

AMBIJENTALNA MUZIKA

Godine 1978. objavio sam prvu ploču koja je predstavljena kao ambijentalna muzika, termin koji sam osmislio kako bih opisao muzički pravac u nastajanju.

To se dogodilo ovako. Početkom sedamdesetih, sve veći broj ljudi krenuo je da menja način na koji sluša muziku. Gramofonske ploče i radio postojali su dovoljno dugo da više nisu predstavljali novinu, a ljudi su želeli da prave vrlo specifične i sofisticirane izbore u vezi s tim šta puštaju u svojim domovima i na radnim mestima, kakvim zvučnim pejzažima se okružuju.

Ova promena manifestovana je pomeranjem od pretpostavki koje su u to vreme još dominirale muzičkom industrijom – da ljudi imaju kratak dijapazon pažnje i da žele dosta akcije i raznolikosti, jasne ritmove i strukture pesama i, iznad svega, vokale. Nasuprot tome, primećivao sam da moji prijatelji i ja nasnimavamo i razmenjujemo kasete sa muzikom koju smo odabrali zbog njene smirenosti, ujednačenosti, odsustva iznenađenja i, najvažnije, odsustva raznolikosti. Želeli smo da koristimo muziku na drugačiji način – kao deo ambijenta naših života – želeli smo da traje, da nas okružuje.

U isto vreme pojavili su se i drugi nagoveštaji promena na horizontu. Zahvaljujući napretku tehnologije snimanja, otvorio se čitav niz kompozitorskih mogućnosti koje su za muziku bile sasvim nove. Većina njih odnosila se na dve usko povezane oblasti – okretanje pažnje ka samoj teksturi zvuka i stvaranje virtuelnih akustičnih prostora pomoću elektronike (prostora koji ne postoje u prirodi).

Kada uđete u tonski studio, vidite hiljade dugmića i kontrola. Gotovo svi oni služe za istu stvar: omogućavaju vam da utičete na zvukove, da ih učinite punijim ili tanjim, čistijim ili uprljanijim, tvrđim ili mekšim, sirovijim ili upeglanijim, ili da iskoristite neku od hiljadu drugih opcija. Tako kompozitor u studiju može utrošiti veliki deo svoje kreativne energije efektivno osmišljavajući nove zvukove ili kombinacije zvukova. Naravno, ovo je već bilo opšte poznato sredinom šezdesetih: psihodelija nije proširila samo granice uma, već i tehnologije snimanja. Ipak, još je postojalo mišljenje da je poigravanje samim zvukom „puki” tehnički posao – nešto čime se bave inženjeri i producenti – nasuprot ozbiljnom kreativnom radu kao što je pisanje pesama i sviranje instrumenata. Ambijentalnom muzikom sam želeo da pokažem da je ova aktivnost zapravo jedna od ključnih odlika nove muzike i da bi zapravo mogla postati fokus kompozitorskog rada.

Studiji su kompozitorima takođe ponudili virtuelne prostore. Tradicionalna tehnika snimanja podrazumevala je postavljanje mikrofona ispred instrumenta u prostoru sa dobrom akustikom i snimanje ishoda. Ono što bi se čulo bio je instrument i njegov odjek u tom prostoru. Do četrdesetih godina, ljudi su postali malo ambiciozniji, i počeli da osmišljavaju tehnologije koje bi mogle da dopune ove prostore – eho-komore, sisteme za analognu kašnjenje zvuka i slično. Ovo je uglavnom rađeno za radio – kako bi se likovi u radio-dramama mogli „smestiti” u različite virtuelne prostore – ali je popularna muzika

bila ta koja je istinski otvorila ovu temu. Elvis, Badi, Edi i mnogi drugi pevali su uz neo-bične repeticije glasa, dobijene pomoću magnetofonske trake – nešto što se nikad ne bi moglo čuti u prirodi. Fil Spektor i Džo Mik osmislili su svoj „zvuk”; koristeći se naknadnim dodavanjem slojeva, improvizovanim eho-uređajima, rezonantnim prostorima poput stepeništa i otvora za liftove, promenama u brzini reprodukcije i sličnim metodama, uspjeli su da od „običnih” instrumenata dobiju potpuno novi zvuk. A sve se to dešavalo pre sintisajzera i dab regea...

Početak sedamdesetih, kada sam krenuo da snimam ploče, bilo je jasno da je to niša u kojoj će nastajati mnoge promene. Meni je to bilo interesantno, jer je sugerisalo približavanje procesa stvaranja muzike procesu slikanja (o kome sam mislio da znam ponešto). Novi uređaji za oblikovanje zvuka i akustičnog prostora pojavljivali su se na nedeljnom nivou (što se dešava i dan-danas), sintisajzeri su napravili svoj nespreni, ali ključni debi, dok su ljudi poput mene samo sedeli u svojim domovima i noćima se igrali sa svim tim uređajima, oduševljeni novim mogućnostima, uronjeni duboko u nove zvučne pejzaže koje smo mogli da stvorimo.

I upravo je to uranjanje bila suština: pravili smo muziku u kojoj smo mogli da plivamo, da plutamo, da se gubimo u njenim dubinama.

Ovo mi je postalo jasno dok sam bio prikovan za krevet, nepokretan zbog nesreće koju sam doživeo početkom 1975. godine. Tada me je posetila moja prijateljica Džudi Najlon, koja mi je donela ploču sa muzikom za harfu iz sedamnaestog veka. Zamolio sam je da pusti ploču kada je odlazila, što je i učinila, ali sam tek nakon njenog odlaska shvatio da je zvučni sistem bio previše tih i da jedan od zvučnika nije radio. Napolju je bio pljusak, tako da sam jedva mogao da razaznam muziku od buke – samo najglasnije note, kao male kristale, zvučne sante leda, koje su se izdizale iznad oluje. Nisam mogao da ustajem i pojačam, tako da sam samo nastavio da ležim, iščekujući sledećeg gosta da to sredi, međutim, u međuvremenu sam počeo da uživam u takvom slušalačkom iskustvu. Shvatio sam da je to ono što želim da muzika bude – prostor, osećanje, nijansa koja će biti dodatak mom zvučnom okruženju.

