијентални албум (мада су ствари које сам снимио са великим гитаристом Робертом Фрипом пре тога врло сличне). Овај тридесетједноминутни комад (најдуже што се могло наснимити на плочу у то време) био је модалан, уравнотежен, смирен, топлога звука. У то време албум није наишао на топлу добродошлицу и вероватно бих се двоумио да ли да га објавим да није било подршке мог пријатеља Питера Шмита, сликара. (Заправо, углавном су сликари и писци – људи који су користили музику док су радили, а притом желели да створе себи пријатну атмосферу – били први који су слушали и подржавали овај албум.)

Крајем 1977. чекао сам лет на аеродрому у Келну. Било је сунчано и ведро јутро, зграда је била готово празна, а ентеријер (који је, чини ми се, радио отац једног од оснивача Крафтверка), заиста је био прелеп. Почео сам да размишљам каква би музика пристајала таквом простору. Помислио сам: „Треба често да се прекида (због објава летова), треба да се разликује од људског говора по брзини и фреквенцији (како не би ометала комуникацију), и треба да буде прилагођена буци која је присутна на аеродромима. И мени најважније, треба на неки начин да буде повезана с местом на коме се налазите и с разлогом због кога сте ту – да бисте летели, плутали и, потајно, флертовали са смрћу.” Помислио сам: „Желим да направим музику која вас припрема на смрт – која није ведрa и весела, не претвара се да нисте помало напети, већ вас наводи да кажете себи – ’Заправо, и није тако страшно ако умрем’.”

Тако је настао први албум амбијенталне музике – *Music for Airports* – који сам објавио за своју издавачку кућу (под именом *Ambient Records*, наравно). На унутрашњем омоту плоче налазио се мој манифест:

Амбијентална музика

Концепт музике као позадинског елемента у простору уницирала је компанија *Muzak Inc.* педесетих година и од тада је позната под генеричним називом *muzak*. Конотације које овај појам носи уско су повезане са врстом звука који *Muzak Inc.* ствара – познате мелодије аранжиране и оркестриране тако да звуче равно и неинспирисивно. Стога и не чуди што је ово навело чак и најживе слушаоце (и већину композитора) да у њихуност одбаце концепт позадинске музике као нечега што је вредно нажње.

Током претходне три године, заинтересовао сам се за коришћење музике у виду амбијента и дошао до уверења да је могуће створити материјал који може послужити у две сврхе, а да при том не представља никакав компромис. Како бих направио разлику између социјалних експеримената у овој области и производњи различитих произвођача конзервиране музике, почео сам да користим термин амбијентална музика.

Амбијент се дефинише као атмосфера, односно утицај окружења: нијанса. Намера ми је да стварам оригиналне комаде који су претежно (али не искључиво) намењени одређеним тренуцима и ситуацијама, у циљу развоја малога, али разноликог каталога позадинске музике, прилагођене различитим расположењима и атмосферама.

Док постојеће компаније за конзервирану музику полазе од идеје реулисања простора прекривањем његових акустичних и атмосферских особености, амбијентална музика има за циљ да их истакне. Док се конвенционална позадинска музика производи тако што се из ње уклањају сви елементи сумње и неизвесности (а тиме и истинско интересовање), амбијентална музика задржава све квалитете. И док је њихова намера да „оживе” околину догађајући јој стимуланс (наводно како би олакшали монополију русинских задатака и изравнали природне услове и падове телесних ритмова), амбијентална музика има за циљ да унесе смиреност и пружи простор за размишљање.

Амбијентална музика мора бити у стању да се прилагоди различитим нивоима нажње слушаца, а да при том не намећне ниједан од њих као доминантан; мора бити једнако занемарљива колико и занимљива.

Септембар 1978.

Попут других ствари које сам радио у то време, и ову су многи енглески музички критичари сматрали за својеврсну уметничку шалу и прилично се забављали на тај рачун. Зато ми је драго што је идеја опстала толико дуго и што се грана у различитим правцима: враћа се до мене као у игри глувих телефона – непрепознатљива, али интригантна. Ти рани изданци (постојала су само четири издања на оригиналној етикети, *Ambient Records – On Land* и *Music for Airports* које сам ја створио, *The Plateaux of Mirror* Харолда Бада и *Day of Radiance* Ларација) допринели су настанку распрострањене музичке шуме.

(С енглеског превео Алекса Васиљевић)