Nakon toga, u aprilu ili maju iste godine, snimio sam album *Discreet Music*, koji je, pretpostavljam, zapravo bio moj prvi ambijentalni album (mada su stvari koje sam snimio sa velikim gitaristom Robertom Friptom pre toga vrlo slične). Ovaj tridesetjednominutni komad (najduže što se moglo nasnimiti na ploču u to vreme) bio je modalan, uravnotežen, smiren, toploga zvuka. U to vreme album nije naišao na toplu dobrodošlicu i verovatno bih se dvoumio da li da ga objavim da nije bilo podrške mog prijatelja Pitera Šmita, slikara. (Zapravo, uglavnom su slikari i pisci – ljudi koji su koristili muziku dok su radili, a pritom želeli da stvore sebi prijatnu atmosferu – bili prvi koji su slušali i podržavali ovaj album.)

Krajem 1977. čekao sam let na aerodromu u Kelnu. Bilo je sunčano i vedro jutro, zgrada je bila gotovo prazna, a enterijer (koji je, čini mi se, radio otac jednog od osnivača Kraftverka), zaista je bio prelep. Počeo sam da razmišljam kakva bi muzika pristajala takvom prostoru. Pomislio sam: „Treba često da se prekida (zbog objava letova), treba da se razlikuje od ljudskog govora po brzini i frekvenciji (kako ne bi ometala komunikaci-

ju), i treba da bude prilagođena buci koja je prisutna na aerodromima. I meni najvažnije, treba na neki način da bude povezana s mestom na kome se nalazite i s razlogom zbog koga ste tu – da biste leteli, plutali i, potajno, flertovali sa smrću.” Pomislio sam: „Želim da napravim muziku koja vas priprema na smrt – koja nije vedra i vesela, ne pretvara se da niste pomalo napeti, već vas navodi da kažete sebi – 'Zapravo, i nije tako strašno ako umrem.'”

Tako je nastao prvi album ambijentalne muzike – *Music for Airports* – koji sam objavio za svoju izdavačku kuću (pod imenom *Ambient Records*, naravno). Na unutrašnjem omotu ploče nalazio se moj manifest:

Ambijentalna muzika

Koncept muzike kao pozadinskog elementa u prostoru inicirala je kompanija Muzak Inc. pedesetih godina i od tada je poznata pod generičnim nazivom muzak. Konotacije koje ovaj pojam nosi usko su povezane sa vrstom zvuka koji Muzak Inc. stvara – poznate melodije aranžirane i orkestrirane tako da zvuče ravno i neinspirativno. Stoga i ne čudi što je ovo navelo čak i pažljive slušaoc (i većinu kompozitora) da u potpunosti odbace koncept pozadinske muzike kao nečeg što je vredno pažnje.

Tokom prethodne tri godine, zainteresovao sam se za korišćenje muzike u vidu ambijenta i došao do uverenja da je moguće stvoriti materijal koji može poslužiti u te svrhe, a da pritom ne predstavlja nikakav kompromis. Kako bih napravio razliku između sopstvenih eksperimenata u ovoj oblasti i produkata raznoraznih proizvođača konzervirane muzike, počeo sam da koristim termin ambijentalna muzika.

Ambijent se definiše kao atmosfera, odnosno uticaj okruženja: nijansa. Namera mi je da stvaram originalne komade koji su pretežno (ali ne isključivo) namenjeni određenim trenucima i situacijama, u cilju razvoja malog, ali raznolikog kataloga pozadinske muzike, prilagođene različitim raspoloženjima i atmosferama.

Dok postojeće kompanije za konzerviranu muziku polaze od ideje regulisanja prostora prekrivanjem njegovih akustičnih i atmosferskih osobnosti, ambijentalna muzika ima za cilj da ih istakne. Dok se konvencionalna pozadinska muzika proizvodi tako što se iz nje uklanjaju svi elementi sumnje i neizvesnosti (a time i istinsko interesovanje), ambijentalna muzika zadržava te kvalitete. I dok je njihova namera da „ožive” okolinu dodajući joj stimulans (navodno kako bi olakšali monotoniju rutinskih zadataka i izravnali prirodne uspone i padove telesnih ritmova), ambijentalna muzika ima za cilj da unese smirenost i pruži prostor za razmišljanje.

Ambijentalna muzika mora biti u stanju da se prilagodi različitim nivoima pažnje slušalaca, a da pritom ne nametne nijedan od njih kao dominantan; mora biti jednako zanemarljiva koliko i zanimljiva.

Septembar 1978.

Poput drugih stvari koje sam radio u to vreme, i ovu su mnogi engleski muzički kritičari smatrali za svojevrsnu umetničku šalu i prilično se zabavljali na taj račun. Zato mi je drago što je ideja opstala toliko dugo i što se grana u različitim pravcima: vraća se do mene kao u igri gluvih telefona – neprepoznatljiva, ali intrigantna. Ti rani izdanci (po-

stojala su samo četiri izdanja na originalnoj etiketi, *Ambient Records – On Land* i *Music for Airports* koje sam ja stvorio, *The Plateaux of Mirror* Harolda Bada i *Day of Radiance* Laradžija) doprineli su nastanku rasprostranjene muzičke šume.

(S engleskog preveo Aleksa Vasiljević)